

CIBERLETRAS

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

ISSUE / NÚMERO 53
AUGUST / AGOSTO 2025



Flea Market

ISSBN: 1523-1720

Issue 53 – August 2025

Lehman College – City University of New York

Editor: Marco Ramírez Rojas

Template Design: Angela Villota Orbes

Images by Anyi Alvarez

Image selection and curation: Oriana Mejías

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

ESSAYS / ENSAYOS

Ignacio Arellano-Torres

Paisaje sonoro en *Tomochic*, de Heriberto Frías.....1-12

Jorge Camacho

Una voz cautiva contra el orden racial: tres poemas inéditos del esclavizado Juan Antonio Frías13-28

Gloria Clark

Personal Narrative and Political Nuance: The Letters of Luis Alberto Sánchez and Manuel Alejandro Seoane Corrales (1924-1961).....29-47

Patrick O'Connor

Cortazar, Taking Notes (*Teoría del Tunel* and *Diario de Andres Fava*).....48-60

Eduardo Ruiz

Sacrificio, religión, arquetipo, historia: una poética del himno nacional61-75

Carolina Rocha

Los niños en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro76-88

INTERVIEW / ENTREVISTA

Isidora Cortes-Monroy Gazitua

Entrevista con Carlos Fonseca: por una literatura lúdica91-98

REVIEWS / RESEÑAS

Patricia Sánchez Aramburu

Roas, David. (dir.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*. Iberoamericana-Vervuert, 2024..... 101-106

Nicasio Urbina

Carlos F Grisby. *Rediscovering Rubén Darío through translation*. Bloomsbury Academic, 2024.....107-109



Dairy

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

CIBERLETRAS

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

ESSAYS / ENSAYOS

PAISAJE SONORO EN *TOMOCHIC*, DE HERIBERTO FRÍAS

DOI: pending

Ignacio Arellano-Torres
Adelphi University

Resumen: Este trabajo se centra en el paisaje sonoro de la novela *Tomochic* de Heriberto Frías, donde el sonido, los ruidos, la voz o los silencios permiten incorporar una variedad de niveles de intensidad afectiva y texturas poéticas. Se explora cómo el uso profuso de términos con connotaciones acústicas crea un efecto retórico. Se estudia también cómo en el paisaje sonoro se puede rastrear la manera en que la novela contribuye a deconstruir una serie de binarios establecidos en el pensamiento latinoamericano, tales como la dicotomía entre civilización y barbarie. A través del análisis del paisaje sonoro se revela cómo la obra literaria trasciende las convenciones narrativas tradicionales para explorar temas más profundos sobre la identidad, las relaciones asimétricas de poder y el funcionamiento social.

Palabras Clave: *Tomochic*, paisaje sonoro, México, sonido, Heriberto Frías

Información de contacto del autor: iarellanotorres@gmail.com

Este artículo analiza la riqueza del paisaje sonoro en la novela de Heriberto Frías, *Tomochic*— “uno de los clásicos mexicanos de la narrativa de la violencia” (Parra 72)—, así como los silencios que en esta aparecen. Es una novela histórica que fue publicada por entregas en el periódico *El Demócrata* entre marzo y abril de 1893. La novela se inspira en los acontecimientos de la rebelión de Tomochic, un levantamiento en el estado de Chihuahua en 1892. Fue una rebelión de la que el autor fue testigo directo, ya que formaba parte del contingente militar destinado a sofocarla, el Noveno Batallón del Ejército Mexicano. En el texto se da una versión ficcionalizada de la represión.

El trágico evento fue liderado por los tomochitecos, que estaban en contra de las políticas de Porfirio Díaz. El conflicto se desencadenó debido a una serie de tensiones políticas, sociales y económicas, ya que los serranos se oponían a las autoridades locales y a la influencia del Partido Liberal Mexicano. Así mismo, la religión fue un elemento importante. Y es que los tomochitecos eran seguidores de una mezcla de creencias religiosas que incorporaban elementos del catolicismo, pero también tenían sus propias tradiciones y prácticas espirituales, principalmente la que se erigió en torno al culto a Teresa Urrea, la Santa de Cabora y a la figura de Cruz Chávez.¹ Estas heterodoxias llevaron a obvias tensiones con las autoridades eclesiásticas y civiles. Se desafió la autoridad de la Iglesia y del gobierno y los tomoches se unieron en rebelión contra esas instituciones que consideraban opresivas. La combinación de todas estas problemáticas políticas, sociales y religiosas contribuyó al estallido de un conflicto que fue brutalmente reprimido por el gobierno, lo que resultó en la ejecución de muchos rebeldes, así como en la destrucción de Tomochic. Todavía hoy la revuelta es recordada como un episodio trágico en la historia de México y su memoria ha perdurado como un símbolo de resistencia y lucha.

Los estudios sobre la novela se han centrado principalmente en el análisis de sus aspectos político-históricos.² Casi inexistente es la atención sobre los dispositivos retóricos y la poética del texto, de ahí la importancia del presente trabajo. Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos del paisaje sonoro? Murray Schafer acuñó este concepto en *The Tuning of the World*. Allí usaba el término *soundscape* para referirse a todo el contexto sonoro que rodea nuestra existencia:

The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape, or an acoustic environment as a soundscape. We can isolate an acoustic environment as a field of study just as we can study the characteristics of a given landscape. The soundscape of a city, for instance, could be discussed in terms of its acoustic profile. (7)

Su análisis y categorización conceptual invitaban a reflexionar —con una perspectiva arqueológica— sobre aquellos paisajes sonoros ya desaparecidos, lo que abre otra pregunta: ¿a qué suena el pasado? Pero de manera simultánea, también dotó de una herramienta conceptual a todas aquellas reflexiones sobre los sonidos evocados a través de un proceso silente, la imaginación: ¿a qué suena la palabra escrita? Una cuestión, claro está, que no tiene respuesta, pero cuyo solo planteamiento sirve para llamar la atención sobre las estrategias poéticas de una novela que otorga un protagonismo fundamental al universo acústico.³

1. Vanderwood (1996), por ejemplo, explora si el movimiento tenía que ver con el milenarismo y analiza su complejidad, ya que no fue necesariamente un fenómeno unitario.

2. Ver Brushwood (1992) para una lectura centrada en la narrativa mexicana frente al Porfiriato. Otros autores que han estudiado la dimensión política del texto son Chávez (2006) o Davobe (2004).

3. La relación entre el sonido, en tanto fenómeno físico, y la lectura —o el arte de contar una historia— no es nada nuevo. Pensemos en la literatura oral de carácter popular en la Edad Media o pensemos en los modernos recitales de poesía. Sin embargo, por sus características formales, las novelas no son obras con vocación de ser escuchadas (ni siquiera aquellas que como esta fueron publicadas primeramente por entregas). En general, son escritas para ser leídas. Benjamin (1998), por ejemplo, sostuvo que la narración de historias (que es inherentemente una tradición oral) fue, durante siglos, el medio principal para compartir narrativas, pero solo antes del surgimiento de la novela como forma escrita. La novela marca una ruptura que da paso a una cultura, en lo literario, de transmisión escrita. Ahora se hace énfasis en la experiencia individual, no tanto sobre la memoria colectiva. Se contrasta al narrador oral con el novelista, sugiriendo que las novelas están diseñadas para el consumo privado: en silencio, de forma solitaria y en forma escrita, a diferencia de las historias tradicionales, que se compartían en un entorno comunal y auditivo. No tratamos aquí con un paisaje sonoro (de un texto plano, unidimensional) como fenómeno físico, ni con el registro o recepción del movimiento vibratorio de un cuerpo por parte del órgano del oído a través de un medio elástico. Nos acercaremos a él desde los procesos de lectura interna. Lo que nos atañe son los procesos de recreación mental gracias a sensaciones anteriormente registradas. En la lectura, el individuo lleva a cabo la asociación —gracias a la imaginación— de lo recibido con referentes acumulados en el conocimiento. Lo que quiere decir que el texto escrito va a sonar a una u otra cosa según las

experiencias del sujeto, que se convierte tanto en receptor como canal del acto comunicativo. Canal porque es el medio que trasmite y modifica el sentido y da textura al mensaje leído. Es decir, toda relación entre sonido y lectura tiene que darse a través de un proceso cognitivo interno que aúne los sentidos de la vista y el oído. Esto es algo que ya se intuye en los estudios de Stanislas Dehaene, autor de *Les neurones de la lecture*, donde se indica que la plasticidad cerebral mejora la eficacia neuronal, lo que resulta en un ejercicio de lectura que combina necesariamente la recepción visual con la fonológica. Y lo que sucede a nivel de producción de sonido también se da a nivel receptivo. Cuando leemos no solo proyectamos como sonaría aquello que leemos, sino que imaginamos también como sonaría todo ese paisaje sonoro que rodea no ya nuestra existencia, sino la de los personajes y entornos ficcionales.

En la novela de Frías el sonido es uno de los elementos que funciona como metáfora del dominio militar sobre la Sierra Madre en México. En relación con este acto de dominación y el sistema de metáforas del texto, lo acústico se configura como la poética que enlaza lo textual, lo espacial, lo sexual y lo político. El espacio de acción es la Sierra Madre, que ha de ser conquistada por el ejército para sofocar una rebelión popular. Se produce una evolución muy clara que lleva desde la incapacidad de decodificar los sonidos (y todo lo que representan) por parte de Miguel Mercado y de la tropa (el protagonista y alter ego del escritor), a la ruptura de esas limitaciones y, por tanto, a la victoria final del ejército mexicano. La conquista permite conocer de primera mano la realidad tomochteca y los horrores de la represión, facilitando así el mensaje crítico de la novela. Esta presencialidad, ya he dicho que el autor participó en la campaña, hace que las hipotiposis en el texto usen referentes muy apegados a los sentidos, entre ellos el del oído. No se trata, pues, de un proceso de escritura totalmente ajeno a la experiencia, algo que resulta en un lenguaje muy animado y en unidades semánticas de fuertes connotaciones sensoriales.

Para poder armar este mensaje crítico, el autor (y su alter ego, Miguel) tiene que llevar a cabo un ejercicio de comprensión de una realidad alterna. Necesita entender sus particularidades y sus códigos. Sin esto, no podría darse el esquema mental que permite la comprensión, la compasión y la posterior crítica. Paradójicamente, en tanto que él fue soldado en el bando de los represores, es la campaña militar lo que le permite esta tarea. Es decir, para que funcione el proyecto crítico de la novela el protagonista tiene que traspasar la línea que lo separa del otro. El personaje tiene que deconstruir las estructuras binarias que lo alejan de los rebeldes. El personaje tiene que convertirse en el elemento liminal que complejiza la estructura básica de la guerra: nosotros contra ellos, los unos contra los otros. Como veremos, en la novela los elementos sonoros ejemplifican cómo se desdibujan las fronteras de la estructura binaria entre guerra regular y guerra irregular, entre nación central y nación periférica, entre civilización y barbarie. Estas oposiciones binarias, por otra parte, ya se hallan establecidas en el imaginario latinoamericano.⁴

Lebedev, por ejemplo, en su estudio sobre el espacio del norte de México reflexiona sobre cómo *Tomochic* alude a esa última frontera, poniéndolo en relación con las cuestiones del conflicto entre nación periférica y nación central. Dentro de este conflicto, lo acústico es fundamental para entender cómo un miembro de la parte represora nos va a legar una visión negativa de los sucesos acaecidos. Una visión que ataca los principios que él, como soldado, defendía. Lo sonoro/acústico es un elemento poético clave que facilita esa disolución de la estructura dual-antagónica y, por ende, hace posible la transmisión de un mensaje político de fuerte carácter crítico – de hecho, las entregas de la novela se tuvieron que publicar de manera anónima.

La primera estrategia narrativa del autor consiste en usar descripciones, escenas, pasajes y enunciaciones donde los elementos sonoros tienen la fuerza necesaria para conmovir. Ahí radica la fuerza de la hipotiposis que privilegia lo acústico. Este relieve sensorial aporta una textura que posibilita la apropiación del texto por parte del lector. Es la vibración (simbólica) que se desprende de sus páginas la que ayuda al éxito del proyecto de Frías en términos afectivos. La novela se configura como un proyecto de denuncia que apela a la dimensión emocional de sus lectores más allá de plantear, de un modo racional o intelectual, la necesidad de no asumir la discursividad histórica oficial. Una historia oficial donde el ejército está en su deber de acallar una rebelión de carácter religioso nacida en la confluencia de varias periferias: la religiosa, la geográfica y la civilizatoria. Y es que la llamada a lo afectivo es algo fundamental. Es necesario transmitir la barrera de lo puramente racional. Y es el propio texto el que invita a pensar en el poder de lo sonoro y su relación con lo afectivo.

4. Por guerra regular entendemos los conflictos que enfrentan a dos o varios bandos profesionalizados, ordenados jerárquicamente en base a los rangos de la carrera militar, siempre fuertemente regulada. Por guerra irregular entendemos aquella de la que participan entidades mucho más flexibles: guerrillas, milicias, comunidades levantiscas, etc. Esto es reflejo de la oposición binaria entre civilización y barbarie, que remite en última instancia al choche entre la modernidad y la tradición, entre el desarrollo urbano y la periferia rural, etc. *Tomochic* habla de este enfrentamiento, denunciando que esa división binaria en realidad no es tal, ya que la civilización no se antoja tan civilizada. Para Avechuco (2009), sin embargo, el proyecto de Frías en este sentido es fallido, ya que le es imposible despegarse de una visión letrada impuesta desde lo central: “Así pues, aun con la voluntad autoral de ofrendar un cuadro crítico y desmitificador acorde con el programa denunciatorio de la obra, *Tomochic* no consigue evitar del todo el estereotipo cuando se dispone a construir una imagen “realista” del norte; es como si dichos estereotipos fueran parte de la constitución del lenguaje periodístico-literario del que echa mano el letrado finisecular” (443). Toner (2014) matiza esto al observar que “Moreover, the view that the people of *Tomochic* are ignorant fanatics is given ample airing in the course of Frías’s novel. However, this view is also repeatedly challenged, both directly, in the arguments of several characters who highlight the rational, political motivations for the rebellion, and indirectly, in the symbolic representation that conflates the image of the rebels with that of the federal army” (173).

En el capítulo XVI, un viejo narra la historia de una campaña anterior contra los indios apaches. Su relato queda descrito por la voz del narrador en los siguientes términos: “El vibrante anciano hablaba con tanto relieve y color que Miguel, enternecido, tuvo la visión clara de aquel cuadro” (67). El anciano hubiera podido ser alto, bajo, triste, alegre, rubio, moreno, simpático, afable, etc., pero se lo califica como vibrante. Como podemos apreciar, esto se debe a una capacidad retórica que excede lo puramente auditivo y entronca con lo plástico. Pero lo importante es señalar cómo la palabra hablada tiene el poder de conmover, de enternecer a su audiencia. La hipotiposis desencadena en su audiencia una serie de procesos cognitivos que dibujan un cuadro de sus palabras. Una imagen que apela directamente a sus emociones, ya que Miguel se muestra *enternecido*.

En la narrativa de guerra de Frías, el autor ha hecho suya esta poética del anciano y va a usar un discurso donde la oralidad y lo sonoro permiten esa plasticidad que estructura la evocación mental del mensaje sugerido, así como las implicaciones emocionales del mismo. Es decir, en el pasaje del anciano queda contenido todo el proyecto narratológico de Frías. Y, para ilustrar esta aspiración, nos sirve la escena que muestra la salida de Miguel Mercado hacia Chihuahua desde Guerrero. Al inicio de la contienda, Miguel y el resto de la tropa se movilizan rápidamente “en un vagón atestado de soldados y maletas, [que] caminaba a todo vapor, devorando kilómetros, escuchando atónito el trueno del rodaje férreo sobre los rieles, cuando abrían la puerta, en una fría ráfaga de estrépito y sombra” (11). Vemos la obvia acumulación de voces de connotaciones acústicas. Esta acumulación concuerda con una sintaxis compuesta a base de subordinadas. Si bien para describir un paisaje no hace falta la descripción de un paisaje sonoro —ya que la imagen no se mueve—, hay que hacerla sobre la marcha. El dinamismo sintáctico refuerza el sentido poético del texto.

En la descripción de Miguel, la presencia de lo sonoro, acompañado por una premonitoria sombra, se cuela en el vagón por la puerta del tren. Este tren rugiente se convierte en una sinécdoque de la maquinaria militar del Porfiriato. Del mismo modo que el monstruo metálico avanza por las vías, la represión gubernamental de la modernidad avanza atronadoramente sobre la sierra.⁵ Es decir, la propia poética interna de la narrativa es proyectada a través de lo acústico en un mensaje de claras intenciones políticas de cara al receptor externo. La guerra de Tomochic es descrita esencialmente como el férreo monstruo devorador de compatriotas heroicos. Las armas y los sonidos de la guerra subrayan la campaña como automutilación del cuerpo nacional. Una nación antropofágica al ritmo de las dianas.

El texto muestra que —desde los momentos previos a la campaña que va a sofocar la rebelión en la sierra—, en el universo del soldado, el sonido simboliza la posibilidad de ordenación del mundo entre lo conocido y lo desconocido, algo clave para deconstruir esos binarios anteriormente apuntados. Es decir, el sonido funciona como representación simbólica de la estructura de conocimiento que en la guerra permite diferenciar entre el espacio susceptible de control militar (y modernización tecnológica) y ese espacio indómito donde las guerrillas todavía tienen a su favor el desconocimiento de este escenario por parte del ejército regular. Por ejemplo, antes de la partida del tren, Miguel escucha mientras espera el “retintín de unos acicates resonando contra las losas y el conocido golpeteo metálico de un sable” (2). El sonido de las particularidades materiales del universo conocido por el soldado (el contexto marcial) permite su identificación, decodificación y entendimiento. Esto es, uno se sitúa en él gracias a lo que oye. Y, de momento, todo se le hace familiar. Ahora bien, conforme se acerca la campaña y la tropa empieza a interactuar con un espacio que les resulta ajeno (Ciudad Guerrero), se produce una transformación. El texto nos empieza a avisar de lo que está por venir. Los sonidos se

5. El tren posibilita el avance no solo en lo meramente adscrito a lo militar, sino también en sentido general: “Actualmente el ferrocarril de Chihuahua a la Sierra Madre viene trasformando esta región que empieza a poblarse y cultivarse” (13). La respuesta del espacio en vías de dominación también se nos da en clave sonora, “Los vientos fríos de la sierra doblaban las vetustas ramas, que se lamentaban con sempiterno y monótono quejido” (19).

vuelven indistinguibles. Ahora todo es una “algarabía de voces, gritos y carcajadas, mezclados a un agradable estrépito de vajilla removida y cubiertos chocando con la loza de los platos y el cristal de las copas” (5). Se produce una evidente transferencia semiológica. Se ha dado a nivel textual el desplazamiento de la irregularidad, de la fractura y de la yuxtaposición inherente a la guerra de guerrillas (que es determinada por el escenario orográfico de la sierra.⁶) al paisaje sonoro. Estas dos referencias a lo acústico muestran simbólicamente la división binaria entre lo decodificable y entre lo desconocido, dos polos que Miguel Mercado va a acabar por deconstruir.

Este sistema de lectura de la poética de Frías que planteo queda demostrado al analizar la descripción que se hace de un primer intento de conquista. Este intento fallido es la no-consumación de la penetración militar en la sierra. En la derrota de la primera columna, en la oscuridad y un espacio que les es ajeno, el ejército aparece, como antes lo hiciera Miguel, incapaz de decodificar los sonidos. Los soldados incapaces de superar la yuxtaposición de ruidos a los que se enfrentan, creando una babélica incomunicación que resulta en una parcial derrota: “Pero como muy pocos oían sus palabras, perdidas en el estruendo loco de las detonaciones y los gritos, nadie atendió, y se empezó a tirar en todas direcciones, como si súbita demencia hubiérase apoderado de aquellos hombres” (82). Otra vez se puede observar la abundancia lexical de terminología de connotaciones sonoras. De manera opuesta a lo mencionado anteriormente, ahora son sonidos no familiares, inaccesibles. El desconocimiento del espacio rompe la cadena de mando oral y resulta en la derrota de la Primera Columna. Destino parecido le espera a las Segunda Columna, “Ni una voz de mando que se escuchara, nadie que comprendiese” (87).

Entonces, ¿cómo se produce el aprendizaje de Miguel Mercado para convertirse en ese elemento liminal entre dos mundos en principio dicotómicos? Para poder permitir la decodificación es necesario el establecimiento de un código compartido, de una convención. En otras palabras, es necesario eliminar la posibilidad de que la lectura se pierda en una yuxtaposición de ruidos. Por eso los dos pasajes anteriormente citados muestran la importancia de la asunción por parte de aquellos que representan lo convencional (metáfora de lo regular, lo militar, lo institucional, lo ortodoxo, el espacio civilizado, etc.) de lo que llamaré el de-código de lo irregular. Solo así podrán salir vencedores del conflicto. Entiendo por de-código aquel conjunto de significaciones susceptibles de ser leídas, en principio, solo desde lo periférico. En este caso, ese espacio es la sierra, dimensión que se enfrenta al poder que irradian los centros de poder. El de-código puede entenderse como un sistema compartido de naturaleza epistemológico-ontológica que rehúye del control de lo central, de lo convencional, de lo militar, de la ortodoxia, de la civilización, etc. Pero esta transferencia de las particularidades de lo no-convencional a lo regular no se caracteriza solo por esta asunción del de-código, sino también por la apropiación del sistema de lectura que posibilita el desenvolvimiento en esa misma irregularidad (representada por el espacio hostil, teóricamente inasequible, teóricamente imposible de ser decodificado). Como vemos, la propia dinámica de la guerra enseña a Miguel a descifrar la oscuridad⁷, a conquistar lo desconocido, ese espacio que decimos aislado e indómito. Esto se representa a través de una asociación metonímico-simbólica en términos de género y espacio. Y es que la Sierra y Julia, uno de los personajes claves, quedan identificadas.⁸

La Sierra Madre va a quedar descrita como el espacio de la guerra trágica. La intención de los líderes del nuevo culto es hacer de Julia “una virgen milagrosísima” (34). Julia es, pues, “la Virgen de Tomochic” (110), a pesar de convivir con Bernardo, un viejo tío borracho, a quien fue entregada por su padre, el lugareño venerado en el área como San José. La mujer tomochiteca ve su lealtad dividida entre defender a los suyos y su interés en Miguel (o por lo que este representa)⁹ y la identificación

6. Los militares son conscientes de las desventajas de dicho espacio, ya que no es la primera vez que intentan sofocar las revueltas tomoches, “se puso a referir al capitán del Noveno que tenía al frente, las causas de la derrota del día dos de septiembre: ningún plan bien concebido, completo desconocimiento del terreno; y, sobre todo, la traición incomprensible de Santa Ana Pérez” (Frías 6).

