



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 33
December, 2014

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Catherine M. Bryan
The Social Detective and the Ever-wakeful Dead: Detecting Justice in Contemporary Mexico with Héctor Belascoarán Shayne
- Fabrice Gansbeke y Dagmar Vandebosch
Territorios desterritorializados: imaginarios de la Ciudad de México en Jordi Soler
- Amanda Mignonne Smith
The Vortex and the Map: Cartographic Illusion and Counter-Mapping in La vorágine
- María Teresa Vera-Rojas
Relecturas de la cultura hispana: Artes y Letras (1933-1939), por "el buen nombre y prestigio de nuestra raza"

Reseñas/Reviews

- Sonia Fernández Hoyos
B. B. P. Bethancourt: Abrazos de una nariz sin olfato
- Claire Emilie Martin
Maipina de la Barra, Viuda de Cobo. Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes Y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de Los Andes.
- Marco Ramírez Rojas
Siskind, Mario. Cosmopolitan desires. Global modernity and World Literature in Latin América.

ESSAYS

The Social Detective and the Ever-wakeful Dead:

Detecting Justice in Contemporary Mexico with Héctor Belascoarán Shayne

[Catherine M. Bryan](#)

University of Wisconsin-Oshkosh

Viviendo engañas, muriendo enseñás.

Sor Juana Inés de la Cruz

This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward....

Walter Benjamin

The central dilemma of Walter Benjamin's little "angel of history" would seem to be his desire to face the past and repair the violence and destruction that occurred there, while at the same time he is propelled into the future, even as he continues to watch what's going on behind him, the pain and destruction grow and grow. Paco Ignacio Taibo II's celebrated detective, Héctor Belascoarán Shayne, often seems to find himself in a similar position. Inhabiting one of the largest and most populated urban spaces in the world, Mexico City, Héctor, in his role as detective, invariably must assume a dual point of articulation as he stands between and attempts to link unresolved injustices of the past with those of the present. His task is a historic one that requires resources that go beyond

alliances with official channels of power - the police, judicial system, the state – all resources that have proved to be unreliable, to say the least. Instead, he calls upon and creates informal communities of support and solidarity located in the margins of Mexican society, counter-spaces, which, at the same time, are located within the urban center. These disparate yet connected characters work together and separately searching for the pieces necessary to elaborate a sort of coherent narrative to explain crimes and injustices that seem to elude explanation. As Hector develops his murder investigations, these counter-knowledges often contest, contradict, and illuminate “official stories” and offer an antidote to the collective amnesia imposed on the Mexican population by the official corporate media and the smoke screens constructed by the ever-expanding forces of a postmodern reality of late capitalism/neo-liberal globalization within an also highly transcultural context, in which the possibility of comprehending and tracing “power” becomes more and more elusive. Héctor is a detective of and for his time-space.⁽¹⁾

Thus, like the little angel, while Hector seeks to discern a socio-logical and historic chain of events that lead from one point to another, what frequently is revealed are the chronic and catastrophic results of the consistent betrayal of the promises of the Mexican Revolution; unchecked corruption on all levels of authority; state-sponsored repression and violence often in association with the government-military repression and massacre of members of the student-worker movement in 1968 and then into the 1970s; and the painful effects of the tremendous influx of migrants abandoning the impoverished countryside for a city that receives them, not with golden streets, but few opportunities for decent employment and, a lack of infrastructure capable of satisfying the basic needs of the millions of inhabitants in the growing metropolis. The crime, kidnappings, and drug trafficking arising within socio-economic systems based on privilege, racial bias,

neo-colonial relations, and the havoc produced by a savage capitalism that runs rampant in Mexican society, all offer little hope for a better future for the vast majority of citizens of Mexico. The wreckage and debris that Héctor faces, past and present, can thus be traced to: historic secrets, lies, greed, betrayal, exploitation, torture, and murder.

In this essay, I study the development of the detective, Héctor Belascoarán Shayne, as a detective of and for his time-space, who performs a socialized detective role within his community and is capable of confronting crimes that move from the individual to a collective, historic dimension. In concrete ways, he seeks to humanize the great “monster”, Mexico City, to give names and faces to the “we” and “they” – victims and criminals – and to create at least partial narratives to help explain the process leading to the suffering of his clients and finally, often, provide alternative modes of justice. As Risa Dickens has suggested, “The sleuth is an allegory, a symbol to be read, but he is also the reader of symbols.” One of the issues I attempt to discern here is the question of Héctor and his characteristics as detective: who is he? where did he come from? why does he fit this particular historical juncture? does he have an allegorical function? Or, at this historical moment, could we see it as a partial allegorical function as the possibility of totality seems to be out of our narrative grasp? As Fredric Jameson has stated, “The social detective, therefore...will require a supplement of motivation in order to win narrative plausibility: ‘motivation of device’ as the formalists pleasantly call it, in which what has to be done artistically is rationalized after the fact for aesthetic purposes.” (1995, 37)

What are the particular and outstanding characteristics of Héctor’s *being* as detective and what motivates those characteristics on the level of the content of the novel,

but also, and beyond the limits of formalist scope, what is the outside, social and historical, ideological and urgent motivation for those characteristics? How does he represent and embody those motives?

The category of the “social detective” developed by Jameson in his *Geopolitical Aesthetic*, offers a useful way to begin to conceptualize this new kind of detective positioned to confront current socio-economic and political conditions in large urban centers as represented in Héctor:

the social detective....will either be an intellectual in the formal sense from the outset, or will gradually find himself/herself occupying the intellectual’s structural position by virtue of the premium placed on knowledge or the cognitive by the form itself (perhaps the last contemporary narrative type in which the lone intellectual can still win heroic dimensions). In any case, it will be the more general positioning of the intellectual in the social structure which endows the individual protagonist with collective resonance, which transforms (them)...into a vehicle for judgments on society and revelation of its hidden nature, just as it refocuses the various individual or empirical events and actors into a representative pattern symptomatic of the social order as a whole.

(39)

In the first novel of the series, *Días de combate*, (1976) Héctor has just broken with his comfortable upper-middle-class lifestyle. The lifestyle had become *uncomfortable* to him. He has quit his job as an industrial engineer at General Electric, left his wife and his home to move to a small apartment in the center of the city

and has begun a new life as a private detective, almost obsessively in search of a serial strangler whose victims are women and who leaves notes with the corpses signed, oddly, “Cerevro”. At this point in the series, Héctor is not able to fully articulate his reasons for the abrupt change in his life path. Instead, his brother Carlos, with a highly developed political consciousness, attempts to do it for him, first explaining why:

- Para ponerte a mano con tantos años de estarte haciendo pendejo. De rutinas y fraudes. De falta de tierra debajo de los pies, y sobra de refrigerador y coche nuevo en los sueños...(41)

- Yo siempre pensé que tú eras la vertiente conservadora de la herencia. Que tú habías cumplido la necesidad de stablishment de ganarse a uno de cada tres pequeños burgueses, matar al otro y dejar al otro aislado hasta que se rinda por hambre. Eso los pensé siempre, y repartí los papeles: Tú eras el cuadro...Y ahora me vienes y me jodes el esquema. Parece que las reglas se hunden. Y te lo agradezco. No tienes idea, hermano, cuánto te lo agradezco.(43)

Then, warning him that his obsession with the strangler, his need to stop the strangler at all costs, is actually a pretext to something much greater:

- Ahora....no esperes que concilie. Si te quieres matar, que quede claro. Porque lo que está pensando que te estás columpiando en el borde del sistema; como patinar descalzo sobre una Gillette. Hasta da escalofrío. No te creas demasiado lo del estrangular;

lo de la cacería. Estás rompiendo con todo lo que había atrás. Estás jugando en el borde del sistema, y no pienses que es otra cosa. Siento que esperes que el otro juego también en el borde. Y que de una manera un tanto mágica has creado un asesino idealizado como tú. Fuera de las reglas del juego. Ten cuidado no te vayas a encontrar a alguno de los artífices del juego. Cuídate el Comandante de la Judicial, en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuídate el Presidente de la República, del dueño de la fábrica de enfrente. Quizás ellos estén también jugando en el borde de *su* sistema, del que han creado... Cuídate de los milagros, de los militares, del cielo, de los apóstoles. Y si lo encuentras, y si él está loco y mata por necesidades más allá de ti, de mí, de nosotros, mávalo. No lo entregues a la policía que ellos están en otro juego...(43-44)

Thus, the break with his social class and bourgeois life style, is a move that comes from within Héctor himself, but, he is not fully conscious of all of the reasons for the break, it is almost as if he had no choice. Both the reasons for and the reality that he will confront in his work toward justice are articulated to him by his politicized brother. It will be up to Héctor to incorporate that understanding and make it his own. The case of the serial strangler in *Días de combate* is the most conventional case that Héctor takes in the series, remaining on a relatively individual plane. It is his way to transition into his new life and life purpose.

By book two, *Cosa fácil* (1977), Héctor has put the past behind him and integrated himself more profoundly into his new role, taking on three cases with far

greater historical and political dimensions. In *Cosa fácil*, he is able to begin to articulate to himself why he has chosen this dangerous and important path.

Pero, ¿cuál era el reto?, ¿en dónde estaba el endemoniado truco, el valor de su actitud?...Lo que fastidiaba a Belascoarán era no el ritmo violento de aquellos días, ni siquiera la inercia que se le imponía obligándole a tomar decisiones, o más bien a que las tomaran por él los acontecimientos. Lo que le jodía era no descubrir por qué había aceptado un reto así. Qué parte de su oscura cabeza buscaba gloria en aquella carrera agotadora por las tres historias que corrían paralelas. La pregunta en el fondo era sencilla: ¿por qué lo estaba haciendo? Y por ahora sólo tenía una respuesta que explicaba por separado tres diferentes compromisos contraídos. A saber: a) que le gustaba la forma de ser de la adolescente del brazo enyesado, que le gustaba el papel de protector silencioso que le adjudicaban los acontecimientos; b) que pensaba que metiendo las manos en el lodo del asesinato de los ingenieros podía encontrar el pago a la deuda contraída en sus años de capataz con diploma en la general. Deuda, no con la profesión y el oficio, sino con su sumisión al ambiente, con su desprecio por los trabajadores, con sus viajes por los barrios obreros como quien cruza zonas de desastre. Regresaba el ambiente en que se había formado y deformado y necesitaba mostrarse a sí mismo que era otro. Jugaba también en ese reto el problema de desembarazar al sindicato independiente del muerto que querían colgar a sus espaldas; c) quería ver los ojos de Emiliano Zapata de frente, quería ver si el país que el hombre había soñado era posible. Si el viejo le podía comunicar algo del ardor, de la fe que había animado su cruzada. Aunque nunca terminaba de creer la posibilidad de que estuviera vivo, el escarbar en el pasado en su busca lo acercaba a la vida. (223-224)

To protect the vulnerable and criminally pursued; to repay his debt to the union workers he had treated with disdain and disrespect in his “previous life”; and to meet the great hero of the Mexican Revolution, Emiliano Zapata, and experience some of the passion and faith he brought to the revolutionary project of creating a more just Mexico, are all elements of Héctor’s commitment to his new work as social detective in this novel. He is beginning to see his historical role, is moving from the individual level to the collective and is bringing the pieces together to build a social-political consciousness.

It is also in *Cosa fácil* that, during a blast of machine-gun fire, Héctor’s eye is shot out and his right femur is shattered. Thus he is abruptly and intensely initiated into the world of the wounded. These first serious wounds are inflicted by the henchmen of high public officials who pursue Héctor because he is protecting a young girl whom they believe has compromising photos of them with her mother, an ex-porn star. Throughout the novel the henchmen threaten Héctor, knife him, beat him up, and take shots at him. Finally, one evening as he is leaving his office, they hit their target. From then on, Héctor faces crime with just one eye and a noticeable limp.

As the series continues, Héctor will be wounded many more times. His body becomes a veritable map of the crimes he has fought, he is physically marked by the violence of the city. And, it is by way of Héctor’s scars that we can see another aspect of his integration into his role as social detective, his integration into the community of victims and fellow-collaborators toward justice. As Héctor states throughout the series, and Taibo confirms, (and, as can be noted in the quote from *Cosa fácil*), the only way he

can solve cases of the type he must face is to insert himself directly into the story, to become a part of the narrative so that the criminals begin to pursue the detective and thus reveal themselves to him. (Hernández Martín) This strategy works in numerous cases. It also results in numerous injuries. But, most importantly, it reduces the distance between the victims and the detective. The victim-detective alliance becomes more equal, more democratic. Rather than a center of knowledge and power removed from the reality of the crime, Héctor allows himself to become a part of it, his knowledge and deductions are informed by empathy and arise from a more organic perspective based on experience, a socially-informed perspective.

Héctor's capacity to be wounded and the wounds he has suffered can be seen to form part of a larger social narrative related to vulnerability, heroism, and community. As Marina Berzins McCoy suggests in her book, *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*,

...awareness of one's own and others' capacity to be wounded and the proper response to it, are a central part of virtue for successful communities. Not only individuals, but also political communities must come to terms with and respond appropriately to the vulnerability that exists within. Indeed, vulnerability strengthens interpersonal bonds within a community, and is closely intertwined with a number of different facets of ethical life. (ix)

And, in her analysis of Homer's *Iliad*, she states, "...human wounds increase the bonds of relationships within the community."(x) (2) Héctor's wounds can serve to create

points of identification and integration with victims and the vulnerable social groups with whom he works. In his role as wounded hero --limping, one-eyed, scarred-- once again, the distance between the victims and the intellectual/detective can be bridged. They are vulnerable, so is he. If he is positioned at the border between his past life of middle-class comfort and his new life in the heart of the mean streets of Mexico City, Hector's role and function can be seen also to be on the border between "serving" a community and being part of that community. His wounds and capacity to be wounded can serve as a link to victims, the community, to history as the violence of the city is inscribed in his body.

The Preface of the English translation of the seventh book in the series, *Sueños de frontera* (1990) includes a drawing of Héctor which includes all of his major and minor injuries and their origins. The image provides an interesting map, plotting the results of Hector's walk through the minefield of Mexican criminality. From head to foot, we can see his engagement in and even sacrifice to his task. His status as wounded hero makes evident his human vulnerability, but also his bravery, and social commitment to the ethical project that compels him to walk through and face that minefield that can be contemporary Mexico City.

As the series advances, by book four, *No habrá final feliz* (1981) the little angel of history becomes the angel of death, or perhaps, as in the title of Luis Buñuel's surrealist film set in Mexico City in the 1960s, "The Exterminating Angel". As the novel ends, Héctor is gunned down by the *Halcones* (a government-backed and CIA-trained paramilitary group responsible for the massacre of students at a protest in 1971, but treated with impunity), and the final sentences of the novel state:

Al caer en el charco, estaba casi muerto. La mano se hundió en el agua sucia y trató de asir algo, de detener algo, de impedir que algo se fuera. Luego, quedó inmóvil. Un hombre se acercó y pateó su cara dos veces. Se subieron a los coches y se fueron.

Sobre el cadáver de Héctor Belascoarán, siguió lloviendo. (50)

Héctor is described as a “cadaver”, a dead body, a corpse. (3) The corruption and historic violence of the city, as represented specifically in the *Halcones*, have managed to murder the detective. Yet, with the beginning of the fifth novel *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, (1989) Héctor is once again alive, resurrected, and ready to continue on for the next six novels. *Regreso a la misma ciudad* opens with Héctor asking his (quite ethereal and prone to disappearing for extended periods of time) girlfriend, “¿Cuántas veces te has muerto?”

How do we understand Héctor’s death and resurrection from one novel to the next? Is it a dreamlike, surreal experience or a moment of Latin American magical realism? As one enters the world of Mexico City, as surreal as it may seem, as realistically magical as it may seem, Héctor’s resurrection seems as *verosimil* as the layer upon layer of deceit, violence, and corruption that he and his cohorts uncover or as the amazing ways that regular citizens devise to survive in the city. The death and resurrection of Héctor, in this context, seem to be a coherent-incoherency. As Taibo has explained,

Resurrection is a Mexican disease. ..I can't keep a character like Belascoarán alive in this kind of a reality, because reality kills him. Reality kills him, and I bring him back to life, and the readers accept this absurd, crazy game. (cited in Hernández Martín)

What is the function of the cultural device of resurrection in a contemporary detective novel? Why should we believe it or accept it as Taibo suggests? What is the function of Héctor's death? On a literary (formalist and then Brechtian) level, we can see the innovative device as part of the process of estrangement, the incorporation of something out of the ordinary that jolts us into recognizing the folly of what we expect. Namely, that the bullets always miss the detective or that the detective is in some way impervious to bullets. The main character, the (wounded) hero, cannot be removed from the series, he simply will not be killed. But Héctor *is* murdered, he suffers the absolute victimization, death.

Certainly there is nothing magical about his death. But, his very matter-of-fact resurrection does seem to suggest some sort of magical quality, what Taibo proposes as "...white magic perhaps..." Latin American literature of the 1960s and 70s is well known for the production of what has been called "magical realism" (4), a literary response to the historical reality of "combined and uneven development" which marked the Latin American socio-economies, and, the coexistence of different modes of time, space, and mentality within a neo-colonial context. A quote from the second novel in the series, *Cosa fácil*, illustrates what I have described (in the scene, Héctor is drinking virgin *cuba libres* as he waits for a client in a bar):

El Farol del Fin del Mundo, cantina de postín, estaba situada en el viejo casco de la ciudad feudal de Azcapotzalco, en lo que alguna vez había sido "las afueras", y hoy

era un centro fabril más, con pintorescos pedazos de hacienda, panteones, iglesias de pueblo y una monstruosa refinería, orgullo de la tecnología de los cincuenta. (145)

In just a few phrases, the historical roots saturated in conflict and struggle of the bar and its neighborhood are brought to the forefront: the feudal city (a colonial *encomienda*) with an Aztec name, now part of the project of modern industrialization of Mexico City, sharing space with the colonial dead and their remnants --haciendas, gravestones, church-- and finally, looming overhead, petroleum, an important resource that was privatized, nationalized and privatized again as presidents came and went over the years.

One of the most well-known examples of this coexistence of time, space, mentality, and modes of production in Mexico City is the *Plaza de las Tres Culturas* also referred to as the *Plaza de Tlatelolco*. In this central plaza, one can observe ultra-modern buildings of the cosmopolitan Mexican metropolis, along side buildings of the colonial period of New Spain --cathedral, government palace-- all built on top of Aztec ruins of the great city of Tenochtitlán. It is an impressive, “magical” reality, but it is also the site of the 1968 massacre of students in silent protest by government-backed military and secret military forces during the presidency of Díaz-Ordáz. The massacre of students by the *Halcones* would come three years later, in June during the celebration of Corpus Cristi in Mexico City during the presidency of Echeverría. The *Halcones* were formed in response to the student movement of 1968, to ensure that it would not gain strength again. In the 1960s and 1970s, Héctor was on the fringe of the student movement. He was focused on gaining his industrial engineering degree. He did have friends though, who

participated in the movement, some of whom appear later in the series. With his death at the hands of the remaining *Halcones*, perhaps we can read a homage to or commemoration of the students who were killed. And, like the angel of history, the desire to “awaken the dead” is symbolically realized. Héctor comes back to life. Héctor will be able to continue the fight against the impunity with which the perpetrators have historically been treated. As Taibo has noted in his memoir “’68”:

Today the Movement of ’68 is one more Mexican ghost among many unassimilated and ever-wakeful ghosts that haunt our land. It could be that because of its youth this particular ghost is alive and well and comes automatically to the aid of our generation whenever called upon. (10)

This statement is also a reminder, that many from the movement may have been murdered, but the ideas, the spirit, the historical project, the “ghost” has not been disappeared.

The cohabitation of the Mexican people with their historical dead forms part of a cultural history dating back to the pre-Columbian period and then the conquest. As Octavio Paz states,

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros....Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. (42) (5)

As Héctor moves between life and death and back again (this seems to occur more than once as the series goes on), he also cycles through history, as his cases reach back and forth in time. If we follow John Berger's lead when he says: "Como las palabras, las apariencias pueden leerse también y, de entre las apariencias, el rostro humano constituye uno de los textos más largos." (*La Jornada* 2007) we can attempt to read the story that is represented on Héctor's face. Somewhat like an Aztec life-death mask, Héctor's face is divided in two, representing a duality of life and death. One side with a living eye, the other side without, sometimes covered with a patch, sometimes without, initially called a "dead eye" by his doctor. Masks of this type --with the two-sided face -- were found in Tlatilco in the Valley of Mexico and Soyaltepec. According to James Maffie, "the masks are intentionally ambiguous... The faces are neither-alive-nor-dead yet at the same time both-alive-and-dead." The masks suggest that life and death are two parts of a whole, (Wrigley 6) and can ambiguously coexist. Such a mask, mediating between life and death, therefore, seems particularly appropriate for Héctor's situation beginning in *Regreso a la mismaciudad*, his resurrection.

Héctor makes references to his one-eyed status, often as dark, self-effacing humor, rarely in complaint. But this device, of the one-eyed private eye, carries connotations beyond the wounded hero and beyond the Aztec life-death mask. The duality of Héctor's face suggests a seeing side and an intuiting side, one observing and one processing, one eye looking out and the other phantom eye focusing within. It is also a duality that transforms the detective gaze, the detective's way of seeing, physically, cognitively and perhaps, ideologically. Risa Dickens studies the detective's gaze as a cultural construct, with "both a witnessing and ordering power." The detective's gaze, or

way of seeing, is marked by the space and time in which it arises, it is socio-culturally located. In the case of our one-eyed detective, who views the world through his life-death mask, his vision takes on another dimension. Héctor's gaze is marked by violence, transformed by violence, and therefore carries the memory of violence. His vision is tinted by the violence of the city, and of course, in particular, the machine gun blast that caused him to lose his eye. As Donna Haraway has stressed,

Vision is always a question of the power to see...The eyes have been used to signify a perverse capacity – honed to perfection in the history of science tied to militarism, capitalism, colonialism, male supremacy – to distance the knowing subject from everybody and everything in the interests of unfettered power. (188)

But the vision or gaze she describes is that of power, of the unmarked category, the distanced knowledge located at a position of authority that is absent. Héctor's gaze, on the other hand, is embodied, marked, and partial. He doesn't pretend total knowledge, but instead partial perspective, *situated knowledge*, located within the counter-spaces of the victims, the citizens, the alliances of solidarity who seek to reveal and contest the logic of disembodied, corrupted power. Thus, the device of the one-eyed detective seems to arise from the motivation made clear in book two, *Cosa fácil*, the moment in which Héctor is able to articulate his personal and social role and project, and his way of seeing is altered to contribute to that role/project.

Héctor isn't the only character in the series who seems to mediate between life and death, who proclaims partial perspective, who works toward building alternative communities of resistance in search of justice. The tenth (and last to date) book in the series, *Muertos incómodos* (2005), is the product of a collaborative effort

between Taibo in Mexico City and Insurgent Subcomandante Marcos of the Zapatista Movement in Chiapas. It is “a novel by four hands” in which all odd chapters were written by Subcomandante Marcos and all even chapters were written by Taibo. The collaboration between the two authors is extended into the narrative world of the novel in that Héctor joins forces with an “Investigation Commission” from La Realidad, Chiapas, named Elías Contreras. Elías has been sent to Mexico City by Subcomandante Marcos to find Héctor and inquire into the possibility of their working together to track “Morales”, a crime figure who has committed injustices in Chiapas and in Mexico City.