7. Nótese la sutileza el texto, ya que ahora Miguel puede guiarse en la oscuridad para dominar el elemento Julia-Sierra. Es decir, ha sido capaz el absorber el de-código de aquellos que “pueden correr vendados por la sierra sin dar un mal paso” (6). Vendados, entiéndase, los ojos.

8. Julia es descrita por el narrador como “rítmica” (27). No es fórmula común el uso del adjetivo asociado a un sujeto, ya que se privilegia el uso de un adverbio complementando, en todo caso, al movimiento, habla o acciones de dicho sujeto.

9. Su interés nace de un comentario que le hiciera una señorita, “las muchachas como tú, pueden ser reinas” (38). Mitad soñadora y mitad hastiada de su situación, Julia ve en Miguel una oportunidad, ya que asocia la imagen del soldado a la del príncipe, “¡Oh! ¡Así debían ser los príncipes de los cuentos!” (38). El príncipe, claro está, se comporta como un sátiro, algo muy del gusto de la novela del XIX.

con la Virgen y con el espacio serrano, del cual se convierte en símbolo. Esta no es una estrategia poética original, ya que por toda Latinoamérica resuenan los ecos de semejantes identificaciones. Lamentablemente, tanto el espacio como ella van a ser finalmente conquistados (por Miguel y por el ejército respectivamente) gracias a esa capacidad de adaptarse al espacio irregular al integrar ese de-código que permite leer lo periférico, lo irregular.

Aquí que lo sonoro juega un papel fundamental. El pasaje que se comentará a continuación es la contraparte de la cita anteriormente aludida donde los soldados pierden la batalla entre la confusión y el ruido. Ahora el soldado sí sale vencedor. Solo que ha quedado acotado a la metáfora sexual, no a la crónica marcial. Es en la caza del sátiro¹⁰ donde, en la oscuridad, en casa ajena, Miguel aprende a guiarse por el sonido para consumir su deseo sobre Julia siguiendo “el jadear anhelante y medroso con que le huía en las tinieblas, viéndolo sin ser vista” (56). El sonido guía al soldado a la consumación de un acto que se desvanece en un éxtasis de suspiros. Se produce la apropiación del sistema de lectura ajeno que sostenía la posibilidad de la distinción entre lo convencional y lo no convencional, entre lo represivo y la inocencia, entre el ejército mexicano y el pueblo tomochiteco. La conquista ha sido consumada. En cuanto a la figura de Julia, el sonido lamentablemente abre la puerta a la posibilidad de la consumación de la tragedia en términos de apropiación sexual y en última instancia de muerte. En lo relativo a la Sierra y la rebelión tomochiteca, siguen funcionando estos parámetros de penetración y conquista. Según señala Anibal González, “la forzada seducción de Julia en el Capítulo XIII es paralela al burdo intento por parte del gobierno de rendir a Tomochic mediante la violencia militar” (240).

Ahora el ejército regular, a través de la ambigüedad del personaje de Miguel y la metáfora sexual, aprende a leer el paisaje sonoro, que, como dice Schafer, “consist[s] in events heard, not object[s] seen” (8). Esto era algo hasta entonces solamente permitido para la guerrilla, como demuestra el propio texto, con esas alusiones al miedo por parte de los soldados, ciegos ante los peligros que les acechan en el espacio desconocido. Se produce, pues, la deconstrucción de las estructuras binarias que sostenían el discurso de lo periférico-central. Las barreras se han roto, abriendo la puerta a la represión y al dominio. Julia simboliza el destino de la rebelión tomoche, conquistada a cambio de la vida. Desde el punto de vista del universo sonoro, Julia cumple un papel fundamental representado el sistema de opresión basado en las estructuras de género, ya que entre otras cosas es descrita como “ser sufrido y mudo” (28), “víctima soportando su desgracia en silencio” (30) y como alguien que “no pronunció ni una palabra, sometida como siempre a su destino de víctima” (90). Recordemos que convive con don Bernardo, su tío, un borracho depravado y la esposa de este. En este sentido el silencio es la manifestación a nivel sonoro de la coyuntura trágica de lo femenino. Apelando a las palabras de Bessie Dendrin y Emilia Ribeiro Pedro este pasaje recuerda que “men’s usurpation of power has led to the silencing of women” (Dendrin 219)¹¹. Esta idea es reforzada por uno de los diálogos que Julia mantiene con Miguel:

–Ah... yo creía... entonces, ¿don Bernardo será su padre?
–Es mi tío – y suspiró, encendiéndosele el rostro intensamente.
–Pero –balbuceó muy quedo– es también... es decir... no estamos casados... porque ella es su mujer... Y no pudo decir más, sofocada al relatar, con dulce ingenuidad, tanta abominación. (30)

Pero el silencio es un fenómeno complejo. Si bien se ha usado por el narrador para subrayar el carácter sumiso de las mujeres, también es un elemento presente desde el inicio para otras funciones. Las siguientes líneas lo ilustran: “Sol deslumbrante y abrasador caía a plomo sobre la destartada plaza, completamente solitaria y silenciosa,

10. No es baladí la identificación con esta figura de la mitología clásica, ya que el propio protagonista la utiliza, “Tornaba a oír el diálogo en la sombra, en tanto que él la perseguía, cazándola con furia y anhelo de sátiro borracho” (57).

11. La relación entre silencio y género femenino es contextual, en este caso la mantiene el propio texto. Es decir, no siempre el silencio es marca de lo femenino. Es obvio que funciona en otros sentidos, no necesariamente en relación con el género, ya sea como acto de resistencia, voluntad, sumisión a lo divino, castigo, etc.

en honda paz de tumba, en un ambiente de horno" (1)¹². Este pasaje del texto vaticina lo que va a ser el resultado final de la contienda: la matanza.¹³ Es decir, contiene de manera cifrada la crónica del evento bélico. Quizás el más obvio papel del silencio es el de la creación de atmósferas relacionadas con la tragedia, por ejemplo, "Había un silencio profundo, ese silencio enorme que precede a las grandes catástrofes y que prepara el desenlace de tantas tragedias. Ni siquiera los perros ladraban" (95). Así mismo, el calor y el silencio evocan el ambiente opresivo, símbolo del universo psicológico de un soldado cuya participación en la represión le va a provocar tribulaciones morales. El silencio también es trasladado a las dinámicas de interacción humana en el espacio desolado de Ciudad Guerrero, donde se agrupa el Batallón antes de su viaje hacia Tomochic: "Pidió una copa de tequila, que le sirvieron silenciosamente" (1). Se aprecian las reticencias de la población civil frente a la presencia de los militares, a quienes reciben con frialdad, conocedores de los excesos de la soldadesca. Excesos, claro está, que se traducen a una poética de lo sonoro: "ambos empezaron a beber con sorbos estrepitosos" (6); "la francachela subía de punto entre las detonaciones de los cascos de cerveza al destaparse" (8). El vicio y el alcohol quedan asociados a significantes de carácter acústico que en ocasiones remiten a la guerra (las detonaciones) mezclándose así dos caras de una misma decadencia.¹⁴ Esta hostilidad se hace patente en la mayor parte de sus interacciones con los locales:

—Oiga, amigo, hágame el favor de decirme por dónde hallaré la fonda— dijo a uno de aquellos hombres.

Y él, un gigantón de enmarañada cabeza y áspera barba eriza, le miró un minuto con desdenosa curiosidad; luego, alzando los hombros y volviéndole la espalda:

—No sé— contestó brutalmente, echándose a la bocaza un gran vaso de sotol. (2)

El silencio, pues, queda asociado tanto a atmósferas como a sujetos. La oralidad y la descripción del habla solo pueden, sin embargo, asociarse a los individuos. Se aprecia a lo largo de la novela un especial interés por dotar de textura a la oralidad con constantes puntualizaciones, como muestran los siguientes ejemplos extraídos solamente de los dos primeros capítulos: "contestó brutalmente" (2), "gritándole con voz alegre" (2), "inagotable torrente de palabras" (2), "escuchaba la charla sonora del teniente" (3), "gritando el tenientito" (5), "conversación que animábase ruidosamente" (5), "se bebía y se hablaba más" (5), "exclamó Castorena" (6), "gritó" (7) o "voz de un timbre melancólico y dulce de inflexiones cariñosas" (9)¹⁵. Este último ejemplo es la voz de Julia, que es capaz de llegarle a Miguel a pesar del ruido de la fonda, "llegando a sus oídos estas palabras, entre el ruido de los platos y cubiertos" (9). Conviven así dos planos: uno el del ruido (semejante al de una batalla) que producen los soldados en su comida, el otro el de musicalidad oral de Julia, mucho más armónico y que es capaz de impactar afectivamente a Miguel, que desde ese momento queda prendado de la muchacha.

Pero más allá de silencios o de las particularidades tonales del habla de los personajes¹⁶, otro de los elementos que acerca los dos componentes la división binaria (convencional / no convencional) desdibujando los límites entre uno y otro es la utilización del sonido en la campaña militar. En el ejército invasor podemos apreciar el constante uso de las dianas y llamadas: "Están tocando llamada de honor en el Cuartel General. ¡Vámonos!" (8). Es este sentido, representan un código muy regulado a nivel institucional, una convención aceptada y asumida. Convenciones y jerarquías de las cuales son muy conscientes los rebeldes, que tienen como estrategia silenciar las voces de mando, "su táctica consistía en apuntar exclusivamente a los oficiales y jefes" (12).

12. Se ve que es fórmula del gusto de Frías, ya que encontramos otros casos donde se usa el silencio para describir un espacio, "la estación silenciosa" (11), "¡Ni un solo árbol en aquellas mudas soledades!" (13), etc.

13. En boca de unos de los soldados, "No se ha cuidado de ilustrarlos y quieren independerse de los dos poderes a los cuales hasta hoy han obedecido: el Clero y el Gobierno. Están bajo una obsesión imbecil...¿quién los sugiestiona...? Desconocen toda autoridad; ya se ha querido tratar con ellos y piden imposibles. ¡Hay que acabar con ello...! Será cruel pero necesario: ¡Suprimirlos!" (6).

14. No en vano el personaje principal pasa de estudiante a soldado con un resultado inesperado, "En vez de los libros, copas. ¡Se hizo borracho! Sufrió el contagio malsano de la pereza que engendra la existencia rutinaria y monótona de una guarnición" (7).

15. Insiste el narrador en la calidad de voz de Julia, "voz armoniosa vibrando con el acento encantador de las hijas de Chihuahua" (29), "timbre de cristal" (110). Compárese con la voz de don Bernardo, el depravado con quien convive: de "voz áspera y ronca de borracho" (27). Es como si en la novela de Frías se rearticularan una serie de convenciones retóricas que generalmente privilegian lo visual, como las descripciones físicas de la tradición petrarquista. En Frías no se da tanto eso de que los ojos son las ventanas del alma. Ahora es la voz el espejo de la misma.

16. Como digo, hay una insistencia en marcar cómo habla cada uno de ellos, por ejemplo, Cruz Chávez, uno de los líderes de la rebelión, "Se imponía por su palabra de mando, serena, enérgica y clara" (33). Más adelante de nuevo se nos dice que habla con "voz sonora, clara y limpia" (92).

Además, como vemos, las dianas están presentes a lo largo del texto y acaban adquiriendo una fuerte carga simbólica¹⁷. Aparecen en momentos claves desde el punto de vista narratológico y representan una interesante paradoja que subyace al proyecto de denuncia de Frías. Por una parte, posibilitan el orden, la logística de la maquinaria del estado desde el punto de vista de lo racional y lo organizativo, pero por otra parte, son el símbolo escogido para expresar la tragedia de la deriva irracional de la guerra. Ejemplo de lo primero es la siguiente cita:

...En plena sombra todavía, en pleno silencio, arrancó de súbito la diana [...] No hubo redoblar de los tambores. Sólo los cornetas de las dos compañías del Noveno vibraron sus fieras algaradas en una bélica sonoridad, victoriosa, rápidas, ágiles, rebotando júbilo y bravura. Apenas estalló la primera nota, improvisada y brusca como una estocada, como un relámpago en las tinieblas, soltóse un torrente de rumores, de toses, de risas... Tintinearón las ánforas de zinc contra el acero de los fusiles, y gritaron los sargentos del rondín: —¡Arriba!... ¡Arriba! (23)

La riqueza sonora de la cita es enorme. Los sonidos de los instrumentos no pueden ser más marciales, ya que son de bélica sonoridad y sus notas estallan. Aquí, son el sonido del poder, de la maquinaria bélica. Pero lo importante es su carácter paradójico. Compárese con este ejemplo, cuando la campaña ha hecho ya del lugar un cementerio, donde han dado su vida los heroicos tomochitecos:

¡Ay! Aquella diana —el sonoro toque de la victoria— vibrando frente al mísero poblacho de Tomochic, frente a aquel inmenso y humeante cementerio; aquella diana multiplicada rabiosamente por todas las cornetas y clarines de las derrotadas secciones, sonaba con ironía horrorosa, con una desolación de sarcasmo tristísimo que se propagaba de lo alto del cerro hacia las lontananzas lívidas del valle, en aquel amanecer de tanta agonía (123).

La música de victoria no es tal. Ahora el dolor solo es propio. No hemos vencido al enemigo. Nos hemos derrotado a nosotros mismos. Además, la obra se cierra con Miguel en soledad, mirando los despojos de la masacre para entonces gritar “¡Corneta de guardia! — toca la diana” (201). Esto es, la apelación a la tecnología sonora de la guerra es ahora el vehículo de catarsis tras el crimen cometido. La corneta supone el abandono de la reflexión moral en términos tanto individuales como nacionales en aras de la asunción de deber, del cual, tanto los soldados represores como la comunidad popular reprimida no son más que “ignoradas y mudas víctimas” (21). Esta es la descripción que el narrador hace de los soldados al inicio de la novela, donde se señala que es por orden de otros que se ofrecen en sacrificio. Y allí el soldado no tiene nada que decir. Es sometido de la misma manera que los rebeldes, la Sierra o Julia. Es decir, a través de las características del *mute group*¹⁸ podemos hacer una asociación entre lo femenino y el grupo de soldados que representa al mismo tiempo lo fálico a través de la penetración en el espacio, montados en el atronador y férreo tren. Los sonidos en *Tomochic* ahondan en una deconstrucción de las estructuras binarias a través de la doble identificación del soldado, tanto como protagonista de la performance de conquista (acto masculino), como protagonista de la performance de silencio (acto femenino). En estas prácticas en teoría disímiles, la instrumentalización del sonido trabaja a favor de esta deconstrucción, del rítmico tintineo de las espadas argentinas¹⁹ a los aullidos de los combatientes tomochitecos. Ellos también, como las cornetas, son fieros y bravos, rápidos y ágiles, y también hacen uso del sonido como arma de guerra. Sus alaridos provocan una herida en el enemigo. En la sierra, solo a través del miedo tiene la rebelión esperanza. Miedo, el de los militares, expresado bellamente por Frías en su poética sonora, “Habían cesado

17. Dado el objeto de estudio del artículo es interesante considerar la presencia de los instrumentos y la música. Aparte de las cornetas, se nos da noticia de que uno de los soldados era “un guitarrista famoso, cantante atroz” (22). Este, Castorena, se anima incluso a cantar: “Señores, el frío os agarra/ No estará el alma tranquila,/ Si no bebemos tequila/ Y tocamos la guitarra” (22). La música y la poética sonora de la voz narrativa sirve para contraponer dos planos, insistiendo en el simbolismo del sonido: “Destaparon una botella de tequila, chocaron las copas, tomaron los brindis, gimieron melancólicamente exóticos amores y tristezas románticas las cuerdas de la guitarra, y se oyó a Castorena cantar desesperadamente [...] Y en tanto, afuera, en la desolada plazuela, las ráfagas frías de la sierra pasaban, trayendo de lo alto de sus bosques, rumores de borrascas lejanas y presagios de la próxima catástrofe” (22). Como se puede observar, la novela es extremadamente rica en el universo sonoro. De hecho, antes de ir a la guerra, vuelven a mencionarse las canciones: “cantaban [...] griterío confuso y radiante, entre carcajadas [...] canciones y silbidos” (25). También se alude a las noches de serenata, que deslumbraban a las jóvenes locales (38). Para un estudio, no de la música en la novela de Frías, sino de los corridos y baladas que inspiró la rebelión ver Lamadrid (1999).

18. El concepto se acuñó en el ámbito de los estudios antropológicos y feministas por Edwin y Shirley Ardener. Las asimétricas relaciones de poder en la sociedad resultan en el silencio de algunos. Ver Ardener (1975).

19. El movimiento de Miguel, al comienzo de la obra, queda descrito también por su dimensión acústica. El personaje camina, “dando grandes zancadas y haciendo sonar su espada con un tintineo argentino” (1). Que las espadas suenan es motivo que se mantiene en otras partes del texto, “suspendida del cinturón la espada, sonora y nuevecita, la espada virgen” (13), “oíase el arrastrar metálico de las cubiertas de las espadas” (23). En ese sentido, habrá algún crítico que incluso se permita hacer una lectura en clave fálica del instrumento, en contraposición al silencio femenino asociado al espacio que acabará siendo conquistado y reprimido. La guerra acabará con la virginidad del elemento masculino, acto solo consumado a través del dominio.

las risas, las bromas, las alegres charlas y las canciones con que la tropa, durante el día, trasformaba en paseo la monótona aspereza de la marcha sobre la dura piedra” (63).

La obra de Frías aspira a producir un paralenguaje. Una narrativa donde los gritos, las risas, los suspiros, las tonalidades de las voces, los ruidos, los balbuceos, superan “the expressive limitations of spoken and written words” (Poyatos 123). Evidentemente al hacerlo a través de la palabra escrita es imposible producir de facto ese paralenguaje, del mismo modo que al escribir un texto de inspiración oral, la oralidad queda negada en el mismo acto generativo de ser-texto. No por ello deja de ser importante notar las aspiraciones de *Tomochic*. El autor emprende un proyecto imposible. No es una tragedia, pero sí es un texto trágico. Un ejemplo de la traza de este paralenguaje (que no existe en cuanto que leemos) es el grito. El grito tiene una función en la campaña como muestran las ordenes de los jefes militares: –“voces imperiosas, gritos potentes” (23)–, los alaridos intimidatorios de los combatientes apaches –“aullaban los bárbaros” (69)– o los de los propios tomochitecos –“gritos salvajes” (85). Pero el grito adquiere una dimensión ritual a nivel de afianzamiento colectivo de la heterodoxia. Existe una escena donde se recoge este uso social del grito que refiere a los mecanismos de resorte de las prácticas del barbarismo (por utilizar los parámetros de la tradición latinoamericana instalada en el XIX que enfrentan civilización y barbarie²⁰) mestizo de los fanáticos de Tomochic. En el capítulo “Causas Ostensibles”, el cura regaña a los herejes. Cruz Chávez, sin embargo, lo expulsa. No lo hace sosegadamente o a través de amenazas en privado, sino con el poder del grito en el ámbito público, “Llegando hasta el púlpito, gritó al sacerdote: –¡En el nombre de Gran Poder de Dios, yo, que soy policía de su Divina Majestad, te echo!” (33). Este grito con tintes de exorcismo provoca a su vez que una vieja vocifere, “¡Que muera” (33), a lo que todos los demás responden gritando, “–Sí, sí... ¡fuera!– gritaron todos” (33). Es decir, en el proceso de negación de la individualidad a través de la asunción del atavismo religioso bárbaro²¹, el sonido cumple una función necesaria. Es un mecanismo de reproducción de opinión a la vez que de cohesión social. Esto tiene su contraparte en la manifestación del barbarismo –ahora por parte del soldado regular– a través de la pronunciación del nombre del general Díaz, “al pronunciar el nombre de Porfirio Díaz, todos los ánimos, dominados, serenábanse, resignándose a su suerte de víctimas del Deber” (21). En la enunciación de su nombre los ánimos se resignan a su fatum. La comunidad queda cohesionada y la individualidad negada a través del sometimiento al proyecto nacional personificado en el líder de la nación central, Porfirio Díaz, de manera análoga a la sumisión de los sujetos a los cultos religiosos. Es decir, ambos partidos se comportan de manera análoga, casi especular:

–¡Viva nuestro Papa Cruz...! ¡Viva Nuestro Señor...! ¡Mueran los hijos del Infierno!– aullaban las voces, arriba.

–¡Viva el Gobierno! ¡Viva la Nación unida!– gritaban los oficiales (153)

En conclusión, es difícil leer la novela sin percatarse de la profusa presencia de términos de connotaciones sonoras. Voces de mando, gritos, silencios, múltiples puntualizaciones sobre la manera de hablar de los personajes, los ruidos propios de la guerra o del espacio, etc. La textura de *Tomochic* resulta en un ejercicio literario de particular valía e interés para el estudio de los paisajes sonoros en las letras latinoamericanas. Representa un magnífico ejemplo de la reflexión que desde la intelectualidad se hace de los procesos de la modernidad, con su ansia por dominar y eliminar todo tipo de heterodoxias. Reflexión marcada, en este caso, por una poética del paisaje sonoro que privilegia las hipotiposis acústicas. El autor usa esta estrategia para poner en un primer plano los aspectos humanos de la tragedia que surge del

20. Dice Dabove (2004), con mucha razón, que “la herida real a la autoimagen Porfirista radicó en el hecho de que Frías apuntó a la colusión, y eventual falta de diferencia entre la ‘civilización’ y ‘barbarie’” (356). Su lectura va en la misma línea que mi estudio. Algo parecido, aunque a través de otro tipo de análisis, podemos entender en las palabras de Fleischmann (1987): “el omnipresente término ‘bárbaro’ termina por perder valor en la práctica y quedar vacío de contenido” (44). Es decir, el binario civilización y barbarie ya no tiene sentido. El paisaje sonoro es una herramienta que ayuda a reforzar este mensaje.