In the opening chapter of the novel, narrated in first person, Elías informs readers that Elías is not his “real” name, but his *nom de guerre* and that the last name “Contreras” was given to him by Subcomandante Marcos because Elías tends to behave in a contrary way. He also informs readers that he is dead. “But let me tell you a little about who I was. Yeah, *was*, cause I’m deceased now....Hell, I’d be sixty-one now, but I ain’t, cause I’m dead, which means I’m deceased.” (17-18)

While Elías is very direct with the reader regarding his physical state, within the narrative he functions as living character. There is no explanation for his death or for why he is able to function among the living characters as if he were one of them. Thus, in *Muertos incómodos* we have two detectives (one private detective and one Investigation Commission), coming from two different worlds within Mexico – the city and the jungle - who are dead yet alive, and working together to find “Morales”.⁽⁶⁾ While Héctor was murdered by the *Halcones*, as discussed above, and his death and resurrection may have a commemorative effect associated with the massacres at Tlatelolco in 1968 and of Corpus Cristi in 1971, it is possible that Elías’ status as dead

yet functionally alive is associated with parallel issues of state-sponsored violence. In the paragraph in which he explains that he is dead, he also discusses his military experiences as a Zapatista:

I was in the militia when we went up in arms back in 1994 and I fought with the troops of the First Zapatista Infantry Regiment, under the command of Sup Pedro, when we took Las Margaritas.... I first met Sup Marcos back in 1992, when we voted to go to war. Then, later I ran into him in 1994 and we were together when the federal troops chased us out in February of 1995. I was with him and Major Moses when they came at us with war tanks and helicopters and special forces and all, and yeah, it was tough, but as you can see, they didn't get us. (18)

As Víctor Pablo Santana Peraza and Glen Close have suggested, perhaps, through the figure of Elías, Subcomandante Marcos sought to honor fallen Zapatistas who fought during the war or fell under paramilitary attack.⁽⁷⁾ The deduction seems plausible, especially in association with Héctor's resurrection-situation and, with the recent change in the real life status of the now ex-Subcomandante Marcos, who has disappeared, "died" and in his place has arisen from the dead, Subcomandante Galeano, a Zapatista teacher who was murdered by government forces while defending a Zapatista school, La Escuelita in La Realidad, Chiapas in May 2014.⁽⁸⁾ Subcomandante Marcos' farewell speech closed thus:

...Given the above, at 2:08am on May 25, 2014, from the southeast combat front of the EZLN, I here declare that he who is known as Subcomandante Insurgente Marcos, self-proclaimed "subcomandante of unrustable steel," ceases to exist.... [He lights his pipe and exits stage left. Subcomandante Insurgente Moisés announces

that “another compañero is going to say a few words.”] (a voice is heard offstage) Good
early morning compañeras and compañeros. My name
is Galeano, Subcomandante Insurgente Galeano. Anyone else here
named Galeano? [the crowd cries, “We are all Galeano!”] Ah, that’s why they told me
that when I was reborn, it would be as a collective. And so it should be. (Between Light
and Shadow)

Death-resurrection is a device then, that could be seen to respond to the historical moment
--time-space-- and to represent solidarity with the victims of injustice, a way to honor
them and to allow them to continue to fight for justice, vindication --in the city and in the
jungle. The device also produces estrangement, certainly, and has caused much
speculation on the part of readers, seeking an explanation --beyond “magic”--
for Héctor’s resuscitation and Elías’ dead yet alive status. The device causes discomfort,
and causes readers to think on both a literary and social plane. These are important roles
of the social intellectual/detective – to cause discomfort that leads to critical thought.(9)

In the same novel, *Muertos incómodos*, Héctor is drawn into an investigation by
way of a voice from the past, the voice of a man who was imprisoned after the massacre
in 1968 and then murdered in 1971 in the Tlatelolco gardens. This voice, this man, leaves
telephone messages on the answering machine of an old acquaintance, who then
seeks Héctor’s help in deciphering the recordings. Eventually the “ghost” begins to
call Héctor as well. The messages include historical counter-narratives, clues to finding
the elusive “Morales”. At the same time, clues to finding “Morales” also arrive in Chiapas
by special messenger from Manuel Vásquez Montalbán, the famous Spanish author of

detective fiction, who, outside of the world of fiction, died in 2003, but within the novel he is alive and sending messages to Subcomandante Marcos regarding this “Morales” criminal figure.⁽¹⁰⁾ Later it is revealed that the voice of the “ghost”, Jesús María Alvarado, is being portrayed by his son, Ángel Alvarado Alvarado in order to investigate and vindicate his father’s death. And thus, we are called back to the angel, the little angel of history, here named “Angel”, facing the past to create justice in the present with Héctor’s help and that of a number of ordinary characters who hold the individual pieces to make the whole, to find “Morales” and put an end to his criminal acts forever. In creating a mode by which Jesús María-Ángel can speak, Taibo gives a voice to victims, even beyond the grave, as “living” agents embody their truth and make it known to allies in the community who work together to bring the immoral “Morales” to justice.⁽¹¹⁾

At the beginning of this essay, I suggested that Héctor, in his role as social detective, sought to investigate and reveal the human and inhuman characteristics of urban social relations in the age of neo-liberal globalization, relationships that have become alienated, commodified, fetishized, marked by corruption, violence, fear, and finally, hidden within that great “monster” that is Mexico City. One may ask, how can a “monster” be humanized, how can human justice be sought within a “monster”? It would seem to be beyond its nature. But, the “monster-city”, Mexico City for example, is a human construction, perhaps a bit like Frankenstein’s monster, but it is not a force of nature, and therefore, it is capable of change brought about by the struggles of human beings. In this age and context, what Jameson has called the “era of multinational capitalism”, when “totalization” has become impossible, and has been replaced by paranoia and conspiracy, the path that Héctor chooses is to recognize the paranoia (often

based on a true situation of persecution) and seek ways to reveal at least urgent elements of “the conspiracy” – historically and locally. And, when official forces of public protection --the state, judicial system, police-- fail to respond to the needs of the citizens, it becomes clear that alternative ways of seeking justice must be elaborated. By way of literary devices motivated by the urgent social and historical situation of general crisis for the majority of the inhabitants of Mexico City, social detective, Héctor Belascoarán Shayne, begins the path to his social, physical, and ideological transformation, setting out to create counter-spaces of citizen solidarity that work together (and separately) to develop partial, counter-knowledges that aid in the elaboration of unofficial modes of realizing justice. Victims and the victimizers are named and historicized. The monster begins to have a history or histories and names, and counter-spaces of human justice within the beast are formed.

Endnotes

(1). In his introduction to a collection of short stories he edited, *Mexico City Noir*, Taibo describes Mexico City:

Twenty-one million residents in the metropolitan area. An infinite city, one of the biggest in the world, a fascinating blanket of lights for those arriving on planes; a huge Christmas tree on its side – red, green, yellow, white; mercury, tungsten, sodium, neon. A city gone crazy with pollution, rain, traffic; an economic crisis that’s been going on for twenty-five years.

A city famously notable for the strangest reasons: for being the urban counterpoint to the Chiapas jungle; for having the most diverse collection of jokes about death; for the setting the record for most political protests in one year; for having two invisible volcanoes and the most corrupt police force on the planet. (11)

(2). Berzins McCoy’s study of the *Iliad* naturally includes analysis of the hero *Hektor*, who, in spite of the pleas of his wife, Andromache, insists that he must go forth and fight in the war, no matter what the risk, so that his community is not enslaved by its enemies. Hektor’s valiant death has meaning that goes beyond himself as individual, in that bravery and virtue shown in the loss/his death has a much broader meaning in connection with his relationships and his community.

(3). It is interesting to note that the English translation of the novel does not use the word “cadaver” or “corpse” or “dead body”, but instead, “The rain continued to fall on the shattered body of Héctor Belascoarán Shayne.”(171) This seems to be much more

ambiguous or euphemistic, and could perhaps be considered a cultural interpretation, U.S. cultural interpretation of the event woven into the translation. Or perhaps in anticipation or as foreshadowing (from a translator who has already read the next novel)-- he isn't necessarily *dead* because..." to be continued..."

(4). Víctor Pablo Santana Peraza points out a narrative critique of the notion of the perceived "magic" of the Mexican reality as represented in the novel *Desvanecidos difuntos*:

Contrario a la visión folclórico y condescendiente que enaltece el desbarajuste latinoamericano, la *magia* implícita en el desorden hace que uno de los personajes, explicando las peripecias que sufre en las procuradurías ante un caso injusto, cuestione esa visión: "Y luego viene un mamón antropólogo francés y dice: '¡C'estmaravilleux, le magique mexicaine!' ¡Mis ovarios! ¿Dónde está lo maravilloso en que el puto de Kafka sea el papacito del poder judicial? (45)

As the reader will see, the notion of "magical realism" that I am describing here, proposes a quite material and historical approach to the understanding of Latin American reality.

(5). Cultural representations of México's way of experiencing "death" are rich and varied, from celebrations of "Día de los muertos", to the popular images created by Guadalupe Posadas, paintings by Frida Kahlo, for example "Girl with Death Mask" or "The Dream", Diego Rivera's famous painting "Dream of a Sunday Afternoon in Alameda Park" in which figures from across Mexican history are portrayed with La Catrina --death-- smiling in the center, popular songs like "Prisoner Number 9" for example, novels like *Pedro Páramo*, and the list goes on. The device of "death" and the cohabitation of the living and the dead is a recurrence in Mexican culture from the pre-Columbian times to the present.

(6). The role and function of the social detective that I am working with here in the case of Héctor, is in response to his social and historical context --the urban metropolis, Mexico City-- , his social background and reality, whereas, in the case of Elías, coming from and working in a quite different social, cultural and geographical environment, his roles and functions as an Investigation Commission are similar yet different. To begin with, the individual role of the urban independent private detective does not form part of Elías' reality, he, as investigator, is already more than "Elías", he is always a collective, a "commission" representing his social group.

As the novel continues, it will be revealed that there are actually two "Morales", one who committed numerous injustices in Chiapas and another in Mexico City, thus each "detective" returns to his area of expertise --Elías back to Chiapas in search of "his Morales" and Héctor remains in the city in search of "his Morales."

(7). In an article that is quite critical of, what Close calls, "the monologic polyphony of Subcomandante Marcos" discourse in the novel, he suggests that Elías' status as a dead character who functions as a living character represents a "cheap" attempt to liken his chapters of the novel to the Mexican classic, *Pedro Páramo* by Juan Rulfo. Santana Perazahas highlighted elements of the representation of Elías that show that Close's suggestion is highly unlikely.

Encontrar el parecido es difícil si tomamos en cuenta el tono festivo y de gran flujo verbal de Elías, frente a la parquedad y precisión de los personajes de *El llano enllamas* o *Pedro Páramo*.(58)

(8). “On May 2, 2014, in the Zapatista territory of La Realidad, Chiapas, Mexico, the group CIOAC-H, planned and executed a paramilitary attack on unarmed Zapatista civilians. An autonomous Zapatista school and clinic was destroyed, 15 people were ambushed and injured and Jose Luis Solis Lopez (Galeano), teacher at the Zapatista Little School, was murdered. The mainstream media is falsely reporting this attack on the Zapatistas as an intra-community confrontation, but in fact this attack is the result of a long-term counterinsurgency strategy promoted by the Mexican government.” (www.schoolsforchiapas.org/2014/05an-attack-us-all)

(9). Insurgent Subcomandante Marcos’ May 25th announcement also caused great stir internationally as people outside of the Zapatista inner circle tried to understand what was going on, what his disappearance could mean for the future of the movement, why it occurred at that particular moment.

On a side note, ex-Subcomandante Marcos was said to have worn an eye patch when he made his announcement...

(10). In an interesting inverse of this situation, in the third novel of the series, *Algunas nubes*,(1985) Héctor meets a friend of his brother’s, the author, Paco Ignacio, who by the end of the novel has been murdered. Of course, as we know, the author Paco Ignacio, who functions outside of the narrative world of the novel lives on and continues writing the series.

(11). The recorded voice permitting victims to speak beyond death, also plays a similar central role in the sixth novel of the series *Amorosos fantasmas* (1989), in which a young woman records messages on cassette tape which she sends to a late night radio DJ who plays the messages on the air for her. Héctor is called in to investigate when the girl, Virginia, is found dead in what seems to be a suicide pact with a young man who loves her. The problem is, the tape begins:

Me llamo Virginia, tengo diecisiete años y no quiero morir...Qué ridículo, ¿verdad?, suena como mensaje de alcohólicos anónimos...pero de verdad que no me quiero morir, para nada, cuando se tienen diecisiete años todas las cosas están por hacerse, hasta las que ya se hicieron una vez. No sé por qué pienso que las despedidas deben ser públicas, por eso grabo esta cinta que te haré llegar al programa de radio... (620)

thus indicating that the idea of the suicide pact does not seem viable. The DJ, Laura, is a friend of Héctor and also a friend of the mother of the victim. Her radio station will pay him to investigate the case. In this situation, Virginia’s tapes help to provide the clues that reveal a ring of pedophiles, once again, corrupt male members of the upper classes who kidnap and imprison young girls for their use and abuse. Virginia’s voice beyond death (pre-recorded before she died), leads to justice for the girls and vindication of her death.

Bibliography

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Harry Zohn, trans. Hannah Arendt, ed. New York: Schocken Books, 1968.

Berger, John. "Borrar el pasado (algunas notas en torno a un dibujo)." *La Jornada*. Ramón Vera Herrera, trad. México D.F., México: 15 de junio de 2007.

Berzins McCoy, Marina. *Wounded Heroes. Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. UK: Oxford UP, 2013.

Braham, Persephone. "Violence and Patriotism: *La novela negra* from Chester Himes to Paco Ignacio Taibo II." *Journal of American Culture*. 159-169.

Buñuel, Luis, director. "El ángel exterminador." Gustavo Alatraste, producer. Mexico, 1962.

Close, Glen S. "Muertos incómodos: the Monologic Polyphony of Subcomandante Marcos." *Ciberletras*, Vol 15.

Collado, Michael. "Zapata y Trotski o el crepúsculo de los ídolos: aproximación a dos íconos históricos en *Cosa fácil* y *Cuatro manos* de Paco Ignacio Taibo II." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Número 34, 2006.

Colmeiro, José F. "De Pepe Carvalho al Subcomandante Marcos: La novela policíaca hispánica y la globalización." *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 231, Abril-Junio 2010, 477-492.

Dickens, Risa. "An Eye on the City: The Detective Figure in Benjamin, Kracauer and Jameson." <http://www.openjournalmontreal.com/>

Gómez Unamuno, Aurelia. "And They Didn't Shut Up: Prison Narratives of the Mexican Dirty War." *A Contracorriente*. Vol. 10, No. 2, Winter 2013, 234-270.

Handelman, Susan. "Walter Benjamin and the Angel of History." *Cross Currents*. 344-352.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Hernández Martín, Jorge. "On the Case." *Américas*. March 1, 1995, Vol. 47, Issue 2.

Hunt, Daniel P. "Allegories of Power in Two Historical Novels of Paco Ignacio Taibo II." *Journal of the Pacific Northwest Council of Foreign Languages*. Volume 16, 1995. 13-18.

Inés de la Cruz, Sor. *A Sor Juana Anthology*. Alan S. Trueblood, trans. Massachusetts: Harvard UP, 1988.

Jameson, Fredric. *Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

----. "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Science Fiction Studies*, #27, Volume 9, Part 2, July 1982.

----. *Representing Capital. A Reading of Volume One*. New York: Verso. 2011

----. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986). 65-88.

Lake, Darlene M. "Of Borders and Bad Guys: Transculturalism and National Identity in Two Novels of Detection by Paco Ignacio Taibo II." *La nueva literatura hispánica*. Núm5-7, 1997, 77-90.

Maffie, James. *Aztec Philosophy: Understanding a World in Motion*. UP of Colorado, 2014.

Marcos, Insurgente Subcomandante. "Marcos is Gone! Between the light and the shadow." <http://www.schoolsforchiapas.org/2015/05/> May 26, 2015

Martín Escribá, Alex and Javier Sánchez Zapatero. "Una Mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 36, 2007, 49-58.

Nichols, William J. "Nostalgia, novella negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II." Lluvia Gómez y Richard Ford, trans. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Issue 13, 2000, 96-103

----. *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture, and Capital in the 'Noir Novels' of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vásquez Montalbán*. Bucknell UP, 2010.

Oikonomakes, Leonidas. "Farewell Marcos, long live Subcomandante Galeano!" <http://www.schoolsforchiapas.org/2014/05/> May 27, 2014.

Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Poniatowska,
Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral.* México
D.F. Ediciones ERA, 1971.

Reyes, Alejandro. "Marcos,
el Subcomandante innecesario." *Revista Anfibia* www.revistaanfibia.com/nueva/ensayo/marcos-el-subcomandante-innecesario/

Ross, Kristin. "Parisian Noir." *New Literary History.* 2010, 41: 95-109.

Salverson, Julie. "The Mask of Solidarity." *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism.* Mady Schutzman and Jan Cohen-Cruz, eds. New York: Routledge, 1994.

Santana Peraza, Víctor Pablo. "La serie Belascoarán Shayne
a través de *Muertos incómodos.* *Ciberletras*, New York. Vol. 15

----. *Muertos incómodos y la
literature postzapatista.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de
Madrid. 2010.

Taibo II, Paco Ignacio. '68. Donald Nicholson-Smith, trans. New York: Seven
Stories Press, 1991.

----. *Días de combate.* México: Editorial Grijalbo, 1976.

----. *Frontera Dreams.* Bill Verner, trans. Texas: Cinco Puntos Press, 2002.

----. ed. *Mexico City Noir.* Achy Obejas, trans. New York: Akashic Books,
2010.

. *No habrá final feliz. La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne.* New
York: HarperCollins, 2009. (novels 1-9 of the series)

----. and Insurgente Subcomandante Marcos. *The Uncomfortable
Dead. (what's missing is missing).* Carlos Lopez, trans. New York: Akashic Books,
2006.

Valiente Nuñez, Javier. "Politización de
la nuda vida y surgimiento de una ética de la liberación indígena y
popular en *Muertos incómodos* del Subcomandante Marcos
y Paco Ignacio Taibo II." *Necrofilia y necrofobia: representaciones de
la muerte en la cultura hispánica.* Valladolid: Universitas Castellae, 2010. 369-381.

Wrigley, Meredith. "La muerte disfrazada: Representaciones de
la muerte en México." *Hispanet Journal* 4 (December 2011)

Territorios desterritorializados:

imaginarios de la Ciudad de México en Jordi Soler

[Fabrice Gansbeke](#) y [Dagmar Vandebosch](#)

KU Leuven (Universidad de Lovaina)

Espacios urbanos y territorialidad

El crecimiento de las grandes ciudades, megalópolis o megaciudades, en las últimas décadas, así como los problemas ambientales, urbanísticos, sociales y de seguridad que este crecimiento conlleva, ha provocado un interés sostenido por el espacio urbano en diferentes disciplinas como la sociología, la geografía, pero también en la literatura. Estas teorías suelen destacar el carácter fragmentado (García Canclini 1997) o incluso fracturado (Koonings & Kruijt 2007) de las grandes ciudades. Al afirmar que “el ideal de orden se ha fragmentado” en la ciudad postmoderna, Nanne Timmer (2013: 7) hace referencia a la que sigue siendo una de las obras fundacionales para los estudios urbanos, a saber *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, de Michel de Certeau. La mayoría de los estudios contemporáneos se distancian en buena medida de de Certeau, alegando que su visión dicotómica del espacio, que opone una noción “planeada” o “panóptica” de la ciudad a unas prácticas del espacio, ha perdido su pertinencia al dejar de existir aquella ciudad ordenada (Grabner 2013: 176). No obstante, estos mismos estudios se siguen apoyando en muchos de los conceptos y cuestionamientos propuestos por el estudioso francés, como los del orden y del poder sobre el espacio. La obra de Néstor García Canclini puede ilustrar esta recepción ambivalente de de Certeau. Por una parte, el antropólogo y pensador argentino, al igual que el filósofo francés, se propone hablar del espacio urbano a partir de la relación que sus habitantes construyen con él –

una concepción que se podría clasificar bajo lo que Lindón, Aguilar y Herniaux han llamado “la concepción del espacio vivido-concebido” (2006: 11) – y se interesa por la relación entre “totalizaciones y destotalizaciones” (Lindón, 2007: 90). Por otra parte, se muestra consciente de que “no podemos conocer la totalidad de lo real y que las principales epistemologías contemporáneas desconfían de las visiones totalizadoras” (*ibid.*) e insiste en la imposibilidad de una visión de conjunto en la ciudad (post)moderna. Esta imposibilidad lo lleva a interesarse por la constitución imaginaria de la ciudad, centrándose en los ‘imaginarios’ o elaboraciones simbólicas de lo observado, construidos por los habitantes urbanos a fin de compensar la perspectiva siempre parcial sobre la ciudad.

Apoyándose en las entonces recientes ideas de Foucault sobre el poder y la disciplina de Certeau estudiaba en su libro de 1980 las prácticas o tácticas cotidianas y antidisciplinarias utilizadas por los consumidores para ofrecer resistencia a un sistema de producción de orden, disciplina y poder. Introdujo a este efecto algunos conceptos y distinciones que resultarían fundamentales para los estudios del espacio en su dimensión social, como la pareja conceptual lugar – espacio, correspondiendo aquél con el orden y la “ley del propio” y éste con el “lugar practicado” (1990: 173). Otro binomio influyente es el que opone “estrategias” y “tácticas”:

J’appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d’un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d’être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s’est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre (1990 : XLVI).

En la definición de ambas parejas conceptuales, de Certeau recurre al concepto del 'propio' (*le propre*), es decir un lugar 'aislable' del contexto que ofrece una garantía de estabilidad e identidad y se apoya en una base esencialmente institucional. Los sujetos desprovistos de poder, en cambio, carecen de lugar 'propio'; sus tácticas consistirán en la 'apropiación' de lugares ajenos, convirtiéndolos en espacios.

En lo que sigue, nos proponemos examinar cómo han evolucionado el concepto de lo 'propio' y otros conceptos relacionados, como la 'apropiación', en las décadas posteriores a la publicación de *L'invention du quotidien*, en las cuales, como hemos indicado arriba, el poder se ha ido desinstitucionalizando y dispersando hasta tal punto que en los estudios urbanos contemporáneos el espacio de las grandes ciudades se asocia predominantemente con el caos y la fragmentación. Recurriremos para ello al concepto de 'territorio', concebido por Rogério Haesbaert como una "relación de dominación y apropiación sociedad-espacio". En efecto, para este geógrafo humano, "cada grupo social, clase o institución puede 'territorializarse' a través de procesos de carácter más funcional (económico-político) o más simbólico (político-cultural) en la relación que desarrollan con 'sus' espacios, dependiendo de la dinámica de poder y de las estrategias que están en juego" (Haesbaert, 2011: 81-82).

La megalópolis contemporánea se suele considerar como un lugar de desterritorialización. En su entrevista con Alicia Lindón, por ejemplo, García Canclini describe las grandes ciudades como "conjuntos habitacionales, y conjuntos de viaje, de

trabajo y de circulación, físicamente delimitados hasta cierto punto. Por otro lado, son conjuntos comunicados por redes invisibles, *deslocalizadas*, con *bajo arraigo territorial*” (Lindón, 2007: 92; el énfasis es nuestro). Manuel Delgado, en *El animal público*, sigue una línea similar cuando define la ciudad como “una forma radical de espacio social, escenario y producto de lo colectivo haciéndose a sí mismo, un territorio desterritorializado en el que no hay objetos sino relaciones diagramáticas entre objetos, bucles, nexos sometidos a un estado de excitación permanente” (Delgado, 1999: 45).

Más en particular, analizaremos los territorios urbanos en dos obras de Jordi Soler en las que el espacio urbano contemporáneo, y más específicamente el de la Ciudad de México, desempeña un papel importante, a saber *Bocafloja* (1988) y *Nueve Aquitania* (1999). Puesto que estas novelas no se desarrollan única ni predominantemente en el espacio público, que ha sido el foco principal de los estudios urbanos, centraremos nuestra atención en la relación entre éste y los espacios privados y/o domésticos en ambas novelas. La Ciudad de México tal como aparece en las dos obras efectivamente parece ser un lugar en el que resulta difícil construir un espacio con valores territoriales estables. Incluso los personajes que más intentan adoptar *posiciones* fijas e inmóviles –tanto en un sentido físico-geográfico como en un sentido más simbólico o figurado de la palabra– son los que en mayor medida ven desestabilizadas estas posiciones. En ambas obras, los espacios privados, y particularmente la casa –el territorio simbólico por antonomasia– pierden sus connotaciones territoriales. No obstante, el impacto de esta desterritorialización sobre los personajes y su relación con el espacio urbano, así como su función narrativa en las novelas, es muy diferente en los dos textos.

Bocafloja se desarrolla en algunos lugares de la Ciudad de México que, por lo menos a primera vista, se podrían considerar como ‘propios’ en el sentido que de Certeau confiere a este término, a saber lugares institucionales o privados relacionados con el poder económico y mediático. También los espacios públicos presentes en la novela, escenarios de los recorridos del personaje Morgana por el D.F., esbozan un territorio bastante definido y limitado, no tanto en términos geográficos, sino sobre todo a nivel socio-económico, pues ella se desplaza preferentemente por los barrios más céntricos y acomodados de la ciudad. La cartografía de la Ciudad de México en *Bocafloja*, por tanto, tiene mucho de lo que García Canclini denomina la ‘ciudad diseminada’, “una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea de dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos” (García Canclini 1997: 82). Según apunta este autor, la megalópolis contemporánea se ha vuelto demasiado grande para ser experimentada en su conjunto, y cada uno de sus habitantes termina por centrar su experiencia de la ciudad en torno a unos recorridos limitados. Esta imagen fragmentada del D.F. se ve contrastada en la novela por la de una permanente bruma tóxica que cubre la ciudad. La omnipresencia de este peligro –tanto en un sentido literal como simbólico– inmanente pero no tangible, otorga a la novela una atmósfera oscura, negra y siempre indefinida.

Nueve Aquitania, en cambio, traza un retrato más rudo de la capital mexicana enfocando, además de los problemas ambientales (la contaminación atmosférica y las nubes de ceniza procedentes de los volcanes), la precariedad de la vida, la incompetencia gubernamental, la corrupción y sus consecuencias (la inseguridad; la pobreza extrema). Esta novela se construye también sobre el contraste entre las capas sociales más potentes, particularmente las altas finanzas y el mundo de los negocios, por una parte, y el mundo de los más desfavorecidos, por otra. Si en *Bocafloja* varios personajes siguen cultivando

la idea de un centro fijo y estable, una idea que luego es deconstruida por la trama hasta deshacerse por completo al final del libro, en *Nueve Aquitania* predomina desde el inicio la imagen de la ciudad como un espacio incontrolable dentro del cual uno no puede más que adaptarse de la mejor manera posible. Esta oposición también se refleja en la forma narrativa: en *Bocafloja* la narración parece seguir una organización lógica que solo hacia el final se pone en duda, mientras que *Nueve Aquitania* es una novela altamente fragmentada y desorganizada. En lo que sigue, demostraremos que, si se puede leer *Bocafloja* como el relato de la desestabilización de lo aparentemente estable, *Nueve Aquitania* representa más bien la búsqueda de cierta sistematización en un entorno profundamente caótico.

Bocafloja: difusión e inversión de las relaciones de poder

Johny Bocafloja, el personaje que dio su nombre al debut de Soler, es un personaje que cree estar en el centro del mundo, y cuya posición se va desmoronando progresivamente. Es locutor de radio en *Radio Ántrax*, una emisora para jóvenes en la que Bocafloja presenta un programa matinal de música –predominantemente el rock alternativo británico y estadounidense de los años ochenta– que incluye intervenciones telefónicas de los oyentes. Desde su posición aislada en la cabina de radio, Bocafloja adopta una actitud de autoridad y poder que el narrador pone de relieve al referirse repetidamente a él como “la estrella”; en efecto, el personaje se comporta como si el mundo entero girase alrededor de él. Su asistente, el operador de la consola, por ejemplo, no tiene más remedio que “meterse en su frecuencia para tratar de interpretar sus deseos, que se [manifiestan] con una carnada completa de señas desde el otro lado del vidrio” (BF: 18). Pero Johny experimenta su mayor sensación de poder en la relación con su

audiencia: en las múltiples llamadas telefónicas que recibe, invariablemente es él quien conduce la conversación, quien decide si corta la conexión, y en qué momento (BF: 19-20; 36-38; 82-83), quien sugiere a una joven oyente que falte a la escuela (BF: 13) o ridiculiza públicamente a un oyente que lo había criticado (BF: 58-59). Su actitud hacia las mujeres tiene fuertes rasgos de machismo: suele dirigirse, por ejemplo, a sus interlocutoras mediante apelativos denigrantes como *muñeca* o *niña*.

La primera imagen que se construye así de Bocafloja es la de una especie de Dios en su universo, quien habla a la ciudad desde lo alto, se entera de, e influye en lo que ocurre en ella. Como el vigilante en Foucault, quien ve a todos los prisioneros desde la torre central, Bocafloja se imagina en un espacio céntrico desde el cual se emiten ondas radiofónicas que forman una red invisible que cubre y engloba la ciudad entera, con la cual además interactúa por teléfono. Para expresarlo en términos de de Certeau, Bocafloja se retrata en las primeras páginas de la novela como un sujeto de voluntad que, desde una posición institucional de poder y un espacio que puede ser considerado como uno 'propio', establece relaciones *estratégicas* con el exterior.

Néstor García Canclini ha llamado la atención sobre el lugar hasta cierto punto panóptico que ocupa la radio en la sociedad urbana actual. Como otros productos de la "industrialización de las comunicaciones", la emisión radiofónica puede simbolizar, en su opinión, un intento de restitución de la visión de totalidad que se ha perdido con la expansión inmensurable de las ciudades modernas. El mismo autor insiste, sin embargo, en que no deja de ser ilusoria esta visión:

[E]l helicóptero que recorre diariamente la megalópolis y transmite por los canales de Televisa nos cuenta cada mañana cómo está la ciudad, dónde hubo choques, por dónde

no hay que circular. Eso también lo podemos escuchar por radio, en México y en otras ciudades. Es un simulacro, hacen como que nos están diciendo cómo es la ciudad vista desde arriba, casi como Dios. (García Canclini, 1997: 82-83).

De manera semejante, en la novela de Soler las llamadas de una oyente que se presenta como Morgana pondrán de manifiesto que el lugar seguro y ‘omnipotente’ que Bocafloja se construye no es más que una utopía. Durante estas conversaciones telefónicas, Morgana le cuenta sus vivencias con Orson, un pintor misógino y ajeno al mundo que la trata de manera poco respetuosa. Poco a poco se produce una inversión de las relaciones de poder, pues ya no es el locutor de radio quien lleva las riendas y ejerce el dominio de la palabra, sino una de sus oyentes. En efecto, Johnny abandona su lugar de dominio para inclinarse ante una especie de hechizo, mientras que Morgana, como veremos más adelante, usa su poder para manipular a su interlocutor.

Otro elemento que, de manera más sutil, desafía la posición central de Bocafloja es la ‘bruma tóxica’ que cubre la Ciudad de México, que oculta el sol, reduce la visibilidad y cuyos componentes químicos corroen a los organismos. La niebla invariablemente ocupa un lugar destacado en los programas radiofónicos de Bocafloja, ofreciéndole un pretexto grato para largas diatribas retóricas. No obstante, en el libro cobra también una significación simbólica, pues la bruma que carece de centro y envuelve la ciudad como un velo difuso, no tangible y no controlable, representa una amenaza a lo estable y lo conocido; evoca la imposibilidad del control total.

El efecto de desestabilización de la posición dominante del personaje Bocafloja se ve aumentado por un vuelco de la trama hacia el final del libro, cuando se revela que los episodios sobre Morgana y Orson son invenciones de otro personaje, Anastasia

Golman: la esposa de un magnate quien, tras asesinar a su marido y depositar su cuerpo en la cisterna de su casa, se inventa una identidad y un pasado nuevos en sus conversaciones telefónicas con Johny Bocafloja. La manipulación por medio de la palabra no ocurre pues únicamente entre los personajes, sino que también afecta al proceso de interpretación de parte del lector.

La metáfora de la bruma simboliza entonces también el fracaso del punto de vista panóptico a nivel textual: durante largo tiempo, se invita al lector a considerar las historias de Johny, Morgana, Orson y Anastasia como líneas narrativas paralelas; sólo al final del texto éste puede distinguir con claridad las relaciones entre los personajes y los niveles narrativos. En realidad, la desestabilización de la interpretación empieza con la intrusión de la voz de Anastasia/Morgana en el ‘territorio’ de Bocafloja, por causa de la que éste queda “encantado” (BF: 21) y pierde gradualmente su posición de control. Desde el inicio de la novela, empezando por el título, se induce al lector a considerar a Bocafloja como protagonista de la novela. La introducción del personaje de Morgana, en cambio, inicia un proceso gradual a través del cual se desplaza el centro de la narración y Bocafloja se convierte cada vez más en oyente pasivo de la verdadera protagonista: una de sus oyentes, que se presenta como Morgana pero que luego será identificada como Anastasia Golman.

Movilidad y territorialidad en *Bocafloja*

Anastasia Golman es sin duda el personaje que adopta la postura más ambivalente hacia valores como el hogar y el arraigo espacial. La carrera internacional prominente de su marido Antonio les proporciona a los Golman una gran prosperidad económica, por lo que Anastasia no tiene que trabajar. Ella pasa, por lo tanto, gran parte de su tiempo en casa, donde puede contar con la ayuda doméstica de una sirvienta y con los servicios de

un chófer. Sin embargo, no cultiva activamente esta vida de relativa inmovilidad en el entorno doméstico; su situación se describe más bien como una consecuencia forzosa de su dependencia del marido. Ante el hábito irrespetuoso de éste de dejar sus cosas por todas partes, ella reacciona “[ordenando] ese caos convencida de que era el precio que tenía que pagar por ser la esposa de Antonio Golman, el prominente industrial que le financiaba todos sus caprichos y que le daba el prestigio necesario para andar por el mundo con un presupuesto ilimitado” (BF: 118). Pero ya desde su primera caracterización se pone de manifiesto su deseo de apropiarse de un espacio personal verdadero, de construirse una subjetividad propia: “Anastasia [...] estaba convencida de que entender los caprichos del marido, y en ocasiones hasta solaparlos, era también parte de la reconquista de los espacios antes conquistados” (BF: 94-95). En breve, mientras que Johny Bocafloja opta por construir su identidad con relación a unos espacios estables y ‘propios’, Anastasia desea evadirse de una posición social privilegiada y segura para hacer suya una condición móvil y dinámica.

El recuerdo de su viaje al Cabo San Lucas, donde pasó dos semanas sola, es más que un mero desplazamiento físico; implica una huida de su casa y de su situación atascada en un matrimonio con un hombre del cual depende totalmente, como se infiere del deseo que siente cuando encuentra un hombre desconocido allí: “Ella estudiaba los escalofríos que le provocaba ese cuervo y concluía, mientras seguían caminando, que no era la mano la que le producía los escalofríos, sino la posibilidad cada vez más cercana de probar otro varón” (BF: 153-154). Pero también se podría interpretar este viaje –o el recuerdo del mismo– como una huida de la ciudad de México, ese lugar tan asfixiante: “Apuntó las narices al mar para llenarse de aire limpio los pulmones, quería empezar a diluir la contra de plomo que ganaban todos los días en la ciudad de México” (BF: 152).

El carácter sofocante del D.F., además, no proviene únicamente del impacto físico de la bruma tóxica, sino también de la impresión de desorden y caos que Anastasia experimenta como habitante. Eso explica por qué disfruta tanto de la vista de la ciudad de México desde el avión: “Le pareció que la vida sería otra si pudiera ver siempre las cosas desde esa perspectiva. Todo estaba dispuesto con un orden escrupuloso. El sentido de las calles, la disposición de los edificios. Desde esa altura todos parecían estar seguros de sus actos” (BF: 150). Por más que le guste la visión panóptica de la ciudad, se da cuenta de lo ilusorio de esta visión aérea, así como de lo incontrolable del espacio urbano en la superficie. Anastasia, entonces, entiende mejor que Johny Bocafloja que se ha vuelto imposible vivir en espacios estables. Ante tal situación, ella busca refugio en un espacio imaginario.

El imaginario más significativo al que acude Anastasia se observa sin duda en sus conversaciones por teléfono con Johny Bocafloja, durante las cuales pretende llamarse Morgana y entretiene a Bocafloja con el relato de sus vivencias inventadas con Orson. En la imaginación de Anastasia, Orson toma la forma de un personaje que trata en vano de localizarse en un lugar fijo y estable; una figura, pues, comparable hasta cierto punto con Bocafloja. Pero mientras que éste se aísla de la ciudad en su lugar de trabajo, el estudio de radiodifusión, Orson se refugia en su casa, lugar simbólico que se asocia tradicionalmente con valores como la comodidad, la tranquilidad y la seguridad. En su *Poétique de l'espace*, Bachelard (1957: 23-50) analiza la casa como el “espacio de la intimidad”. “Car la maison”, según afirma el filósofo francés, “est notre coin du monde. Elle est – on l’a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n’est-elle pas belle?” (24). Los valores con los que se asocia el espacio de la casa hace que podamos describirla como “le non-moi qui protège le moi” (24). De este modo, la casa

es “un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité” (34).

Son precisamente los elementos destacados por Bachelard los que convierten la casa inventada de Orson en un espacio significativo. Hijo de un diplomático cuya carrera profesional mantenía “desmembrada a la familia desde que le funcionaba la memoria” (BF: 44), Orson ha pasado buena parte de su vida desplazándose de un lugar a otro. Como este modo de vivir le parece “desquiciante”, se propone “asentar sus huesos en un solo punto del mundo” (BF: 110), regresa a México y se instala en la casa familiar. Pese a su propósito inicial de “hacer las cosas por sus propios méritos” (BF: 111), pronto su vida se reduce al espacio de la casa, donde se queda encerrado durante largos periodos. Pero la casa natal no posee en absoluto los valores de protección y de amparo que le atribuye Bachelard. En cambio, está llena de la misma bruma difusa que ocupa la ciudad entera, y que por lo tanto disipa las fronteras entre lo interior y lo exterior. El aislamiento voluntario de Orson no produce el efecto procurado de tranquilidad: “Pasaba días enteros sin salir de su casa, dibujando o durmiendo o viendo el techo, pero llegaba el día en que su encierro le parecía monstruoso, insalubre, pendejo [...]” (BF: 142). En un momento determinado, Orson empieza a imaginarse que hay un cuerpo de mujer en la cisterna en el patio. El espacio oscuro y recóndito de la cisterna se convierte en una obsesión para el personaje, y será el lugar de su muerte por accidente. También Bachelard asocia los espacios subterráneos con la irracionalidad y la locura, al caracterizar el sótano como “l’être obscur de la maison, l’être qui participe aux puissances souterraines” (Bachelard, 1957: 35). El hogar de Orson se describe, en otras palabras, como un espacio siniestro, que, en vez de producir tranquilidad y bienestar, lo lleva a la alucinación y la locura, y, finalmente, a la muerte. En resumen, se podría decir que Anastasia inventa una pareja que

es totalmente incapaz de adaptarse al lugar “lleno de incoherencias” (BF: 183) que es la Ciudad de México.

El *alter ego* que Anastasia inventa para sí misma, en cambio, es un personaje que se adapta con facilidad a la condición humana profundamente cambiada con la evolución del mundo hacia la contemporaneidad. Efectivamente, Morgana es un personaje fundamentalmente móvil. Físicamente hablando, casi nunca deja de desplazarse, particularmente por las colonias más acomodadas de la ciudad y por las zonas de vida nocturna: “Piloteó su Golf por las partes altas de Insurgentes. Peinó completa la Zona Rosa. Cruzó la parte más fotografiabile de Reforma. Ningún sitio le gustaba para detenerse” (BF: 30). Esta movilidad perpetua se explica tal vez por su situación familiar, que no le trae la sensación de encontrar en casa un espacio de intimidad (BF: 30). Así, se podría sostener que el *alter ego* imaginado de Anastasia constituye una inversión de su propia personalidad: mientras que Anastasia, mujer casada y con hijos, pasa la mayor parte de su vida en los alrededores inmediatos de su casa, la joven Morgana se mueve por la ciudad, frecuentando de preferencia lugares donde rigen el anonimato y la impersonalidad, como moteles y bares, donde va “buscando amoríos efímeros, fugaces y devastadores” (BF: 71). La vida sexual de Morgana, en efecto, va marcada por contactos sexuales frecuentes y superficiales, carentes de intimidad, y por ciertas preferencias quizá insólitas, entre las cuales destaca su hábito de masturbarse en compañía masculina sin permitir que su pareja la toque. Es de notar que este tipo de contactos, al parecer de Morgana, son propios de la ciudad: “De estas incoherencias vive la ciudad de México, (...) las pasiones son difusas y acomodables. El más industrial de aquí mañana llevará a su mamá al mercado, o el más nene de Polanco [barrio lujoso en el D.F.] al rato sodomizará brutalmente a una secretaria” (BF: 183). Los recorridos de Morgana por la

ciudad podrían sugerir que ésta constituye su territorio; en cambio, su perpetua movilidad, así como sus experiencias sexuales, frecuentemente solitarias, en lugares sórdidos y anónimos apuntan más bien hacia una renuncia a cualquier aspiración a la territorialización del espacio urbano.

La movilidad perpetua de Morgana y el papel dominante que suele asumir en sus contactos sexuales implican una desestabilización e inversión de los discursos tradicionales en términos de género, la cual permite leer la historia de Morgana como una reinención o reescritura del *hada Morgana*, que aparece varias veces en historias y leyendas alrededor del rey Arturo, y que se ha convertido en un tópico literario de la mujer poderosa. Aquella figura de origen celta se caracteriza, especialmente en la tradición cristiana, por su sexualidad muy elaborada, rasgo que comparte con la Morgana de Soler (ver Rise, 2001). Además, su nombre en italiano, *Fata Morgana*, se ha aplicado a un fenómeno en la naturaleza que consiste en un espejismo que produce una imagen invertida de la realidad. La relación entre este fenómeno y la novela parece ser doblemente significativa. Por un lado, la imagen engañosa del espejismo se podría relacionar con el efecto que producen las llamadas de Anastasia/Morgana en Johny, que queda como embrujado por la figura de Morgana. Por otro lado, el imaginario en el cual Anastasia Golman se refugia al inventar la figura de Morgana, representa en buena parte un ‘espejo’, una inversión de su vida diaria como ama de casa.

Cabe observar, no obstante, que para Anastasia también, Morgana no es más que un fantasma; la esposa frustrada resulta ser incapaz de dar el paso tan deseado, de escaparse de verdad. Al final del libro, logra sustraerse de su situación presente, pero no sin recurrir al homicidio. El carácter clandestino de la huida de Anastasia contrasta

entonces brutalmente con el potencial heroico de la fuga soñada o imaginada: la verdadera ‘heroína’ de la novela, en definitiva, se encuentra en la imaginación de un personaje. *Bocafloja*, en este sentido, es a la vez un homenaje al arte de contar y un juego del gato y el ratón entre narrador y lector. Esta dimensión metanarrativa será más pronunciada aún en la novela *Nueve Aquitania*, en la que la Ciudad de México también desempeña un papel importante.

Redefiniciones del ‘propio’ en la megaciudad: *Nueve Aquitania*

Nueve Aquitania es una novela muy fragmentada que cuenta, en orden no cronológico, las peripecias de un personaje cuyo nombre verdadero nunca se revela y a quien solo conocemos –como a la mayoría de los personajes– por su apodo, ‘el Nómada’. La información ofrecida acerca de este personaje es tan escasa y dispar que el lector tarda mucho en poder formarse una imagen mínimamente coherente del protagonista de la novela, a quien encuentra en lugares y con ocupaciones diferentes, desde asistente de veterinario en Suiza a traficante de hachís en Lisboa. A través de fragmentos de la “Bitácora del Nómada” y otros retazos de información, se puede reconstruir la historia personal del protagonista. Egresado de Harvard y vicepresidente de finanzas en una empresa financiera multinacional en la Ciudad de México, se ve despedido por deshonra y termina dirigiendo una ‘multiempresa’ clandestina, cuyos empleados son niños callejeros. Cuando un político local decide mediatizar el asunto de explotación de niños a fin de “remendar las fisuras por donde escapaba la gobernabilidad” en una ciudad asolada por la inseguridad, la falta de agua, la contaminación ambiental y las catástrofes naturales, el Nómada se ve obligado a abandonar México. Perseguido por el también anónimo ‘Superpolicía 218’, cuya persecución del Nómada se narra en tercera persona,

el protagonista se lanza en un viaje que lo lleva a diferentes ciudades americanas y europeas y que recuerda varios tópicos de la tradición picaresca. Al final de la novela se revela que ambas líneas narrativas son inventos del guionista mexicano ‘El Sudaca’, colaborador del cineasta alemán Wim Wenders, quien está rodando una película en Lisboa (1). En lo que sigue, nos centraremos en la estancia del personaje en el Distrito Federal.

La causa del evento que desencadena la historia, es decir, el despido del Nómada de la empresa multinacional donde trabaja, y en consecuencia también de la elite financiera del D.F., no se menciona explícitamente sino que se insinúa mediante la inclusión en la novela de un correo electrónico enviado por el presidente de la empresa al vicepresidente de finanzas —es decir, el propio Nómada—. En este documento, la decisión de expulsarlo de la empresa se atribuye a la presión de una “coalición de mujeres indignadas”, entre las cuales una vicepresidenta, quienes afirman tener miedo de él (NA: 89-90). Estos detalles, además de la “solidaridad” que le manifiesta el presidente (varón), quien despide a regañadientes a quien reconoce como el principal responsable del auge financiero de la empresa, sugieren que el Nómada estuvo involucrado en un caso de acoso sexual.

La forma bajo la cual se presenta esta información importante para la trama, es decir, la inclusión de un e-mail, es característica. Efectivamente, *Nueve Aquitania* constituye una recopilación de capítulos que pertenecen a diferentes géneros textuales, como el artículo de prensa, la bitácora, la carta, el correo electrónico, el informe policial, etc. El conjunto se caracteriza por un aspecto extremadamente fragmentado y desarticulado, que dificulta al lector la tarea de recomponer el orden cronológico y lógico

de la narración. El libro tiene la forma de un rompecabezas, en el que es muy difícil relacionar las piezas pero donde al final todo encaja, o de un tablero de juego, en el que el desplazamiento de un peón de una casilla a otra no es motivado por una lógica sino por el azar. La falta de visión de conjunto del lector refleja, al parecer, el desplazamiento descontrolado del Nómada, cuya vida cómoda y propicia ha caído a pedazos. Los aspectos formales del texto impactan, pues, fuertemente en el proceso hermenéutico, y reflejan hasta cierto punto el desplazamiento sin rumbo aparente del protagonista. Como apunta Ottmar Ette en su libro *Literature on the move*, semejante conexión entre los movimientos espaciales al nivel de la trama y los movimientos metafóricos al nivel de la escritura y de la lectura se da con frecuencia en la literatura de viajes –género con el que *Nueve Aquitania* comparte algunas características–:

The comparison between author and traveler concerns not only the necessity and perils of the *se mettre en route* –whereby the writing process itself is symbolized as spatial movement– it refers also to the relation between each route and the great plan [...] Reading, too, is a kind of traveling (Ette, 2003: 27).

En primera instancia, el Nómada reacciona a la pérdida de su estatus –y, por lo tanto de un espacio ‘propio’ en el sentido de de Certeau– aferrándose a unos vestigios simbólicos de su pasado. Así lo vemos circulando por los barrios céntricos de la ciudad vestido de manera formal en su “mundo con aire acondicionado” (103), que es el modo en que el Nómada se refiere a su coche en su Bitácora. Un incidente a primera vista banal le hace comprender lo absurdo de tal actitud: cuando un joven lavavidrios sube a su coche y lo avería sin que el Nómada encuentre el tiempo de reaccionar, la velocidad y agilidad con la que el chico –luego apodado ‘la Liebre’ (NA: 105)– escapa le hacen ver que estos

chicos son los mejor adaptados a las condiciones salvajes del espacio urbano. “Inmunes al ambiente tóxico y al sol tirano” (NA: 104), ofreciendo sus servicios de limpieza a la manera de un asalto, los chicos lavavidrios sacan provecho de las oportunidades que ofrece el espacio caótico del Distrito Federal. El Nómada decide aliarse con ellos en una ‘empresa’ que combina una organización profesional, de la que se encarga él mismo, con la flexibilidad y las destrezas múltiples de los jóvenes. El nuevo director, en términos picarescos, la caracteriza como “una coalición para enfrentar mejor la vida” (105). Recurriendo a sus conocimientos de microeconomía adquiridos en Harvard, el Nómada opta por el modelo de una ‘multiempresa’ o ‘empresa de giro múltiple’ cuyo lema, significativamente, reza “Hacemos cualquier cosa” (106). En efecto, en la política de aceptación de encargos los criterios económicos predominan claramente sobre los morales, de modo que la empresa se mueve continuamente en una zona fronteriza entre lo legal y lo clandestino. Los jóvenes empresarios hacen todo por dinero: entre sus ocupaciones principales están el robo, los trabajos de construcción, el catering, el tráfico de drogas a escala pequeña y la prostitución –delito este agravado por el hecho de que todos los chicos sean menores de edad–.

A propuesta del Nómada, el negocio pasa a llamarse ‘Nueve Aquitania, Multiempresa’, en honor a la pasión del fundador por la vida y la poesía de Guillermo IX de Aquitania. Si este nombre en primera instancia se elige por su “trasfondo críptico”, y quizá cierto tono culto o elegante, acaba determinando el rumbo de la empresa, que se especializará en un servicio de fiestas a domicilio con servicios sexuales de parte de los chicos. Si bien el Nómada encuentra su inspiración para la nueva rama del negocio en la poesía amorosa de Guillermo de Aquitania, así como en el ritual del amor cortés o *Assag* con sus diferentes etapas (contemplación, abrazo, beso y caricias, sin llegar a una

mayor consumación), los chicos y sus clientes ignoran estas instrucciones y se abandonan a bacanales que el Nómada se limita a contemplar. En realidad, el ritual del *Assag* describe perfectamente la sexualidad del propio protagonista, pues distintas mujeres afirman haber sido observadas por él, tanto en contextos íntimos como cotidianos, siempre sin contacto físico. En la novela se otorga a este hábito sexual –que muy plausiblemente está en el origen de su despido de la multinacional– un valor sumamente perverso. Así, cuando el Nómada rechaza la invitación de una cliente a participar en una escena sexual con otra mujer dormida alegando que “prefiere verlas”, ella le responde que “[es] tan cerdo como [ella]” (NA: 124). En varios aspectos –su carácter ‘insólito’, solitario pero no íntimo, público pero sin entrega– la sexualidad del Nómada recuerda la de Morgana en *Bocafloja*. Si en el caso de Morgana, esta vida sexual poco convencional es un indicio de la libertad del personaje inventado, en el caso del Nómada –quien, al fin y al cabo, también es un personaje inventado que comparte tal vez más rasgos que su mera nacionalidad con su creador el Sudaca– es más ambigua. Por una parte, se percibe como ‘perversa’ por la mayoría de los personajes; por otra, contribuye al carácter inasible del personaje, quien elude tanto las tentativas del Superpolicía 218 para detenerlo como los intentos del lector de penetrar en su personalidad.

La misma actitud ambivalente caracteriza su relación con el espacio doméstico, espacio que el Nómada convierte en centro de operación de su empresa. Aunque se trata del lugar donde vive, su piso o departamento nunca ha implicado para el protagonista los valores simbólicos de la ‘casa’ de Bachelard. Eso se observa, por ejemplo, en un episodio al principio de la novela en el que, por una afección urológica dolorosísima, el Nómada tiene que dejar entrar a un vecino en el “espacio territorial del retrete” (15) para que le ayude. Esta entrada de un relativo desconocido al espacio más íntimo de la casa puede

interpretarse como la decadencia total del valor *territorial* de este espacio. La instalación de la ‘multiempresa’ en el piso funciona, hasta cierto punto, como una reapropiación por parte del Nómada de un espacio que ha perdido sus valores estables. Aunque el piso pierde a partir de ese momento la función de ‘casa’ –en el sentido de ‘espacio íntimo’– sí constituye un lugar muy adecuado para organizar las acciones clandestinas de la organización. Además, paradójicamente adquiere algunos de los rasgos simbólicos asociados con la casa por Bachelard, particularmente debido al hecho de que el espacio se convierte en un lugar de convivencia para el Nómada y ‘sus’ niños. También logran hacer de ella un lugar seguro gracias a una política activa de involucración de los vecinos:

El vecino que me había rescatado del espacio territorial del retrete cuando los aullidos de la piedra en el riñón, amenazaba con enviarnos a la policía, pero no encontraba quorum suficiente, sus intentos disciplinarios chocaban contra los tres vecinos que recibían puntualmente nuestras rentas y contra el conserje que nos cobraba una mensualidad por su silencio” (119).