21. Se usa el adjetivo bárbaro no por que dichas prácticas me merezcan esa opinión, sino por usar la estructura de pensamiento de la época, de la cual el texto mismo da noticia, “Aquel puñado de fieros hijos de las montañas estaba poseído de una frenética demencia mística. Un vértigo confuso de libertad, un anhelo de poderío en aquellas almas ignorantes, sopla bárbaro impulso sobre la tribu asilada extrañamente de la vida nacional” (35). Esto lo explican Avechuo y Cenceña, al señalar el proceso de transmisión de la categoría “bárbaro” de los apaches a los norteños, “el perfil aguerrido de los habitantes de algunas regiones del norte, sobre todo aquellas que se distinguen por la presencia tenaz de tribus apaches, y la costumbre de asimilar “bárbaros” para conseguir el equilibrio demográfico contribuyeron a que en el imaginario centralista-nacionalista, las características históricamente atribuidas a los apaches fueran extendidas al sujeto norteño” (436).

fanatismo nacional y del fanatismo religioso. Existe en Tomochic —a través del universo sonoro— una identificación y yuxtaposición de los elementos binarios que sostienen las lecturas en términos dicotómicos de una serie de conceptos estructuradores: regular-irregular, femenino-masculino, central-periférico, convencional-no convencional, conocido-desconocido, etc. La yuxtaposición de ruidos que no se podía decodificar se convierte ahora en el código mismo. Esta deconstrucción válida, desde un punto de vista de la poética, el mensaje crítico con el gobierno de Porfirio Díaz y el ejército de un autor que formaba parte de esa maquinaria represiva.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto / August 2025

CIBERLETRAS

OBRAS CITADAS

Ardener, Edwin. "Belief and the Problem of Women." *Perceiving Women*. Ed. Shirley Ardener. Malaby Press, 1972, 1-17.

Avechuco Cabrera, Daniel e Itza Estefanía Ceceña Coronado. "En el desierto todos son apaches: la identidad del norte en Tomóchic, de Heriberto Frías." *Sincronía*. 76 (2019): 433-450.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, 1998.

Brushwood, J. S. "La novela mexicana frente al Porfirismo." *Cultura, Ideas y Mentalidades*. Vol. 6. Ed. Solange Alberro. El Colegio de México, 1992, 141-178.

Chávez, Daniel. "Tomochic: Nationalist Narrative, Homogenizing Late Nineteenth-Century Discourse and Society in Mexico." *Chasqui*. 35.2 (2006). 72-88.

Dabove, Juan Pablo. "'Tomochic' de Heriberto Frías: Violencia Campesina, Melancolía y Genealogía Fratricida de Las Naciones." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.60 (2004): 351-373.

Dendrinós, Bessie y Emilia Ribeiro Pedro. "Giving street directions: The silent role of women." *Silence*. Ed. Adam Jaworsky. De Gruyter, 1997. 215-238.

Dehaene, Stanislas. *Les neurones de la lecture*. Odile Jacob, 2007.

Fleischmann, Ulrich. "Cañones contra Dios: Canudos y Tomochic como paradigmas textuales en las postrimerías del Siglo XIX." *Ibero-Amerikanisches Archiv*. 13.1, (1987): 29-47.

Frías, Heriberto. *Tomochic*. Editorial Porrúa, 2004.

González, Anibal, "Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en *Amalia* de José Marmol y *Tomochic* de Heriberto Frías." *Revista Iberoamericana* 214 (2006): 227-242.

Lamadrid, Enrique R. "'El Corrido de Tomóchic': Honor, Grace, Gender, and Power in the First Ballad of the Mexican Revolution." *Journal of the Southwest* 41.4 (1999): 441-460.

Lebedev, María. "Tomóchic. Espacio último de Frontera, o del norte como nación periférica." *Tierras de Nadie*. Ed. Viviane Mahieux y Osvaldo Zavala. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, 27-41.

OBRAS CITADAS

Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 71–77.

Poyatos, Fernando. *Paralanguage*, Amsterdam-Philadelphia. John Benjamins Publishing Company, 1993.

Schafer, Murray. *The Tuning of the World*. Knopf, 1977.

Toner, Deborah. "Provincial Political Cultures and the Nation in Nineteenth-Century Mexican Fiction." *Journal of Iberian and Latin-American Studies* 20.2 (2014): 161–183.

Vanderwood, Paul J. "Millenarianism, Miracles, and Materialism." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 15.2 (1999): 395–412.

UNA VOZ CAUTIVA CONTRA EL ORDEN RACIAL: TRES POEMAS INÉDITOS DEL ESCLAVIZADO JUAN ANTONIO FRÍAS

DOI: pending

Jorge Camacho

University of South Carolina

Resumen: Este ensayo discute la obra de un poeta esclavizado cubano poco conocido: Juan Antonio Frías. Analiza el contexto en que publicó sus poemas y da a conocer tres de ellos que son inéditos. Con este fin el artículo hace un resumen de los trabajos que se han escrito sobre el bardo afrocubano, analiza en detalle los poemas rescatados y subraya, además, su resistencia ante el poder. Propone que esta resistencia se da a través de la apropiación de la escritura, la representación de sí mismo y las críticas que hace el poeta al sistema colonial. Estas críticas se apoyan en alusiones religiosas y en el contraste tanto material como espiritual entre ricos y pobres en la sociedad cubana decimonónica.

Palabras Clave: poeta esclavizado, inéditos, prensa, Cuba, libertad, Juan Antonio Frías

Información de contacto del autor: CAMACHOJ@mailbox.sc.edu

Dos acontecimientos traumáticos marcaron el siglo XIX en Cuba: la esclavitud y las guerras de independencia. La esclavitud llevó a la isla cerca de un millón de africanos en condición de esclavizados, forzándolos a trabajar en la industria azucarera, que en las primeras décadas del siglo diecinueve se consolidó como una de las principales del mercado mundial. En este contexto, a mediados de este siglo, emergió en la prensa cubana un grupo de poetas cautivos que sorprendieron al público por su talento. Ellos eran Ambrosio Echemendía, Manuel Roblejo, Néstor Cepeda, José del Carmen Díaz y Juan Antonio Frías. Sus textos se publicaron en revistas del interior del país y algunos llegaron a reproducirse en La Habana.

La emergencia de estos poetas coincidió con el auge del patriotismo insular y la fundación de numerosos periódicos no solo en la capital de Cuba, sino también en las provincias centrales del país donde estos autores publicaron sus obras. Este desarrollo fue posible gracias a los avances tecnológicos de la época, que produjo lo que Ambrosio Fornet llamó el “boom periodístico”, producto de la instalación de maquinaria importada de Estados Unidos. Estos equipos realizaban “medio millar de imitaciones por hora” en los talleres del *Noticioso* y *Lucero* (47), lo que provocó el rápido desplazamiento de las prensas manuales y la reducción significativa de los costos de producción. Esta transformación convirtió el decenio de 1834-1844 en una época de revolución tecnológica aun en los talleres que no publicaban periódicos (Fornet 48-49) y fue en este contexto que los afrodescendientes publicaron su primera revista *El Faro* (1842), que trataba de temas generales, y más tarde sacaron de la imprenta *El Rocío* (1856), donde presentaron sus producciones literarias.

Según Pedro Deschamps Chapeaux en *Los negros en el periodismo cubano del siglo XIX*, la primera de estas publicaciones surgió dos años antes de los sucesos de la llamada Conspiración de La Escalera (1844), donde perdieron la vida el poeta Gabriel de la Concepción Valdés, más conocido por el nombre de Plácido y tantos otros afrodescendientes (103). Sin embargo, Antonio Medina Céspedes, uno de sus fundadores, no fue involucrado en este proceso y catorce años después creó junto con Anselmo Font y Barrena la primera revista literaria de su clase. Agregaba Deschamps que esta revista se imprimía en el establecimiento “La Cubana” y de ella se publicaron varios números que formaron 3 volúmenes. El primero era de artículos y poesía, el segundo estaba dedicado a la Historia de España, y el tercero reunía las colaboraciones de los poetas afrodescendientes ya fallecidos Plácido y Manzano, y poetas contemporáneos como Luis Heredia, Anselmo Font, Vicente Oliete, A. Valdés y el propio Medina Céspedes (Deschamps 103).

De acuerdo con Amauri Gutiérrez Coto esta publicación marcó un hito en la divulgación de la producción cultural de esta clase, y fue una especie de enlace entre la primera y la segunda promoción de letrados afrodescendientes (175). Ese vínculo es perceptible en la inclusión de los versos de Plácido y Manzano en el tercer volumen de esta obra, que indica un esfuerzo consciente por crear una genealogía entre ellos y los poetas nuevos. La revista de Medina y Font, sin embargo, es la única que se publicó en la época y pronto desapareció, por lo que habrá que esperar al fin de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) para que el gobierno colonial autorice la fundación de nuevos periódicos editados por este grupo. Periódicos como *La Fraternidad* (1879), *El Pueblo* (1879) y *La Caridad* (1886), que dirigieron destacados intelectuales como Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa Delgado.

Esta industria editorial se desarrolló principalmente en los centros culturales más importantes del país –La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba– dentro de un escenario caracterizado por altos índices de analfabetismo que afectaban especialmente a los afrodescendientes. Según Castañeda y Fernández, a pesar de los avances significativos

registrados en el ámbito educativo cubano a partir de 1816, las estadísticas del censo de 1861 arrojaban que más del 70% de la población blanca carecía de acceso a la enseñanza formal (279). La situación resultaba aún más precaria para los afrodescendientes, cuya tasa de analfabetismo alcanzaba el 88,1%, cifra que no incluía siquiera a la población esclavizada, para la cual el acceso a la educación era prácticamente inexistente (280). Por esta y otras razones, como la ubicación geográfica y el acceso a los editores de provincia, las revistas que dieron a conocer a los poetas cautivos fueron editadas por letrados blancos y aparecieron en las regiones centrales de la isla, a donde comienza a desplazarse a mediados de siglo este desarrollo mediático en medio del auge de las inversiones en la industria azucarera.

Si nos basamos en la lista de revistas que da José Labraña en “La prensa en Cuba” notaremos, un despegue muy claro de publicaciones en esta región en dicha década, que es cuando también aumenta el espíritu separatista y estalla la revolución emancipadora. En total se fundaron alrededor de cincuenta periódicos fuera de capital en los ocho años que precedieron el comienzo de la revolución. Veintinueve de ellos surgieron en la parte central de Cuba. Nueve en la región de Cienfuegos-Remedios: *El apuntador* (1860), *La Razón* (1861), *La Atalaya de Remedios* (1863), *El Porvenir* (1864), *El telégrafo* (1865), *El comercio* (1867), *El negro bueno* (1868), *El pabellón de Castilla* (1868) y *El pabellón nacional* (1868). Siete en Villa Clara-Santa Clara-Caibarién: *El central* (1860), *El Alba* (1862), *La Época* (1865), *Fray Gervasio* (1866), *El bélico* (1867), *El Eco* (1867) y *Brisas del Capiro* (1868). Tres en Trinidad: *el Diario de Trinidad* (1861), *El imparcial* (1861), *Eco del Tayaba* (1866). Dos en Sancti Spiritus: *El comercio de Sancti Spiritus* (1861) y *El Localista* (1864). Y ocho en la región de Puerto Príncipe-Camagüey: *Diario de Puerto Príncipe* (1861), *Aguinaldo camagüeyano* (1864), *Don Francisco de Quevedo* (1865), *Eco del Tílima* (1866), *El Camagüey* (1866), *Eco del Tílima* (1866), *El Céforo* (1866), y *Crónica del Liceo de Puerto Príncipe* (1867).

El alza en el número de publicaciones durante esta década, que coincide con el alzamiento revolucionario, vendría a apoyar la tesis que Benedict Anderson defiende en *Comunidades imaginadas*, según la cual las comunicaciones y, en especial, la lectura de los periódicos contribuye a crear un sentimiento común, un imaginario compartido que funciona como caldo de cultivo de las guerras de independencia. Nuestra tesis es que parte de este imaginario, que comienza a compartirse de forma pública, tiene que ver con la esclavitud. La aparición de los poemas de cautivos en periódicos como *La Atalaya de Remedios* y *El Correo de Trinidad*, no solo visibilizó estas voces inéditas, sino que también movilizó la solidaridad del público, presentó al esclavo como un ser humano con igualdad de talento que el blanco, no como un cimarrón o un sujeto que se podía comprar, alquilar o cazar. Es decir, permitió que los afrodescendientes se presentaran ante el público como individuos dignos, que estaban orgullosos de su tierra y que merecían liberarse. Con esto queremos decir que al publicar estos poemas en la prensa los esclavizados contribuyeron a forjar una nueva sensibilidad en el público con relación a los afrodescendientes. Permitieron que el público no los viera más como un objeto, sino como seres humanos con talento y derechos. Con lo cual estos poemas cumplieron una doble función: estética y política. Por un lado, proveyó de agencia a los poetas y, por otro, se abonó el terreno para la abolición de la esclavitud que pocos años después comenzaría a hacerse realidad cuando los independentistas declararon libres a todos los cubanos.

Es cierto que esta no fue la primera vez que esto sucedió. Un precedente clave fue la liberación del poeta esclavo Juan Francisco Manzano en 1837 por parte de un grupo de escritores habaneros. Sin embargo, a diferencia de Manzano, la campaña para liberar a los poetas esclavizados de mediados de siglo fue mucho más amplia y no

estuvo supeditada a los intereses de un grupo específico de letrados que criticaba la trata negrera. Esta campaña involucró más personas y periódicos de diversas regiones de la Isla, como *El Siglo* de La Habana, que organizó un banquete al que contribuyeron los comensales para manumitir a Echemendía (Gutiérrez Coto 2019; Camacho 2023) y en ella los esclavizados tuvieron una labor más directa y activa hablándoles directamente al público para pedirles ayuda para conseguir su manumisión.

En esa misma época, además, se celebró en Puerto Príncipe un concierto ofrecido por el pianista Alfredo Pereyllade, con el propósito de recaudar fondos para liberar a Juan Antonio Frías y posiblemente a Manuel Roblejo (Sed Nieves 101; Fernández Núñez, “El poeta esclavo”, 153). Todo lo cual evidencia la existencia de una comunidad de lectores que, en plena década de 1860, se unió para impulsar una causa social que desafiaba el sistema esclavista y las narrativas hegemónicas que inferiorizaban a los afrocubanos.

Como resultado, varios de estos poetas cautivos pudieron publicar sus libros, aunque solamente dos de ellos, Ambrosio Echemendía y José del Carmen Díaz, lograron conseguir su libertad. En 1865, Echemendía imprimió en Trinidad su poemario *Murmurios del Táyaba*, y dos años después, en 1867, Roblejo publicó *Ecoss del alma* en Puerto Príncipe. Asimismo, se supone que en 1860 Frías haya publicado el suyo, *Flores del Tíñima*, en la misma ciudad, ya que *El Fanal* de Puerto Príncipe—donde el poeta publicó muchos de sus versos durante la década de 1850—, anunció la próxima aparición de la obra. Sin embargo, hasta la fecha no se ha encontrado ningún ejemplar de su libro y los poemas que han aparecido pertenecen a ejemplares sueltos de esta revista, cuya colección está incompleta y es casi imposible de consultar (Nieves 99-100).

Esto ha obligado a los investigadores a buscar en otros sitios para recuperar sus textos. Cintio Vitier y Fina García Marruz fueron los primeros en hacerlo, al dar a conocer un poema de Frías en su antología *Flor oculta de la poesía cubana* (1978). En esta antología, que recoge poemas de los siglos XVIII y XIX en Cuba y varios de poetas esclavizados que antes no formaban parte del canon de la literatura cubana, los investigadores incluyeron la composición titulada “Al Sol de Cuba”, que sacaron de la revista *El Palenque Literario* (1877). Junto con este poema, aportaron algunos datos sobre la vida del poeta, como una nota manuscrita del bibliógrafo Carlos A. Trelles en un ejemplar del *Diccionario biográfico cubano* de Francisco Calcagno. Esta nota indicaba que Frías nació en 1835 y fue fusilado durante la guerra de independencia por el gobierno español (*Flor oculta* 140). Sin embargo, esta versión de su muerte fue más tarde rechazada por el historiador Gustavo Sed Nieves quien alegó que no había ninguna prueba definitiva de cómo murió el poeta (99), a lo que más tarde agregó Saulo Fernández Núñez que Frías había muerto por enfermedad en los campos de Cuba libre en 1869 (“El poeta esclavo” 155).

El propio historiador Fernández Núñez dio a conocer recientemente otros poemas que el bardo esclavizado había publicado en Puerto Príncipe. Estos se titulan “A la St. D. Sofía de Agüero” (soneto), “La natividad del redentor”, “Candorosa Sofía”, “Himno”, “A mi madre en su día”, “Tener hambre y no comer”, “Al Sr. Esteban de A. y A”, “En la sentida muerte de la niña Doña A María Caballero y Socarras”, y “La Flor de la maravilla” que lleva por subtítulo de “A la apreciable Sra. De Concepción Ronquillo de Betancourt”. Los nueve textos, junto con el poema publicado por Vitier y García Marruz, constituyen todo lo que se conoce de su producción poética y aparecen reproducidos en las últimas páginas de *Un poeta esclavo en Puerto Príncipe* (2005) de Fernández Núñez (39-55). En su mayoría son composiciones dedicadas a figuras destacadas de Camagüey y abordan temas como la religión, el amor a la madre y el sentimiento patriótico que se repiten en los textos

que damos a conocer aquí, que no solo refuerzan la percepción que teníamos de su talento, sino que también aportan nuevas pistas sobre su vida y la forma en que un poeta esclavo criticó el sistema.

Antes de proseguir con la presentación y el análisis de estas composiciones, debemos aclarar que no extrajimos estos poemas del *Fanal*, ni de ninguna otra publicación periódica de la época, cuyas colecciones en la isla resultan hoy incompletas y están sumamente deterioradas por el clima, las condiciones de preservación y el uso que se les ha dado. Encontramos estas composiciones en uno de los cuadernos de recortes de periódicos que Juan Manuel Villén confeccionó entre 1864 y 1871 mientras residía en Cuba. Los poemas se publicaron en diversas revistas del interior del país y Villén simplemente los recortaba y pegaba meticulosamente en sus cuadernos. Nueve de ellos se encuentran en la colección de libros raros de la Biblioteca George A. Smathers de la Universidad de la Florida, en Gainesville. El otro, que contiene textos de poetas latinoamericanos publicados en Cuba, está en la Biblioteca de la Universidad de California en Berkeley. Ambas colecciones constituyen la más completa recopilación de poesía del siglo XIX cubano accesible para aquellos que se dedican al estudio de la poesía cubana en los Estados Unidos.

Lamentablemente, muy pocos investigadores conocen de estos volúmenes, que son solamente comparable por su extensión con el Centón epistolario de Domingo del Monte. No obstante, sí se conocen algunos datos de la vida de Villén y de su relación con Cuba. Se sabe que nació en Jaén, España, en 1823 y emigró a la isla en 1842 donde residió por veintidós años. Durante su estancia en la isla publicó una novela titulada *Una flor del trópico* (1863) y al regresar a España ejerció como periodista y publicó varios libros, entre ellos uno con poesías y cantares flamencos por el que sigue siendo recordado (Pineda 2854-2855).

Los tres poemas de Frías que Villén incluyó en su cuaderno o álbum llevan por título: “A todas las Mercedes” (Romance), publicado el 24 de septiembre de 1865 en Puerto Príncipe, posiblemente en *El Fanal*, aunque la copia conservada no especifica el lugar exacto; “Los nortes de Pascua” (Letrilla), que apareció un año después, el 9 de octubre de 1866, en el periódico *El Fanal*; y “La animita, la araña y el cigarro”, una fábula divulgada en noviembre de ese año en el mismo medio. Estos poemas ofrecen datos nuevos sobre su vida y nos permiten apreciar otros ejemplos de su arte poética. Reproduzco los tres poemas y después los explico brevemente.

A TODAS LAS MERCEDES

(Romance)

Tras el lúgubre silencio
En que por mi mal yacía
Cubierta de telaraña
Y de insectos carcomida,
De mis dedos olvidada
Y sin cuerdas sus clavijas,
Fuerza es que a mis manos torne
Otra vez mi ebúrnea lira,
Para después de encordarla
En tan venturoso día
Con bordones entorchados
Con hilos de plata fina
Para que la luz reflejen
De vuestra alborada linda,
Diez mil himnos melodiosos
En tonar con voz melíflua
En vuestro obsequio tan solo,

Generosas Mercedesitas.
Yo no os llamo generosas
Con repugnante ironía
Que así al nombraros gozoso
Recuerdo con gran delicia
La vez primera en que alegre
En este felice día
Celebré vuestros natales
Al son de mi ebúrnea lira;
Pues con adelfas y rosas,
Violetas y campanillas
Mil guirnaldas me formásteis
Para premiar mis fatigas.
No hallo una voz y es probable
Que en ningún idioma exista,
Ninguna que espresar [sic] pueda
Con la precisión debida
La emoción que por vosotras
Siento al preludiar mi cítara.
A hacerla más viva y fuerte
Hoy tres afectos conspiran:
El filial, el paternal
Y el que tengo a mis amigas...
Ay! mi madre idolatrada!!
Mi queridísima hija
De quien la parca iracunda
Privóme de mano impía!!!
Ojalá que ver pudiera
Hoy vuestra casta sonrisa
Aun a costa de diez años
De mi existencia [sic] sombría...
Mas basta ya de lamentos
Idolatradas amigas...
Fuerza es que a mis manos torne
Otra vez mi ebúrnea lira,
Para después de encordarla
En tan venturoso día
Con bordones entorchados
Con hilos de plata fina,
Pueda reflejar las luces
De vuestra alborada linda.