Pero si para Bachelard, la casa constituye el ‘non-moi’ que protege el ‘moi’ y ofrece una “ilusión de estabilidad”, en *Nueve Aquitania* se desdibuja la frontera entre ‘yo’ y ‘no-yo’ y se adopta una actitud desengañada frente a las ilusiones: para el pícaro, la ilusión solo sirve para engañarles a los demás. La desterritorialización de los espacios privados o ‘propios’ resulta ser entonces la clave para la sobrevivencia en un mundo inestable y hostil. En suma, la estabilidad que les ofrece el espacio de la casa a los miembros de la empresa Nueve Aquitania es provisional y depende de una constante negociación. Así, el funcionamiento sólido de la ‘multiempresa’ ofrece un ejemplo de cómo se puede hacer del caos un sistema. Más que una ‘táctica’ de resistencia al poder,

constituye un intento de recuperación de un control relativo y en estrecha connivencia con el poder central cuyo objetivo es la mera sobrevivencia. La Ciudad de México en *Nueve Aquitania* se retrata como una megaciudad en el sentido que le dan Koonings y Kruijt, en la que la violencia se ha convertido en la base de formas alternativas o ‘paralelas’ de orden, control, legitimidad e identidad y en la que

poverty, exclusion and violence (...) are increasingly intertwined in such a way that conventional distinctions between a formal, legal, institutional, peaceful (in short ‘ordered’ city) and its counterpoint (informal, illegal, non-institutional or ‘disordered’) more and more fail to have analytical and practical meaning (Koonings & Kruijt 2009: 2).

Al igual que la sede de la empresa es un lugar seguro gracias a los sobornos concedidos a los vecinos, el espacio de operación de las ‘cuadrillas de refinanciación’ – las que se dedican al robo y la reventa de los objetos sustraídos– tiene que ser negociado con la policía local:

A pesar de nuestras precauciones, la ley se había dado cuenta del movimiento. Haciendo gala de mi garra empresarial, pacté con ellos una cantidad fija a cambio de que nos dejaran trabajar en paz y una cantidad extra, también fija, si nos protegían del acoso de sus compañeros (NA: 114).

No existen, pues, en la Ciudad de México más cosas ‘fijas’ que el monto del soborno: han desaparecido las fronteras entre el ‘poder institucionalizado’, el ‘crimen organizado’ y las estrategias de sobrevivencia de los más desfavorecidos. Si el Nómada describe invariablemente las actividades ilegales de sus ‘empleados’ en términos micro-

económicos, el quehacer de las instancias oficiales se podría referir con la misma facilidad en un vocabulario relacionado con el crimen.

En la novela, se rompe el *status quo* negociado con la policía cuando la atención mediática por una ola de niños ‘peregrinos’ dentro y fuera de la Ciudad de México incita al director de Seguridad Pública a elegir al Nómada como chivo expiatorio, inculpándole de “cuantos crímenes se necesitaran para fortalecer la imagen de la gobernabilidad del Estado” (156). Perseguido por el Superpolicía 218, el protagonista huye de la Ciudad de México. Como un pícaro del siglo XX tardío, vuelve a escapar varias veces de la policía, lanzándose en una peripecia sin fin que lo lleva a Manhattan, La Habana, Lisboa y finalmente a la naturaleza en Suiza. El viaje del Nómada no sigue un plan concebido con antelación. Más bien, la dirección de su huida se motiva por una fuerza externa, fuera de su control, es decir, la persecución por la policía, instrumento de un Estado corrupto y falto de seguridad jurídica. Paradójicamente, el policía que lo persigue no ve más claro en su itinerario y logra pisar las huellas del Nómada por una mezcla de suerte, buenos contactos y de la actitud comunicativa de las personas con las que se había cruzado el prófugo en sus peripecias, más que por sus propias dotes detectivescas.

Espacio urbano y espacio narrativo

Ciertos aspectos de la novela, como las descripciones de la actitud del gobierno y de la policía, invitan a interpretar la huida del Nómada como una manera de sustraerse a la máquina panóptica del poder foucaultiana encarnada por estas instancias. Si es verdad que en *Bocafloja*, las tentativas de construir una red panóptica alrededor de sí son iniciadas por los personajes, en *Nueve Aquitania* es el Estado el que trata de funcionar como el centro desde el cual se controla todo. La campaña mediática acerca del abuso de

menores de edad por el Nómada constituye en este sentido un buen ejemplo de cómo los medios de comunicación pueden ser usados a fin de crear una ilusión de totalidad, que implica un control sobre la opinión pública (García Canclini 82-83), al igual que el uso de las fuerzas policiales para captar al prófugo deben dar muestra de la eficacia del gobierno para ‘restablecer el orden’. Sin embargo, como ha demostrado nuestro análisis, el sistema de control del Estado es deficiente, totalmente infiltrado por la corrupción y funciona de una manera pareja a las instituciones de poder económico y al crimen organizado. No logrará detener el Superpolicía 218 al Nómada, quien, además, por sus rasgos de pícaro, puede contar con cierta simpatía del lector.

Existe, empero, una instancia todopoderosa en el texto, a saber el Sudaca. Al igual que en *Bocafloja*, hacia el final de la novela aparece un personaje que introduce un nuevo nivel narrativo al revelarse el inventor de varios de los capítulos anteriores. En el caso de *Nueve Aquitania*, toda la novela resulta estar compuesta por el guionista de Wim Wenders, un mexicano que redacta sus textos en una habitación de la ‘casa-plató’ donde el cineasta alemán rueda su cinta y donde el Superpolicía 218 conoce brevemente al Sudaca poco antes de salir a detener al fugitivo Nómada. En efecto, la evasión del protagonista a Suiza, que sella el fracaso de la operación de persecución, se debe a una intervención del Sudaca, autor de la escena final protagonizada por los dos adversarios:

El Nómada se desplomó de la silla y siguió gritando dando vueltas por el piso. La cámara captó en picada el detalle de sus expresiones. 218 desenfundó su arma por primera vez en esta misión internacional, se agachó y olfateó los alrededores buscando algún elemento que esclareciera los hechos; de pronto todo le quedó clarísimo (...) [R]ecordó que el Nómada no regresaría a México, que huiría a Suiza a refugiarse en el rancho de

Irene. (...) También sabía que iba a resolver de cualquier forma su fracaso internacional y que el asunto del Nómada acabaría desvaneciéndose; lo había leído hacía una hora en el guión del Sudaca y apenas entonces se daba cuenta, carajo (NA: 195-196).

El carácter metaliterario y autorreferencial de este final encuentra eco en las numerosas referencias a películas, actores, escenarios y rodajes de películas en la obra, que refuerzan el efecto de simulacro que experimentan los personajes en los últimos capítulos. Pero las fronteras entre los niveles narrativos del ‘guión’ y de la ‘novela’ vuelven a desdibujarse al sugerirse una metalepsia, que hace coincidir el personaje del Nómada con el del Sudaca. Además de ciertos rasgos identitarios (procedencia, edad y sexo) que comparten estos personajes, hay dos indicios que se trata de la misma persona, el Nómada, que además de cartero y vendedor de hachís, se ha dedicado en Lisboa al oficio de guionista. El primero es el hecho de que la simpatía que sintió 218 por el Sudaca al encontrarlo en la casa-plató lo hace hesitar a la hora de detener al Nómada; el segundo, más claro, la reflexión que se hace el Sudaca al terminar de redactar dicha escena, acerca de la oportunidad de “incluirse como personaje de su propia trama” (197).

Conclusión

Las dos novelas de Jordi Soler, escritas respectivamente a finales de los años ochenta y finales de los noventa, reflejan imaginarios muy diferentes de la Ciudad de México. *Bocafloja* retrata la ciudad de una elite económica y cultural, fuertemente influenciada por la cultura popular anglófona y cerrada sobre sí misma, mientras que *Nueve Aquitania* se centra en los contrastes sociales y la falta de organización y seguridad en un espacio claramente ‘mega-urbano’, no solo en el sentido cuantitativo, sino sobre todo por el predominio de las relaciones de poder informales e ilegales.

También el concepto de la territorialidad, así como las relaciones establecidas por los personajes con sus espacios privados, difieren considerablemente en las dos obras. En *Bocafloja*, asistimos a la desestabilización paulatina de unos espacios ‘propios’ en el sentido cerateauiano, es decir, de unas posiciones de poder apoyadas en instituciones mediáticas y económicas, como la del radiolocutor Bocafloja, o de la familia del magnate Golman, así como a la desterritorialización del espacio doméstico en el caso de Orson. El personaje de Anastasia/Morgana entabla una relación alternativa con el espacio, al renunciar a su posición subordinada en el lugar ‘propio’ de su hogar privilegiado y reivindicar una mayor libertad y autonomía a través de la movilidad y la imaginación. Su huida es a la vez una liberación y un sacrificio del territorio y de la intimidad. La trama de *Nueve Aquitania*, en cambio, arranca con la desterritorialización del protagonista de su lugar ‘propio’ (la empresa multinacional) y narra sus ‘tácticas’ de supervivencia, que consisten en una actitud pragmática respecto a la territorialidad, convirtiendo lo inestable en espacio propio, aceptando la falta de control absoluto y creando dentro del espacio fundamentalmente desordenado que es la megaciudad, cierto sistema caracterizado por su flexibilidad y su diversidad estratégica. Es gracias a esta capacidad de desterritorialización que el Nómada logra eludir las tentativas del Estado de establecer una organización ‘totalizadora’ del espacio. Si ambas obras enfatizan la difusión del orden y del poder en la megalópolis contemporánea, también ponen en escena a personajes que, a través de su poder verbal, ejercen un control ‘totalizador’ sobre el espacio narrativo. Anastasia Golman en *Bocafloja* y ‘el Sudaca’ en *Nueve Aquitania* efectivamente manipulan la narración de modo a despistar al lector y hacerle perder la ‘visión de conjunto’. El texto literario se muestra por tanto tan inestable y fragmentado como el espacio urbano. No obstante, si la ciudad carece de instancia

ordenadora, el lugar central concedido a estos personajes ‘fabuladores’, co-autores de la trama, termina por corroborar el poder de la palabra. El autor/narrador en estas novelas se sitúa irónicamente en una torre panóptica desde la que observa y dirige el deambular del lector en cuanto practicante, usuario o consumidor del espacio narrativo.

Notas

(1) Varios elementos de la trama de *Nueve Aquitania* hacen referencia a la película *Lisbon Story* (1994) de Wenders, como la presencia de músicos fadistas o el hecho de que el ayudante de Wenders en la novela lleve el mismo apellido (Winter) que el protagonista de la película. *Lisbon Story* comparte su carácter autorreferencial con el libro de Soler.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Impreso.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 [1980]. Impreso.

Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.

Grabner, Cornelia. “Los ritmos de la megalópolis: La poesía en voz alta en la Ciudad de México y en Spanish Harlem, Nueva York”. Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013. 175-194. Impreso.

Haesbaert, Rogério. *El mito de la desterritorialización*. México : Siglo XXI, 2011. Impreso.

Koonings, Kees & Kruijt, Dirk (eds.). *Fractured Cities. Social Exclusion, Urban Violence and Contested Spaces in Latin America*. New York/London: Zed Books, 2007. Impreso.

Koonings, Kees & Kruijt, Dirk, *Megacities. The Politics of Urban Exclusion and Violence in the Global South*, New York/London, Zed Books, 2009. Impreso.

Lindón, Alicia, “Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”, *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano-Regionales* 33.99 (2007): 89-99. Web: < <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf> >

Lindón, Alicia, Miguel Angel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords.). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos, 2006. Impreso.

Rise, Brian Edward. “Morgan le Fay”. *Encyclopedia Mythica*. Web. 29 Oct. 2013. <http://www.pantheon.org/articles/m/morgan_le_fay.html>

Soler, Jordi. *Bocafloja*. México: Debolsillo, 2012 [1988]. Impreso.

---. *Nueve Aquitania*. México: Alfaguara, 1998. Impreso.

Timmer, Nanne (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013.
Impreso.

The Vortex and the Map:

Cartographic Illusion and Counter-Mapping in *La vorágine* (1)

Amanda Mignonne Smith

[The Johns Hopkins University](#)

How many maps, in the descriptive or geographical sense, might be needed to deal exhaustively with a given space, to code and decode all its meanings and contents? It is doubtful whether a finite number can ever be given to this sort of question.

—Lefebvre

José Eustasio Rivera (1888-1928) saved a final half-page of the notebook where he drafted the first part of *La vorágine* (1924) to specify where he was when he scribbled the text:

Este cuaderno viajó conmigo por todos los ríos Orinoco, Atabapo, Guaviare, Inírida, Guainía, Casiquiare, Ríonegro, Amazonas, Magdalena—durante el año 1923 cuando anduve de Abogado de la Comisión Colombiana de Límites con Venezuela y sus páginas fueron escritas en las playas, en las selvas, en los desiertos, en las popas de las canoas, en las piedras que me sirvieron de cabecera, sobre los cajones y los rollos de los cables, entre las plagas y los calores. (85r)

So integral was the mapping of this riverine frontier to the genesis of the novel that the Colombian poet returned to the first page of the manuscript and penciled the names of the rivers there as well, below his first entry (1r). In protest of what he saw as a

debacle of mismanaged resources and unrealizable expectations, he had formally withdrawn from the mixed border commission that was to update the landmarks of Colombia's eastern limits. While rejecting the work of the official border commission, though, he engaged in his own cartographic reconnaissance, traveling along rivers and interviewing Brazilian, Venezuelan, and Colombian tenant farmers as well as members of indigenous communities to exchange geographic information (2). Notebooks and papers housed at the Biblioteca Nacional de Colombia show that he sketched rudimentary maps, documenting the routes and names of major rivers and their tributaries (3). This urge to map spills over into the pages of *La vorágine* in what Jennifer French refers to as its "topographic drive," which she considers key to the text's structure and thematics (133). Besides French's brief discussion, though, the intersection of literary and geographic mapping in this now canonical novel has mistakenly remained unconsidered.

This article bridges that critical gap in detail to reexamine *La vorágine*'s intellectual legacy in Latin American literature. Since its first publication, critical ambivalence and controversy have surrounded the novel. One of its most vehement critics, Colombian journalist Ricardo Sánchez Ramírez, using a pseudonym, chided the text for both its perceived literary shortcomings and what he viewed as hyperbolic depiction of the violence of the Putumayo Rubber Boom of earlier decades (1870-1910) (4). Not coincidentally, though, Sánchez Ramírez was also a former Colombian consul of Manaus, a position named directly in *La vorágine* as being ignorant to the country's geography (Rivera 361). Decades later in 1969, Carlos Fuentes further disparages the novel as a *novela de la tierra*, "más cercana a la geografía que a la literatura" (9). Relatively recent studies by Carlos Alonso (1990), Jennifer French (2005), Charlotte Rogers (2012), and Ericka Beckman (2013) have insightfully argued that the text's

perceived provincialism in fact functions as a critical response to modernity in the forms of the literary avant-garde, British neocolonialism, madness, and export-led modernization, respectively. Yet as I show, in the immediate context of Rivera's writing, he experienced modernity as the imposition of the fixed lines of a map onto a space that resembled a vortex. What Fuentes refers to pejoratively as the text's closeness to geography merits attention as part of that spatial confrontation. In the geocritical analysis that follows, *La vorágine* serves as a point of departure into the ways that science and fiction have clashed in representing and shaping Amazonia (5).

I argue that Rivera's narrative representation of the jungle in *La vorágine* exposes Colombia's maps as a kind of fiction themselves, a cartographic illusion, that nevertheless causes devastating consequences in the real spaces that the maps depict (6). The novel presents those consequences as local realities effaced and, therefore, denied by scientific mapping. If a map colonizes space by dividing, quantifying, and simplifying a territory in order to render it finite, uniform, knowable, and ready for use, in a Foucauldian sense, Rivera's vertiginous vortex counter-maps. *La vorágine* presents confusing and interconnected space that amplifies local realities elided in Colombia's cartographic representations, and in doing so, it also undermines the supposedly universal applicability and objectivity of scientific approaches to mapping the jungle. That this problematization of geographic representation unfolds in a novel—as opposed to Rivera's preferred genre, poetry—speaks to the critical potential of the novel as a literary form. For Bakhtin, it “is genre that is ever questioning, ever examining itself and subjecting itself to established forms of review” (39). Not only does Rivera's novel question a variety of forms of mapping, but in counter-mapping, it also challenges the resulting knowledge encoded in those forms. This analysis of that critical discourse begins with a consideration of the

geopolitical stakes of fixing the border in order to contextualize what the commission aimed to resolve and how Amazonian topography frustrated those aims. With that physical reality in mind, a close textual analysis of *La vorágine* reveals not only the treachery of maps when navigating the vortex but also the ways in which its poet narrator's literary rendering of space closely resembles the spatial abstractions of the maps he criticizes. What results is a revised interpretation of the novel's rich geographic detail as a critical framework for understanding and using representations of space to make sense of Colombia's complex geographic realities.

The 1903 annexation of Panama by the United States was a humiliating spectacle of Colombia's failure to secure and defend the limits of its national territory. With attention focused on the chaos of the Thousand Days' War (1899-1902), U.S. Forces had orchestrated Panamanian independence in order to resume construction on the canal. Although Bushnell has dismissed this geopolitical amputation as a non-issue for a country with what he deems a "relative weakness of national sentiment," his assessment fails to consider the anxiety produced by both the economic implications of the loss and the international attention to Colombia's geopolitical fragmentation (143). The security, protection, and documentation of national territory were key concerns driving the 1902 creation of the Oficina de Longitudes y Fronteras (7). Established to create and preserve a scientific record of Colombia's national cartography, "levantar y mantener la cartografía del país," this institution was the government body that organized and oversaw Rivera's border commission and the one that he would denounce in both his public life and in *La vorágine* (Montáñez Gómez 19). Panama's usurpation made the Oficina de Longitudes's mission more urgent, for it revealed—to correct Benedict Anderson's oft-cited definition—that the nation was in fact more than just imagined (6); rather, its sovereign

limits required physical demarcation for the semblance of national presence. Lacking such cartographic markers, Colombia's ability to self-govern had publicly been called into question. Neale-Silva insists that both the loss of Panama followed ten years later by former U.S. President Teddy Roosevelt's opposition to the proposed twenty-five-million-dollar indemnity constituted a devastating blow to Colombia's "honor nacional" (121). Given this historical prelude to Rivera's mapping commission, the task of marking Colombia's eastern frontier between the Amazon and Orinoco river basins was a pressing exercise in territorial flag-staking.

The borders between both countries were first negotiated verbally in Bogotá to resolve questions of commerce and transit, but as an antidote to the geopolitical pain of the loss of Panama, the physical work of the mapping commission was largely symbolic. Matthew Edney, in his work on the British imperial mapping of India, has keenly emphasized the importance of belief in creating and maintaining the cartographic illusion of 1:1 correspondence in which the map materializes the "epistemological ideal of cartographic perfection" (24). Colombia's long-standing border dispute with Venezuela, which began with the dissolution of Gran Colombia in 1831, had failed to produce the illusion of that ideal. Instead, faulty maps based on colonial records' ambiguous narrative descriptions undermined Colombia's cartographic illusion (8). Rather than resolve these issues with careful topographic survey—a logistically and economically daunting undertaking given the difficult terrain found along the eastern border—the mapping commission would attempt to erect landmarks corresponding to key geometrical points on the map. Methodologically speaking, this aim was common practice in border mapping. As Paula Rebert explains, boundary maps move through three stages—negotiation, delimitation on paper, locating and marking the boundary—only the last of

which involves actually going to the disputed territory. In the last stage, the map, a representation of space, becomes the referent for the land and not the other way around. In the territory itself, the participation of Venezuelan and Colombian geographers and engineers alongside Swiss arbiters staged the appearance of a scientific process involved in the resulting maps; however, as a material undertaking, very little changed on the ground. The mapping commission did not set out to gather information for Colombia's geographic record but rather to establish a precedent for believing that the national maps corresponded to the land. In this way, belief in cartographic illusion would neutralize territorial claims and visualize national sovereignty.

There was no room in this symbolic process to deal with any discrepancies encountered *in situ*, whether lack of resources or physical impediments to marking the land, and yet outcries against the unfeasibility of the mission account for a great deal of correspondence and press regarding the commission. Rivera himself returned to Bogotá, and in an open session of congress, accused Minister of Foreign Affairs Jorge Vélez of deceiving commission members by sending them without scientific equipment or tents “a pesar de que en telegramas y correspondencia apremiante de toda clase le informamos de nuestra desairada situación” (ctd. in “Se hacen” 4). Other reports of terrain incompatible with designated landmarks almost overshadow Rivera's concerns. Even if the commission members had had the necessary scientific instruments, they would not easily have been able to employ them in the tropical ecology they traversed. On July 23, 1923, P. Lardy, a Swiss arbiter reports in a telegram to Garzón Nieto, chief of the commission's northern section, “la imposibilidad material absoluta en que la Comisión Suiza de Expertos se encuentra de recorrer la mayor parte del territorio litigioso comprendido entre Catatumbo y el Zuila, que la selva vírgen [sic] hace impenetrable sin grandes gastos y

con pérdidas infinitas de tiempo.” Where human passage was possible, rivers, the physical feature that defined the area where Rivera’s team worked, swelled with precipitation, altering the landscape and moving borders. Commission members observed firsthand the ways in which rivers belied the static lines of the maps they were helping to create. Garzón Nieto reports in an October 14, 1927 letter to the minister of foreign affairs an instance in which rising and falling water levels would cause a small island to change jurisdiction throughout the year. These reports called into question the cartographic assumptions authorizing the national maps, and the fact that Vélez failed to respond to them suggests a disinterest in acknowledging local geographic realities. Instead, landmarks were placed, however absurdly, as in the case of a hermetically sealed bottle placed beneath a toppled trunk or written on a rock in the middle of a river (Álamo Ybarra 116-17). The border commission’s work shows how mapping pitted the universalizing tendencies of scientific survey against regional variations.

All maps necessarily smooth over the textures of local realities, for abstraction and reduction are necessary maneuvers in a science that aims to scale the immensity of space to a user-friendly format. This quality of maps becomes an important theme in *La vorágine* articulated by Clemente Silva: “¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales!” (306). However, Rivera’s published comments aimed at critiquing the incompleteness of Colombia’s cartography in fact point to a more challenging problem: the maps not only lack crucial information, but their cartographic framework contains an urban bias that cannot account for the fluvial realities of Colombia’s eastern frontier.

In a series of articles he published in *El Tiempo* under the headline “Falsos postulados nacionales,” Rivera corrected erroneous statements made by Venezuelan diplomat Hermes García regarding the navigability of border rivers. Having both spoken with people who made daily use of those rivers as well as navigating them himself, Rivera was armed with extensive knowledge to rebut García. Likewise, when protesting the Colombian government’s failure to follow through on demands to protect the border from encroaching Peruvians such as those working for Casa Arana, Rivera emphasizes the government’s utter ignorance of jungle geography. On April 13, 1924, he writes, “¿Imaginaría nuestro Canciller que es empresa posible andar por las selvas interminables y por ríos y desiertos en busca de los invasores para hacerle a cada cuadrilla nómada la notificación del señor Prefecto?” (“Penetraciones” 64). In the same article, he notes in detail the number of days required to traverse the areas in question by river, underscoring both his extensive knowledge of Amazonian geography as well as the government’s lack thereof. As French has indicated, Rivera’s censorious statements point to the need for “internal colonization” to protect Colombia’s citizens and territories (135). However, in calling attention to a geography that undermines and contradicts information available on maps—information needed to understand, navigate, and govern these borderlands—Rivera exceeds neocolonial rhetoric to imply that cartographic standards developed outside of Amazonia simply could not account for salient aspects of Colombia’s eastern geography.

La vorágine, in the final entry of the narrator Arturo Cova, takes up this urban bias directly; for his final act of writing, he sketches a “croquis imaginado” of his location, which fails to lead rescuers to him and his party who have presumably been devoured by the jungle (383). As a metonym for geographic knowledge produced by outsiders, Cova’s

ineffective imagined map points to the limits of the urban intellectual imagination in understanding Amazonian space. Cova's map is not unique in this sense, for each of the text's paper maps fails to orient the men. When Cova and his companions put a plan in motion to officially denounce the crimes of the rubber economy to the consul in Manaus, he blames the Oficina de Longitudes for what he sees as political inaction:

Tal vez, al escuchar la relación de don Clemente, [nuestro Cónsul en Manaos] extiende sobre la mesa aquel mapa costoso, aparatoso, mentiroso y deficientísimo que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responde tras de prolija indagación: '¡Aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezcan a Venezuela. Diríjase usted a Ciudad Bolívar.' (361)

Although Cova is under duress when he writes this impassioned reproach, he nevertheless shrewdly articulates the connection between faulty cartography and the unsanctioned violence of the rubber economy. In Clemente Silva's reliance on maps, the text zooms in on the personal impact of this cartographically caused violence. He becomes lost with his companions after fleeing the horrific conditions at the Naranjal rubber plantation and tries to evoke his memory of a map on the wall at Naranjal, which he has meticulously studied. Just as he used to run his finger along the lines of the map, observing the geography from above, he climbs a tree to try to separate himself from the land below and gain perspective. This man, known for his navigational intuitions as Brújulo and Rumero, cannot orient himself, though, by trying to separate himself from the jungle, as in looking at a map. His companions die gruesome deaths: friends turn against each other, sudden and unapologetic fratricide ensues, a man dies grotesquely of

hemoptysis bathing himself in a vomit of blood, and the remaining men are devoured, down to the bone, by carnivorous ants. Life is lost in each of these instances in which jungle space is conceived outwardly as lines on a page.

The first mechanism of the counter-map is to show an absence of such lines in its chorographic description. As Cova relays his experiences of traversing rivers and swamps, he also transcribes the narratives of those he encounters along the way, leading to a confusion of discourse that Silvia Molloy has aptly named “contagio narrativo” (489). The effect of this narrative contagion is a spatial confusion and expansion; through the act of recording others’ stories, the narrative transposes the space of the present narrative onto distant spaces from others’ stories, expanding the geographic breadth of the text. The resulting narrative descriptions erase any traces of lines, demanding alternative ways of conceiving of space. Moving from the wide, open *llanos*, where the urban spatial design of vanishing points and linear perspective is more easily superimposed, Cova and his companions venture off into the closed jungle, nightfall coinciding with their entry beneath the canopy (9). Cova describes the river’s trajectory as moving circularly “hacia el vórtice de la nada,” a reference to the novel’s title as well as its vertiginous leitmotif (195). The swirling geography emphasizes that this new space has all at once precluded linear ways of understanding positionality: “Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros” (195). Significantly, in this passage the travelers lose sight of the fixed lines that separate and quantify things in space—profiles, riverbanks, and silhouettes. Rather than distinguishing between countable entities, Cova’s sight only tracks an enmeshed darkness. His grief (*desconsuelo*) grows, then, because dividing lines are his only means

of understanding his relationship in space, and they are no longer available to him. Likewise, at no point do the characters—who move from Colombia to Peru to Brazil to Venezuela—encounter any physical delimitation of national borders. Only Montserrat Ordóñez’s footnoted geographical annotations reveal when they cross borders. Indeed, borders are illegible in the dense jungle; as one of Cova’s companions Helí Mesa explains, one crosses into another national territory unwittingly: “El Palomo y el Matacano estaban acampados con quince hombres en un playón, y cuando arribábamos, nos intimaron requisa a todos, diciendo que habíamos invadido territorios venezolanos” (219). These absent lines and markers undermine the mimetic illusion of the map by pointing to the absurdity of cartographic linearity in a space that Rivera describes as a vortex.

The novel further undoes maps’ functionality by showing the horrific violence that marks the lives of people found off the map. Silva, who came to the jungle in search of his runaway son, becomes entangled in a web of violently enforced debt peonage. Silva’s back is scarred from overseers whipping him. Newspaper articles—an allusion to those written by Peruvian journalist Benjamín Saldaña Rocca in 1907—arrive to the rubber camps reporting similar abuses happening elsewhere at the hands of Casa Arana. Even those who manage to escape these slave-like conditions resort to violence to survive. Cova’s group learns of a “tribu cosmopolita” of deserters who live defensively, away from the panoptic eye of the rubber economy (231). These conditions create violent obstacles to Cova’s travels because, as one of Cova’s companions explains, “si dábamos con los prófugos nos tratarían como a enemigos; y si con las barracas, nos pondrían a trabajar por el resto de nuestra vida” (121). As the men dodge these unmarked violent grooves of the earth, the narrative also tells of violence enacted on the jungle ecology by

this socio-economic upheaval. The men come across litter in the jungle that includes canned fish and empty bottles, inorganic materials discarded by men working for rubber companies (240). These noxious remains mark the transit of people in remote areas of the jungle. Other ecological havoc is more pronounced and devastating. Cova compares human intervention in Amazonia to a mudslide in its devastating and reorganizing potential: “Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a *los aludes*: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir” (298, my emphasis). Cova emphasizes not only the drastic reconfiguring of the landscape caused by the rubber economy but also its lasting effects. The novel’s maps, those of the Oficina de Longitudes, do not account for any of these geographic changes—the regulation of men’s movement and behavior or ecological destructions—but *La vorágine* records them as part of Colombia’s spaces.

The nonlinear narrative vortex that occupies those spaces at first inspires its own horror. For example, early in the men’s adventures two Maipurean men are knocked into the water and sucked into the current by a gyrating whirlpool when attempting to straighten a canoe. This scene is rife with words that reference the novel’s title, structure, and principle leitmotif: “tormentoso torrente,” “vórtices,” “torbellino,” “girando en el remolino” (233). In a state of shock, Cova is so traumatized by the spinning waters that quickly swallow the men that he watches them sink beneath the surface of the water unable to act. He prefers to let them die a “bello morir,” which for him means a form of death that does not spill blood but rather hides death’s abject horror beneath the surface of the water (233). Silva, too, when lost finds himself haunted by the circularity of the jungle space: “Por tres veces en una hora volvió a salir a un mismo pantano, sin que sus

camaradas reconocieran el recorrido” (306). The other men, believing they are walking in a straight line, fail to understand the relationship of their bodies in space. Only Silva is dismayed at being trapped in a circle that he is trying to escape. Inattention to the shape of the vortex spins men into a nightmare in which space repeats itself and traps them.

Yet the perceived violence of the jungle’s circularity amounts to a perspectival problem, one that has made its way into much of the critical literature on the text. Nielson, Rueda, and Wylie, for example, affirm Cova’s depiction of the jungle as a hostile space, but Rogers and Beckman have shifted away from that colonialist rhetoric to emphasize that the horrors experienced and projected onto the jungle in fact originate not in “nature” but in the imposition of modernization onto a perceived natural space. Unknowingly, Cova records information that hints to the regenerative potential of circularity as well. Because Cova is so focused on death as a frightening *telos*, he misses the rejuvenating potential of the Maipureans’ demise. Their hats swirl beneath “el iris que abría sus pétalos como la mariposa de la indiecita Mapiripana” (233). Told earlier in the text, the legend of Mapiripana personifies the jungle’s cruel punishment of unwanted outsiders. However, Mapiripana’s murderous revenge against a lustful missionary was only one part of the story. She also symbolizes life, “exprimiendo nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas en la felpa de los barrancos, para formar nuevas vertientes que den su tesoro claro a los grandes ríos. Gracias a ella, tienen tributarios el Orinoco y el Amazonas” (225-26). In other words, the blossoming flower at the site of truncated life—far from serving as a symbol of destruction—is rather a reminder that the jungle’s destructive forces give way to life. When later removed from the immediate threat of death, Cova, too, recognizes that the movement of the jungle “[e]s la muerte, que pasa dando la vida” (297). Cova is horrified by being pulled into the vortex because his focus is linear, with

death as the end of his life. He is unable to see his participation as a small part of a complex circular ecology around him. The vortex is only threatening to Cova because he wishes to distinguish himself from it, a subject position constantly threatened by circular regeneration.

Cova's struggle to separate himself from the surrounding geography comes very close to imitating the mechanisms of the maps that he so disdains. As he approaches his demise awaiting Silva with Alicia and his newborn son, his Cartesian subjectivity comes into acute crisis with the looming threat of becoming forever lost in the immensity of the jungle. At this moment, he writes more frequently and self-consciously. Suddenly, after hundreds of pages of narrative and spatio-temporal contagion, Cova begins acknowledging the act of writing in the present tense by starting his entries with statements such as "Esto lo escribo aquí, en el barracón de Manuel Cardoso" (381). Left to navigate the jungle on his own, Cova ceases to tell an entangled collective story and instead carefully marks his subject position, as if plotting fixed coordinates on a map. Timothy Morton identifies these sorts of "as I write" statements as a form of ecomimesis, a characteristic of nature writing that "is implicitly saying: 'This environment is real; do not think that there is an aesthetic framework here'" (*Ecology* 35). According to Morton, while ecomimesis serves functionally to draw the reader into the environment, the act of "as I write" in fact prohibits this, turning the environment into an object of discourse, separate from the writer, and therefore the reader. In the case of Cova, however, calling attention to the surface of his writing serves not only to draw his rescuers into the immediacy of his desperation but also as a coping mechanism. Through writing, he asserts his geographic position and distances himself from the space around him, in an effort to protect himself from any threats to his subjectivity. As Tittler summarizes, "Cova's

attempts to save his life by escaping from the jungle are tantamount to his trying to escape from nature itself” (22). However, contrary to Tittler’s suggestion that Cova’s dissolution within the jungle’s “viscera” results from the fact that Cova “lacks an identity apart from his surroundings,” Cova disappears because he tries to maintain an identity separate from his surroundings (22). He is lost in his writing, which prevents him from observing and learning from his immediate environment: Cova’s ecomimesis is the discursive equivalent of holding out a paper map and dissociating oneself from the land that it represents. He, too, substantiates the cartographic ideal of the faulty, deficient, lying maps he has so scorned by claiming to pen his route over the land precisely and objectively. Even as he penetrates deeper in the jungle, he remains stubbornly separate from it, and with this perception fallacy, his fate is sealed.

Silva, on the other hand, goes through dramatic changes during his long stay in the jungle and acquires a different relationship to the forest that allows him to cease relying on maps. After gruesomely losing his men in the jungle, he wanders two months “ausente de sus sentidos” (314). In other words, he ceases to rely on the accustomed epistemological paradigms to make sense of the world around him. In this state, Silva must learn from others how to survive. He becomes a “bestia herbívora,” imitating monkeys’ eating habits in order to sustain himself (314). This key moment in which Silva leaves behind his humanness to become a beast himself is followed by a “repentina revelación” that saves his life (314). He suddenly remembers the legend of the *cananguche* palm that describes the path of the sun and begins to orient himself. Then, crucially, he is able to communicate with a palm tree:

La secreta voz de las cosas llenó su alma. ¿Será cierto que esa palmera, encumbrada en aquel destierro como un índice hacia el azul, estaba inclinándole la orientación? Verdad o mentira, él lo oyó decir. ¡Y creyó! Lo que necesitaba era una creencia definitiva. Y por el derrotero del vegetal comenzó a perseguir el propio. (315)

Following the anthropomorphized palm's instructions, he arrives at a stream and instinctively throws leaves into it to determine its direction. From an ecocritical perspective, Silva has encountered "strange strangers" in the jungle (Morton, *The Ecological* 41). According to Morton, such encounters involve a Freudian sense of the uncanny because they reveal likeness and interconnectedness across species (*The Ecological* 81). Silva's ability to relinquish a perspective of difference with his surrounding environment and instead strangely and uncannily recognize himself as like the monkeys and the palm saves him. He begins to navigate the jungle, and a group of Albuquerque finds him and nurses him back to health. Through these experiences of becoming lost and losing access to urban ways of knowing space, Silva is able to access geographical information directly from the world around him. His integration with his surrounding space depends on intuition and integration with Amazonia, possibilities denied by the distance implied in holding out a map to study geography.

Silva's relationship to the space of Rivera's mapping commission directly contrasts with Cova's. Silva has already undergone these transformations when he meets Cova and his group, and when he first appears to them, he graphically embodies his acceptance of his place in the jungle's ecology. When the men examine his wounds, they discover worms living off of Silva's rotting flesh. Silva's reticence to show his wounds

suggests that although he feigns surprise—“¿Será posible? ¡Qué humillación!”—he is probably already aware of the parasites living off of his body (246). He even knows when he became infected, “¡Y fue que un día me quedé dormido y me sorprendieron los moscones!” (246). For Silva, his condition is perfectly logical if not inevitable. He has already confronted the uncanny experience of recognizing himself in the forest monkeys and understanding the language of the palm tree, and he knows that the jungle is as much inside of him as outside. He seems almost amused by his liminal state between life and death—“¡Engusanado, engusanado y estando vivo!” (246). Cova makes every effort to avoid such blurring in his writing and he perishes. Silva, though, walks the line between life and death and survives.

The way out of the jungle is unexpectedly the way in—to become part of it and move with it. Silva saves himself by listening, communicating with, and learning from other species how to be part of the space around him. For this reason Jean Franco errs when she suggests that in *La vorágine*, “El hombre es castigado por sus ilusiones pero lo que contribuye a su derrota es su propia naturaleza, su instinto animal” (144). Certainly, men are punished in the novel for their illusions—or rather, delusions—however, animal instinct, grounded in the surrounding space, would in fact protect Cova from these illusions. Cova uses rationality to try to control the jungle and himself, using words to impose a binary between him and the surrounding space. As Lefebvre asserts, though, “Man does not live by words alone; all subjects are situated in a space in which they must either recognize themselves or lose themselves, a space which they may both enjoy and modify” (35). Cova’s tactics of non-recognition lead to losing himself, to becoming literally lost. By contrast, Silva abandons rationality and by the end of the novel, moves freely in and out of the jungle, finally avoiding detection, trapping, and getting lost, and

he has done so by going so far into the jungle so as to slough off linear ways of trying to grasp space. Despite the fact that Cova has carefully related Silva's story in his diary, he fails to internalize its lessons. Instead, Cova clings to an urban linearity that leads him nowhere.

The fact that Cova's strategies so closely resemble cartographic tendencies blurs the differences between maps and Cova's narrative description as representations of space, but these modes of representation do not become equivalent. Cova's faulty map results in a misrepresentation of Amazonian geography and the disappearance of a small group of people. The government maps, on the other hand, obscure slavery, torture, murder, and the ecological destruction of the rubber economy; the stakes are not the same. Furthermore, though, *La vorágine* is after all a work of fiction, narrated by an emotional and volatile poet and prefaced with a prologue by Rivera who claims, "respeté el estilo y hasta las incorrecciones del infortunado escritor" (75). In other words, it calls attention to its representational abstractions, allowing the text to do what the map cannot: reflect on and criticize them. Lefebvre—referring to scientific processes—reminds that reduction is necessary to deal with the complexity and chaos of observation: "This kind of simplification is necessary at first, but it must be quickly followed by the gradual restoration of what has thus been temporarily set aside for the sake of analysis" (105). The maps in *La vorágine* do not allow for such a restoration, turning reduction into reductionism. The text itself, though, encourages readers to see beyond the representational reductions of mapping. In this way, *La vorágine* marks a subtle distinction between fiction and non-fiction, art and science; whereas both employ mechanisms of abstraction, science hides those abstractions, and art can call attention to them.

As a counter-map, *La vorágine* does not supplant one method of reductionism for another, but rather compels the expansion of one's spatial perspective beyond the map—to step back from the representational frame and see it as such. Jennifer French mistakenly concludes, then, that *La vorágine* “is a new, verbal map to replace the antiquated government maps of which the characters repeatedly complain” (132). The problem is not that the government maps are antiquated but that they are based on scientific epistemologies insufficient for navigating Amazonia. Far from trying to dispense with maps altogether—an equally deficient method for understanding and protecting Amazonia—*La vorágine* compels a different approach toward understanding Amazonian space, one exemplified by Silva's methods. It also urges new methods for using and understanding spatial representations. The counter-map, then, is not another map but a different way of approaching maps that makes them more useful by taking their cartographic illusions into account and suggesting that other realities and sources of geographic knowledge may exist beyond the page. Tragically, then, after the publication of *La vorágine*, people would often dismiss sensationalist non-fiction accounts of abuses and devastation in the jungle as “cosas de *La vorágine*” (Rivera, “*La vorágine* y sus críticos” 69). In this response, the delicate balance of belief needed to understand representation becomes painstakingly urgent, for if *La vorágine* exposes the dangers of taking the cartographic ideal too seriously, its reception reveals the dangers of not taking it seriously enough. *La vorágine* suggests that the crimes and territorial usurpations of the rubber economy would not have gone unchecked if people outside of Amazonia could see beyond the map.

The necessity of considering the geographic complexities elided by cartographic lines remains a pressing concern in Colombia today. A recent article in *El*

Tiempo describes a twenty-first century instance of the use of maps to deny damage caused, this time, by multinational companies. With a title that alludes to the final lines of *La vorágine*, the article “Los pueblos que se tragó el carbon” discusses the forced displacement of approximately 2,000 people in three towns of Colombia’s César department along the northern border of Venezuela due to unsafe contamination levels caused by mining (10). Three multinational corporations, CNR, Drummond, and Prodeco, who in the nineties promised to bring prosperity to the department, instead brought devastating pollution that has threatened people’s health and access to food and water. Colombia has the highest number of internally displaced persons in the world, but the article explains that this is the first time “que se produce un reasentamiento (en las últimas, un desplazamiento forzoso) por las críticas condiciones ambientales que ha generado la minería. A Boquerón, Plan Bonito y El Hatillo se los tragó el carbón. Literalmente” (Escárraga) (11) In 2010 the minister of the environment ordered the three multinational companies to relocate the populations. Drummond—in a statement eerily similar to Cova’s ventriloquism of the Colombian consul in Manaus—says that it will do so despite the fact that “ninguna de las poblaciones queda dentro de nuestros contratos de concesión ni de influencia directa” (ctd. in Escárraga). An interactive map available through *El Tiempo* supports this statement visually, showing that the three towns in question are situated outside the purview of Drummond mining. The map’s borderlines appear thick and stable and fail to show the way the ecological effects of each corporation extend beyond the lines demarcating their territories, affecting human lives. Long after the rubber boom, then, *La vorágine* beckons an urgent rereading as an indictment of unchecked belief in cartographic illusion.

Notes

(1). I would like to acknowledge Elsa, Gustavo, and Mauricio Patiño, and Tulia Peña, who generously hosted me in Bogotá during my archival research for this article.

(2). Rivera reports this activity in his “Informe de la Comisión de Límites con Venezuela,” written with his friend and colleague, Melitón Escóbar Larrazábal, who had also quit his position with the commission.

(3). I am referring to the manuscripts listed in the BNC’s catalogue as “Cuaderno de notas,” “Mapa no. 1,” “Mapa no. 2,” “Mapa no. 3,” and “Croquis del Ríos Isana.”

(4). Both Neale-Silva and Rodríguez Arenas have thoroughly examined this controversy.

(5). Bertrand Westphal and his translator Robert Tally have emphasized the need for geo-centered literary analysis to excavate the ways in which literature shapes space and mediates experiences of space. My analysis follows their imperative and dialogues with a variety of different approaches to spatial analysis including historical geography, Lefebvre’s sociological and philosophical inquiries into space, and ecocritical theory.

(6). I borrow the term “cartographic illusion” from Harley who uses it to refer to the “illusion of cartographic objectivity” in the representation of space (82).

(7). This institution operates today under the name Instituto Geográfico Agustín Codazzi in Bogotá.

(8). See Álamo Ybarra for a thorough history of the problems with the geographic records of this border since Gran Colombia.

(9). Lefebvre convincingly argues that linear perspective is a construct that grew out of the urbanization of Tuscany: “The artists ‘discovered’ perspective and developed the theory of it because a space in perspective lay before them, because such a space had already been produced” (79).

(10). Although the novel’s final line is “¡Los devoró la selva!” it was famously misquoted by Carlos Fuentes as “¡Se los tragó la selva!”—a line that continues to be popularly associated with the novel (9).

(11). The Internal Displacement Monitoring Centre estimates the number of IPDs in Colombia in 2012 to be between 4,900,000 and 5,500,000. See “Global Statistics.”

Works Cited

Álamo Ybarra, Carlos. *Nuestras fronteras occidentales: Debate histórico jurídico sostenido entre Venezuela y Colombia desde 1833 hasta nuestros días*. Caracas: Editorial “Patria,” 1927. Print.

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford UP, 1998. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised ed. London: Verso, 2006. Print.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 2004. Print.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2013. Print.

Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: a Nation in Spite of Itself*. Berkeley: U of California P, 1993. Print.

Edney, Matthew H. *Mapping an Empire: The Geographical Construction of British India, 1765-1843*. Chicago: U of Chicago P, 1997. Print.

Escárraga, Tatiana. "Los pueblos que se tragó el carbón." *El Tiempo.com*. n.p., 22 June 2013. Web. 18 Oct. 2013.

Franco, Jean. "Imagen y experiencia en *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 135-48. Print.

French, Jennifer. *Nature, Neo-colonialism, and the Spanish American Regional Writers*. Hanover, NH: Dartmouth College P, 2005. Print.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: J. Mortiz, 1969. Print.

Garzón Nieto, Julio. Telegram to the Minister of Foreign Affairs. Oct. 14, 1927. TS. Fondo Ministerio de Relaciones Exteriores, Diplomática y Consular, Comisión de Límites entre Colombia con Venezuela. Archivo General de la Nación, Bogotá, Colombia.

"Global Statistics." *IDMC*. n.p., n.d. Web. 22 Oct. 2013.

Harley, J. B. "Historical Geography and the Cartographic Illusion," *Journal of Historical Geography* 15 (1989): 80-91. Print.

Lardy, P. Letter to Garzón Nieto. July 23, 1923. TS. Fondo Ministerio de Relaciones Exteriores, Diplomática y Consular: Comisión de Límites entre Colombia con Venezuela, F120. Archivo General de la Nación, Bogotá, Colombia.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1991. Print.

Molloy, Silvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*." *La Vorágine: textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 489-513. Print.

Montáñez Gómez, Gustavo. "Elementos de historiografía de la geografía colombiana." *Revista de Estudios Sociales* 3 (1999): 9-28. Web. 18 Oct. 2013.

Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2010. Print.

---. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007. Print.

Neale-Silva, Eduardo. *Horizonte humano: Vida de José Eustasio Rivera*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.

Nielson, Rex P. "Amazonian El Dorados and the Nation: Euclides da Cunha's *À Margem da História* and Jose Eustasio Rivera's *La Vorágine*." *Ometeca* 16 (2011): 16-31. Print.

Rebert, Paula. "Drawing the Line." *Mapping Latin America: A Cartographic Reader*. Eds. Jordana Dym and Karl Offen. Chicago: The U of Chicago P, 2011. 159-62. Print.

Rivera, José Eustasio. "Falsos postulados nacionales." *José Eustasio Rivera, Intelectual: Textos y documentos 1912-1928*. Ed. Hilda Soledad Pachón Farías. Bogotá: U Nacional de Colombia, 1991. 70-73. Print.

---. "Las penetraciones peruanas en el Caquetá." *José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos 1912-1928*. Ed. Hilda Soledad Pachón Farías. Bogotá: U Nacional de Colombia, 1991. 62-65. Print.

---. *La vorágine*. 1923. MS. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

---. *La vorágine*. Ed. Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra, 2006. Print.

---. "La vorágine y sus críticos." *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 63-76. Print.

Rivera, José Eustasio and Melitón Escobar Larrazábal. "Informe de la Comisión Colombiana de Límites con Venezuela." *José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos 1912-1928*. Ed. Hilda Soledad Pachón Farías. Bogotá: U Nacional de Colombia, 1991. 41-55. Print.

Rodríguez Arenas, Flor María. Introducción. *La vorágine*. By José Eustasio Rivera. Ed. Flor María Rodríguez Arenas. Doral, FL: Stockero, 2013. ix-clxx. Print.

Rogers, Charlotte. *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives*. Nashville: Vanderbilt UP, 2012. Print.

Rueda, María Helena. "La selva en las novelas de la selva." *Revista crítica literaria latinoamericana* 57 (2003): 31-43. Print.

"Se hacen graves cargos al Ministro de Relaciones Exteriores en la Cámara." *El Espectador* 10 Nov. 1923: 4. Print.

Tittler, Jonathan. "Ecological Criticism and Spanish American Fiction: An Overview." *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*. Ed. Adrian Taylor Kane. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010. 11-36. Print.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Trans. Robert T. Tally, Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.

Wylie, Lesley. "Hearts of Darkness: The Celebration of Otherness in the Latin American *Novela de la Selva*." *Romance Studies* 23.2 (2005): 105-16. Print.

Relecturas de la cultura hispana: *Artes y Letras* (1933-1939), por “el buen nombre y prestigio de nuestra raza”

[María Teresa Vera-Rojas](#)

Universitat de Barcelona

El 24 de agosto de 1931, el periódico *La Prensa* (1913-1963) de la ciudad de Nueva York publicó una detallada reseña de un recital ofrecido por Gabriela Mistral en una de sus visitas a esta ciudad. Bajo el título “Gabriela Mistral deleitó al auditorio con la lectura de sus bellos poemas” (4), la reseña describía los últimos e inéditos poemas recitados por la poeta chilena ante el auditorio del Roerich Museum y destacaba la presencia de otros escritores, artistas y personajes públicos, tanto de América Latina y el Caribe como de la colonia puertorriqueña de la ciudad, que habían asistido a dicha velada. Entre los presentes resaltaban los nombres de Rómulo Gallegos, Pedro Juan Labarthe, Isabel Andreu de Aguilar, Rosita Silva de Quiñones y José Camprubí. Pero este evento no era un acontecimiento excepcional. *La Prensa* y otros periódicos en español, entre los que se encontraba la revista cultural *Artes y Letras* (1933-1945), publicados en la ciudad de Nueva York durante los años veinte y treinta del siglo XX, registraron la continua presencia e intercambio cultural de escritores, artistas y educadores provenientes de América Latina, el Caribe hispano y España, y los sectores educativos, artísticos y profesionales de la colonia puertorriqueña e hispana de Nueva York. (1) De hecho, nombres como los de Salvador Dalí, Margot Arce, Margarita Robles de Mendoza, Ángel del Río, Max Ríos Ríos, Clemente Pereda, María de Maeztu y Jorge Mañach eran frecuentes en los eventos promovidos por instituciones como el Roerich Museum, el Instituto de las Españas de Columbia University, el Ateneo Hispano de Nueva York, el Instituto Cívico Literario de Nueva York, y agrupaciones como el Círculo Cultural

Cervantes, la Unión de Mujeres Americanas, la Pan American Women's Association y el Grupo Inter-Americano de la Sociedad Roerich.

Estos intercambios y relaciones culturales se producían por la importancia que había adquirido esta metrópoli como “capital del mundo *hispanico*” (Díaz Quiñones 145-147), y también por el hecho de que las propuestas culturales que emergían en la colonia hispana dialogaban con los nacionalismos culturales y las vanguardias artísticas de Hispanoamérica. Estas características explican el contexto en el que se inscribía gran parte de los espectáculos y actividades culturales que diariamente eran reseñados y publicitados en estos medios. Constituyen además, el punto de partida de la formación y del desarrollo de asociaciones, instituciones, publicaciones e iniciativas culturales lideradas por miembros de la numerosa y heterogénea colonia puertorriqueña establecida en diferentes áreas de esta ciudad.

Entre estas iniciativas destacaba muy especialmente la revista cultural *Artes y Letras*, fundada y dirigida en Nueva York por la feminista Josefina Silva de Cintrón (1895-1986), escritora y educadora puertorriqueña. (2) Concebida por y para los sectores artísticos, culturales y profesionales de la colonia hispana de la metrópoli, esta revista se convirtió en uno de los estímulos que contribuía con la exaltación de la cultura hispana como vínculo de reconocimiento y orgullo identitarios, mediante la colaboración de representantes hispanoamericanos de renombre y, muy especialmente, de figuras que emergían de la colonia neoyorquina. (3) En este sentido, y a diferencia de publicaciones académicas contemporáneas como la *Revista Hispánica Moderna* (1934), en la que el hispanismo era concebido principalmente a partir de la herencia y la tradición cultural españolas, en *Artes y Letras* la configuración del hispanismo otorgaba un mayor peso a

la cultura latinoamericana, caribeña y local. De allí que su prestigio estuviera indisociablemente ligado a la popularidad y reconocimiento de escritoras y escritores puertorriqueños residentes en la metrópoli, entre cuyos nombres destacaban los de Clotilde Betances Jaeger, María Mas Pozo, Isabel Cuchí Coll, Pedro Caballero y Pedro Juan Labarthe.