Juan A. Frías
Puerto Príncipe, septiembre 24 de 1865 (Villén 5:
231-232)

LOS NORTES DE PASCUA

Letrilla

Cantemos gozosos
Al son de las harpas,
Que vienen... ya vienen
Los nortes de pascua!
Ya en rápidos giros
La esfera azulada
Anchos nubarrones
Recorriendo empañan;
Y el Bóreas silbando
Sacude las palmas,
Los frutales troncha,
Las hojas arranca:
Todo nos anuncia
Que ya a nuestras playas
Se acercan...se acercan

Los nortes de pascua.
El débil cabrero
De su dulce patria
Desterrado en Cuba
Suspirando salta,
Y entre las florestas
Batiendo sus alas,
Sin temor espera
Los nortes de pascua.
No ya el Can impío
Con hórrida saña
Derramando fuego
Feráz nos abrasa:
Agobiado, triste,
Trémulo se aparta
Porque ya se acercan
Los nortes de pascua...
Feneció tu imperio,
Estación malvada,
Del Orco salida
Cubierta de llamas;
Y en cambio sonriendo
Vendrán a mi patria
A darnos consuelo,
Los nortes de pascua...
Finísima lluvia,
Ligera cual gaza,
Las inquietas hojas
Placentera esmalta;
Y el Sol entre nieblas
Esconde su cara
Porque ver no quiere
Los nortes de pascua...
No ya el fango innunda [sic]
Las calles y plazas
Ni el polvo a las nubes
Fiero se levanta;
Pues húmedo el suelo,
De aquel se amalgama,
Le grita: ¡ya vienen
Los nortes de pascua...
El rico, opulento
Vestido de lanas
Alza al cielo altivo
Soberbias miradas;
O en mullido lecho
Y junto a su amada
Ni siquiera mienta
Los nortes de pascua!
El Rhin, el Oporto,
Moscatel, Champaña
En doradas copas
Tranquilos le aguardan;
Los que al libar dicen
Con desdén y zaña: [sic]
¡Cuánto me fastidian
Los nortes de pascua!
No así el desvalido
Que en su choza ingrata
Las noches en vela
Delirando pasa,
Pues el frío le abruma
Y el hambre le mata...
Mas humilde encomia
Los nortes de pascua!

Apénas [sic] su rostro
De luz muestra el alba,
Su lecho abandona,
Al Creador alaba;
Resignado, alegre,
Empuña su azada
Desafiando fuerte
Los nortes de pascua.

.....

Yo entretanto pulso
Mi lira adorada,
Y estación tan linda
Celebro con ánsia;
Y junto a Tulita
Envuelto en mi capa,
Con delicia espero...
Los nortes de pascua...

Juan Antonio Frías
El Fanal, martes 9 de octubre de 1866.
(Villén 5: 232-235, puntos suspensivos en el original)

FABULA

La animita, la araña y el cigarro.

Surcando alegre el espacio
Una inocente animita
Luminosas espirales
Y mil figuras hacía.
Confiada en que sus costumbres
A ningún ser ofendían,
Adonde quiera su vuelo
Sin recelos dirijía. [sic]
Acercóse a un muro viejo
De la comarca vecina
En donde astuta una araña
Traidoras redes tejía.
Esta al ver que se acercaba
Con intensión más maligna
En el centro colocóse
Para allí esperar su víctima.
Llega esta al fin y al instante
Da un salto la araña pícara,
Y sin compasión alguna
Enrédale una patita.
Y con el más agrio tono
Do revelaba su envidia,
Al insectillo indefenso
De esta manera decía:
*Miserable, presuntuosa,
En la luz envanecida
Que a un extraño evento plugo
Dar a tu forma mezquina,
En el lugar más oscuro
De mi mansión escondida
Permanecerá tu luz
Ni del diablo sera vista:
A ver si de esa manera
Los de tu especie ridícula
Dejan de ser jactanciosos
Con repugnante osadía...*

Calla!, díjola un cigarro
Que al pasar vio la animita
Pugnando por escaparse,
Y a la araña enfurecida
Asestóle una picada
De su inconsecuencia digna,
Y esta abandonó su presa
Al momento de sentirla.
Calla! Repitió iracundo;
Esa triste inofensiva
Pudo tanto mal hacerte
Para saña tan impía?
Si ella al extender sus alas
Raudas estrellas imita,
No es su voluntad la causa;
Es la providencia misma.
En vano por eclipsarla
Ocultarla pretendía,
Pues por orden del Supremo
La luz donde quiera brilla.
Fuése y quedóse la araña
Tristemente convencida
Mientras yo alegre cantaba
El triunfo de la animita.
A todo el de humana especie
Dotado de igual perfidia,
La lectura de esta fábula
Le ha de venir de perilla...

Juan A. Frías
El Fanal, jueves 15 de noviembre de 1866.
(Villén 5: 235-237, énfasis original)

En el primero de estos poemas, el titulado “A todas las Mercedes” (Romance), la voz lírica nos dice que el acto de homenaje a todas las Mercedes viene precedido de un “lúgubre silencio” en que su lira por su “mal yacía” (Villén 5:231). El motivo del silencio se revela poco después cuando afirma que la “parca iracunda” [sic] le había arrebatado su “queridísima hija” (Villén 5: 231) por lo que a través de este poema nos enteramos de que Frías tuvo una hija en cautiverio, dato desconocido hasta ahora por sus biógrafos, que debió morir muy joven dejándolo en la mayor desolación y evitando que volviera a escribir por algún tiempo. De modo que a pesar de ser un poema escrito en homenaje y en un tono festivo a la Virgen, expone una profunda tristeza que contrasta con su resolución de cantar a “todas las Mercedes”. La repetición de los versos “En tan venturoso día /Con bordones entorchados /Con hilos de plata fina /Para que la luz reflejen /De vuestra alborada linda” (Villén 5: 231) casi al principio y final de la composición refuerza la idea de seguir adelante, de volver a “cantar”, aun cuando se siente en su interior vacío y deseando volver ver a la hija. La acción de volver a componer versos queda inscrita en el poema como un acto de tocar canciones, una metáfora muy común en su tiempo, ya que habla de su “ebúrnea lira” hasta entonces desvencijada y sin cuerdas que vuelve a arreglar para cantar. Vale recordar aquí que entre los pocos datos que se conocen de la vida del poeta esclavo está el de ser un músico, compositor de contradanzas, como la titulada “La corona de Sofía” hallada por el investigador Saulo Antonio Fernández.

Como dijimos este poema se publicó el 24 de septiembre de 1865 que es el día en que la Iglesia católica celebra a Nuestra Señora de la Merced, y a quien se le considera la protectora de los cautivos y de aquellos que sufren injusticias. Resulta importante señalar aquí, que la Orden de la Santa María de la Misericordia o de la Merced de los cautivos, fue fundada en 1218 por San Pedro Nolasco con la misión de liberar a los cristianos prisioneros durante la época de las guerras

contra los musulmanes (Pérez 66). Según la tradición la virgen le encomendó al santo esta misión en un sueño que fue recogido por varios pintores españoles entre los que están Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán, y Alonso del Arco en cuadros titulados: “La aparición de la Santísima virgen a San Pedro de Nolasco”.

En Cuba existían muchos devotos de esta orden en el siglo diecinueve. En Camagüey se fundó el convento a Nuestra Señora de La Merced en 1602 que más tarde se convirtió en Iglesia y sigue en pie hoy. En La Habana se celebraba una feria para conmemorar su día¹ y se publicaron oraciones devocionales como la titulada “Novena del Patriarca San Pedro Nolasco fundador del Real y Militar orden de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos” alrededor de 1830. Otros ejemplos de este tipo de devoción aparecen en la “Bibliografía religiosa cubana,” compilada por Mario Sánchez Roig y recogida en la *Revista Cubana*.

Esta virgen está asociada con Obatalá en la santería cubana y existe un rezo popular titulado “Oración a la Santísima virgen de la Merced” que hace alusión al propósito de la congregación: “tú que atendiste los lamentos de los cautivos, te pedimos que rompas las cadenas de nuestras culpas” (Herencia 12). Subrayamos, no obstante, que en este poema no hay ninguna referencia directa a la religión afrocubana ni a la esclavitud, ni se habla de prisioneros ni de esclavos, pero es imposible desasociar su culto con la finalidad de esta congregación, especialmente si el que habla es un cautivo que publicó su poema el día en que se celebraba su fiesta. Con lo cual habría que leer esta composición de Frías como una evocación paralela, como una muestra de reverencia por la santa y su deseo de emancipación, lo que revelaría una especie de doble sentido en el uso de los signos religiosos por parte de los escritores esclavizados, quienes se apropian de esta forma de la cultura dominante de la sociedad esclavista (la religión católica, en este caso) para que sirva a sus propios deseos de emancipación. En tales casos la reverencia de esta virgen no sería solo un ejemplo de “asimilación” de los negros a la cultura de los blancos, sino una estrategia consciente de empoderamiento del escritor a través del rezo y los símbolos hegemónicos de la cultura criolla.

El segundo poema que aparece en el cuaderno de Villén, “Los nortes de Pascua”, tiene a diferencia del anterior, un tono más jocoso, pero mordaz. Este describe la llegada a la isla de la estación de frío a fines de año, algo que coincidiría también con la fecha de su publicación en *El Fanal*: el 9 de octubre de 1866. La voz lírica usa la llegada de estos vientos como un hilo conductor para reflejar el impacto del invierno entre los cubanos y la reacción que este provoca en personas de distinta condición social como el cabrero y el “rico opulento”. El primero es un extranjero: “De su dulce patria /Desterrado en Cuba” (Villén 5: 232) y el segundo es una pareja de acaudalados, posiblemente dueños de ingenios, quienes ven con enfado como se acerca la nueva estación.

De este modo Frías contrasta en su poema dos figuras típicas del campo cubano, que ven el fenómeno de diversas maneras. El cabrero ve su llegada con alegría mientras que el rico, envuelto en “lanas” y tomando los licores más caros, lo ve con enfado. Así, el viento vendría a simbolizar una forma de consuelo y esperanza para el que sufre el agobiante calor del trópico mientras que, para el otro, el viento frío sería un fastidio que mira con desdén e incluso con saña: “¡Cuánto me fastidian /Los nortes de pascua!” (Villén 5: 234).

Esta representación de los ricos, agregamos, era sumamente valiente porque recordemos que el autor es un esclavizado, a quien no le pertenece su vida ni la de sus hijos. Un esclavo que pocos años después se especula que haya muerto enfermo o a manos del gobierno español. No es, sin embargo, la primera vez que Juan Antonio Frías escribió un poema tan crítico del sistema colonial y de la situación en la que vivían

1. El escritor costumbrista del siglo XIX Manuel Costales habla de estas celebraciones en su artículo “Costumbres: Las ferias de la Merced” en la revista *La Piragua* de José Fornaris.

las personas más humildes de la sociedad cubana. En su poema “Tener hambre y no comer”, Frías afirma en una de sus estrofas que “males veo por doquier; / Así no encuentro placer / Porque a contemplar horrores / Prefiero con mil amores / Tener hambre y no comer” (cit. Fernández Núñez *Un poeta* 48).

En “Los nortes de Pascua” esa crítica social a “los horrores”, entre los que debemos incluir, por supuesto, el maltrato físico y despiadado que les daban los esclavistas a los cautivos, se refleja en la forma en que tanto el pobre como el rico recibe la nueva estación. Los ricos están representados por una pareja rodeada de botellas de vino: “Oporto, Moscatel, Champaña” (Villén 5: 234) y el pobre por el “cabrero” desterrado que bien pudiera ser un esclavo africano que no solo sufre la nostalgia de su patria, sino también la condición de pobreza extrema en la que vive. En su...

choza ingrata
Las noches en vela
Delirando pasa
Pues el frío le abruma
Y el hambre le mata...
(Villén 5: 234)

Este sujeto, a diferencia del rico, tiene que trabajar y se levanta de la cama todos los días cuando sale el sol. Y “resignado, alegre /Empuña su azada” (Villén 5: 234).

Nuevamente, entonces, se imponen las diferencias sociales: el hambre que padecen unos y el lujo de que gozan los otros. Podría decirse que ningún otro poeta esclavo de la época fue tan incisivo en sus comentarios. Para encontrar este tipo de críticas sociales habría que ir a la obra de José Jacinto Milanés, Sofía Estévez, quien compartió con él las páginas de *El Fanal* y fundó *El Céfitro* en 1866, y a los poemas de Plácido. En estos textos aparece un tono a veces irónico y muchas veces crítico de las costumbres de la colonia que eran producto de las desigualdades sociales.

Finalmente, el último poema inédito que presentamos en este ensayo se titula “La animita, la araña y el cigarro” y es una fábula similar a las que escribieron otros poetas cubanos de la época, incluso afrodescendientes como el mismo Plácido y el esclavizado José del Carmen Díaz. En ella el poeta reflexiona sobre la inocencia, la envidia y la justicia divina encarnados en tres insectos típicos de los campos cubanos. El primero de estos insectos simboliza la pureza y la luz. El segundo representa la envidia y la maldad, mientras que el tercero es el juez. El poema narra como una animita, un insecto similar a una luciérnaga vuela alegremente sin causar daño y haciendo “luminosas espirales” (Villén 5: 235) hasta que se acerca a un viejo muro donde tenía su guarida una araña. Esta intenta destruir la animita, atacándola sin motivo aparente más allá de su deseo de apagar su luz. En realidad, la araña se siente celosa de la animita por su pureza y su brillo, y para colmo extiende su rechazo por toda su “especie” porque, como dice encolerizada, de esta manera “los de tu especie ridícula /Dejan de ser jactanciosos / Con repugnante osadía...” (Villén 5: 236). En ese momento, sin embargo, aparece el tercer personaje de la historia, el cigarro, quien pica y reprende a la araña recordándole que la luz de la animita no es algo de lo que esta puede prescindir o destruir. Así, el cigarro sería una especie de protector o salvador de la animita. Es quien por su fuerza y convicción ética prevalece en la discusión.

Hay varias cosas que debemos subrayar en esta fábula. La primera es el simbolismo de los nombres de los insectos del campo, con los cuales el poeta estaba seguramente muy familiarizado. En su composición la animita es la portadora de la luz. Es víctima de otro insecto y es incapaz

de defenderse por ella misma ante el maltrato tanto físico como verbal de la araña. Si nos guiamos por la descripción que da Pichardo de este insecto en su diccionario veremos que coinciden los rasgos físicos de la animita con los del personaje del poema porque, como dice el lexicógrafo cubano, a pesar de que puede compararse con un cocuyo o una luciérnaga, la animita tiene luces “mucho más pequeñas y débiles” y tiene “alitas y cuerpo tan tiernos que parece un gusanillo volante” (6). Sugiere Pichardo que su nombre le viene en la región centro-oriental de Cuba por su similitud con un “alma en pena” (6), lo que le agrega matices espirituales y emocionales importantes al personaje de la fábula, que reflejan tanto su vulnerabilidad ante la araña como la del mismo poeta esclavizado ante el público al escribir esta composición.

Pichardo, por otra parte, no menciona ningún insecto con el nombre de “cigarro”, por lo que es probable que Frías se estuviera refiriendo con esta palabra al “cigarrón”, que, de acuerdo con el lexicógrafo, era un tipo de “grillo” (121). No obstante, ni el grillo, ni la cigarra, que podría ser también el origen de este nombre, “pican”. Esto nos lleva a pensar que el poeta tenía en mente algo así como un saltamontes o un abejorro con los que también están asociados el “cigarrón”. La animita, en la opinión del cigarro de la fábula, no actúa así por su voluntad sino por la Providencia divina, pues como dice, “por orden del Supremo/ la luz donde quiera brilla” (Villén 5: 236) y no son suficientes ni la maldad ni la saña para apagarla.

Esta fábula, una modalidad poética que no aparece en su obra conocida, tiene, como todas las de su tipo, una intención pedagógica. Trata de ilustrar que la justicia divina siempre prevalecerá sobre el mal, y que este nace de la envidia y de la venganza que solo llevan a la destrucción o al daño de quien lo ejecuta. Tiene sobre todo la intención, de reflejar el rechazo de la supuesta araña por la otra “especie ridícula” (Villén 5: 236), que, en una sociedad dividida en negros y blancos, seguramente indicaba la animosidad que había entre ambas razas, específicamente, de los blancos con relación a los negros. En tal sentido vale recordar que tanto Frías como Echemendía recibieron críticas de personas que negaban sus versos. Cintio Vitier, en la nota que escribió sobre Frías en *Flor oculta de poesía cubana* afirmaba que encontró en uno de los ejemplares de *El Fanal* una crítica al bardo camagüeyano a propósito, al parecer, de un poema que este le escribió a la poetisa Sofia Estévez. La nota satírica llevaba por título “Me arrebiato” y estaba firmada por un tal Pascasio el 12 de enero de 1865 (Vitier 141). Vitier no reproduce este otro poema, ni lo explica. Lamentablemente, tampoco tenemos el poema original que escribió Frías porque solamente se han encontrado los que le dedicó a la pianista camagüeyana Sofia de Agüero.

No obstante, si juzgamos por el título de la composición podemos apreciar que el autor llamado Pascasio usa un lenguaje vulgar con rasgos del habla bozal para mofarse de los sentimientos del poeta, ya que según Esteban Pichardo “arrebiato” era una voz utilizada en Cuba para significar “vulgarmente” la conformidad de opinión y gusto entre dos personas. Se deriva de “rabiatar” que significa atar dos animales por el rabo (31). ¿Por qué Pascasio se habría tomado el trabajo de escribir esta composición satírica sobre el esclavizado sino era porque tenía un estatus social superior y era común además tratar a los afrodescendientes con menosprecio?

Piénsese, por ejemplo, en las sátiras de Bartolomé José Crespo Borbón, más conocido por el nombre de Creto Gangá y de los dramaturgos del teatro bufo quienes se hicieron famosos por ridiculizar el habla y la cultura de los negros bozales y los afrocubanos. ¿Acaso no podemos ver detrás de esta sátira de Pascasio el temor que despertaban estos hombres cuando se acercaban a las mujeres blancas o tomaban la palabra en un periódico tan importante como *El Fanal*? En el primer caso no importaba que el poeta no tuviera la intención de cortejar a la

joven poetisa; el mero hecho de dedicarle un poema a una mujer blanca podía convertirse en una fuente de temor o de “osadía” en una sociedad dominada por el racismo, el miedo y la segregación. No por gusto, el mulato José Dolores Pimienta se quejaba al señor Uribe en *Cecilia Valdés*, la novela de Villaverde, diciéndole que los señoritos blancos “nos arrebatan las de color, y nosotros no podemos ni mirar para las mujeres blancas” (104). En los ojos de Pascasio, que es seguramente un seudónimo para ocultar su nombre real, Frías cometió el “error” de mirar o de cantarle a Sofia Estévez, igual que lo hizo con Sofia de Agüero. De ahí el regaño, y que tengamos que leer poemas como “La animita, la araña y el cigarro” como una manera de autodefensa o resistencia del poeta ante la discriminación.

No extraña entonces que en esta fábula la voz lírica se vea reflejado en la historia que cuenta y específicamente en la forma de actuar la animita, cuando afirma al final que él “alegre cantaba / El triunfo de la animita” y que esta anécdota le venía de perilla “a todo el de humana especie / Dotado de igual perfidia” (Villén 5: 237). Esta última anotación no debemos pasarla por alto, porque Frías declara con ella públicamente que todos los hombres, tanto negros como blancos, son iguales. Todos pertenecen a la “humana especie”, y tienen defectos y virtudes. ¿Qué más podía decir un poeta esclavizado para hacerle entender a los blancos esclavistas que su cautiverio y el de todos los afrodescendientes era injusto? Así termina este poema que destaca por su deseo de corregir el mal, de darle una lección de moral a los lectores, que suponemos en su inmensa mayoría blancos, ante los cuales el poeta adquiere la posición del otro abyecto, pero triunfal, rechazado por la perfidia de la araña, pero feliz porque lleva su talento como un foco de luz.

Después de leer estos poemas de Frías podemos concluir que el poeta tenía un profundo sentido de la justicia social, que solamente podemos comprender en toda su extensión si sabemos que es un poeta esclavizado, perteneciente a un grupo social oprimido en el seno de la sociedad cubana. Sus composiciones, algunas de ellas críticas de ese sistema, muestran claramente la lucha de los afrodescendientes por tomar control de su representación en la arena pública, de hacer de la poesía un comentario social que revelara lo que la sociedad blanca criolla se empeñaba en ocultar: la injusticia de la esclavitud y el talento de estos hombres. Por estas razones es una poesía de orden político, que articula temas propios, y recurre a la experiencia personal y a la vez colectiva para hablarle al lector.

Frías, al igual que los otros poetas esclavizados de su época, son escritores-jueces-testigos del mal que se encunaba en la sociedad. Es decir, son escritores víctimas de una situación injusta ante la cual la sociedad blanca-criolla-peninsular debía avergonzarse. No por gusto Francisco Calcagno decía en *Poetas de color*, en relación con Manzano, que “un esclavo que piensa es una protesta viva, es un juez mudo y terrible que está estudiando el crimen social: no le tememos, porque lo conservamos bien desarmado, pero nos avergonzamos ante él...” (42). Manzano fue quien originó esta tradición de poetas cautivos que le hablan públicamente al poder. No importa si sus textos fueron manipulados o incentivados por los escritores blancos que querían acabar con la trata negrera (Molloy 397). Manzano y estos otros autores hablan con voz propia, una voz radicalmente distinta a la de los escritores blancos, y por supuesto, enfrentada en sentido ideológico a la de sus críticos satíricos como Bartolomé José Crespo Borbón y el autor que se burló de Frías en *El Fanal*.

Desde la precariedad que significaba su condición social, estos poetas articularon temas que iban en contra de la imagen de los afrodescendientes que el poder racial fomentaba a través de la prensa, las leyes, la literatura y las instituciones. Hablaron del fervor religioso y de la igualdad de todos los hombres ante Dios, del amor por la familia,

que el sistema se empeñaba en destruir, y del lujo de los hacendados blancos a quienes no les importaba el sufrimiento de sus siervos. Más aun, hablaron de “mi patria” (Villén 5: 233), y se identificaron como “cubanos” cuando los blancos criollos no los consideraban como tal, y, exhibieron sus vidas dañadas, destruidas por el sistema, cuando la mayoría de la población, el poder político y la Iglesia, consentía en mantenerlos esclavizados.

Con esto queremos señalar que sus poemas debieron causar una profunda ansiedad en sus lectores, especialmente en aquellos que tenían la esclavitud como algo “normal”, necesario, inevitable, que tenían las consecuencias de su abolición o que habían sido propietarios de esclavizados. A diferencia de la época en que se liberó Manzano, en la década de 1860 la esclavitud era fuertemente cuestionada tanto en Inglaterra como en España, y en este escenario propicio a la duda, los poetas-esclavos son los jueces-testigos que les hablan a sus contemporáneos. Tal vez por ello esta literatura ha permanecido olvidada, poco conocida o rara vez editada, porque su misma existencia era un recordatorio del “pecado original”, como diría José de Luz y Caballero, que llevaban consigo los cubanos y por el que pagarían “justos por pecadores” (65). De ahí la importancia de analizar este corpus literario, los efectos y perspectivas ideológicas que diferencian esta literatura de la criolla y rescatar textos inéditos como los de Frías que siguen dispersos en revistas y archivos coloniales.

Desde el punto de vista biográfico, agregamos, los poemas de Frías que damos a conocer aquí aportan datos importantes sobre su vida privada, como son la pérdida de su hija alrededor de 1865 y la mención de una amante, Tulia, en “Los nortes de Pascua”. Son poemas, además, que muestran directa o indirectamente su profundo rechazo del sistema. En “A todas las Mercedes,” este rechazo aparece de manera subrepticia mediante la evocación de la Virgen protectora de los esclavos cristianos como él. En “Los nortes de Pascua”, la crítica emerge a través de su representación mordaz de los ricos y su empatía con los pobres. Mientras que en la fábula “La animita, la araña y el cigarro,” ejemplifica el desprecio de que eran objeto de los afrodescendientes, especialmente si tenían talento. Agregamos aquí que en los poemas de los esclavizados esta crítica al sistema es doblemente subversiva porque el solo hecho de aprender a escribir a pesar de todas las dificultades que les imponía el régimen esclavista y de mostrar su tristeza en público obligaba al lector a solidarizarse con ellos y reconocerles los derechos inalienables que Dios les había dado. De ahí que el tema religioso aparezca en casi todos los poemas de Frías ya sea a través de la alabanza a la Virgen o de la presencia de la Providencia como ordenadora del mundo.

En resumen, Frías pertenece a un grupo de poetas afrodescendientes que habla, a pesar de sus limitaciones materiales, con voz propia. Su obra se destaca por cultivar temas específicos a su condición social, recurrir a la mitología griega, y crear lazos afectivos con la audiencia para lograr su libertad. Desde los versos de Manzano hasta la aparición de estos poetas, la literatura cubana no había conocido nada igual. Sus voces articulan una experiencia de vida completamente diferente a la de los blancos; ellos hablan desde su estado de abyección, sin tener poder siquiera sobre sus cuerpos, y al hacerlo le disputan a ese poder su historia y el modo en que tradicionalmente los había representado. Son esclavos letrados cuyo dominio de la lengua es tan bueno como el de los blancos y enuncian razones que, al compartir con otros esclavizados, convierten en una experiencia colectiva largamente silenciada por las autoridades coloniales. Desde el punto de vista literario, además, estos textos evidencian la riqueza del repertorio temático de nuestro poeta, la variedad de sus formas compositivas, su profunda sensibilidad, su excelente manejo del lenguaje y su valentía. Con la publicación de estos poemas, aspiramos a contribuir a su estudio y difusión, especialmente ahora que se cumple el 190.º aniversario de su natalicio.

OBRAS CITADAS

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo Suárez. Fondo de Cultura Económica, 2016.

Calcagno, Francisco. *Poetas de color*. Imprenta militar de la V. de Soler y compañía, 1878.

Camacho, Jorge. "La pluma y la bolsa: El rol de la prensa reformista en la liberación del poeta esclavo Ambrosio Echemendía". *Periphērica. A Journal of Social, Cultural and Literary History* 2 2, 2023, pp. 37-66.

Castañeda Delgado, Paulino, y Juan Marchena Fernández. "Notas sobre la Educación Pública en Cuba, 1816-1863". *Jahr buch für Geschichte von staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 21, 1986, pp. 265-282.

Costales, Manuel. "Costumbres: Las ferias de la Merced". *La Piragua*, vol. 1. 1856, pp. 193-197.

Echemendía, Ambrosio. *Poesía completa*. Edición, estudio introductorio y apéndices documentales de Amauri Gutiérrez Coto. Almenara Press, 2019.

Fernández Núñez, Saulo Antonio. "El poeta esclavo Juan Antonio Frías y su contribución a la identidad". *Islas*, 48 147 (Enero-Marzo), 2006, pp. 152-171.

---. *Un poeta esclavo en Puerto Príncipe*. Editorial Ácana, 2005.

Fornet, Ambrosio. *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*. Editorial Letras Cubanas, 2014.

Frías, Juan Antonio. "A todas las Mercedes (Romance)". *Poetas cubanos*. Vol. 5. Composiciones recopiladas por Juan Manuel Villén en La Habana, en el año de 1866, pp. 231-232.

---. "Los nortes de pascua (letrilla)". *Poetas cubanos*. Vol. 5. Composiciones recopiladas por Juan Manuel Villén en La Habana, en el año de 1866, pp. 232-235.

---. "Fábula. La animita, la araña y el cigarro". *Poetas cubanos*. Vol. 5. Composiciones recopiladas por Juan Manuel Villén en La Habana, en el año de 1866, pp. 235-237.

Gutiérrez Coto, Amauri. *Canon, historia y archivo. La segunda promoción de escritores afrodescendientes en el siglo XIX cubano*. Almenara Press, 2024.

Labraña, José M. "La Prensa en Cuba". *Cuba en la mano. Enciclopedia popular ilustrada*. Imprenta Úcar García y Cía., 1940, pp. 649-786.

OBRAS CITADAS

Luz y Caballero, José de la. *Obras*. Vol. 1. Ed. Alfredo Zayas Alfonso. La Propagada Literaria, 1890.

Molloy, Sylvia. "From Serf to Self: The Autobiography of Juan Francisco Manzano". *MLN*, 104 (2), 1989, pp. 393-417.

"Oración a la Santísima virgen de la Merced". *Herencia clásica*. Oraciones populares ilustradas por Zaida del Río. Centro de desarrollo de las artes visuales, 1990, p. 12.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*. Imprenta El Trabajo de L.F. Dediote, 1875.

Pineda Novo, Daniel, "Juan Manuel Villén y su 'Cancionero' Erótico-Flamenco". *El Candil: Revista de Flamenco*. Peña Flamenca de Jaén, 112, (set.-oct.), 1997, pp. 2853-2865.

Pérez, Fray Pedro. *San Pedro Nolasco. Fundador de la Orden de la Merced (Siglo XIII)*. Subirana, 1915.

Sánchez Roig, Mario. "Bibliografía religiosa cubana". *Revista Cubana*. 20 (julio-diciembre), 1945, pp. 112-195.

Sed Nieves, Gustavo. "Frías, poeta esclavo de Puerto Príncipe". *Revista de literatura cubana*, vol. 8 (enero-junio), 1987, pp. 98-103.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. Novela de costumbres cubanas. Talleres Tipográficos de la academia América Arias, 1926.

Villén, Juan Manuel y Tomas Segandori. *Poetas hispano-americanos. Composiciones en verso recopiladas en la Habana por Juan Manuel Villén y Tomas Segandori*. Se formó este volumen en Sevilla. Año de 1871.

Vitier, Cintio y Fina García Marruz. *Flor oculta de la poesía cubana (Siglos XVIII y XIX)*. Editorial Arte y Literatura, 197

PERSONAL NARRATIVE AND POLITICAL NUANCE: THE LETTERS OF LUIS ALBERTO SÁNCHEZ AND MANUEL ALEJANDRO SEOANE CORRALES (1924- 1961)

DOI: pending

Gloria Clark

Penn State Emeritus Academy

Abstract: Luis Alberto Sánchez, Peruvian author, lawyer, politician, and professor, carried on a voluminous correspondence with fellow Peruvian diplomat, lawyer, and journalist, Manuel Seoane Corrales, through nearly forty years of political and personal endeavors. Much of the correspondence has been preserved and stands as a testament to the growth and development of these important political activists from the ages of 24 until Seoane Corrales' death at age 63. The juxtaposition of this back-and-forth correspondence reveals a living relationship. The letters are undeniably connected to the life, emotions, and spirits of those who wrote them, but also to the temporal, cultural, and spatial milieu in which they are written. They present a multilayered portrait of *aprismo* that is not available in conventional histories of the party. An analysis of the correspondence reveals their growing concern for their beloved country and their roles in the inception of the APRA party in Peru. Also evident is the way in which they supported each other's writing and personal lives, creating a tie that would last for their lifetimes. This article reviews selected letters and highlights the themes that surfaced as the volatile political situation swirled around and between them.

Keywords: Peru, Luis Alberto Sánchez, Manuel Seoane Corrales, APRA, Víctor Haya de la Torre

Author's contact information: gbc3@psu.edu

Introduction: Sánchez, Seoane and the Importance of Epistolary Narratives

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto / August 2025

Between 1924 and 1963, an extensive epistolary exchange took place between Luis Alberto Sánchez, Peruvian writer, lawyer, politician, and professor, and Manuel Seoane Corrales, a fellow lawyer, journalist, and diplomat. Spanning nearly four decades, this correspondence offers not only a record of their political engagement and close relationship, but also a unique depository which invites an examination of the development of *aprismo* as both a political ideology and a lived experience. While much scholarship on the APRA party has tended to focus on party history, charismatic leadership, or ideology, this collection of private letters invites a close and human reading of political life.

The letters reveal the everyday concerns of ideology, identity, and friendship. They trace Sánchez and Seoane's evolution from young activists to prominent national figures, showing how political beliefs are not only cultivated in party platforms or speeches, but also through personal correspondence and the exchange of ideas. The archive also disrupts accepted readings of *aprismo* by exposing its internal workings, emotional landscapes, and changing strategies over time through periods of repression and exile. Overall, the correspondence contributes to a broader view of Latin American politics while offering a personal and multilayered view of the movement's progression.

Epistolary narratives such as this open a space for scholars to discern a writer's thoughts, perceptions, and conclusions that may not be openly visible in other ways; they often present an uncommon thread with which to bind personal elements together. Maria Tamboukou, in her analysis of letters as "technology of the self" recognizes that correspondence cannot show the whole persona of an author but serve as "documents of life," a designation used by Ken Plummer (qtd. in Tamboukou 626). Those "documents of life" are really documents of a current moment that offer a snapshot in time of an author's state of mind. Letters also represent a shared dialogue because the tone and vocabulary change to reflect the relationship with a recipient. Tamboukou also notes that letters do not provide an overarching authoritative narrative, but rather layers of perspectives on events. They are not a finished narrative, but "are always incomplete, unfinished, or dispersed" (628). Related to the idea of being incomplete, Liz Stanley points out in "The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences" that the scholar should also consider the relationship between "letters and time" (208). The letter exists for perhaps a moment of someone's life and represents thoughts that might cease to exist when the letter is finished. In some instances, the writer might be speaking of a future that will be the past when the recipient reads the letter. In "The Work of Making and the Work it Does: Cultural Sociology and 'Bringing into Being' the Cultural Assemblage of the Olive Schreiner Letters," Stanley calls it "the immediacy of here" (290). Correspondence, then, both exists in the present and preserves a metanarrative reflection into the future. In addition, the juxtaposition of back-and-forth correspondence, reveals a living relationship. Letters are undeniably connected to the life, emotions, and spirits of those who wrote them as well as the temporal, cultural, and spatial milieu in which they are written.

This collection of letters reveals insight into the political strategies of these two activists during a time of societal upheaval in Peru, while chronicling their development as leaders, scholars, and authors. The reader observes key events presented from both a political and personal perspective, which indirectly reveals the ideas, values, and experiences of their authors. Today the letters, as primary sources, serve to interweave political, historical, and human events. Because they are documents in time, they also preserve an overview of an era,

with its everyday concerns and social norms.

The letters also present a vibrant and multidimensional portrait of *aprismo*, with an emotional acuity that is often missed in histories written about the party. They describe the *aprista* spirit as nurtured through communal struggle, emotional support, and humor. Within that communal struggle, the correspondence establishes how the bonds of friendship within *aprismo* sustained its members during the trials of political oppression and exile.

Biographical Foundations

Luis Alberto Sánchez (1900-1994) and Manuel Seoane Corrales (1900-1963) were only three weeks apart in age, a fact that put them in the same class at the National University of San Marcos in Lima, Peru, in 1917. Besides their age, they also shared similar interests in sports, primarily boxing, as well as politics, law, and writing. While at the university, they formed a lasting friendship, which sustained them through political and personal turmoil for nearly forty years. As Sánchez developed into a prominent author, lawyer, politician, professor, and administrator, he carried on an extensive correspondence with Seoane, who became a well-respected diplomat, lawyer, and journalist.

Luis Alberto Sánchez was an eminent scholar, teacher, and politician. He wrote and published more than seventy books, which included literature, biography, literary criticism, political theory, philosophy, poetry, and history. He served as the Provost of his Alma Mater, the National University of San Marcos in Lima three times, from 1946-1948, 1961-1963, and 1966-1969. He also spent two years (1946-48) as the Minister of Education in the Peruvian government under President José Luis Bustamante y Rivero. From 1985-1990 he served as the Second Vice President of Peru. He was a founding member of the APRA party (Alianza Popular Revolucionaria Americana) in 1924, a party which pursued a change in government from the oligarchy or the military, to democratic elections. Víctor Haya de la Torre, influenced by Marxism, founded the APRA party while in exile in Mexico. The platform of the APRA party was reformist, nationalist and populist. The *apristas* challenged the power of the “forty families.” McClintock notes the power base in Peru prior to 1969: “Forty families were widely believed to dominate Peru’s polity and economy. Often elite families did not formally lead the Peruvian government but backed military officers and politicians who sought the presidency” (64). The APRA platform, combined with strong rhetoric, led to violence on both sides, the government and the party (“Peru History” n.p.). As a result of his APRA affiliation, Sánchez was exiled for nearly twenty-five years. During those years, he served as a visiting professor or lecturer in many schools, such as Universidad de Chile, Instituto Hispano-Cubano de Cultura de la Habana, Instituto Nacional de Panamá, universities in California, Pennsylvania, Michigan, and the Université de Paris. His scholarship and influence made him a powerful member of APRA, a membership that had a tremendous impact on his life.

Manuel Seoane Corrales began a lifetime of involvement in the process of reform in Peru with early reformist activities in the University Reform Movement (1919-1924), which focused on perceived academic irregularities at the National University of San Marcos, particularly the mediocrity of the faculty. The University Reform Movement began with the creation of the F.E.P., or Federación de Estudiantes Peruanos in 1917, a movement which branched out into two very different areas. One was to reform the existing institutions and the other was to connect workers who might never have university experiences to learning through the creation of Popular Universities founded by students themselves (Klaiber 696). The Universidades Populares González Prada, which featured night classes for laborers, were started by Víctor Raúl Haya de la Torre.

Manuel Seoane was asked to leave the university after two years of organizing students for the purpose of democratizing university education, and furthering academic freedom. He finished his education at Universidad Nacional de San Agustín in Arequipa, returning to San Marcos in 1924 to pursue his studies in Law. However, he was soon detained and exiled to Buenos Aires in October of 1924, due to his leadership and participation in protests against the government of Augusto Leguía. During the following year he directed the first group of *apristas* in Argentina while he worked on the staff of the newspaper, *Crítica*, and managed the journal, *Renovación*. This background of student activism signaled what would be a lifetime of exile and detention. For example, he returned to Peru at the end of Leguía's presidency on August 25, 1930, but was exiled again for a year from November 1930 to April 1931 in Santiago, Chile. This time he was exiled on account of his political activism and dissent against the authoritarian rule of Luis Sánchez Cerro. He did graduate with a Doctorate in Law from San Marcos and was then elected Representante Constituyente de la República del Perú en Lima, serving from December 8, 1931, to January 8, 1932. In February of 1932, he was exiled to Chile again, when he was arrested and deported with other members of the APRA party. He remained in Chile briefly, then returned to Argentina. In 1938 he was exiled to Chile again, where he edited *Ercilla*, a journal which played a major role in Latin American intellectual and political life. Later in life, he served as Ambassador in Holland, Ambassador in Chile, and the Peruvian Representative at OAS (Organization of American States) in Washington, D.C. He was also a candidate for the Vice-presidency of Peru in 1962, in an election invalidated by the military.

Breadth and Focus of the Letters:

The correspondence that has been preserved stands as a testament to the growth and development of these highly important political activists. In all, the Luis Alberto Sánchez Collection of Correspondence contains one hundred twenty-six letters between the two friends: sixty-seven from Manuel Seoane to Luis Alberto Sánchez, fifty-seven from Luis Alberto Sánchez to Manuel Seoane, with two additional anonymous pieces of correspondence. The letters are archived in the Historical Collections and Labor Archives, Special Collections Library, Pennsylvania State University. Scholars can request to work with the originals or view the letters on microfilm. Most of the letters are typed in Spanish, with occasional side comments written in cursive. Luis Alberto Sánchez is often addressed as "Cholo" in the letters, and Manuel Seoane is "Manolo" or sometimes just "Man." Although the *apristas* of the time used code names for each other, these personal letters do not use them. Manuel Seoane's code name was "Sunque," or "Sunke," Víctor Haya de la Torre was "Pacha," and Luis Alberto Sánchez was "Sumpo" (Henderson xviii and 390). Letter 888 September 7, 1935, from LAS to VR¹ adds more, citing Leonardo Villanueva Meyer as "Sunel," and Víctor Haya de la Torre as "Yaacs." Although they shared a good deal of private information and opinions in these letters, they were rarely concerned about remaining anonymous. The letters were written from or to the following places: Lima (MS), Buenos Aires (MS), Santiago (MS and LAS), Cartagena (MS), Lima (MS and LAS), Panama (LAS), Guayaquil (LAS), Quito (LAS), Puerto Rico (LAS), Mexico (LAS), The Hague (MS), and New York (LAS).

An overview of the correspondence reveals several themes that are woven throughout this thirty-seven-year exchange. The major themes are Peruvian politics, the development of APRA, personal and family concerns, university politics, as well as writing and publishing. As these powerful politicians grew and developed, their concerns turned from sports and writing to politics, eventually to life and death decisions, and personal tragedy. Subthemes in these letters include a view of the times, such as everyday activities and social norms. In addition, the letter collection serves to humanize historical events by connecting the

1. Throughout the letters and this study, MS stands for Manuel Seoane Corrales; LAS is Luis Alberto Sánchez, and VR is Víctor Raúl Haya de la Torre.

personal and the political. This analysis draws on selected correspondence to illuminate key dimensions of APRA and Peruvian political developments. Particular attention will be paid to references within the letters that shed light on the evolution of the *aprista* movement, as well as to moments that reflect the deepening personal relationship between the correspondents, marked by growing mutual trust, solidarity, and emotional concern. Crucially, these letters offer a multilayered and textured account of *aprista's* emergence. Through the narratives, reflections, and lived experiences conveyed by both men, the correspondence opens a wider interpretive window onto the movement than conventional political historiography typically allows. The interest in this study is not an extensive political analysis of the contents of the letters, but rather a focus on the growth of human relationships and political action as revealed through an epistolary form.

Michel Montaigne's essay "On Friendship" is useful to understand the relationship between our two subjects. His conceptualization of perfect friendship was a union of souls beyond mere pleasure or usefulness. It was characterized as both intellectual and emotional, based on shared values and deep trust. It involved a mutual respect, openness, and vulnerability. The correspondence between Sánchez and Seoane reflects Montaigne's ideal by its demonstration of philosophical agreement, emotional support, and affection. The reader perceives a shared intellect, and emotional sincerity. In all, the collected letters show an unguarded honesty, affectionate tone, and moral reflection that align with Montaigne's vision.

Framing the Historical Moment

The first letter in this series, 1637 March 7, 1924, from MS to LAS, is on the official letterhead of the Peruvian Student Federation (Federación de los Estudiantes del Perú) and is a short and formal invitation from Manuel Seoane Corrales, President of the Student Federation, to Luis Alberto Sánchez, requesting him to serve as Director for the upcoming Juegos Florales (a poetry competition). According to the letter, the executive committee had met and voted unanimously for Luis Alberto, which "hace confiar que esa fiesta tendrá el brillo y lucimiento propios de toda fiesta de juventud." [It makes us trust that this occasion will have the brightness and brilliance of any youth party]. Interestingly, in his opening speech at the Juegos Florales the following October, Sánchez mentioned his invitation, saying, "Un motivo de lealdad para un compañero ausente púsome en el duro trance de aceptar la tarea que vengo a cumplir aquí" [my loyalty toward an absent friend put me in the difficult position of accepting the task I am here to fulfill] (Sánchez 109). Seoane was not present at the competition because he had been exiled by President Augusto de Leguía.

In an unfortunate twist of fate, Seoane had been chosen president of the Federation in place of Víctor Haya de la Torre, who was exiled in 1923 for his leadership in a demonstration against Leguía's plan for a ceremony to dedicate Peru to the "Sacred Heart of Jesus" (Kantor 10), which had been organized by President Leguía and the Archbishop of Lima, Carlos Lisson. Under Haya de la Torre's leadership, students protested that the ceremony was against personal freedoms established by the constitution. Haya de la Torre was arrested and attempted a hunger strike in jail to denounce governmental oppression. He was deported to Panama and eventually made his way to Mexico. It was there he founded the APRA party in 1924, and recruited like-minded thinkers in Lima, Buenos Aires, La Paz, and Paris.