Mi objetivo es demostrar cómo la difusión de la cultura hispana que promovía *Artes y Letras* resignificaba las tendencias que habían acompañado la emergencia del hispanismo académico en Estados Unidos y que habían hecho de España el soporte cultural que justificaba el aprendizaje del español y la aproximación a América Latina, región que se había convertido en el punto de mira y fin último de los intereses económicos y políticos de Estados Unidos (Fernández). Para ello prestaré especial atención a dos aspectos estrechamente vinculados que orientaron los objetivos de esta revista y que definieron las prácticas culturales y sociales compartidas por un sector de la migración puertorriqueña en Nueva York durante la década del treinta. (4) Por un lado, estudiaré las estrategias a partir de las cuales *Artes y Letras* supo valerse del impulso con el que las instituciones académicas y la iniciativa privada habían estimulado el interés por hispanismo en Estados Unidos (Fernández), para promover la exaltación de la “raza” o cultura hispana como propuesta de identificación étnica de la mayoritaria colonia puertorriqueña en Nueva York. En este sentido, exploraré la trayectoria literaria de algunos de los escritores puertorriqueños, que emergieron en torno a esta revista, e indagaré en sus trabajos las expresiones que articulan hispanismo y “puertorriqueñidad” como un modo de exaltación cultural y étnica de la colonia puertorriqueña en la metrópoli. (5) Por otro lado, demostraré cómo esta revista logró la difícil tarea de conjugar hispanismo, feminismo y ciudadanía en un mismo proyecto que, a la vez que se erigía en

representante de la cultura hispana, defendía la igualdad de derechos para las mujeres y otorgaba un significado positivo y estratégico a la liberación e identidad de la mujer moderna. En tanto una de las más importantes estrategias para la politización de las mujeres en América Latina (Rojas y Saporta 187), prestaré especial atención a la redefinición del ensayo escrito por las mujeres para explorar cómo el feminismo, en tanto saber acerca de la mujer, lograba inscribirse como parte del proyecto de identificación étnica de la cultura hispana en la metrópoli.

Por “el buen nombre y prestigio de nuestra raza”

Motivada por el deseo de destacar “el buen nombre y prestigio de nuestra raza” (“Círculo Cultural Cervantes”, octubre 1933: 1), Josefina Silva de Cintrón inició la publicación de *Artes y Letras* y la fundación del Círculo Cultural Cervantes (6) desde la conciencia de concebir a la comunidad puertorriqueña como a una minoría étnica que era política y económicamente significativa para la ciudad. (7) De ahí sus lineamientos: procurar la unión de la colonia hispana en Nueva York, mantener informada a la colonia de las actividades culturales hispanas que se realizaban en la ciudad, y propiciar el liderazgo de las mujeres en diferentes ámbitos de la producción cultural y comunitaria. Al poco tiempo de fundada, *Artes y Letras* modificó su pequeño formato para crecer en lectores, distribución y páginas y convertirse en una revista con proyección internacional que gozaba de suscripciones e intercambios en Estados Unidos, América Latina y España. Pero sin duda, el gran mérito de *Artes y Letras* fue el de propiciar la circulación en la colonia hispana —y en un ámbito que no era estrictamente académico— de la literatura y de los discursos identitarios producidos en Hispanoamérica y, a su vez, de impulsar el desarrollo y producción de escritores, escritoras y artistas locales tanto de origen

puertorriqueño como de otras nacionalidades hispanoparlantes. La conjunción de estos objetivos permitía el reconocimiento de una tradición compartida, pero además ensayaba la posibilidad de la “unión de las razas” en el ámbito de la cultura, lo cual constituyen indicios que dan cuenta de que en la constitución de las comunidades hispanas en los Estados Unidos, incluso antes de la década de los sesenta, se establecieron “political alliances, cultural interactions, and exchanges, that although rooted in the US Latino communities, achieved a broad national or continental dimension”, que dan cuenta de la larga tradición de la llamada “Latino panethnic consciousness” (Edna Acosta-Belén y Carlos E. Santiago 32).

Algunas de las prácticas que favorecían la circulación del hispanismo como discurso consensual eran las conferencias, lecturas y charlas en torno a figuras históricas, fechas patrias, movimientos sociales, libros, escritores o tendencias artísticas de relevancia en Hispanoamérica. Un ejemplo de esto último fue la conferencia dictada por la puertorriqueña Dra. Margot Arce acerca de la poesía de Luis Palés Matos, evento organizado por Pedro Juan Labarthe y Frances Grant, auspiciado por la Pan American Women’s Association y reseñado por *Artes y Letras* en la edición de septiembre de 1933 (“Interesante conferencia” 4). A partir de dicha reseña es posible dar cuenta no solo del reconocimiento con el cual la colonia puertorriqueña de Nueva York homenajeaba el trabajo de Arce y de Palés, sino también de los prejuicios raciales que intervenían en la concepción de la cultura de parte de los grupos artísticos y literarios en la colonia hispana y que se reproducían en la cotidianidad “racializada” de los puertorriqueños en la metrópoli. Estas posiciones racistas se inscribían en las corrientes intelectuales hispanoamericanas, que definían la identidad y sus discursos nacionales a partir de soluciones jerárquicas cuando no homogeneizantes ante las diferencias raciales.

En el caso del nacionalismo cultural ideado por los intelectuales criollos en Puerto Rico durante la década del treinta, se excluía a la población afroantillana de su proyecto, solo para hacerla presente en la atribución de responsabilidades respecto de la docilidad en el “ser” puertorriqueño. (8)

En efecto, algunos de los registros de dicha conferencia resaltaban que no era una exaltación de “la negritud” lo que pretendía Palés con su poesía, sino la creación de un lenguaje poético propio, y que la suya no era una expresión popular, sino “cultura”, que buscaba “interpretar al negro” en su poesía. Sin profundizar en su vanguardismo ni discutir la apuesta racial de Palés Matos, quiero destacar que la conferencia de Arce subrayaba la distinción entre lo culto y lo popular, privilegiando lo primero sobre la herencia y la tradición cultural de la “raza” negra puertorriqueña que, en los Estados Unidos era víctima del mismo racismo con el que se discriminaba a la comunidad afroamericana. (9) De ahí una de las características que motivaron la publicación de *Artes y Letras* como revista “[d]edicada a fomentar y presentar la Cultura Hispana”, entendida esta última como la expresión de la alta cultura, de las letras y las bellas artes, es decir, de los productos y tradiciones que resaltaban el sentimiento hispanófilo.

La exaltación de la herencia española debe comprenderse como un recurso que permitía enaltecer el sentimiento de orgullo de la raza hispana —en la que la presencia afroantillana era subordinada a la “supremacía” blanca— al tiempo que promovía el prestigio de la cultura de América Latina y el Caribe hispano. La conjunción de los valores compartidos por España y América Latina hacía de la “hispanidad” una reacción contra el imperialismo norteamericano (Fernández 133); y además permitía discutir los argumentos colonialistas que estereotipaban a los puertorriqueños como delincuentes y

carentes de educación y “cultura”. Sin embargo, y a pesar de su posicionamiento en contra del colonialismo norteamericano y a favor del nacionalismo cultural puertorriqueño, en *Artes y Letras* los prejuicios y el determinismo raciales confluían en una concepción elitista y racializada de la hispanidad y favorecían un proyecto homogeneizador de unidad cultural hispana en la metrópoli, en el que era posible reconocer las políticas de blanqueamiento que han definido buena parte de las relaciones de los hispanos entre sí y con la sociedad norteamericana en los Estados Unidos.

Sin embargo, incluso esta respuesta se inscribía como parte de las dinámicas de negociación cultural con las cuales las y los intelectuales y artistas puertorriqueños en la metrópoli, al silenciar la identidad racial afroantillana a favor de la tradición cultural hispana, conseguían una salida que enfrentaba la discriminación y les permitía ingresar en el imaginario público como líderes culturales y sujetos políticos ejemplares. Este argumento es reforzado por Stacey Schlau quien, en su lectura de *Artes y Letras* y del entorno cultural promovido por Josefina Silva de Cintrón, afirma que “*Revista de Artes y Letras . . . represents one example of how cultural work may support social change. In a time of rapid evolution of demographic, political, and social traits, it offered a means of rooting readers’ lives in lo hispano, and even more, lo puertorriqueño, while they struggled to make their way in a new and often difficult set of circumstances*” (89).

Esta es quizás una de las contradicciones más importantes que presenta esta revista, pero que a su vez responde a las estrategias que permitían que el feminismo y el hispanismo tuvieran reconocimiento y valor públicos ante la colonia puertorriqueña y ante los norteamericanos. En este sentido, la inscripción de las mujeres en el imaginario del hispanismo fue favorecida por el respaldo que tuvieron en *Artes y Letras* algunas de

las organizaciones y asociaciones civiles lideradas por mujeres hispanas en la metrópoli. Estas agrupaciones —entre las que destacaban la Unión de Mujeres Americanas (UMA), formada en 1934 y dirigida en sus comienzos por la feminista mexicana Margarita Robles de Mendoza, y la Pan American Women’s Association (PAWA), organización liderada por la norteamericana Frances R. Grant— encontraron en esta revista un medio de difusión de sus actividades, además de un espacio de reunión e intercambio intelectual y político, en particular debido a la participación en dichas asociaciones de figuras como Josefina Silva de Cintrón y Clotilde Betances Jaeger.

Al propiciar el reconocimiento de las mujeres hispanas en distintas áreas y espacios de la cultura, estas asociaciones y la difusión que *Artes y Letras* impulsaba de sus actividades culturales, sus contribuciones a la comunidad y su crecimiento y proyección internacionales favorecían una mayor presencia de las mujeres y de sus reclamos de igualdad en el espacio público y en el imaginario hispano en la metrópoli. (10) En este sentido, la difusión de sus actividades por parte de revistas como *Artes y Letras* respondía a un ejercicio de ciudadanía ejercido por las y los diferentes editores y colaboradores de las muchas publicaciones en español que circularon en la durante las primeras décadas del siglo XX. No en vano, muchos editoriales y artículos publicados en esta revista desde su fundación giraron en torno a estos temas, para proyectar, en su mayoría, soluciones que pasaban por concebir la unidad de la colonia a través de la cultura. Así lo constata, entre otros, el editorial del ejemplar de enero de 1938 de *Artes y Letras*. Titledo “A nuestro jóvenes artistas”, este editorial enfatizaba, en un recuadro al centro de la página: “Colonia hispana, esta revista te representa. Ella será lo que tú la dejes ser. Nuestros pasados 5 años han sido dedicados a laborar por el acercamiento y mejoramiento de nuestra colonia” (3) y, en el cuerpo del mismo, más que ofrecer una

reflexión, brindaba una advertencia dirigida a las ingenuas aspiraciones de los jóvenes artistas que pensaban encontrar éxito seguro y solidaridad inmediata en la metrópoli.

En efecto, tanto *Artes y Letras* como las asociaciones culturales y cívicas que emergieron en estos años encauzaban los reclamos y las necesidades de una sociedad civil, desprovista de representatividad política y legitimidad ante el sistema de justicia. Por otra parte, era objeto de las crecientes discriminaciones y violencias por parte de la sociedad norteamericana y de los inmigrantes europeos en Nueva York y, sobre todo, vivía carente de derechos ciudadanos —más allá del título de ciudadanía norteamericana impuesto a los puertorriqueños en 1917. De allí la importancia de considerar el enaltecimiento de la cultura hispana y la creación de una identidad étnica reconocida en el hispanismo como un proyecto inseparable de la representación, denuncia y contestación a los asuntos de carácter social, político y económico que afectaban la cotidianidad de la colonia puertorriqueña en la metrópoli. Por ejemplo, la columna “Círculo Cultural Cervantes” de noviembre de 1933, la cual ahondaba en la importancia de la unión de la raza hispana en la colonia, afirmaba: “si en el campo de la política o de la religión fuere la unión imposible no lo es en el de la cultura y ahí es donde debemos empezar a unirnos, con la ventaja de que en él veremos florecer ideas de concordia, al irse anulando viejos prejuicios, que seguramente se irán desvaneciendo al tratarnos y conocernos más íntimamente” (1, 4).

Esto explica en gran medida el porqué, aunque en *Artes y Letras* la concepción de la cultura —alta cultura— careciera de una mirada “popular”, su dirección y líneas editoriales no hicieron ojos ciegos ante las experiencias de racismo sufridas por los puertorriqueños en Nueva York. De hecho, los actos discriminatorios con los que el

sistema educativo norteamericano estereotipaba y menospreciaba las capacidades intelectuales de los niños puertorriqueños fueron duramente censurados por esta revista, para la cual la educación y la importancia del español fueron temas de constante reflexión. Un ejemplo significativo lo constituye el editorial “Vindicándolos” (febrero 1936: 5), en el que Pedro Caballero (Caguas, 1894-?), uno de sus colaboradores más importantes, criticaba severamente los métodos de enseñanza y evaluación que buscaban denostar intelectual y subjetivamente a los niños puertorriqueños en las escuelas del Spanish Harlem. El idioma inglés era en este caso el obstáculo que debían enfrentar los niños y lo que causaba que se les atribuyera una mentalidad inferior, ante lo que opinaba esta revista: “Estamos de acuerdo en que se prepare un curso de estudio especial que venza la dificultad creada por el idioma siempre que esto no resulte en menoscabo de los derechos de nuestros educandos y que vaya luego a obstaculizar el ingreso de los mismos en los centros de enseñanza superior” (5). Pedro Caballero fue uno de los colaboradores de esta revista, que dedicó gran parte de sus escritos a registrar las transformaciones, resistencias y negociaciones culturales que definían la experiencia de la migración puertorriqueña en la moderna e individualista sociedad norteamericana. Además de colaborar en diferentes publicaciones periódicas de Puerto Rico y Estados Unidos, Caballero fue editor de *Artes y Letras* desde 1934 hasta 1936 y ejerció una gran influencia en la orientación que tuvo la revista durante esos años. Dedicó gran parte de sus editoriales a desautorizar los estereotipos con los que la sociedad norteamericana desacreditaba la tradición, cultura y educación de los puertorriqueños; y esto lo hizo a partir de la exaltación de la identidad cultural panhispana y, sobre todo, a partir de sus registros de las contribuciones culturales de la colonia puertorriqueña a Nueva York. Así

lo confirma, entre otros, el editorial “El Harlem arrabalero”, donde salía en defensa de los habitantes que conformaban el Spanish Harlem y afirmaba:

Por sobre todo lo malo que se dice campea en Harlem, lucen las estrellas del bien, del trabajo, del arte y de la buena voluntad. Academias de música que se encargan de la educación filarmónica de nuestros niños, escuelas dominicales que les enseñan las reglas de la urbanidad y los sanos principios de la moral, bibliotecas desbordantes de obras buenas, un comercio naciente que nos trae al norte aquellos productos de nuestra tierra..., imprentas de la raza donde se imprimen periódicos y revistas que presentan y fomentan nuestra cultura ante los extranjeros que la desconocen casi totalmente (enero 1936: 3).

Asimismo, asuntos como la conservación del español, los menoscabos de la enseñanza bilingüe, la exaltación de la identidad, la literatura y los valores puertorriqueños e hispanos también ocuparon la atención de Caballero, y fueron expuestos la mayoría de las veces con un tono pedagógico, cuando no nostálgico. Estos intereses, enmarcados en una narrativa de experiencias autobiográficas que subrayaban las posibilidades de superación para los puertorriqueños en los Estados Unidos, fueron articulados también en su primera novela, *Paca Antillana. Novela Pedagógica Puertorriqueña* (1931). Publicada en Nueva York, esta novela relata, a modo de *bildungsroman*, las experiencias de dos puertorriqueños, Paca y Rozafel, que consiguen triunfar en tierras extranjeras: Paca se convierte en una suerte de Josephine Baker antillana (Aponte Alsina 19) —“La Estrella Negra” le llamaban en París—, y Rozafel Mirabela llega a ser maestro en Nueva York, ambos caminos representativos del esfuerzo y trabajo de la “cultura puertorriqueña” que Caballero

buscaba destacar en su actividad como docente y en su carrera como escritor. En esta encrucijada entre la defensa de la tradición y los orígenes hispanos y la admiración por la modernidad y el progreso norteamericanos, Caballero exponía las posibilidades de superación para los puertorriqueños que proporcionaba el contexto norteamericano, sin por ello renunciar a los valores de la hispanidad ni tampoco implicar la asimilación a la cultura anglosajona.

Por otra parte, su dedicación como docente (11) motivó la escritura de su segunda novela: *Enfermeras de Amor. Una Novela de las Antillas* (Nueva York, 1935). Esta novela fue concebida como texto de lectura y comprensión sencillas para los alumnos norteamericanos de Caballero, lo cual puede llegar a justificar el poco desarrollo de los personajes y la elección de una historia de amor protagonizada por norteamericanos y enmarcada en una yuxtaposición arbitraria de escenas, personajes y cuadros de costumbres que tienen como único objetivo presentar los valores culturales de la raza hispana. Dejando de lado las críticas que pueden merecer sus dudosos logros estéticos y literarios, ambas novelas deben ser consideradas por su carácter documental, en tanto crónicas que registraron la presencia de actividades y formaciones culturales que contribuyeron con el desarrollo, asentamiento e identidad de la colonia puertorriqueña de Nueva York.

Otra de las características que definía a este grupo de escritores era su vínculo con las universidades norteamericanas, en las que muchos de ellos estudiaron y enseñaban y que resaltaba su prestigio y formación intelectual como promotores culturales. Uno de los responsables de este vínculo fue Pedro Juan Labarthe (1906-1966) quien, además de ser escritor y colaborador de *Artes y Letras*, fue profesor en diferentes colegios y

universidades de Estados Unidos y mantuvo estrecha relación con su profesor y mentor, Federico de Onís, y con el Instituto de las Españas de Columbia University, institución en la que estudió y cuyas experiencias formativas reconstruye en sus textos de corte autobiográfico. De los escritores puertorriqueños asentados en Nueva York durante estas décadas, quizás sea Labarthe uno de los más conocidos y controvertidos, en particular por su confianza en el panamericanismo como fuerza política que permitiría el reconocimiento y cooperación mutuos entre las culturas norteamericanas y las de la América hispana. En *Artes y Letras* sus contribuciones versaron sobre las características de esta ideología política —“Puerto Rico y la Liga de Naciones Americana. El triunfo del panamericanismo”, publicado en abril de 1937, es un claro ejemplo—, la cual a su vez le llevó a conformar asociaciones como el Grupo Inter-Americano de la Sociedad Roerich y la Sociedad de Artistas Hispanoamericanos en Nueva York, y a conseguir el reconocimiento de la música puertorriqueña por parte de la Unión Panamericana. Su prolífica producción literaria abarcaba géneros como el ensayo, la poesía, la narrativa y la crítica literaria en títulos como *Estrías de Sueño* (1936), *Claustro Verde. Poemas* (1937), *Pueblo, Gólgota del Espíritu* (1938), *Antología de Poetas Contemporáneos de Puerto Rico* (1946), *Mary Smith* (1958), *De Mi Yo. Poemario* (1958), entre otros. Pero sin duda ha sido *The Son of Two Nations: The Private Life of a Columbia Student* (1931) el texto que le ha merecido más comentarios, tanto negativos como laudatorios.

Escrita en inglés y dirigida a una audiencia norteamericana, esta autobiografía relata la formación intelectual y el crecimiento del personaje, Pedro Juan Labarthe, desde su juventud en Puerto Rico, hasta la obtención de su licenciatura en Columbia University, destacando durante todo el relato la importancia de la educación para la formación

espiritual y el progreso de las sociedades. Su excesivo individualismo y asimilación a la sociedad norteamericana han sido cuestionados por la crítica que censuró este texto y a su autor (Mohr; Aparicio). Sin embargo, aproximaciones más recientes (Irizarry) han entendido el ánimo moderno con el cual Labarthe, de forma similar a Pedro Caballero, concebía la relación de los puertorriqueños con los Estados Unidos. A favor de esta modernidad, el protagonista de *The Son of Two Nations* legitima su biografía y su posición política en el tópico de la escena de lectura, práctica que le permite reconocer su identidad y justificar su respeto por Estados Unidos y su confianza en el panamericanismo. Desde el punto de vista literario, el mérito de su narración está en elaborar una autobiografía que nos remite al relato como origen de la vida (Molloy 16, 32), y sobre todo, en concienzudamente apropiarse de los libros y de la educación para exaltar los valores universales del saber, construir su yo, erigirse como autoridad ejemplarizante y justificar su propuesta de una comunidad puertorriqueña global y de un concepto de “puertorriqueñidad” dinámico, inclusivo y transcultural (Irizarry 34).

De ensayistas y feministas: otra lectura del hispanismo en Nueva York

Otra de las lecturas desde las cuales deben concebirse las experiencias de modernidad de escritores, intelectuales y artistas hispanos en Nueva York durante las décadas del veinte y treinta, se producía a partir de las transformaciones que tenían lugar en las representaciones de la feminidad. En este sentido, los discursos producidos en *Artes* y *Letras* contribuían con la resignificación de la identidad de género de las mujeres hispanas ³/₄dentro de los límites que suponía la oposición masculino/femenino³/₄ y constituían un desafío del control social y cultural ejercido sobre las mujeres y de los discursos que justificaban el modelo de la feminidad entendida como domesticidad;

igualmente, redefinían estratégicamente el ingreso, participación e igualdad de las mujeres en los pactos de ciudadanía, derecho tradicionalmente concedido a las mujeres a partir del pacto matrimonial, en su calidad de “contrato sexual” (Pateman).

En *Artes y Letras* el ensayo, en tanto que práctica textual orientada hacia la formalización del saber universal y objetivo, fue problematizado al convertirse en una herramienta menos normativa en su forma y en su contenido de manos de las mujeres, quienes ensayaban estrategias simbólicas para evidenciar las jerarquías de género que regían la producción de la cultura y, desde esta posición, subvertían sus exclusiones y propiciaban el desarrollo de la identidad propia y de las capacidades intelectuales de las mujeres. (12) A su vez, el reconocimiento de pertenecer a un colectivo vinculado por sus intereses políticos y experiencias comunes favorecía que estas escritoras se presentaran como sujetos autorizados para exponer sus opiniones respecto de asuntos concernientes a la vida de la colonia y la identidad de la raza hispana, así como de temas desatendidos por la universalidad del saber patriarcal. En este sentido, estos ensayos propiciaban una triple transformación: por un lado, la autorización de las mujeres como sujetos intelectuales; por otro, la incorporación del feminismo y de los asuntos de las mujeres en el discurso de identidad panhispanico; finalmente, la desarticulación de un género literario en cuyos límites se desdibujaban igualmente las diferencias de los géneros sexuales en la cultura.

De acuerdo con Pratt, el *gender essay*, al igual que el criollo *identity essay*, se relaciona con el intelectual como figura pública quien, además de escribir ficción y poesía, participa activamente en el periodismo y en asuntos de interés político y social (16). Sin duda, en el caso de *Artes y Letras*, el contexto de la migración y la agrupación

de los sujetos letrados en asociaciones culturales favorecieron la emergencia de colaboradoras como Clotilde Betances Jaeger, Josefina Silva de Cintrón o María Mas Pozo como “intelectuales públicos”. Ante la ausencia de las tradicionales elites intelectuales (masculinas) latinoamericanas, el acceso de nuevos grupos letrados integrados por mujeres era quizás un poco menos restringido. Sin embargo, los registros que conservan las crónicas de la migración puertorriqueña prestan poca atención a la participación de las mujeres en las dinámicas comunitarias y culturales de la colonia puertorriqueña en Nueva York, así como a los esfuerzos editoriales por exaltar ejemplos de ciudadanía en figuras y referentes contemporáneos para los lectores y lectoras de estas publicaciones. Por eso es importante reconsiderar en la actualidad los ensayos que en *Artes y Letras* registraron las biografías de mujeres puertorriqueñas e hispanas profesionales tanto en la colonia neoyorquina, como en Puerto Rico, América Latina y otras ciudades de Estados Unidos. Uno de los muchos ejemplos que podemos encontrar en esta revista es el ensayo titulado “Modelo de mujer moderna”, en el cual se reconstruía la vida y la formación intelectual de la puertorriqueña Isabel Andreu de Aguilar, y se destacaban sus logros profesionales y su labor como feminista, activista y líder sufragista. Moralidad y modernidad se conjugaban en este ensayo para representar en Isabel Andreu el modelo de mujer ideal que construía *Artes y Letras*, el cual, acompañado de un retrato de Isabel Andreu portando toga y birrete, era una muestra más de las muchas imágenes que integraban la galería de mujeres y hombres excepcionales con las que se ilustraban los logros de la colonia hispana, y el progreso y la modernidad de la cultura hispana en general:

Figura prominente en la historia de las actividades de la mujer puertorriqueña, al reclamar sus derechos cívicos y políticos, ha sido la Sra. Andreu de Aguilar un prestigio para la causa, por su entereza de carácter, serenidad en la lucha y dignidad en la victoria.