The early letters between MS and LAS show youthful jesting, a love for Peru and an already somewhat casual view of the adventures and misadventures of political activism. For example, Letter 1638 August 23, 1924, from MS to LAS, describes seeing Sánchez in Lima as Seoane

was being escorted by police on his way to exile in Buenos Aires: “La noche en que me condujeron a la isla, tuve oportunidad de contemplarte, siempre fiel, en la clásica [sic] oficina del Cinema Teatro. Pero tu estabas abstraído [sic]. Y yo lamenté que no pudieras mirarme de héroe...”² [The night they took me to the island I had the chance to really look at you, always faithful, in that classic office of Cinema Teatro. But you were lost in your thoughts. And I regretted that you couldn’t see me as a hero.] The word “héroe” is used ironically here, as he was a hero under arrest at the time and being hurried off to exile in Argentina. His next comment reveals his somewhat jaded attitude toward these experiences, “Contarte de mi [sic] sería [sic] cansado. Ha habido mucho, pero todo lo mismo” [To tell you about myself would be tiresome. A lot has happened, but nothing really different]. Several words and phrases stand out from the others in this quote, “cansado” and “todo lo mismo.” At the young age of twenty-four, Seoane had already experienced enough interactions with government forces to say that just recounting them would be “tiring” and “just the same as ever.” The letter continues by lamenting his lack of credentials, by comparing Argentine and Peruvian sports, and by proposing that he send some sports articles to Luis Alberto, in exchange for a subscription to his journal. Letter 1643 December 27, 1927, from MS to LAS, discusses the merits of boxers such as Cossío and Lurquin. Sánchez, having been a prizefighter as a youth, had a special interest in boxing. In Letter 1649 June 15, 1929, from MS to LAS, Seoane described his efforts to get back to Lima, by posing as a sports reporter, “Esperaba ir hasta allá con los atletas argentinos. Pero mi corresponsalía deportiva, por cuenta de dos diarios argentinos, pareció disfraz y no me dieron el visto bueno” [I was hoping to go there with the Argentine athletes. But the sports journalism I had published in two Argentine journals seemed suspicious and I was not allowed in]. Seoane’s failure in this case was not due to a lack of talent for sports reporting, but most likely because of governmental suspicions about his political influence and the possibility of his using such a platform for political purposes.

These letters underscore the importance of youth and its vitality to the birth and continued growth of the movement. Blanco-Frías and Torres-Arrancivia analyzed selections from the *aprista* songbook and music of the 1930s. Their conclusions bring into view the camaraderie and interdependence underlying the basis of early *apristismo*, “La música aprista sirvió, además, para transmitir la idea que el APRA es una gran familia y que sus miembros forman parte de una gran fraternidad. Es decir, la música expresa un sentido identitario” (28) [The *aprista* music served, additionally, to communicate the idea that the APRA was a big family and its members were part of a fraternity. In other words, music showed a sense of identity]. That sense of fraternity and family over the years helped the *aprista* movement to stay strong despite repression and exile, as did the relationship between LAS and MS.

Over time the letters reveal personal development and maturing decision-making. Letter 1642 December 9, 1927, from MS to LAS, talks about changes. MS states that “Yo estoy resuelto a recibirme de abogado” [I am decided to graduate as a lawyer]. He also shares news of his upcoming second marriage, and his reason for re-marrying “...estoy por casarme con una chica argentina-me divorcié de la otra-había necesidad de engordar el presupuesto” [I am about to get married with an Argentine woman – I divorced from the other – it was necessary to fatten the budget]. Soon after, in Letter 1644 May 24, 1928, from MS to LAS, he reports more news, “Mi mujer es muy buena y muy comprensiva. Le hizo mucha gracia tu carta y me pide que te salude así como a tu señora y a la piba. (Dentro de unos 9 meses podrás retornarlos. Tengo indiscreción de viejo chocho).” [My wife is a good woman and very understanding. She was amused by your letter and she asks me to send her regards to you, your wife and your daughter. (You can send the regards back in nine months. I am as indiscrete as an old man)]. Two phrases stand out in these letters, “había necesidad de

2. The spelling and accent marks for all quotations from the letters are exactly as they appear in the correspondence.

engordar el presupuesto,” and “Tengo indiscreción de Viejo chocho.” These phrases reveal a Seoane who makes light of his situations in a charming way and expresses challenges in a slightly irreverent tone, without being negative.

But it is not long before the undercurrent of politics surfaces. In Letter 1641 November 13, 1926, from MS to LAS, Seoane, still in Buenos Aires, sends a critique of Peruvian nationalism to Luis Alberto. Above all, he is hopeful that Peru is at a crossroads that could lead to solidarity, and the possibility of a national resurgence of social justice. In his words,

Ignoro o si estoy influenciado definitivamente por un sentimiento místico que me lleva a creer en la justicia social. Pero cada día se hace mas fuerte en mi [sic] la convicción de que asistimos a una de las mas [sic] grandes transformaciones de la Humanidad.

[I don't know, I may be definitely influenced by a mystical feeling that leads me to believe in social justice. But every day the conviction that we are witnessing one of the greatest transformations of Humanity grows stronger in me.]

His use of the word “asistimos” is interesting because it can be translated in several ways, as “we attend,” “care for,” or “be present for,” which really speaks to the nurturing of attempts to effect political change in Peru. Seoane’s phrases “un sentimiento místico que me lleva a creer en la justicia social” and “una de las mas grandes transformaciones de la Humanidad” bring the reader to ponder the sources of such sentiments. The 1920s must have been an electrifying time of growing idealism in Peru as the ideas of modernism caught hold in the new century. Its followers and thinkers in Latin America wanted to forge a new threshold, one true to its unique position in the world. Seoane, in particular, was a charismatic youth leader. Bergel emphasizes Seoane’s role in igniting and encouraging the flame of this new movement, centered on youth culture,

De un lado, su viva presencia quiere comunicar en acto y en palabra la existencia de una nueva fuerza que dice haber llegado para remover y purificar el continente: las tantas veces mentada “la nueva generación americana” (204).

[On the one hand, his living presence wants to communicate with words and actions the existence of a new force that claims to have arrived to cleanse and purify the continent: that so often called “new American generation”]

But, in order to move forward, it was necessary to reject European ideas and forms and encourage a new freedom or permissiveness of thought and design across disciplines. The APRA party was founded by Víctor Haya de la Torre to further unity among Latin American countries to resist Yankee imperialism, to seek nationalization of businesses owned by foreign entities, to internationalize the Panama Canal, and to improve the circumstances of the indigenous populations.

Many progressive ideas found a home in the landmark journal, *Amauta*, which was launched in September 1926, under the editorship of José Carlos Mariátegui, a leading Peruvian intellectual, journalist, and political activist. *Amauta* published an article by Seoane, in December 1926, titled “Nacionalismo verdadero y nacionalismo mentiroso” [True Nationalism and Fake Nationalism] in which he expresses concerns similar to those in Letter 1641. Seoane, in this case, laments the lack of a unified civic consciousness, “una gran voluntad colectiva”(19) [A great collective will], which he regards as indispensable for confronting the country’s enduring social difficulties.

In August 1930, Miguel Sánchez Cerro overthrew Augusto B. Leguía's dictatorship and moved swiftly to repress the APRA party. Luis Alberto Sánchez was the Provost of the National University of San Marcos and a party leader. Sánchez Cerro had him removed from his post to eliminate his influence over the institution and weaken his leadership in the APRA party. Letter 1657 September 1930, from MS to LAS, reveals that Seoane is very concerned about Sánchez's removal from his duties in Lima, "Desde luego mi protesta por tu desplazamiento. Ninguna causa justifica el alejamiento de un hombre de tu cultura, tu inquietud, y tu dedicación, de un puesto al que honrabas" [Of course I protested about your dismissal. No reason can justify removing a man of your knowledge, your willingness and dedication from a position that you honored]. He then outlines a rationale for not aligning APRA with the Communist Party, "Nuestra obra, por otra parte, es de nacionalismo económico de colaboración con la clase media, la pequeña propiedad, aunque predomine el objetivo obrero y campesino" [Our work, on the other hand, is that of a collaboration with the economic nationalism of the middle class, the small land owners, even if the main objective is that of helping the workers and farmers]. This is a theme that will repeat itself throughout the correspondence as APRA distinguishes itself from the Communist Party. A statement about his stance toward communism appears in *Manuel Seoane Corrales 50 Años*:

Yo no soy anticomunista. Simplemente no soy comunista. Creo que el comunismo, teóricamente, es un sistema perfecto. Pero creo, también, que ahora es inadaptable a Indoamérica. Traicionaría mi deber social si no lo dijera y procurara probarlo. Por eso, también milito en las filas del movimiento de justicia y nacionalismos antimperialista que el Aprismo propugna para toda Indoamérica.³ (Cossío Del Pomar n.p.)

[I am not anti-communist. I'm just not a communist. I think that communism, theoretically, is a perfect system. But I think, too, that it is unadaptable to Indo-America today. I would betray my social duty if I did not say so and try to prove it. For this reason, I am also active in the ranks of the justice movement and anti-imperialist nationalisms that *Aprismo* advocates to all of Indo-America.]

Seoane expresses his confidence in "una Lima de esperanzas" [a Lima of hopes] (1657). Letters throughout October demonstrate his efforts and yearnings to return to Peru. He plans to organize and strengthen APRA in various communities. Letter 1661 October 20, 1930, from MS to LAS contains a printed card for a farewell dinner for Seoane held October 16, 1930, at the Castelar Hotel in Buenos Aires. Seoane's brother sends him a cable on October 18 that advises him to stay in Buenos Aires, but he is determined to return. He wants to tell the true story, "Hay que destruir esta absurda leyenda, que nos pinta de comunistas mientras los verdaderos comunistas criollos disfrutaban de total libertad." [We have to destroy this absurd legend that paints as communists while the true Latin American communists are out there enjoying total freedom.]. Seoane returned to Peru with the hopes that he would be able to widen the breadth of political participation among the population.

However, Peru under Sánchez Cerro was not what Seoane expected. In Letter 1662 December 9, 1930, from MS to LAS Seoane indicates that he is under surveillance, like Luis Alberto, "Hubiera querido verte, pero he andado perseguido, como tu [sic]" [I would have loved to see you, but like you I am being followed]. He advises Luis Alberto to go into exile, "no podemos aceptar vivir inclinados en este regimen de un despota irresponsable." [we cannot accept living with our heads down during this regime of an irresponsible despot]. However, Seoane asserts that "No combatirlo es criminal" [It is criminal not to fight against it]. Seoane intends to leave for Chile the next day, "por segunda vez

3. Indoamérica was a term coined by Víctor Haya de la Torre. It was philosophically Marxist, and its intention was to bring indigenous culture and its contributions to the forefront.

desterrado” [exiled, yet a second time]. Their friendship and mutual support has become essential, “Ahora siento más que nunca nuestra amistad y nuestra solidaridad y por eso te escribo” [Now more than ever I cherish our friendship and our solidarity, that’s why I am writing to you.]. Seoane’s letter is both a call to action to resist Sánchez Cerro’s government and an affirmation of the importance of unity in the face of repression. Sánchez replies to Seoane in Letter 1663, from December 1930, from LAS to MS, with no exact date. He expresses his agreement with Seoane and reacts to the statement in his letter that, “No combatirlo es criminal.” Although he agrees with Seoane, he also thinks that fighting back from a distance will be difficult. He asks Seoane to prepare a path, “un camino,” in Chile but thinks he will not be able to leave Lima until January or February because of “desenlaces naturales” [everyday matters]. Sánchez states that he would remain in Peru if it was possible to do it with dignity and working effectively. The tone of this letter is very comforting, as Sánchez calls Seoane “queridísimo [sic] Manolo” [dearest Manolo], and ends his letter “El fraterno de siempre” [as fraternal as always]. Over the last ten years, they have learned to rely on each other’s courage and wisdom as politics in Peru worsen and they themselves mature and change.

Seoane moves back to Buenos Aires and Letter 1665 February 12, 1931, from MS to LAS details “*neocivilismo*” in Peru, a movement which supports electing officials that are not related to the military. He encourages Sánchez to join “*Aprismo*,” although he understands that Sánchez must choose the best moment to do so. However, he cautions that, “Esperar que un partido sea perfecto y completo para entrar en él, es renunciar a la acción personal” [Waiting for a political party to be full and perfect before joining it is to give up taking personal action]. He says that APRA is “un estado de conciencia, un fermento” [a state of consciousness, an upheaval], “un plan, con ideas centrales” [a plan with central ideas], though not yet an organization. He says that APRA needs to move forward because “Si no, estaríamos atados por mil compromisos” [Otherwise, we might be bound by a thousand other commitments].

In 1932, the letters take on a serious and imperiled tone. Víctor Raúl Haya de la Torre is in prison. On March 6, 1932, there was an attempt on the life of President Sánchez Cerro by José Melgar Márquez outside a church in the Miraflores district of Lima. According to a March 15 article in *The New York Times*, lawyers attempted to connect Melgar to the *Aprista* movement. Haya de la Torre was in hiding, but other leaders were accused of conspiracy, including Juan Seoane (Manuel’s brother) (Special Cable to *The New York Times* 6). Although Melgar’s connection to APRA was not proven, Haya de la Torre was arrested on May 6 for his APRA activism. Letter 1666 May 8, 1932, LAS to MS from Panama, outlines Sánchez’s fears that Haya de la Torre might be poisoned in prison: “Claro que si no fuera por el peligro de un envenamiento etc. acaso no estaría mal la prisión de Víctor, pero ese rehen es molesto para cualquier acción.” [It’s clear that if it wasn’t for the danger of poisoning, Víctor’s imprisonment wouldn’t be entirely negative. But he’s at risk for any action]. In this letter, Sánchez describes the political efforts he has made to have Haya de la Torre released to asylum, perhaps in Panama, or elsewhere in Central America. He encourages Seoane to also work for his release. Letter 1667 June 15, 1932, from LAS to MS reports that Haya de la Torre is being treated well in prison. Sánchez concludes his letter with, “SOLO EL APRISMO SALVARA AL PERU” [ONLY APRISMO WILL SAVE PERU]. He has made his decision to accept the ideals of APRA.

It was only three weeks later, on July 7, 1932, that an *aprista* uprising in Trujillo failed execrably. Iñigo García-Bryce recounts the circumstances of the insurrection. A group of *apristas* decided to take over the garrison

at Trujillo and managed to capture enough weapons to command the city. Haya de la Torre's brother, Agustín, lived in Trujillo and became a somewhat unwilling party to the takeover. Plans were made to seize some of the surrounding villages, but the Peruvian military responded with swift violence, sending 746 troops, two submarines, one warship, seven planes, and hydroplanes with bombs. By July 10, the insurrection had been nullified and the remaining *apristas* fled the city (287-91).

The tone of Letter 1668 August 1, 1932, from LAS to MS from Panama, becomes even more serious. This is the vocabulary Sánchez uses to describe both his situation in Panama and that in Peru: "grave," "urgente," "miseria," "polemico [sic]," "propagadístico," "URGENTISIMO," "suspicias," "muertos," and "fusilados." [serious, urgent, misery, polemic, propagandistic, VERY URGENT, suspicions, deaths, executions] Hundreds of people were shot down in Trujillo during a rebellion, "Varios centenares de Muertos--210 fusilados, entre ellos dos mujeres, en Trujillo, y muchos niños de 16 años--" [Hundreds of deaths – 210 executions among them two women in Trujillo and several 16-year-old kids] Letter 1669 August 11, 1932, from LAS to MS, emotionally recounts reading *La Tribuna*, the official periodical of APRA, and mentions the names of some of the women who were killed. Sánchez also details the terrible way some of them were treated.

...han fusilado a Luz Eguía, Enriqueta Eguren, Maria Asuncion Zaldumbeiti, en Trujillo. Y a muchas mujeres. Que Marcela Pinillos y otras están en la carcel [sic] . . . Y que a las muejers [sic] se las filia y se las examina como caballos para hacer una buena compra. Se [sic] concretamente que SC [Sánchez Cerro] en un caso que conozco directamente, vió una mujer en el Hotel Bolivar [sic], y enseguida la hizo seguir, mandó al jefe de XXXXXXXXXXXXXXX [the word investigaciones is crossed out here] sus soplones a propnerle [sic] una cita, como ella se negara, fue él mismocómo [sic] no fuera recibido, amenazó con prisión, y como ha desaparecido [sic] la mujer, la anda buscando disque por conspiradora. Esto hay que decirlo y denunciarlo para dar la medida de la satrapía.

[... They've executed Luz Eguía, Enriqueta Eguren, Maria Asuncion Zaldumbeiti, in Trujillo. And many other women. Marcela Pinillos and others are in jail ... women are put in lines and examined as if they were horses for sale. I know for a fact that SC personally saw a woman in the Hotel Bolivar and immediately had her followed. He sent the chief of XXXXXXXXX and his accomplices to ask her to meet with him. Because she declined the invitation, he threatened to put her in prison, and now he's now looking for her, claiming she is a conspirator. This [story] must be told and denounced to show the extent of the tyranny.]

This section of Letter 1669, so filled with typographical errors, was obviously written swiftly and in a deep emotional state; it is a tale of horror.

Sánchez also reports in Letter 1669 August 11, 1932, from LAS to MS that Haya de la Torre is conducting a hunger strike in prison. Sánchez feels that "hay que realizar el maximun [sic] de esfuerzo para rescatarlo" [We must do all that is possible to rescue him]. At the end of the letter, he also reminds Seoane of their common tie, "Puedes tener la seguridad de que en la acción, en la lucha, en el afecto y en el resultado, seguiremos más hermanos que antes" [Rest assured that in action, in our struggle, in our feelings and in our results, we'll be even closer brothers than before]. Haya de la Torre was imprisoned on San Lorenzo Island, a prison often used for political prisoners. Richard V. Salisbury noted that on October 9, 1932, the German ship *Negada* picked up a very weakened Haya de la Torre and transported him to the

Canal Zone, Port of Cristóbal, Panama (2). Letter 1669, written two months prior to Haya de la Torre's removal to Panama, reveals the emotions LAS is facing during the difficult times of exile, of knowing that their friend Haya de la Torre is suffering in prison and that the situation in Peru is growing ever worse. LAS finds strength in their friendship, ending his letter with "un abrazo fraternal" [a brotherly hug].

Reading this correspondence reveals the hardships these revolutionary leaders lived through, including the emotions of fear, anxiety, and uncertainty. At the same time, there are mentions of everyday concerns, giving a view of the times. For example, Letter 983 July 19, 1936, from VR to LAS describes how he and his followers are suffering in exile. VR has had to pawn clothing and other items to provide for them. He emphasizes his need for soap, socks, medicine and medical help. Letter 984 July 22, 1936, from VR to LAS, on a bit brighter note, states that he has received two hundred *soles*, things are somewhat better, and he now has socks. Money was a worry in exile for LAS as well. In Letter 1674 May 6, 1933, from LAS to MS, Sánchez shares his desperation with Seoane, asking him to place an article for publication:

Te adjunto otro artículo que deseo se publique pronto... Sobre cobranza: hijo mío, cobra y gira. Cobra como quieras, pero cobra ...Te ruego lo ejecutes con el hara kiri, si gustas, y que me mandes ///// [the word "parte" is crossed out here] el dinero. No viene mal. Considera que debo situar 15 libras mensuales en Lima para educación y gastos de mis niños etc ... Mandame [sic] soles o dólares o libras esterlinas. O arroz y trigo, pero manda.

[I'm attaching another article that I hope will be published soon... about collecting the money: My boy, ask for what is due and send it. Charge what you want, but charge... I beg you to execute it with hara kiri, if you like, and send me ///// [the word "part" is crossed out here] the money. It's not a bad idea. Consider that I have to find 15 pounds monthly in Lima for the education and expenses of my children etc... Send me soles or dollars or pounds sterling. Or rice and wheat but send it.]

Although LAS and MS used the time in exile to write, publish, and teach, their political sacrifices made securing steady living expenses difficult. Felipe Cossío del Pomar, in *Víctor Raúl* includes this quote from Haya de la Torre,

No quiero excusar mis deficiencias. Llegué a mi quinto destierro, envejecido y pobre, con duros problemas familiares y económicos, y tuve que buscar trabajo fuera de mi improductiva vocación periodística. (n.p.)

[I don't want to excuse my shortcomings. I made it to my fifth exile, aged and poor, with difficult family and economic problems, and I had to look for work outside of my unproductive journalistic vocation. (n.p.)]

History tends to extol the efforts of those who fought for their beliefs through difficult times and often idealizes or exoticizes their experiences. But this can be a flawed perspective because it overlooks the reality of the struggle, the day-to-day stresses and challenges. Of course, their efforts were laudable, but these letters reveal a backstory of determination and idealism, as well as showing the toll it took on health, family, friends, and economic well-being.

Throughout 1932, Seoane and Sánchez continue to position themselves to spread the ideals of *aprimo* in Argentina, Chile and Ecuador and

continue to suffer personal and economic reverses. In Letter 1673 October 14, 1932, from LAS to MS, Sánchez writes from Guayaquil. He was feeling unsafe and vulnerable. The day before he wrote Letter 1673, there was a break-in at Sánchez's home, and he received threats. He also shares that his father is ill, and he misses his family. These challenges, he states, "... me roba tranquilidad y sueño" [deprive me of sleep and calm]. For the first time in this correspondence, Sánchez uses secret codes to send private messages to Seoane in both this letter and letter 1669 from August 11, 1932, from LAS to MS. In Letter 1673, for example, the sentence reads, "Yo creo que debemos pensar ademas [sic] que S [unidentified] es un 5175695159418841155551336941455175665969333929613331412274439o513551443369." [I believe we must also think that S is a 5175695159418841155551336941455175665969333929613331412274439o513551443369]. There is also an increase in using initials instead of full names in the letters, an indication that Seoane and Sánchez did not feel their correspondence was secure. LAS is feeling stressed, lonely and tired, but he ends the letter with a further affirmation of their tie to each other: "Un abrazo *aprista* a los tuyos, y para ti la mano de siempre, fraternalmente" [I am sending an *aprista* hug to your family. And to you, I am extending my hand fraternally, as always]. Later, in Letter 37 1936, from LAS,⁴ Sánchez even included some "sugerencias confidenciales" [confidential suggestions] such as wording that should be used in telegrams in the future. For example, not to employ the word "armas" [guns], that "libros" [books] would stand for machine guns, "folletos" [leaflets] would refer to pistols, and "periódicos" [journals] would mean bombs.