Es con justa satisfacción que dedicamos esta página a tan digna puertorriqueña, con motivo de haber sido incluido su nombre en la nominación de candidatos enviada al Presidente Roosevelt para ocupar el cargo de Comisionado de Instrucción de Puerto Rico. Es este un acto de justicia y reconocimiento a la preparación y valor intelectual de la mujer, que pone una nota de optimismo en el electorado femenino de aquella isla, al cual se le va reconociendo capacidad para el desempeño de las funciones de alto gobierno. (Febrero 1937: 7)

Si, como señalan Lourdes Rojas y Nancy Saporta, “women’s essays became one of the most important avenues for women’s politicization in Latin America” (187), doblemente político es entonces el carácter de este ensayo, porque en este, como en otros textos promovidos y apoyados por la directora de esta revista, las lectoras de *Artes y Letras* podían reconocerse y (auto)representarse en un modelo de feminidad definido a partir de su inscripción y actuación en el espacio público, estrategia a partir de la cual eran ensayadas otras áreas del saber en las que la mujer era el sujeto y no solo el objeto del discurso. Las estrategias de reconocimiento eran aún más significativas cuando las mismas colaboradoras de la revista emergían como modelos de feminidad, porque también ocuparon la atención de *Artes y Letras* los ensayos que reflexionaban en torno a la vida y obra de escritoras como Isabel Cuchí Coll (“Heraldos de gloria”, julio 1936).

Fueron muchas las contribuciones que Isabel Cuchí Coll (1904-1993) hizo a la literatura y a la crítica literaria puertorriqueñas e hispanoamericanas durante su larga carrera como escritora. Nacida en Arecibo y nieta del historiador puertorriqueño Cayetano Coll y Toste, Cuchí Coll mantuvo un estrecho vínculo con la intelectualidad puertorriqueña de la isla y de la metrópoli neoyorquina; también supo ingresar en el campo cultural español a través de su contacto con figuras literarias, artísticas y de la vida pública de España durante la década del treinta. Ilustran este constante intercambio sus libros de biografías, entrevistas y ensayos titulados *Del Madrid Literario* (1935) y *Oro Nativo* (1936). En el primero, escrito mientras estudiaba en la Universidad Central de Madrid, Cuchí Coll registró su contacto con personalidades como Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja, Victoria Kent y María de Maeztu, y además escribió sobre Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez, pero además, tanto en sus entrevistas como en sus ensayos, hablaba también de sí misma y de su conocimiento de la literatura, política y sociedad españolas.

En Isabel Cuchí Coll media lo que Altamirano y Sarlo (1983) entienden como el proceso de transición —no sustitución— sufrido por la crítica literaria, al pasar de práctica periodística a un saber objetivo y académico. Sus textos, libros y artículos publicados en revistas culturales como *Artes y Letras* y *Puerto Rico Ilustrado*, señalan la formación de un saber institucionalizado acerca de la literatura hispanoamericana y la existencia de un público lector cada vez más especializado para el que la figura del crítico se convertía en la autoridad del campo cultural. Así, en tanto que “guía cultural”, con los ensayos, las biografías y las entrevistas que componen su segundo libro —junto al que podríamos considerar, además, otros de sus textos: *Arras de Cristal* y *Clara Lair*, publicado en 1938— Cuchí Coll conseguía construir un concepto propio de identidad

cultural puertorriqueña al incluir en un mismo texto las trayectorias de figuras contemporáneas como Ana María O’Neill, Samuel R. Quiñones, Margot Arce, Antonio S. Pedreira, Concha Meléndez, Luis Palés Matos y Luis Muñoz Marín, entre otros, y, al hacerlo, se inscribía estratégicamente —en tanto que intelectual y mujer— como parte del proyecto cultural en el que se fundaban las bases de una “puertorriqueñidad” con la que se identificaban además las y los lectores y colaboradores de *Artes y Letras*.

Una de estas colaboradoras, la escritora puertorriqueña Clotilde Betances Jaeger, no solo contó con un destacado reconocimiento por parte de los miembros de la comunidad intelectual de la colonia hispana de Nueva York, sino que además contribuyó como escritora, periodista y conferencista al feminismo hispano y al enaltecimiento de la cultura hispana fuera de la metrópoli. Nacida en San Sebastián del Pepino hacia finales del siglo XIX, Clotilde Betances fue una feminista liberal, educada en Cornell University y con una vida profesional ya activa en Puerto Rico durante la década de 1920. En 1929, comenzó a colaborar en el semanario *Gráfico* de Nueva York, para posteriormente extender sus contribuciones, hasta por lo menos la década del cincuenta, a publicaciones como *Artes y Letras*, *Pueblos Hispanos* y *Nueva York al Día*. Defensora de la independencia de Puerto Rico, Clotilde Betances respaldó también la causa republicana en España y allí publicó durante la década del treinta en periódicos y revistas de tendencias anarquista y naturalista como *Estudios: Revista Ecléctica* (Valencia), *Iniciales* (Barcelona) y *Al Margen* (Barcelona).

Fueron innumerables las conferencias que dictó en Nueva York y Puerto Rico sobre diferentes aspectos de las literaturas puertorriqueñas e hispanoamericanas, líneas que también motivaron el grueso de sus reseñas publicadas en la prensa hispana de Nueva

York. En *Artes y Letras*, Betances Jaeger publicó varios ensayos cortos en los que celebraba la escritura y el liderazgo social de las mujeres. Uno de ellos, titulado “Anne Lindbergh”, destacaba cómo la valentía de la aviadora norteamericana contribuía al progreso de la aviación y al avance de las ciencias, pero además al registrar el ejemplo de esta aviadora, predicaba no el servilismo sino la necesaria superación de la mujer hispana en el contexto de las posibilidades que propiciaba la sociedad moderna: “Son mujeres del calibre moral, espiritual, intelectual y físico de Anne Lindbergh las que abren paso a la mujer integral, grandes en lo espiritual y moral. Son mujeres como esta las que deben imitarse y superarse, porque únicamente excediéndolas, deja la imitación de ser servil” (abril 1936: 4). Durante su larga trayectoria como escritora y periodista, tanto en Puerto Rico como en Nueva York, Clotilde Betances respaldó el feminismo, la liberación de las mujeres hispanas, su independencia económica y la igualdad de derechos sin distinción de sexos, y demandó de estas una mayor participación en el espacio y opinión públicos. Además de sus ensayos acerca de la mujer y de sus muchas reseñas literarias y de eventos culturales, sus contribuciones en esta revista también ensayaron reflexiones sociológicas e históricas que formaban parte de los intereses que caracterizaban a esta publicación, esto es, la inmigración, el hispanismo, la educación, el idioma español y el feminismo.

Para la directora, colaboradoras y colaboradores de *Artes y Letras* apoyar y promover la cultura hispana era una labor indisociable de la promoción de los logros obtenidos por las mujeres hispanas, porque la cultura hispana no podía ser concebida si no era desde el trabajo intelectual y social de hombres y mujeres por igual. En este sentido, la consideración del ensayo como gesto de apropiación simbólica del espacio público y del saber cultural y político adquiría incluso una mayor importancia cuando en sus argumentos el feminismo era respaldado a partir de la celebración de la labor de

mujeres y, sobre todo, cuando era expuesto como tema de debate. Es precisamente por esta pretensión de hacer del feminismo una parte integral y pública de la cultura hispana que vemos ensayos dedicados al feminismo en casi todo el cuerpo de la revista, pero muy especialmente en la sección titulada “Página femenina”. Publicada durante el año 1934 y dirigida por la puertorriqueña Carmen Betances de Córdova, (13) esta sección redefinía la representación de una feminidad pasiva y doméstica, con la que típicamente se interpelaba a las mujeres en estas secciones, para proponer, en su lugar, la politización de la mujer y su “experiencia de historicidad” (Felski 147) como parte de los intereses femeninos. De la mano de escritoras de la colonia hispana y de América Latina, los ensayos que integraron esta sección exponían, desde posiciones heterogéneas, las diferentes aproximaciones al feminismo y a la identidad de la mujer moderna. Porque, en efecto, escritoras que no se identificaban a sí mismas como feministas, tales como María Mas Pozo (1893-1981), tuvieron también protagonismo en esta revista.

Originaria de Bayamón, María Mas Pozo respaldó activamente la causa independentista de Puerto Rico y condenó el colonialismo norteamericano, y fue además una de las colaboradoras más asiduas de *Artes y Letras* y de otros medios impresos publicados en la colonia hispana desde finales de la década de 1920 hasta por lo menos la década de 1940, en los que también contribuyó con la práctica de la crítica literaria y con la difusión de la literatura producida en la colonia hispana. Sin embargo, a diferencia de Clotilde Betances, Mas Pozo fue muy crítica con las luchas a favor de los derechos de igualdad de las mujeres, entre otras razones, porque no veía en el voto de la mujer la solución de los problemas morales de los que se valía el feminismo como fuerza política. (14) Por eso promulgó la autonomía de las mujeres hispanas en conjunción con sus roles

como madres, esposas y hermanas, y en relación con la conservación de los valores morales, la familia y el progreso de la sociedad.

Un ejemplo de este posicionamiento lo constituye su ensayo “Recogiendo firmas contra la Guerra”, publicado en *Artes y Letras*, en el que demandaba de las mujeres “acción” y no “una palabrería escrita” para evitar la guerra. Desde un lugar que exploraba formas de organización política, social y económica asociadas al socialismo y al comunismo, “naturalizaba” su agencia en la resolución de los acontecimientos históricos, aunque esto lo hiciera desde las representaciones “tradicionales” de los roles de las mujeres: “Necesitamos hechos, y nadie por cierto mejor que la mujer en calidad de esposa, novia, madre, podría tener en sus manos las riendas de una sociedad mejor. . . Niéguese la mujer a cooperar en forma alguna para la guerra y veráse [sic.] como el resultado es satisfactorio” (marzo 1936: 12). A partir de este texto de Mas Pozo se creó un debate entre esta y Carmen Betances de Córdova, quien se valió de la carta como modelo de escritura para otorgarle un nuevo significado al intimismo y a la subjetividad, y hacer públicas sus opiniones respecto del feminismo. Las “Cartas abiertas a María Mas Pozo” (abril 1936) llevaron al terreno público el debate acerca de la identidad de la mujer y las posibilidades sociales del feminismo y expusieron los términos de una discusión que dejaba de ser de interés exclusivo de las mujeres para convertirse en un asunto de interés político y cultural. Con todo, y a pesar de sus réplicas a Carmen Betances, la defensa de la autonomía de la mujer hecha por Mas Pozo no estuvo condicionada por su cuestionamiento del feminismo; de hecho, la celebración de la fortaleza y la capacidad de las mujeres fueron constantes en los textos en los que el feminismo y la mujer eran el motivo de reflexión (“La mujer y el feminismo”, junio 1935

y “Sensibilidad femenina”, agosto 1935), e incluso en textos en los que reflexionaba acerca del humanismo como “Quijotismo y Sanchismo” (febrero 1937).

Además de los ya mencionados, en *Artes y Letras* figuraron numerosas textos de escritores reconocidos en Hispanoamérica como José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, José Ingenieros o Santiago Argüello quienes, a partir de la discusión de asuntos como la identidad de la raza, el panamericanismo y el feminismo, también se valieron del ensayo para, junto a las colaboradoras de esta publicación, construir una idea cultural más inclusiva, en la que pudieran reconocerse hombres y mujeres por igual. Con todo, tan significativo como hacer del feminismo una expresión indisociable de la cultura hispana, y fomentar una tradición cultural compartida entre los puertorriqueños y los miembros la colonia hispana en Nueva York, fue el papel de esta revista en el diálogo y difusión en Hispanoamérica del trabajo de escritores y escritoras de la colonia puertorriqueña de Nueva York. Estos esfuerzos tenían como fin último estimular un sentido de pertenencia colectiva entre los miembros de la colonia puertorriqueña en la metrópoli, a partir de las referencias a las culturas del Caribe hispano, España y América Latina, al tiempo que lo redefinían con la inscripción del feminismo y de las experiencias de la migración en el imaginario cultural del hispanismo. En este marco, *Artes y Letras* y otras publicaciones relativamente poco conocidas nos invitan a revisar las nociones maniqueas con las cuales se han concebido los discursos acerca de “la puertorriqueñidad” en la metrópoli, y sobre todo, nos obligan a problematizar las aproximaciones académicas e hispanófilas a partir de las cuales se ha orientado el estudio del hispanismo y de la cultura hispana en Nueva York de las primeras décadas del siglo XX.

Notas

(1). La importancia de *La Prensa* para la comunidad puertorriqueña e hispana durante las primeras décadas del siglo XX fue reconocida en la literatura en español producida y publicada en la metrópoli durante los años treinta por escritores poco conocidos hasta ahora (Véase, Caballero (1931), *Paca Antillana*; y Labarthe (1938), *Pueblo, Gólgota del Espíritu*); pero también ocupó la atención de figuras reconocidas hoy en día como Bernardo Vega (1988). Asimismo, hay que añadir que la importancia del periódico como medio de comunicación no se limitó a *La Prensa*: para el momento de publicación de la revista *Artes y Letras*, y desde comienzos de la década de 1910, ya había circulando en Nueva York casi medio centenar de publicaciones periódicas hispanas. Para una documentación detallada, cfr., Nicolás Kanellos y Helvetia Martell (2000).

(2). Una aproximación más detallada acerca de la formación intelectual y el activismo feminista y cultural de Josefina Silva de Cintrón puede consultarse en Schlauf y en la entrada dedicada a esta escritora en la *Encyclopedia of Latino Literature* editada por Nicolás Kanellos (2008). A su vez, algunos de los datos correspondientes a la información biográfica y literaria de Clotilde Betances Jaeger, María Mas Pozo, Isabel Cuchí Coll, Pedro Juan Labarthe y Pedro Caballero que se mencionan en el presente artículo provienen de las referencias dedicadas a dichos autores en la misma enciclopedia.

(3). Con *Artes y Letras* no solo accedemos a las diversas formaciones culturales que tuvieron lugar entre los miembros de la colonia puertorriqueña en Nueva York, sino que además participamos de un público lector integrado por hispanos e hispanas de diferentes orígenes nacionales, quienes para la década del treinta continuaban llegando a la ciudad de Nueva York y a cuya integración apuntaban los objetivos de esta publicación (Sánchez Korrol, 2006, 355).

(4). *Artes y Letras* fue publicada hasta 1945, pero los ejemplares conservados abarcan desde sus inicios en 1933 hasta 1939, año el que fue lanzada una edición especial dedicada a la Feria Internacional de Nueva York. En este artículo estudio todos los ejemplares conservados, pero he excluido los publicados en junio y octubre de 1939, porque dichas ediciones determinan un punto de inflexión en las líneas editoriales de la revista alejado del desarrollado hasta entonces.

(5). Vale la pena recordar que, a finales de la década de 1920, el semanario *Gráfico* (1927-1931) tuvo también entre sus objetivos fomentar la formación de una conciencia de unidad panhispana entre los miembros de la colonia puertorriqueña en Nueva York y lo hizo, en gran parte, a través de la relación con las compañías teatrales y las organizaciones sindicales hispanas de la colonia, de ahí sin duda el lema con el cual era definido por sus editores: "Semanaario defensor de la raza hispana". De la misma forma, *La Prensa* respaldaba la unión de la raza hispana, no solo en la presentación de noticias dirigidas a lectores de diferentes orígenes hispanoamericanos, sino a través de sus editoriales y secciones dedicadas a las actividades, literatura y tradiciones de la "cultura hispana", tanto en Nueva York como en el resto de los países de habla hispana. Similar función ejercieron el *Boletín Oficial de la Liga Puertorriqueña e Hispana* (1928-1933) durante la década del veinte, y *Pueblos Hispanos* (1943-1944) a mediados de los años cuarenta, y ha sido estudiada, entre otros, por Marta Aponte Alsina, 1994;

Nicolás Kanellos y Helvetia Martell, 2000; Virgina Sánchez Korrol, 1994; y Lorrin Thomas, 2010.

(6). Definida como una asociación “sencillamente cultural, recreativa y benéfica” (“Círculo Cultural Cervantes”, octubre 1933: 1), el Círculo Cultural Cervantes contó con la membresía y “cooperación intelectual de profesores, literatos, artistas, es decir de personas ilustradas en los diferentes ramos [sic] del saber humano, quienes deseosas de hacer partícipe de sus conocimientos a la comunidad, están dispuestas a tomar parte activa en tan beneficiosa obra, pues su fin es el progresivo perfeccionamiento de la colonia” (“Círculo Cultural Cervantes”, noviembre 1933: 1).

(7). Algunos de los editoriales de los primeros ejemplares de *Artes y Letras* reconocían la importancia que “el conglomerado puertorriqueño” tenía políticamente para las autoridades de Nueva York y alertaban acerca de la proliferación de grupos y organizaciones políticas, cívicas y culturales en la naciente colonia puertorriqueña porque aunque estos propiciaban la unión de personas pertenecientes a clases y “colores” diferentes, también llegaban a acentuar las divisiones características de la sociedad norteamericana, y con ello a contribuir con la creación de estereotipos y prejuicios que pendían sobre la colonia. Véase, “A la unión I” (agosto 1933) y “A la unión II” (septiembre 1933).

(8). Magali Roy-Féquièrre (2004) sintetiza el trasfondo racializado en el que se sostenía el discurso de la intelectualidad criolla puertorriqueña durante la década del treinta. Véase, Roy-Féquièrre, especialmente el capítulo “*Negrismo, Literary Criticism, and the Discourse of White Supremacy*”.

(9). Para una mayor comprensión de las controversias, significados y experiencias que trajo para los puertorriqueños en Nueva York la confrontación con el racismo norteamericano, véase Lorrin Thomas (2010), en particular el capítulo titulado “*Confronting Race in the Metropole*”.

(10). Para un análisis más detallado de la relación de *Artes y Letras* con la formaciones culturales y asociaciones feministas en la colonia hispana de Nueva York durante la década de 1930, véase Vera-Rojas (2011-2012) “*Alianzas transgresoras: hispanismo, feminismo y cultura en Artes y Letras*”.

(11). Pedro Caballero completó su educación entre la Universidad de Puerto Rico y Columbia University y ejerció su carrera como maestro en Puerto Rico y en colegios y universidades de Nueva York.

(12). En lo que respecta a la producción literaria, muchos poemas y cuentos formaron parte de las páginas de esta revista, la cual respaldó en especial la publicación de escritoras puertorriqueñas como Amelia Ceide, Martha Lomar, Carmen Alicia Cadilla, Carmelina Vizcarrondo, Ana María O’Neill y Trina Padilla de Sanz (“*La Hija del Caribe*”), y escritoras latinoamericanas reconocidas como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. A pesar de la importancia que tienen estas contribuciones, me interesa destacar la resignificación del ensayo hecha por las escritoras de la colonia

puertorriqueña en Nueva York, sobre todo por la repercusión que ha tenido este género para la construcción del discurso cultural e identitario latinoamericanos.

(13). Poco se sabe respecto de Carmen Betances de Córodova. Con la excepción de algunas contribuciones más o menos regulares en publicaciones como *Artes y Letras*, y la alusión que a sus esfuerzos personales al llegar a Nueva York hace Pedro Juan Labarthe en *Pueblo, Gólgota del Espíritu* (1938), ha sido poco lo que se ha recuperado de su vida, textos y activismo feminista.

(14). Los pormenores de la formación intelectual de estas escritoras, así como los debates y reflexiones que desarrollaron acerca del feminismo y de la identidad de la mujer hispana moderna son expuestos en detalle por Vera-Rojas (2010) en “Polémicas, feministas y puertorriqueñas...”.

Obras citadas

Acosta-Belén, E. y C. E. Santiago. *Merging Borders: The Remapping of America*. En: *The Latino Studies Reader. Culture, Economy and Society*, eds. Antonia Darder y Rodolfo Torres. Oxford,

UK: Blackwell Publishing Ltd, 1998. 29-42.

Aponte Alsina, M. *Culture and Identity: Periodical Literature in Puerto Rican Archives*. Unpublished essay. Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage Project, University of Houston, 1994.

Altamirano C. y B. Sarlo. *Literatura /Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Aparicio, F. R. *From Ethnicity to Multiculturalism: An Historical Overview of Puerto Rican Literature in the United States*. En: *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, ed. and intro. Francisco Lomelí. Houston: Arte Público Press, 1993. 19-39.

Caballero, P. *Paca Antillana. Novela Pedagógica Puertorriqueña*. New York: Mayans, 1931.

---. *Enfermeras de Amor. Una Novela de las Antillas*. New York: Mayans, 1935.

Cuchí Coll, I. *Del Madrid Literario*. San Juan: Imprenta Venezuela, 1935.

---. *Oro Nativo*. San Juan: Imprenta Venezuela, 1936.

---. *Arras de Cristal y Clara Lair*. Ciudad Trujillo: Cromos, 1938.

Díaz Quiñones, A. *Sobre los Principios. Los Intelectuales Caribeños y la Tradición*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Fernández, J. D. "Longfellow's Law": The Place of Latin America and Spain in U.S. Hispanism, circa 1915. En: *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, ed. Richard L. Kagan. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002. 122-141.

Irizarry Rodríguez, J. M. Evolving Identities. Early Puerto Ricans Writing in the United States and the Search for a New *Puertorriqueñidad*. En: *Writing off the Hyphen: New Critical Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*, eds. José L. Torres-Padilla y Carmen Haydée Rivera. Seattle, WA: University of Washington Press, 2008. 31-51.

Kanellos, N. y H. Martell. *Hispanic Periodicals in the United States. Origins to 1969*. Houston: Arte Público Press, 2000.

Kanellos, N., ed. *Encyclopedia of Latino Literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 2008.

Labarthe, P. J. *The Son of Two Nations. The Private Life of a Columbia Student*. New York: Carranza & Co., Inc., 1931.

Mohr, E. *The Nuyorican Experience: The Literature of the Puerto Rican Minority*. Westport: Greenwood Press, 1982.

---. *Pueblo, Gólgota del Espíritu*. San Juan, PR: Imprenta Venezuela, 1938.

Molloy, S. *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Pratt, M. L. "Don't Interrupt Me." The Gender Essay as Conversation and Countercanon". En: *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, ed. Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995. 10-26.

Rojas, L. y N. Saporta Sternbach. Latin American Women Essayists: "Intruders and Usurpers". En: *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, eds. Ruth- Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 172-195.

Roy-Féquièrre, M. *Women Creole Identity and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

Sánchez Korrol, V. E. *From Colonia to Community. The History of Puerto Ricans in New York City, 1917-1948*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

---. Journalism and Print Media. En: *Latinas in the United States. A Historical Encyclopedia*, eds. Vicky L. Ruiz y Virginia Sánchez Korrol, Vol.1. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 353-357.

Schlau, S. A Cultural Leader in Pre-1950 Puerto Rican New York: Josefina Silva de Cintrón. *Letras Femeninas* 38.1 (2012): 71-91.

Thomas, L. *Puerto Rican Citizen. Historical and Political Identity in Twentieth-Century New York City*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.

Vega, B. *Memorias de Bernardo Vega*, ed. César Andreu Iglesias. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1988.

Vera-Rojas, María Teresa. Alianzas transgresoras: hispanismo, feminismo y cultura en *Artes y Letras. Latina/o Research Review* 8.1-2 (2011-2012): 175-198.

---. Polémicas, feministas, puertorriqueñas y desconocidas: Clotilde Betances Jaeger, María Mas Pozo y sus “Charlas femeninas” en el *Gráfico* de Nueva York, 1929-1930. *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 22.2 (2010): 4-33.

REVIEWS

B. B. P. Bethancourt: *Abrazos de una nariz sin olfato*. Granada: Tragacanto, 2012

Abrazos de una nariz sin olfato, de B. B. P. Bethancourt (pseudónimo literario de A. García Rodríguez, poeta de origen panameño y especialista en literatura centroamericana y colonial), constituye una obra singular y sugerente desde el mismo título. Se trata de un poemario publicado en la cuidada colección *por mi mala cabeza*, de la editorial española Tragacanto, que, desde la originalidad del título, se construye sobre una imagen que justifica y da sentido al libro. En efecto: los poemas (setenta y dos en total) se estructuran dentro de una galería de abrazos ‘numerados’, que funcionan a modo de secciones (diecisiete en total), más un epílogo en forma de ‘antiabrazos’. La novedad reside no sólo en esta disposición en sí misma, sino también en el hecho de que los abrazos numerados lo están de una manera aparentemente aleatoria: desde el abrazo número 70, hasta el número 19, pasando por diversos estadios (20, 26, 30 y 30, 1, 8...), y que en algunos casos incluyen, a su vez, denominaciones como la de cuasi abrazo, abrazos insustituibles, eternos, equivocados o un conjunto de abrazos de más. Cada una de estas secciones está integrada por un número de poemas diverso (la más breve, 1; 10 la más extensa). Esto se completa con una serie de cinco poemas titulados ‘abrazos sin cifra’, distribuidos a lo largo del libro, donde dos de los cuales sirven de marco por cuanto abren y cierran el texto.

Esta estructura desvela una obra muy meditada, cuidadosamente elaborada y profundamente coherente. No estamos ante una recopilación de poemas sin más, sino ante un libro concebido como obra total, en la que cada sección o abrazo tiene una razón de ser, un sentido y, a pesar de la ‘extraña’ numeración, aparentemente arbitraria, cada uno cumple un papel preciso tanto temática como estructuralmente. Los cinco poemas sin

cifra, anteriormente mencionados, proporcionan un buen ejemplo de este último punto en la medida en que los mismos funcionan como contrapunto en tanto matizan, añaden, subrayan o apuntan al resto de poemas, como una suerte de voz contemplativa que enuncia siempre desde la experiencia, a veces, de manera irónica, otras, directamente desencantada. En estos cinco poemas hay una búsqueda de “ese instante de ternura” – representada por la imagen del título- (una de las claves del libro) que “redima en la eternidad”, tal como se enuncia al abrir el poemario o “hasta que el egoísmo nos separe”, tal como se nos advierte al cerrar el mismo. Estos abrazos sin cifra plantean, en versos contundentes y muy breves, dicotomías paradójicas o confrontadas: vidas paralelas /vidas cruzadas, desnudo en silencio/ penas sin brillo, exceso /consuelo imposible, principio y final repetitivos, pero, sobre todo, destaca en ellos la necesidad de la celebración del instante y con ello se pone de relieve, a su vez, la fragilidad de lo transitorio/lo efímero de lo humano.