The President of Peru from 1933-39 was Oscar R. Benavides, elected by congress after the assassination of Luis M. Sánchez Cerro. Benavides had been president previously for a year, from 1914 to 1915. Henry Albinson notes that Benavides believed in strict economic orthodoxy, limited social reform and carried out a campaign of repression against the left, especially APRA (72). The power of the military and the oligarchy had been re-established. Throughout the 1930s and a portion of the 40s, under President Bustamente y Rivero, APRA operated from underground as they were accused of being anticlerical, antimilitary communists. Albinson lists five "bloody events" of the 1930s: the Trujillo revolt, political assassinations, the imprisonment and torture of *apristas*, swift reaction to counter APRA's efforts to mobilize the masses, and challenges to the power of the forty families (73). Things became so difficult that Letter 1008 July 1938, from VR to LAS closes with a call for everyone to write to President Franklin D. Roosevelt, appealing to him to act in establishing amnesty and restoring democracy in Peru.

There is a gap in the correspondence between 1937 and 1949. During those years, Luis Alberto Sánchez was circulating as a guest professor and lecturer at universities in various countries. Manuel Seoane Corrales was exiled in Santiago, Chile, where he directed *Ercilla*, a widely read political and cultural magazine, which provided a platform for exiled intellectuals. He returned to Peru to serve as a Senator for Lima in the 1945-1946 session. It was also an important time for the APRA party as they transitioned from an outlawed revolutionary movement to a legal party. In the 1945 general elections, APRA allied with Bustamente y Rivero and dominated congress. But their foothold on government was brief, on October 27, 1948, General Manuel Odría conducted a successful coup against President Bustamente y Rivero. As president, he acted swiftly to brutally repress APRA leadership, in response to what he believed be Bustamente y Rivero's tolerance for the party. Seoane fled to Chile in early 1949 to escape the wave of repression that followed the coup.

During this time, the APRA party grew rapidly throughout Indoamérica. Donald Henderson, in his annotated calendar of the correspondence,

4. Henderson identifies this letter as being presumably from LAS, as it is an unsigned carbon copy (8)

noted that the party rejected any affiliation with communism, and wanted to create a system of “intellectually related” parties, or cells, for the purpose of working against Yankee imperialism, internationalizing the Panama Canal, fostering political and economic unity within Latin America, nationalizing land and industry, and encouraging solidarity with oppressed peoples (7). Letter 61 October 26, 1949, from Seoane to the *Compañero Secretario General del Comité Aprista Peruano de Santiago* demonstrates growth as it mentions active cells in New York, Guatemala, San Juan, Havana, Panama, Bogotá, Guayaquil, La Paz, Santiago, Buenos Aires, and Montevideo.

The gap years for the correspondence also saw changes in the government and the foundations of the APRA party. Under the administrations of Manuel Carlos Prado Ugarteche (1939-1945), and José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), APRA moderated some of its more leftist initiatives. APRA now looked not to redistribute wealth, but to create new wealth; their focus was less anti-imperialist and more pro-democracy; their nationalist stance was somewhat weakened by a call for more foreign investments; and they still maintained an interest in “hemispheric harmony” (Albinson 74). However, the overthrow of the government by Manuel A. Odría in 1948 returned dictatorial rule to Peru and reestablished the strength of the oligarchy. The dictatorship returned to oppression of the left, free market orthodoxy, and hostility toward APRA. The emphasis on exports and rising prices created a widening gap between the classes (Albinson 76).

On October 3, 1948, a pro-democracy rebellion by Naval Officers aboard the BAP Apurímac led to incrimination of Víctor de la Haya. The “Judgment of 20 November 1950” by the International Court of Justice summarizes the course of events: although the rebellion was suppressed on the same day, investigations were opened, and the President issued a decree that APRA had organized and directed the rebellion. According to the decree, the party had acted outside of the law and was now not allowed to carry out any political activities. In addition, the leaders would be brought to justice in national courts. On October 5, 1948, the Minister of the Interior issued a “note of denunciation” against Víctor Haya de la Torre and other members of the party. On October 27, a military junta seized power in a coup d’état and ordered a Courts-martial in cases of rebellion, rioting and sedition, with severe punishments and no appeal. November 16, a public summons for Haya de la Torre was published in *El Peruano*, demanding that he and others report to the office of the magistrate to answer the question of “military rebellion.” VR did not report and sought asylum at the Colombian Embassy in Lima (International Court Reports 273). The embassy requested safe conduct out of the country for VR, which was denied. The government charged that the embassy did not have the right to grant asylum in this case and the Colombian Embassy charged that the Peruvian government was bound to provide safe passage for Haya de la Torre. The case was heard by the International Court of Justice in 1950, which ruled that the embassy did not have the right to grant VR political asylum, and that the Peruvian government was not bound to provide for safe conduct out of the country (International Court Reports 278). VR lived in the embassy until 1954, when the government allowed him to leave the country.

Letter 1711 October 12, 1949, from MS to LAS, demonstrates their hopes for the decision of the court in VR’s case. There is talk of one or both going to The Hague for the proceedings, “He propuesto a Eque. Santos la consulta de si conseguiría, mediante los jueces de Chile, Uruguay, etc., que la Corte llame a Haya. (Va copia) También si es necesaria la presencia de alguien, todos opinan que vayamos tu [sic] y yo.” [I’ve asked Eque. Santos to see if the judges in Chile, Uruguay, etc. might allow the Court to call Haya (Attached copy). Also, if someone’s presence is necessary, everyone thinks you and I should go]. Sánchez and Seoane are both active in supporting VR’s case. In Letter 1711, MS

also notes U.S. reaction to the case, “Pero según mis informes, USA no quiere ver agitación en el remanso, y tampoco quiere que la NU vea asuntos latinoamericanos porque Rusia metería su cuchara.” [But according to my sources, the U.S. does not want to see any agitation in the backwater, and does not want to find the UN meddling in any Latin American affairs either because Russia would step in]. A sidenote here, MS hand-wrote a personal note to LAS in the top right space on the letter, “Y un abrazo especial por tu alegado 49° aniversario.” [A special hug for your alleged 49th birthday]. In this instance, as others, he upheld their close relationship.

Officially, APRA denied any part in the rebellion. According to a CIA Information Report based on a memorandum released by APRA, dated April 19, 1949, the party was surprised by the rebellion, which was “not ordered by the party on a nationwide basis” (Central Intelligence Agency). Nevertheless, Sánchez was very much against the group that he believed participated in the rebellion of October 3, 1948. For example, in Letter 1716 December 19, 1949, from LAS to MS, he proposes their expulsion from APRA, “Concretamente, Tambien [sic], pediré si se modifican las bases, la separación momentanea [sic], si no la expulsión de todos los que movilizaron la estupidez y traicion [sic] del 3 de octubre...” [Specifically, I will also ask if the foundation is altered, the immediate separation, if not the expulsion of all those who mobilized the stupidity and treachery of October 3rd...] Sánchez also outlines his criticism of the rebellion in Letters 1714 and 1720. Seoane replied to his concerns in Letter 1719 January 25, 1950, from MS to LAS, “Los promotores del 3 ni tienen influencia en un CAP⁵ donde estoy de Sec. Gen. ni serán llamados al CPD porque están en disciplina . . . [sic] Por qué tanto barullo sobre esto?” [Those responsible for the 3rd neither have influence on a CAP where I am Secretary General, nor will they be called to the CPD because they are all being disciplined... What’s all the fuss about this?] Seoane seemed to take a more practical view of the rebellion,

Discutir entonces que si el vote así o asá, que si este o lo otro, me parece superfluo. Y dramáticamente superfluo cuando los acontecimientos se precipitan en Perú, como lo preví en Octubre, y amenazan pillarnos con los pantalones abajo, como casi siempre.

[I think it is superfluous to discuss this vote here and this vote there, this way or the other. And it is even more superfluous when the events in Peru are unfolding so fast, as I had warned in October. They might catch us with our guard down, as they almost always do.]

It is apparent in this exchange, that the two leaders employed a type of check and balance on each other. While both were staunch *apristas*, they represented different intellectual tendencies within the movement. Sánchez was more of a literary scholar, with interests in culture and theory. Seoane, on the other hand, was invested in mobilizing people for activism and spreading the ideals of *aprimo* through his journalism. Though they did not necessarily agree on every point, their goal was to move forward with the ideals of APRA and better Peru’s social and political environment.

Letter 1748 May 21, 1959, from MS to LAS, describes a heartbreaking personal situation. Seoane thanks LAS for the condolences received from Luis Alberto and his wife, Rosa, on the death of his daughter Nora in childbirth. Five days had passed since the unfortunate accident. Nora had been attended for months by the best gynecologist in Paris. She went to the clinic under “condiciones óptimas” [optimal conditions] and gave birth to a little girl, Nora Caroline, “que felizmente vive, sana y linda.” [who is thankfully alive, healthy and beautiful]. Nora suffered “un accidente anestésico, se le cerró la garganta y murió en minutos”

5. CAP stands for the Confederación de Artesanos del Perú—a working class organization that supported the ideals of the APRA party. CPD refers to the Confederación de Profesionales Democráticos, an organization of middle-class professionals also aligned philosophically with APRA.

[an anesthesia-related accident closed her throat and killed her in minutes]. He ends the letter with “Un largo y sentido abrazo, sin palabras, y todo mi resuscitado y viejo afecto para siempre” [A long and heartfelt embrace, without words, and all my revived old affection forever]. The letter itself tells a story. It is typed on Embajada de Perú stationery with many typographical errors and handwritten corrections. It is centered on the page with very deep margins and seems compressed, but with the many corrections, just barely under control. Luis Alberto and Rosa supported Manuel through this experience, remembering the anniversary of Nora’s death in 1960 in Letter 1759 May 11, 1960, from LAS to MS, saying “nuestra profunda solidaridad en el primer aniversario de la muerte de nuestra Norita” [our deep solidarity on the first anniversary of our Norita’s death]. There are four words that stand out in this short excerpt from the letter. The word “solidaridad” can be interpreted here in two different ways, from a moral or ethical sense, and a religious sense. It shows both empathy, and interconnectedness. It is a comforting, solid word that speaks volumes about their friendship. The use of the word “profunda,” as the qualifying adjective, has the effect of making the noun “solidaridad” more resonant. The other two words that must have given comfort were “nuestra” and “Norita” because they indicate that the loss is shared by Luis Alberto and his wife Rosa, and that Nora was so special to the Sánchez family that they referred to her by her family nickname. Luis Alberto and Rosa also attended a mass for Nora’s soul in 1961, a kindness Seoane thanked them for in Letter 1763 June 5, 1961, from MS to LAS.

In Letter 1760 May 23, 1960, from MS to LAS, Seoane sounds sad and tired,

Fue un día muy triste y duro, y la carga va haciéndose mas [sic] pesada conforme transcurre el tiempo. Quizá por eso me lanzo encarnizadamente al trabajo, y quizá por eso también siento un ansia de independencia como el buey, que, solo, lame mejor sus heridas. Por eso quiero alejarme de la política y actuar como periodista, conferencista, escribiendo libros, pero sin pedir permiso a nadie, trabajando desde el fondo del alma.

[It was a very sad and hard day, and the burden is getting heavier as time goes by. Maybe that’s why I devote myself so fiercely to my work, and perhaps that’s why I also feel a longing for independence like the ox, which licks its wounds alone. That’s why I want to get away from politics and work as a journalist, lecturer, and write books, but without asking anyone’s permission, working from the depths of my soul.]

Seoane’s sadness comes from remembering Nora’s death, but also from years of struggle for the ideals of the APRA party in Peru. He also notes that they are both turning sixty later in the year. Sánchez replies within a few days, with brotherly concern, in Letter 1761 May 28, 1960, from LAS to MS. He expresses his surprise that Seoane would want to leave politics, saying, “No te imagino ajeno a la política” [I can’t imagine you far from politics]. It is interesting that this typed sentence is corrected in ink from “no te veo” to “no te imagino.” The word choice is deliberate; there is an ounce of judgment in “No te veo,” while “te imagino” is a less heavy expression, and seems to leave the door open for change. On a lighter note, LAS also suggests that MS take vitamins, advising that turning sixty could add to Seoane’s depression. “Me suena a un momentáneo desgano, tu carta. Si no tomas algo de hormonas, los 60 traerán una dosis de melancolía. Si 60, aunque dudes.” [Your letter sounds to me like a momentary lack of energy. If you do not start taking hormones, turning 60 will bring a dose of melancholy. Yes, 60, even if you come to doubt it].

Letter 1762 June 3, 1960, from MS to LAS, makes a swift reply that is meant to assuage Luis Alberto’s concerns for him. First, there is the

questions of the vitamins,

Yo no estoy cansado, vale decir no es problema de hormonas, porque las tomo Foypan y Gerovital, como quien confiesa un secreto útil a “cualquiera que lea esta carta.” (Apunta rápido en tu libreta) Yo estoy decepcionado, Luis Alberto, de la lucha interna, de los codazos en las costillas, de los cabe, de esas desapoderadas ambiciones de que hablaste en una de tus primeras cartas, de la notoria falta de relación entre aquellas y las capacidades para hacer cosas grandes.

[I'm not tired, I mean, it's not a problem of hormones, because I'm taking Foypan and Gerovital, as someone who confesses a useful secret to “anyone who reads this letter.” (Quick note in your notebook) I'm disappointed, Luis Alberto, in the internal struggle, in the elbows in the ribs, of the heads, of those disempowered ambitions of which you spoke in one of your first letters, of the notorious lack of relationship between them and the ability to do great things.]

As a moment of comfort for his friend, he continues, “Por lo pronto trabajo, escribo y sigo como siempre diciendo lo que creo que necesita el Perú, y a veces deseoso de sentirme muy libre para que nadie me diga que le pisé los callos.” [For now, I work, I write, and I continue as always saying what I think Peru needs. And sometimes wanting to feel so free that no one can tell me I stepped on their toes.]

Manuel Seoane Corrales died May 15, 1963, while still active in the APRA party and serving as a Senator for Lima in the Peruvian Congress. Upon his death, Luis Alberto Sánchez wrote these words about his longtime friend and colleague in *Manuel Seoane Corrales 50 años*, “Fue Seoane más de los que muchos creen y menos de los que algunos pocos hubiesen querido. Y en ese mucho más y poco menos está la exacta dimensión del hombre a cabalidad” (n.p.) [Soane was much more than what some people believe, and a little less than what some others wish he had been. And in the space between that ‘much more’ and ‘little less’ lies the exact dimension of the man].

Summation and Implications

Overall, these selected letters show personal and political growth as these two men establish careers and families, and as each increasingly commits himself to what he believes as the greater good for Peru, *aprismo*. The correspondence shows how their faith in *aprismo* grew from an intellectual idea into a real political force that promised Peruvians deliverance from oppressive regimes. It carried hope for a future free of the domination of the “forty families” and military intervention in the government. The letters trace the ways in which their influence, along with many others, caused an ideological shift in the political scene in Peru away from oligarchy and toward majority rule. In Letter 1758 November 1, 1960, from MS to LAS, Seoane expresses his most heartfelt hopes for the future of his country,

Y ahora viejo LAS, voy a acercarme tangencialmente al problema para el cual te pido, imploro, demando, suplico, impetro, ruego, solicito, tu comprensión y ayuda creadora: la educación en función de la necesidad de progresar socialmente.

[And now old LAS, I'm going to tangentially approach the problem for which I ask, implore, demand, beseech, imply, beg, [and] request your understanding and creative help: education based on the need to progress socially.]

This persuasive appeal from Seoane uses repetition and parallelism as a rhetorical strategy to demonstrate both the depth of his emotions and his personal dedication to social progress in Peru, as he implores his friend to use his creativity toward greater political education for the masses.

This collection of letters helps the reader not only to understand the workings behind key events in Peruvian history, but to connect to the emotional landscape beneath them. These authors reveal their own uncertainty, sometimes fear, and often ambition, which has the effect of humanizing history for the reader. The ideas, values, and experiences in these primary documents augment the reader's understanding of the underlying ideological shifts that took place during such a turbulent time in Peruvian history. Their value as "documents of life" (Tamboukou 626) lies in providing a living record of events that goes beyond a summation of historical "facts" to problematize accepted narratives. They reveal the power dynamics both within APRA and the government in general. It is easy to discern the formal and informal networks that worked for societal change and to comprehend the shifting political landscape. The correspondence also highlights the nurturing of *aprista* vitality in its descriptions of shared struggles, emotional support, and humor. Overall, this collection of letters between two twentieth century intellectual giants affords the reader "the immediacy of here" (Stanley 290), by opening the annals of Peruvian history and revealing the human core.

WORKS CITED

- Albinson, Henry. *Peru History*. Sonit Education Academy, 2016.
- Bergel, Martín. *La desmesura revolucionaria: cultura y política en los orígenes del APRA*. La Siniestra Ensayos, 2019.
- Blanco-Frías, Jorge, and Eduardo Torres-Arancivia. "Ideología, mística partidaria y revolución en el cancionero del inicial Partido Aprista Peruano (1930-1936)." *Izquierdas*, vol. 53, no. 34, Sept. 2024, pp. 1-24.
- Central Intelligence Agency. Official APRA Position on Callao Revolt. Information Report, 19 Apr. 1949, 2 pp. CIA FOIA Electronic Reading Room, <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp82-00457r002600480009-6>. Accessed 26 May 2025.
- Cossío Del Pomar, Felipe. *Manuel Seoane Corrales: 50 años*. Licensed under CC: NC, 2011.
- . *Víctor Raúl*. Editorial Cultura Mexico, D.F., T.G., S.A., 1969.
- García-Bryce, Iñigo. "A Revolution Remembered, a Revolution Forgotten: The 1932 Aprista Insurrection in Trujillo, Peru." *A Contra Corriente* 7,3, 2010, pp. 277-322.
- Henderson, Donald C. and Grace R. Pérez. *Literature and Politics in Latin America: An Annotated Calendar of the Luis Alberto Sanchez Correspondence, 1919-1980*. The Pennsylvania State University Libraries, 1982.
- International Court Reports. "Colombian Peruvian Asylum Case." 20 November 1950, 266-389.
- Kantor, Harry. *Ideology and Program of the Peruvian Aprista Movement*. University of California Press, 1953.
- Klaiber, Jeffrey L. "The Popular Universities and the Origins of Aprismo, 1921-1924." *The Hispanic American Historical Review*, 55,4, November 1975, 693-715.
- McClintock, Cynthia. *Peasant Cooperatives and Political Change in Peru*. Princeton UP, 2016.
- Montaigne, Michel. *On Friendship*. Translated by M.A. Screech, Penguin, 2005.
- "Peru History" Area Handbook of the U.S. Library of Congress. <https://www.loc.gov/rr/frd/cs/cshome.html>. Accessed 2-29-2016.

WORKS CITED

Salisbury, Richard V. "The Middle American Exile of Víctor Raúl Haya de la Torre." *The Americas*, 40, 1, July 1983, 1-15.

Sánchez, Luis Alberto, Hugo García Salvattecci, and Marlene Polo Miranda, edited by Hugo García Salvattecci. *La vida del siglo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Selected Letters of Luis Alberto Sánchez and Manuel Seoane Corrales. Historical Collections and Labor Archives, Special Collections Library, Pennsylvania State University.

Seoane, Manuel. "Nacionalismo verdadero, nacionalismo mentiroso." *Amauta*, December 1926, Año 1, Número 4, Página 19.

Special Cable to The New York Times. "Assassin on Trial as Peru Balks Coup: Verdict in Court- Marshall of President's Assailant is Expected Today." *The New York Times* 15 March 1932, 6.

Stanley, Liz. "The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences." *Auto/biography*, 12:3, 2004, 201-235.

"The Work of Making and the Work it Does: Cultural Sociology and 'Bringing into Being' the Cultural Assemblage of the Olive Schreiner Letters." 7,3, 2013, 287-302.

Tamboukou, Maria. "Interfaces in Narrative Research: Letters as Technology of the Self and as Technology of the Self and as Traces of Social Forces." *Qualitative Research*, 11:5, 2011, 625-641.

CORTAZAR, TAKING NOTES (*TEORIA DEL TUNEL AND DIARIO DE ANDRES FAVA*)

DOI: pending

Patrick O'Connor
Oberlin College

Abstract: In his 1947 book-length lecture notes *Teoría del túnel*, Julio Cortázar summarized the state of contemporary European literature as a dialectic between existentialism and Surrealism; but a closer examination shows that he is far more engaged with Surrealism than existentialism, and in both cases he evokes much older traditions than one might imagine from these terms. His interest in the "lyric novel" goes beyond Surrealism, to include writers such as Rilke and Gide. It's useful to compare his *Teoría* with his practice, specifically the Gidean small book that accompanies *El examen* (1950), the also posthumously published *Diario de Andrés Fava*. Fava, the novelist character in *El examen*, performs in his diary an extreme isolation and inwardness, typical of the young Gide and Rilke's young Malte Laurids Brigge, that goes well beyond the alienation felt by all the characters of *El examen*. Uncannily, Cortázar predicts that this work will (always, only) be read as an "immature" work by a future old master—a fate guaranteed by its posthumous publication; meanwhile, the text simultaneously elaborates on and protests this treatment, a supplement that stubbornly bears witness to a time and place he wishes to put behind him but also memorialize.

Keywords: Julio Cortázar, *Teoría del túnel*, surrealism, existentialism,

The vast amount of posthumous material that Cortázar's literary executors published after his death in 1984 was categorized and hierarchized in various ways. Some of these ways are obvious: the nine-volume Galaxia Gutenberg edition, begun in 2003, follows traditional distinctions between short stories, novels, plays, "poesía y poética" (in order to combine Cortázar's relatively limited verse output with his unpublished 500-page essay on Keats), "obra crítica," letters, interviews, and a volume entitled *Prosa varia*, which will no doubt be the least satisfying to those who think of the necessary visual elements of the original versions of *La vuelta al día*, *Ultimo round*, *Prosa del observatorio*, *Fantómas contra los vampiros multinacionales*, or even *Territorios* and *Silvalandia*. But in fact much of Cortázar's *prosa* is *varia*: dozens of tiny compromises have already been made to make some of Cortázar's generically recalcitrant texts fit into these categories.