Abrazos de una nariz sin olfato es un libro de urgencias y deseos: urgencias por aprehender el momento (“Plegaria angelical”), el fragmento congelado (“Duende”), en el instante exacto en que pasa a convertirse en un ‘recuerdo’ suspendido (“Trampa”), dejando a la memoria plagada de instantes y fantasmas (“Eterno pro abolición de la memoria”, “*Memory broken by sleeping hours*”); deseo por satisfacer necesidades, sobre todo la necesidad de lograr, aunque sólo sea por un segundo, no estar solos (“Sonrisa preliminar”, “Aunque sea”). Además, los abrazos que componen la parte central del libro abordan una variedad de ‘estados’ y situaciones, entre los que destaca especialmente una sostenida soledad ‘compartida’ (“Método de seducción en dos”, “Gatodesacompañía”), una convivencia a veces opresiva (“Mi casa NO”), la dicotomía presencia / ausencia (“Padre”), el insomnio (“Economía”), el olvido (“Voluntades”), la traición (“De-

cadencias”) o lo que resta en la convivencia cuando sólo queda la costumbre (“Danos, vida, algo que no se conozca por ésta tu morada”). Hay también una tematización del deseo en términos ya sea de una entrega mediada (“*Monogamic Site*”), de una particular formulación del “ir y quedarse y con quedar partirse”, tal como lo expresa el verso de Lope de Vega, sobre la partida y lo que dejamos –con ella– atrás (“Falársana”), del no saber / poder irse del todo (“Orbe intemporal”) o bien de la voz de quien ya ha dejado de esperar y advierte que “[n]o hay ya vigía / que vele las horas de la espera, / sólo hay ojos de insomnio que velan otras vidas” (“*Buildings*”). El lector encontrará una voz coherente que observa el mundo, que vive las pasiones como dicen que hay que vivirlas: al límite (“*Fais-moi mal* descartografiado”); una voz lírica que se define (y las definiciones son otro elemento clave) siempre en relación con el Otro, a pesar de / con / contra el Otro, porque, como se lee en el poema “Medusa”, el monstruo lo es por el Otro y necesita que esa Otredad le devuelva la imagen en el espejo. Se trata de una voz que se mueve en los límites de la ambigüedad y la androginia (“No deseará la mujer del prójimo”, “Frío”), que no lo dice todo, sino que sugiere, y, cuando dice, lo hace de una forma contundente, tajante, valiéndose de un juego métrico (alternancia de versos breves y más o menos extensos) que destaca la evidencia, sin pretensiones, de su discurso.

Una de las características del poemario consiste en la creación de una atmósfera precisa, en consonancia con los distintos estadios mencionados anteriormente (“*Dudasic Park*”, “Malhumor-acecho aburriéndose”). Bethancourt consigue, con pocas palabras, construir atmósferas asfixiantes (“Piscina con calor y silencio”), misteriosas (“Imprescindible venía”) o abisales a veces (“*Osedax*”) que sugieren mucho más de lo que dicen (“Espectro”). Esto se complementa con la preeminencia de las imágenes en detrimento de la acción: la voz de *Abrazos de una nariz sin olfato* persigue imágenes, las

elige cuidadosamente y las ofrece, luego de una reflexión poética, depuradas, casi como instantáneas pictóricas (“Naturaleza muerta en serio”, “Silenciosa en superficie plana”, “La dama de las camelias”). Y muchas de estas imágenes son descarnadas, cosa que no deja indiferente al lector (“Ataraxia”, “Lázaro”, “Besos para una alma en la cruz roja”).

Junto a esto hay una serie de poemas ‘leves’, más o menos descriptivos, poemas-juego (formas estróficas, disposición gráfica) que ironizan sobre formas establecidas, como recetas, oraciones o canciones (“Relato”, “Receta”), y desmitifican convenciones o verdades ‘instituidas’ (“Comerciales”, “Ave María”). Todos estos poemas contribuyen a amenizar la lectura, por un lado, y aumentan el contraste con lo anterior, por otro. Se trata de escenas aisladas, más o menos cotidianas (“Ducha”, “Calzados”) y simples, en las que se introduce, muchas veces, un elemento que distorsiona la aparente armonía y provoca en el lector cierta sensación de incomodidad, extrañeza o desasosiego (“Zodiaco”, “Danzas”, “Antiplegaria”). Y todo este despliegue se jalona con la presencia (a veces explícita y otras no tanto) de unos compañeros de viaje literarios y musicales (desde Cervantes hasta Baricco, pasando por Pessoa, Wallace Stevens, Kikí Dimulá, Chabuca Granda, etc.), con quienes Bethancourt establece un fructífero diálogo a partir de las mismas afinidades electivas.

Abrazos de una nariz sin olfato es un libro conmovedor que, de alguna manera, acompaña, cuyos poemas, después de ser leídos, permanecen, vuelven... Quizá por ello esta obra ha sido objeto de un estudio musical por parte de Electra I. Castillo, que ha compuesto diversas piezas instrumentales cortas para piano, cuerdas y oboe a partir de la lectura del poemario, así como uno gráfico a cargo de Effi Theodoropoulou, autora de una serie de mini-abrazos o dibujos a tinta que ilustrarán la futura edición multilingüe del

poemario. En definitiva, estamos ante un libro que supone una singular contribución a las letras panameñas gracias a su estructura y temática poco usuales (1) y que confirma la originalidad creativa del istmo centroamericano. Cabe decir, igualmente, que es un libro incómodo, cuya lectura plantea al lector un desafío en tanto no nos complace con realidades amables, sino que nos enfrenta con los fantasmas cotidianos, con la soledad, la pérdida provocada por la ausencia irreparable, la traición, la urgencia y el deseo. Nos enfrenta también con la desmitificación de las excusas que nos hacen ser (o creer ser) quienes somos (“Interrogante”) y que evidencia la necesidad desesperada por encontrar –aunque sea por un instante– ese tipo de compañía que nos hace sentir como en casa. Sin embargo, a pesar de todo lo dicho anteriormente, no es un libro desalentador, muy por el contrario y aquí parece oportuno acabar reivindicando el epígrafe con el que se abre este poemario, *Abrazos* es un canto “[a] la esperanza, aniquiladora de todo pesimismo”.

Sonia Fernández Hoyos

Universidad de Granada

(1). Véase una entrevista a Bethancourt en la siguiente dirección <http://luispulidoritter.com/otros-autores/panama/350-b-b-p-bethancourt-panama>

Maipina de la Barra, Viuda de Cobo. *Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes Y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de Los Andes.* Estudio preliminar, transcripción y modernización ortográfica: Carla Ulloa Inostroza. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013. 224 p. I.S.B.N. 978-956-260-663-9.

La reedición de la obra de Maipina de la Barra titulada *Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes y en mi excursión* [sic] *de Buenos Aires pasando por la Cordillera de los Andes*, a cargo de la historiadora Carla Ulloa Inostroza, es la primera reedición del original, y además es la primera que se realiza en su país de origen, Chile. El dato es curioso, ya que de la Barra publicó su obra en Buenos Aires con los Editores Piqueras, Cuspinera y Cía en 1878, y la dedicó a “las damas argentinas”, fue elogiada por la prensa del momento, y permaneció casi desconocida hasta la década de los noventa en que historiadores chilenos y argentinos le otorgaron algunos estudios. Carla Ulloa Inostroza, fundadora del útil y bello blog “Mujeres viajeras”, ha publicado un texto fascinante que se acopla al ya nutrido archivo de narrativas de viaje escritas por mujeres en el siglo diecinueve. La editora apunta que la reedición de esta obra tiene como objetivo, “rescatar las memorias de una viajera que retrató las contradicciones a las que se veían sometidas las mujeres independientes, con planes y con ansias de “expansión”, según sus propias palabras. La intención es recobrar una voz y divulgar su obra” (11). Es de notar que éste es el único relato de viajes publicado en forma de libro por una chilena en el siglo XIX.

La edición se inicia con un “Estudio Preliminar” que ocupa las primeras 40 páginas, seguido del texto de Maipina de la Barra. Éste se encuentra encabezado por una

elogiosa “Advertencia de los Editores” quienes proclaman las cualidades morales y educacionales del libro “dedicado a las MADRES DE FAMILIA, *en general*, porque puede y debe servir de norma para la educación de la familia, especialmente del sexo femenino” (50). A continuación, se ofrece una “Dedicatoria. A las Damas Argentinas” firmada por Maipina de la Barra. La primera parte de la obra se titula “Mis impresiones” y consta de XIX capítulos que cubren sus viajes: el cruce del Estrecho de Magallanes, la travesía atlántica, las costas europeas y sus ciudades: Burdeos, Marsella, Génova, Turín; París y su estadía en esta ciudad, y finalmente, el regreso. La segunda parte, “Mis vicisitudes” (Caps. XX-XV) narra la llegada a Chile, los problemas familiares, la travesía de Los Andes hacia Mendoza, y su viaje a Buenos Aires. Por último, el “Apéndice” incluye, una carta de la hija de Maipina, Eva, quien reanuda la relación con su madre y le anuncia el nacimiento de su hija. La carta está enmarcada por una breve introducción y conclusión de Maipina de la Barra dedicada a sus lectoras y fechada en Santiago el 8 de junio de 1878. Le sigue una nota necrológica con una foto de la autora, y el “Índice”.

El Estudio Preliminar que le dedica Carla Ulloa Inostroza a la autora consagra las primeras páginas a un ensayo de corte biográfico; la segunda parte, titulada “ ‘No volver jamás a ser pequeñas’: Una posible lectura de *Mis impresiones y mis vicisitudes*,” contiene un breve estudio general que pretende iniciar el diálogo crítico sobre esta olvidada escritora chilena. Se contextualiza la obra dentro del marco de la sociedad chilena y latinoamericana contemporánea a Maipina de la Barra. Esta mujer intelectual, autodidacta y dotada de cualidades artísticas utiliza la literatura de viajes como pantalla para resguardarse de la crítica y afirmarse como autora. La editora recalca que: “Este tipo de escritura ofrecía una voz autorizada que la sociedad no podía negarle a la viajera. La protagonista estuvo en los lugares que describe y sus lectores se quedaron en casa” (26).

Como tantas otras viajeras, la autoridad emana del viaje mismo y del acto posterior de la escritura y su consecuente publicación. Ulloa Inostroza hace hincapié en el cariz pionero de la postura de Maipina de la Barra con respecto a la situación de la mujer: “Teniendo plena conciencia del sometimiento y la “pequeñez” en que las mujeres de su época vivían, este libro puede ser entendido como un llamado a la acción y a la organización. Si bien Maipina de la Barra no fue una feminista ni una activista política, puso el acento en aspectos que sirvieron, más tarde, para poder tomar conciencia y actuar” (27). Por lo tanto, de la Barra pertenece a la primera generación de mujeres que preparan el terreno para la lucha por la igualdad sin enarbolar la bandera del feminismo. Sin embargo, existen en su narrativa de viajes pasajes y posturas de corte netamente progresista, en los cuales la suerte de la mujer sudamericana se contrapone negativamente a la de la norteamericana y la de la europea. La editora señala que: “Hay disconformidades en el relato de la escritora, pues a ratos son discursos emancipadores, y, en otros, hablan del sometimiento y la subordinación. Sin embargo, estas “incoherencias” son valiosas para entender las presiones, tensiones y posibilidades que experimentaban estas mujeres...” (28). Siguiendo las pautas de investigadoras como Pura Fernández, Graciela Batticuore, Susana Zanetti y Ana Peluffo, entre otras, Carla Ulloa penetra en la temática de la sororidad, de los lazos entre mujeres intelectuales insatisfechas con la angostura de esa “pequeñez” a la que alude Maipina. Aclara Ulloa, “Fue parte de un grupo de escritoras-viajeras del siglo XIX que intervinieron en el espacio público en Latinoamérica. Juana Manso, Clorinda Matto, Juana Manuela Gorriti, Nisia Floresta y Eduarda Mansilla son algunas de sus contemporáneas que llevaron a cabo un esfuerzo similar por conseguir espacios más amplios en el estrecho margen que las mujeres tenían a fines del siglo XIX” (29). Al igual que algunas de estas viajeras ilustradas, Maipina de la Barra utiliza el

estrecho paradigma civilización-barbarie para demostrar el avance de la mujer europea y norteamericana en comparación con la de su tierra. También como a algunas de ellas, no le preocupa la suerte de la mujer obrera, la campesina, la trabajadora, sino la mujer de su clase social. Ulloa Inostroza sentencia: “Creo posible afirmar que esa única publicación no es más que un intento por hablar de la mujer (antes del viaje), de la educación y de la nación chilena con un protagonismo formidable, poniéndose a sí misma como ejemplo ante sus contemporáneas, incitándolas y entregando un testimonio de autonomía y firmeza frente a las disposiciones arbitrarias del androcentrismo” (30).

La última parte del estudio preliminar indaga la recepción que obtuvo el texto y su autora, primero en Buenos Aires, y luego en su tierra natal. Basándose en artículos periodísticos y reseñas, Ulloa Inostroza compone el panorama de la recepción del libro. Éste fue calurosamente recibido entre los liberales de Buenos Aires y más tímidamente elogiado por los chilenos como Benjamín Vicuña MacKenna, quien además de otorgar tibias alabanzas se encargó de hacer correcciones y enmiendas. Fragmentos del libro pertenecientes a la educación y la vida parisina fueron publicados en revistas de la época dedicadas a la instrucción y entretenimiento saludable de las mujeres y madres republicanas. La lectura del texto de Maipina de la Barra nos introduce no sólo a una narrativa de viaje entretenida e inteligente, sino a la trama siempre compleja y atrayente de la relación entre madre e hija. La autora chilena viajó a Europa con su hija adolescente, y de cierta manera, el libro se transforma en un diario de su relación, y en un manual de la vida que una madre le dedica a su hija. De ahí que mucho de la crítica se vierta sobre el papel educacional del texto basado en los consejos maternos.

Maipina de la Barra, en los treinta años que siguieron a la publicación de su libro de viajes, mantuvo una nutrida agenda artístico-social y literaria; adepta al espiritismo, se dedicó al periodismo, y fue miembro de una logia masónica en Buenos Aires. Carla Ulloa Inostroza ha recuperado una voz que añade matices y solidifica nuestra comprensión de las líneas de pensamiento proto-feministas decimonónicas y de la complejidad de perspectivas ideológicas que permeaban los ámbitos intelectuales de la época.

Claire Emilie Martin

California State University, Long Beach

Siskind, Mario. *Cosmopolitan desires. Global modernity and World Literature in Latin América.* Evanton, North Western University Press, 2014, 357pp. ISBN: 978-0-8101-2990-0

El libro *Cosmopolitan desires* de Mario Siskind presenta un interesante estudio sobre el complejo tramado de relaciones que a partir de finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX, reconfiguran el posicionamiento de la literatura latinoamericana dentro de un panorama global. La problemática central que Siskind aborda en su bien documentado estudio es la de la apertura de la literatura latinoamericana hacia un espacio cultural que difumina las fronteras nacionales, regionales, lingüísticas y culturales, y busca conquistar un lugar en el horizonte más abarcador de la literatura mundial. El impulso cosmopolita lo rastrea Siskind en lo que él denomina como “deseo de mundo”, y que define como una práctica ideológica y discursiva que los escritores e intelectuales latinoamericanos finiseculares – así como también los iniciadores del realismo mágico – adoptan con el fin de subvertir las “estructuras europeas de dominación hegemónica” y los “patrones de auto-marginación nacionalista” (Siskind, 6).

A pesar de que la bibliografía sobre el “cosmopolitismo” y las relaciones Latinoamérica-Europa es bastante amplia y tiene ya una larga tradición dentro de los estudios literarios y culturales, el libro de Siskind tiene el valor de retrazar la evolución de la idea de “universalismo” en el continente e historizar las lecturas críticas sobre este fenómeno para adoptar una perspectiva que se desmarca de planteamientos que, a su juicio, no permiten comprender con justeza el fenómeno en cuestión. El autor hace una lectura crítica de las propuestas de críticos como Pedro Henríquez Ureña, José Enrique

Rodó, Antonio Cándido, Beatriz Sarlo y Ángel Rama. Siskind es particularmente crítico con Rama, puesto que plantea que la dialéctica de “transculturación” propuesta por el intelectual uruguayo no contribuye a resolver la oposición entre el apego a “lo particular” y la búsqueda de “universalismo”, sino que “reproduce” y “refuerza” la tensión entre las dos tendencias. Es por esta razón que Siskind ofrece una salida teórica alternativa, que es la de replantear el debate en el contexto de la “Literatura Mundial”. El concepto lo retoma de críticos como Moretti, Damrosch, Spivak – quienes a su vez retoman y popularizan en nuestro siglo la idea expuesta por Goethe a principios del XIX –. La idea de Literatura Mundial le permite a Siskind llevar la discusión a un terreno conceptual más comprensivo y con un mayor “potencial de inclusión” que podría “aportar un conjunto de marcos de inteligibilidad productivos capaces de iluminar los puntos de unión transculturales y transhistóricos de los procesos materiales e imaginarios de los cuales emerge la literatura latinoamericana moderna” (14).

El libro está estructurado en dos partes cuyo vínculo, como el mismo autor lo hace explícito, no es cronológico sino teórico (Siskind, 8). En la primera el autor se ocupa principalmente de la cuestión de la globalización del género novelesco y de la popularización mundial del realismo mágico. Siskind dedica los primeros capítulos de esta primera parte a un análisis de la producción material de textos y a las condiciones de posibilidad que permitieron la popularización mundial de una forma literaria que, por su capacidad de vehicular las ideas de modernidad y la ideología burguesa imperantes en Europa se convierte en un medio de perpetuación de la hegemonía Europea en América Latina y en otros ámbitos periféricos de Asia y África. Siskind sostiene que la novela, al convertirse en un significante de lo moderno, busca ser apropiada por parte de culturas periféricas con el fin de acercarse, por medio de este género, a una experiencia de lo

moderno. Para ilustrar su tesis y encaminar la exposición de su argumento al plano latinoamericano, el autor recurre al ejemplo de Faustino Sarmiento. Su postulado y el ejemplo propuestos no representan una novedad en sí mismos – ya otros críticos que el autor mismo cita (Beatriz Sarlo, Doris Sommers, Ricardo Piglia), han estudiado la visión y los métodos modernizadores de Sarmiento –. Lo que llama la atención en la propuesta de Siskind es el giro analítico que propone. Retomando una idea de Gramsci, interpreta el proceso de “adaptación” periférica del género novelesco no como una imposición hegemónica y unilateral de formas culturales, sino más bien como un proceso de “traducción” que supone una participación activa por parte del receptor, quien “adapta” este género a las condiciones y posibilidades de su medio para luego reinscribirlo en el orden hegemónico del que proviene.

En el apartado siguiente de este primer capítulo, Siskind desarrolla su idea de la “novelización de lo global”. Mediante un estudio comparativo en el cual analiza las novelas de Julio Verne y una novela poco conocida de Eduardo Holmberg, *El viaje maravilloso del Señor Nic-Nac*, el crítico revela el contraste entre el imaginario de lo global presentado en las novelas del escritor francés – que a su juicio son una materialización de la ideología burguesa europea – y la articulación del mundo en el espacio ficcional de la novela de Holmberg. La intención de Siskind, además de presentar el contraste entre la construcción de un imaginario global en un autor europeo y un autor latinoamericano, es la de plantear una reflexión sobre las posibilidades y los límites que se les presentan a los escritores periféricos que adaptan a sus situaciones particulares los modelos importados desde un núcleo hegemónico cuyas condiciones son radicalmente diferentes.

Ahora bien, si en el caso de la novela de Holmberg la adaptación del modelo novelesco europeo revela la evidencia de un límite, sucede lo contrario con las creaciones Latinoamericanas del Boom. En ellas, el autor subraya una activa adaptación del género novelesco que gracias a sus dinámicas discursivas y su popularización logra replantear las dinámicas de hegemonía cultural europeas. La pregunta que Siskind intenta abordar en este apartado es la de cómo y por qué la narrativa inaugurada por el realismo mágico alcanza una resonancia mundial. La respuesta a la que llega el autor, luego de un análisis crítico de la recepción del realismo mágico en el contexto del poscolonialismo es la siguiente: la naturaleza global del realismo mágico no debe buscarse únicamente en sus características formales – o ideológicas – sino en sus trayectorias globales concretas y en las huellas que deja mediante las traducciones y reescrituras que construyen la materialidad de su mundo (Siskind 61). La novedad de este postulado es que constituye una respuesta a la lógica del poscolonialismo que, sin abandonar del todo sus debates y propuestas, sitúa la discusión en el plano de la Literatura Mundial por medio de un estudio concreto de la circulación de los textos de este género latinoamericano en otros ámbitos periféricos en los cuales sus estrategias de “naturalización” de lo local hallan una resonancia creativa.

La segunda parte de *Cosmopolitan desires* se concentra en el estudio de las prácticas discursivas de los escritores modernistas y sus configuraciones cosmopolitas. Siskind se concentra en un análisis juicioso de escritos programáticos, textos poéticos y también de las crónicas de viajes modernistas, que busca comprender dentro del marco de una Literatura Mundial. Es en este apartado en el que Siskind trata directamente la idea anunciada como principio rector de su libro: el “deseo de mundo”. Siguiendo a Silvia Molloy, el autor parte de la idea de que los poetas finiseculares del

continente comienzan a operar a partir de lo que ellos perciben como un “vacío cultural” dentro de su propio medio, para construir de forma individual y basándose en una apropiación de elementos foráneos, una subjetividad cosmopolita que intenta compaginarse por medio de sus prácticas estéticas con el horizonte de modernidad europeo. La novedad y el aporte que Siskind trae a los estudios del cosmopolitismo latinoamericano podrían resumirse en tres puntos:

En primer lugar, al integrar las prácticas discursivas del modernismo dentro del marco de la Literatura Mundial, cambia el paradigma de relación con lo “otro”, lo “foráneo”, lo “exótico”. En el discurso cosmopolita, la referencia a literaturas extranjeras, sostiene Siskind, no implica un sentimiento de otredad sino, por el contrario, de “familiaridad” en tanto éstas participan de una misma comunidad en el plano de la sensibilidad moderna (Siskind). Al situarse, pues, en un nivel de paridad con las referencias literarias a las que invoca, el escritor Latinoamericano reclama un estatuto de paridad con las mismas, reduciendo la brecha de diferencia que, de otra forma, reafirmaría su aislamiento del contexto moderno.

El segundo aporte importante de Siskind consiste en la juiciosa revisión histórica de la aparición y evolución de ese “deseo de mundo” en Latinoamérica. Toma como punto de partida un artículo poco conocido de Martí, en el que trata sobre una conferencia de Wilde en Nueva York en 1882. En esta crónica, el académico rastrea el primer llamado a participar activamente en la modernización cultural del continente mediante la apertura a literaturas extranjeras. Para Siskind, este escrito del cubano es el texto en el que se articula por primera vez la idea de “Literatura Mundial” en las letras del continente. En los apartados siguientes se establece un interesante diálogo entre el texto ya mencionado y

las propuestas de Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo y Baldomero Sanín Cano, quienes articulan de forma individual la necesidad de modernización por medio de una inscripción dentro del contexto de la Literatura Mundial. Tanto el rastreo de ensayos críticos que trazan el mapa de la evolución de la idea del cosmopolitismo como la lúcida interpretación que hace de las contradicciones que delatan la tensión entre universalismo y particularismo en Latinoamérica, resultan un gran aporte para los estudios sobre el modernismo.

El tercer aspecto importante en esta segunda parte es la lectura que logra hacer a través de la obra de Rubén Darío, sobre la configuración de Francia como un significante de lo moderno que se establece como “medida de comparación” y “punto de mira” hacia otros horizontes tanto en Asia como en África. Al señalar esta problemática pone nuevamente de relieve, los tópicos de la “imitación”, “apropiación” y “traducción” de estéticas hegemónicas a través de las cuales no solamente Darío, sino también otros de los escritores contemporáneos ya mencionados como Gómez Carrillo y Nájera, buscan conquistar su estatuto de modernidad. Siskind señala con pertinencia la mediación del espacio imaginario de Francia como centro hegemónico en la configuración de la idea de lo universal. Una de las ideas más interesantes de su estudio es la de observar la presencia de Francia como una figura ambivalente que actúa simultáneamente como catalizador y obstáculo en la búsqueda de un acceso al espacio de lo moderno.

Las anteriores consideraciones, le permiten a Siskind articular una sección final sobre el Orientalismo, prestando especial atención a los textos de viaje de Gómez Carrillo. El hecho de abordar la obra literaria de esta figura marginada del canon modernista ya constituye en sí mismo un valioso aporte, y lo es tanto más gracias a la

perspectiva crítica que escoge para leer sus textos. Retomando la idea de reconfiguración del “otro” como una figura “familiar”, expone la idea de un “orientalismo con matiz ético” reconocible en sus crónicas. El matiz “ético” en la visión orientalista contrasta con la idea de que la construcción del “otro” en los textos cosmopolitas y exotistas responden siempre a una lógica colonizadora y hegemónica.

Concluyendo, *Cosmopolitan desires* es un estudio valioso, bien documentado y que propone un pertinente y actualizado acercamiento teórico para comprender una problemática crucial en el desarrollo de la literatura América Latina desde finales del siglo XIX. Si bien la primera parte puede resultar de mayor interés para los estudiosos de la novela del Boom y del Realismo Mágico, y la segunda para el medio especializado en la poesía del Modernismo, leído en su conjunto el libro de Siskind brinda una perspectiva bastante acertada para comprender la red de relaciones que vinculan la literatura de Latinoamérica con el contexto más amplio de la Literatura Mundial.

[Marco Ramírez Rojas](#)

Lehman College, CUNY