Another way in which the works have been categorized is through a mix of chronology and hierarchy. When Cortázar left Argentina in 1951, he had only just published two works under his own name, the mythological closet drama *Los reyes*, of very small circulation, and the far more impressive short story collection *Bestiario*. A huge amount of the work of the executors, therefore, has been to unearth and send out the various works that Cortázar wrote before the age of thirty-seven but did not publish: the creation of a "Julio argentino" to complement the cosmopolitan Cortázar of *Rayuela* and of the political turn in support of Cuba and Nicaragua and against the Southern Cone dictatorships. Besides the long essay on Keats, Cortázar's executors have published a volume of stories from before *Bestiario* with a title that indicates its interest in the supernatural, but also implies that they are not an addition to his European oeuvre: *La otra orilla*. These stories did not surface immediately; nor did the Keats book; what came out first was the novel *El examen* (1950/87), which in this way and through other signs is considered to be the very best of the "Julio argentino" we did not see. The editor's introductions of *La otra orilla* and of the other unpublished novel *Divertimento* (1949/88) have at times the apologetic air of someone selling flawed goods, but not *El examen*, where what needs to be explained is not why the executors are publishing it posthumously, but why it was not published during Cortázar's lifetime.

In the realm of critical essays, another work was "promoted" posthumously: *Teoría del túnel*, Cortázar's long essay of lecture notes on recent philosophy and literature for the college courses he had been teaching in the Argentine interior, which he wrote up in 1947; as it is often summarized—and what good collection of lecture notes cannot be summarized?—it makes the argument that the main lines of modern thought and literature are Existentialism in philosophy and Surrealism in literature, and that both proceed by destroying while they create, as one moves forward by burrowing a tunnel; that both are trying to solve the problem of the inadequacy of form to capture and communicate experiences and what lies beyond experience. Published separately among the 1994 Alfaguara complete works, by the 2003 Galaxia Gutenberg complete works it has been placed out of chronological order at the very front of the *Obra crítica* volume, where Saúl Sosnowski refers to it half-seriously as "el aleph de la obra de Cortázar y acceso anticipatorio al taller del escritor" (12).¹

Indeed, *Teoría del túnel* has received more praise than another aesthetic work of this period, *Diario de Andrés Fava* (1950/1986). This slim work is a fictional diary-notebook kept by one of the main characters of *El examen*. To my knowledge, before the Galaxia Gutenberg *Complete Works* the text had never been incorporated into editions of *El examen*. This suggests that the executors do not think that the text particularly complements the text of *El examen*; indeed, I tend to agree. Perhaps one ought to pass it over (not a single article has been published about it in academic literary journals); but perhaps also we might take it as a bellwether for how a "minor text" fares in a literary

1. Following Sosnowski's suggestions, recent readings that deploy *Teoría del túnel* to interpret *Rayuela* include Díaz de León Ibarra (2011) and Pérez (2020).

World dominated by (seemingly always in capital letters) Existentialism and Surrealism. Reading *Teoría del túnel* along with *Diario de Andrés Fava* can show that at times Cortázar wrote along with, and at other times at cross-purposes with, his own aesthetic. If *Teoría del túnel* is an “aleph,” then *Diario de Andrés Fava*, although written three years later, belongs to another alphabet altogether, an even older one, one that the young nostalgic in Cortázar was reluctant to abandon entirely.

Tunnel Visions

Teoría del túnel is a much more interesting, much quirkier, text than the above summary would imply. Although supposedly written up in order to give order to lecture notes for students studying European literature, it has as a protagonist an “escritor rebelde” whom Cortázar leads through the various possibilities of solitude and commitment. It is the work of an almost terrifyingly well-read *litterateur*, and amateur philosopher, who is remarkably free of both the Argentine national discourses of the day and the “official” cosmopolitan discourse of the day, the authors gathered by Victoria Ocampo and Borges’s journal *Sur*.² His specific take on those two contested terms of our summary above, “Surrealism” and “Existentialism,” are all his own.

The first of these terms to be set up for “el joven escritor de 1915 para quien el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación” [the young writer of 1915 for whom the book must end in the universal, must be his bridge and his revelation](57), is Surrealism, which by 1947 has already undergone its own series of vicissitudes. (Latin Americanists have been aware for decades of Cuban Alejo Carpentier’s 1949 contrast of an ossified French Surrealism with a living American “real maravilloso.”) Surrealism is the most successful solution to the problem of world literature as Cortázar saw it: the end of “el culto del Libro” (subtitle of the book’s first section), the faith that the contemporary forms of literature are adequate to capture and communicate human reality; exempla of such faith are Mallarmé in poetry and Flaubert in narrative, although each is understood, on closer inspection, to question this same faith. Precursors to the Surrealist rejection of the cult of the book are Lautréamont and Rimbaud, both of them emphasizing man’s anguished solitude in a world without God, Rimbaud notoriously rejecting literature altogether at the age of twenty-one. The next generations explored near-solipsistic elements of the Self; the authors of these novels, a strain of which moves into the present day (D’Annunzio to Alain Fournier to Kafka to Woolf among many others) are called “novelistas poéticos, o poetistas”; in a tight relationship with them are writers engaged in the destruction of inherited forms such as the Dadaists; only the Surrealists practiced a simultaneous destruction and creation, just as it is necessary to dig and haul dirt while one is moving forward as one digs a new tunnel. The essay makes some gestures towards sketching out a nineteenth-century dichotomy between romanticism and realism, and Cortázar throughout this essay feels fully at home in the idealist vocabulary of the Romantics, distinguishing between the everyday communicative *palabra* and the metaphysically charged *Verbo*. The Surrealists’ activity, for Cortázar, continues a century-long search for transcendent experience, where words are incantatory, instrumental, but not communicative in the first instance, the Surrealist using words to go beyond words. It is not hard to see why Sosnowski and others would see such ideas as the intellectual foundation of the project of *Rayuela*. And although the argument towards the end declares that existentialism and surrealism are on equal footing as contributors to the task of the writer in the present, in reality much more space is devoted to the elaboration of the lineage of the *poetistas’* search for forms and language that will not betray the radical incompleteness of human experience, with the result that it is clear that the “escritor rebelde” will have much more of the surrealist than the existentialist in him.³

2. By 1950 and *El examen/Diario de Andrés Fava*, he will have had enough contact with the personalities of *Sur*, mostly through his job working at the Cámara Argentina del Libro, that he can at least tell a few anecdotes about them.

3. It would be witty but unfair to label *Teoría del túnel’s* turn to Existentialism an act of *mauvais foi*. For an essay that does a careful and sympathetic job of examining the final two of the eight chapters of *Túnel*, in which Cortázar finally makes the ethical and political turn away from the Surrealists and the lyrical novel and towards (his own understanding of) Existentialism, see Relva (2022). Relva’s essay is especially interesting for working through the concept of community as expressed in the texts of Blanchot and Nancy of 1983, i.e., texts informed by but also somewhat in retreat from the revolutionary aspirations of mai 1968.

Indeed, Cortázar's idea of existentialism is also somewhat nineteenth-century. He has read Sartre, alludes to Heidegger's concept of *Sorge* or care, and quotes a novel by André Malraux; but his constant repetition of Kierkegaard's pivotal concept of angst, *angustia*, and his emphasis on human solitude in a world without God strike notes more characteristic of an era well before Sartre's turn towards existence as a Being-in-History. For Cortázar, existentialism means that we seek moving out of the isolating solipsistic self not through a search for a transcendent Being, but through engagement with other people, what he calls the movement "del Yo al Tú" [from the I to the You] (117), as well as through a thinking that moves out into action, and existentialism is essentially ethical, not political, certainly not Marxist (he explicitly rejects the Russian Revolution as ushering in a new relationship between people). All this makes for a philosophical stance whose idealism assimilates into humanism, hence the concluding chapter's title, "Humanismo mágico [i.e., Surrealism] y heroico [i.e., existentialism]."

"Magical and heroic humanism": it is all a fascinating mix of radical, centrist, and conservative thinking. Centrist: the renegade Surrealists whom Cortázar would also find interesting, such as Artaud and Georges Bataille—Cortázar wrote Artaud's obituary for *Sur* in 1948, and in the '60s cited Bataille's essays on eroticism from the late '50s—were renegades because they questioned whether any project of humanism, in its Surrealist form or not, was worthwhile; Cortázar will not pursue these arguments on an intellectual plane here in 1947, and indeed throughout his career post- or anti-humanist elements may appear in his creative writing but not in the formal occasions of his non-fiction voice. Radical: Cortázar speaks of the Surrealist's interest in magical thinking with only the most minimal irony: he straightforwardly believes that there are other realities beyond or behind or before what we can perceive and express in declarative prose, and that the imaginative artist can gain a fitful access to them. And conservative: while duly honoring Rimbaud and Lautréamont, some of the other "novelistas poéticos, o poetistas" whom Cortázar seems to find most engaging are the most backward-looking writers of their historical moment.

Gateway Drugs, Lonely Aristocrats, and Other False Coins

Sosnowski and the executors of Cortázar's posthumous oeuvre want to see *Teoría del túnel* as a sort of aleph for Cortázar's future writing. In his first international celebrity interview, "Julio Cortázar, or the Metaphysical Slap in the Face" from Luis Harss and Barbara Dohmann's *Into the Mainstream* (1967), Cortázar proposed an earlier aleph for his career as a reader:

"I changed radically as a result of reading certain French writers—for instance, Cocteau. One day when I was about eighteen I read Cocteau's *Opium*. It was a flash of lightning that opened a new world for me." He threw out about half of his library and "plunged headlong into the world Cocteau was showing me ... all that world between 1915 and 1925, and Surrealism: Breton, Eluard, Crevel." (Harss and Dohmann 231)

What was there about Cocteau's *Opium* to intoxicate an eighteen-year-old in Buenos Aires? As the conversation continues, Cocteau is left behind for other more prestigious names ("Breton, Eluard, Crevel") and "Surrealism" is dutifully offered as the master term. True enough: and the idea that Cocteau's book allows Cortázar to participate belatedly in an intellectual and artistic community—all those cenacles, from the friends of *Divertimento* and *El examen* to the Serpent Club of *Rayuela* through to the Joda of *Libro de Manuel* and, why not, the "club de Glenda"—is certainly borne out by the text of *Opium*, which is liberally scattered with tantalizing name-dropping.

But Cocteau's circles in *Opium* are wider than those of most Surrealists (he is a man of the theater; he visits Proust), and Cocteau is not the intellectual polemicist and radical that Breton and Aragon were in the glory days of Surrealism. There are certainly large elements of the book which the young Cortázar seems to discard (he shows no interest in opium or any other drugs in the letters or texts of the first part of his career, for instance); but he seems to have imbibed Surrealism from Cocteau not as the rebarbative propaganda of the Bretonian manifestoes which he duly praises as such in *Teoría del túnel*, let alone the anti-humanist strains of Artaud and Bataille who are not mentioned at all in 1947, but as a softer, dreamier extension of the fin-de-siècle.⁴ Andrés Fava, character in *El examen* and supposed author of *Diario de Andrés Fava*, is the Surrealist as late Symbolist.

Cocteau's book is one of an important handful of books during high modernism which refuse the grand gesture of the tome—Mann, Joyce, Proust—in favor of a much humbler form, the notebook. In the case of Cocteau (as it would be for important parts of Breton's *Nadja*), the notebook is multimedia, with reproductions of Cocteau's own drawings, and self-referential comments on why he was drawing as well as writing during his opium addiction and subsequent cure. Indeed, the power of the non-fiction "I" in a text of fragments is a crucial element of Cortázar's oeuvre, especially the multi-media almanac books of the '60s. Although this voice is constituted in prose, it is essentially a lyric "I," and while a personal voice comes unproblematically to many writers it is evident that Cortázar first wrote poems of high impersonality and began his career as a short story writer rigorously avoiding the autobiographical.

Of course, the lyric "I" in prose is not ineluctably non-fictional; for every *Reveries d'un promeneur solitaire* of Rousseau there is a *Sorrows of Young Werther* of Goethe. Another crucial early influence on Cortázar's sensibility is Rilke's *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, which he read in French translation before he learned German: indeed, "Yo he estudiado alemán para leer a Rilke" [I studied German in order to read Rilke], he tells his friend Mercedes Arias (4/15/42, *Cartas*, 129). There are over a dozen references to Rilke in Cortázar's collected letters from the '40s, almost all in letters to various women who were friends and colleagues in the provinces. Rilke seems particularly suitable for presenting to these women the themes of existentialism that do not require either rigorous philosophy or Nietzschean or Unamunesque grandstanding:

Es que, en el fondo, ¡estamos tan solos! Rilke—un grande y admirable poeta, Marcela, [...] —lo vio con desoladora profundidad, en un libro que ustedes leerán alguna vez con emoción que se llama *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. [...] Rilke, como todo poeta, midió el abismo de soledad que disfrazamos con el nombre de corazón humano. El se dio cuenta de que si los hombres no tuvieran la mano de Dios que los sostiene, caerían como un plomo dentro de sí mismos... Y llegó, en sus últimos años, a considerar como una dignidad del ser esa soledad absoluta de la condición humana. (4/10/40, a Lucienne y Marcelle Duprat, *Cartas* 77)

[It is because, in the end, we are so alone! Rilke — a great and admirable poet, Marcela ... saw it with a devastating insight in a book that you will read sometime with great emotion, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* ... Like any poet, Rilke measured the abyss of solitude that we disguise under the name of the human heart. He realized that if men were not holding God's hand, they would plummet into themselves... And in his later years he came to consider this absolute human solitude to be something like a dignity of the self.]

4. For a different project one might compare this brief text, with no narrative separate from its parent text *El examen*, with Colombian José Asunción Silva's fin-de-siècle diary-novel *De sobremesa* (1896/1923). However, *De sobremesa* is not one of the very few Spanish-language texts mentioned in *Teoría del túnel*, whose poetistas are Jarnés and Gabriel Miró and whose committed writers are Gallegos and Neruda.

We might say that Cocteau and Rilke are the Surrealist and Existentialist that the young Cortázar found suitable for his older female friends, his first “lectores hembras.” But while Rilke also peppers his text with opinions about contemporaries or set pieces about writers and other artists of the past, he also creates a fictional character for his notebooks, the young Danish aristocrat who needs to come to Paris (where he has a mental breakdown) in order, first, to assume the reality of his present as cultured but impoverished and alone, and then to engage in the arduous task of remembering his childhood, his genealogy, and his unrequited loves. (*Diario de Andrés Fava* seems to me most Rilkean in its evocation of the power of childhood imagination, although that is hardly a theme unique to *Malte Laurids Brigge*.) In the larger argument of *Teoría del túnel* Cortázar finds that this necessary concentration of self must be followed by a moving out of self, which Rilke the poet achieves in his *New Poems* and *Duino Elegies*, although it is not in the *Notebooks* itself.

A third writer of notebooks who is praised in *Teoría del túnel* as another “poetista” is André Gide. Gide is harder to place than Cocteau or Rilke on the axis that Cortázar has established of “poetistas” and “existencialistas,” because of the length of his career, a point to which we will return: author of late-Symbolist fiction at the beginning of his career in the 1900s, he moves from the “I” to the “you” in non-fiction writing attacking colonialism in Africa and then, in the ‘30s, rejecting the commitment to Stalinist Russia that other French (and Latin American) anti-Fascists felt necessary to make. Generally Gide is praised in *Teoría del túnel* as the author as technician, who sees the inherited forms as not living up to the realities of the present and relishing the challenge of updating these forms to produce harmonious works.

If Cortázar could not find a more prominent place for Gide in his story of existentialism meeting “poetism/Surrealism,” it might be because he would not be willing to grant a separate status to one of Gide’s “technical” solutions to a narrative problem in his most celebrated novel, *The Counterfeiters* (1926), written between his “poetist” youth and his statesmanly sixties. Indeed in that novel the very young and the middle-aged interact. A novelist, Edouard, becomes interested in the scandalous activities, including passing along counterfeit coins, that are taking place in his upper-class nephew’s school; as we occasionally see in such art novels (such as the end of Joyce’s *Portrait of the Artist*), Gide includes excerpts from Edouard’s diary and journals. But Gide went a step further, and also published a *Diary of The Counterfeiters*, where he himself had kept a record of his thoughts as he was writing the book, and the technical problems he encountered while writing it. Gide would go on, beginning in 1939, to publish four volumes of the journals he would keep for sixty years, which accompany his other autobiographical writings over his career.

Gide’s combination of metafiction and paratext is a practical way to break the “cult of the Book”: there is a book within the book, giving away some of the secrets of the book, and a book outside the book, giving away other secrets while aspiring to be a literary work in its own right. The mature Cortázar would take this Gidean technical solution to extremes in *Rayuela*, with its *Morelliana*; and he not only kept a logbook while writing *Rayuela*, which he gave to critic Ana María Barrenechea even before the novel became a runaway hit and which was eventually published in 1983, but he also swiftly compiled and published *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), which includes paratexts, not all serious, which also help to read *Rayuela*. But even this “less mature” Cortázar of 1950 wanted a try at writing his version of metafiction and internal paratextual commentary. It might be that Cortázar was sensitive to such technical decisions in Gide thanks to concomitant readings of Borges which emphasize metafiction and the blurring of layers of reality. But *Diario de Andrés Fava* doesn’t sound

like an intellectual skeptic like Borges: it sounds like the novel of an impassioned *poetista* like Cocteau, Rilke, or Gide.

Andrés Fava: The Porteño in the Tower

“Me revientan estos mocos mentales,” [These mental trails of snot disgust me] so Andrés Fava mocks himself at the beginning of his *Diario* (extending the metaphor of “mocos” literally, he adds that “También los japoneses se suenan en papeles” [the Japanese also blow their noses into paper] (9)). This frequent return to self-mockery or self-criticism is perhaps the tonal note of *Diario* that is least characteristic of Cocteau, Rilke, or Gide, who each behave as if theirs is the only journal of its kind ever embarked upon, and a worthy place for their worthy reflections. But the first entry in Andrés’s diary ends with a line that could have been taken from any one of the writers in the “poetista” tradition: “Lo que se da en llamar ‘clásico’ es siempre cierto producto logrado con el sacrificio de la verdad a la belleza” [What one terms as ‘classic’ is always a certain product achieved by sacrificing truth for beauty] (9). A diary is a discourse of truth, not of beauty; it is fragmented, not classically complete; it is therefore not beautiful—or rather, since there is obviously a literary tradition of such diaries whose prose style is indeed beautiful, Andrés creates a text, and Cortázar tries to create a character, that is unaware of its/his own beauty. Indeed, after the next entry, which describes a moment of perfect melancholy beauty when a trick of the perspective lets a stone angel seem to hover above the trees of Chacarita cemetery before the smoke and noise of the buses and their passengers outside the cemetery gates spoil the harmony, Fava then mocks his own prose style, or the way a scene can generate a lyric response: “(La tierna idiotez de algunas frases. Suspiros verbales)” [The tender idiocy of certain expressions. Verbal sighs] (10).

Andrés continues to question the worth of writing a journal, making national and cultural comparisons to his own detriment:

Tal vez este diario sea ocupación de argentino; como el café—diario oral de vida—, las mujeres en cadena, los negocios fáciles y la tristeza mansa. Qué difícil parece aquí una construcción coherente, un orden y un estilo. Además, para escribir un diario hay que merecerlo. Como Gide, o T.E. Lawrence. [...] Si hubiera vivido bien, si hubiera muerto bien, [...] entonces sí; entonces poner en palabras las cosas que quedaban por decir, las espumitas, los surplus de guerra. (12-3)

[Perhaps this diary is an Argentine’s occupation; like the daily coffee – an oral diary of life – serial girlfriends, easy jobs and tamed sadness. How hard it seems to get here a coherent construction, an order or a style. Besides, to write a diary, one has to deserve the privilege. Like Gide or T.E. Lawrence [...] If I had lived well, if I had only died well [...] then I would deserve to put into words the things that remained to be said, the foam, the war surplus.]

The implication is that, by the very fact of being a (mere) Argentine, Fava/Cortázar does not deserve to keep a journal, since he is neither a hero like Lawrence of Arabia nor a dedicated and well-published writer and traveler such as Gide. (Much later in the novel, he will ambiguously paraphrase the famous Goya line: “Un Journal como el de Gide enteramente de vigilia, sin rastros de sueño. Ay, este cuaderno es la jaula de monstruos; afuera está Buenos Aires” [A Journal like Gide’s, entirely for vigil, with no traces of sleep. Oh! this notebook is the cage of monsters; Buenos Aires lies outside] (67). In Buenos Aires, it is the vigil of reason that produces monsters. Certainly the idea of a diary as leftovers implies that the text is paratextual, to the side either of an

active life or of a more prestigious text.

Diary entries are “war surplus”: what is the war in 1950 Buenos Aires? The earlier lyric response (“Suspiro verbal”) was a meditation that some day the cemetery will protect his corpse from the buses, and a repeated theme in both *El examen* and *the Diario*, besides Andrés’s awareness of his own mortality, is the pressure of other people, whether individuals or crowds – the *monstruos* of the above quote –, upon the sensitive poet-diarist. Still, they are far more often individuals than crowds. A half-mad homosexual in a boardinghouse in Mendoza (15-18); an abrupt conversation with a stranger when telephone lines cross (63-64); even his own family and friends (78-80): each encounter reminds him of his solitude, a solitude he makes worse by emphasizing that both seduction and close friendship –for him, at any rate—are best when they preserve some kinds of distances (“Sólo duele verificar, en plena compañía, tanta isla insalvable” [It only hurts to recognize, among this company, so many lonely islands] (72-4) –the passage began with the description of the physical decline and death of a friend, which I presume is the death of Paco Reta, to whom he dedicated *Bestiario* in 1951).

This sense of the isolated self, in an Argentina at the end of the world, is epitomized in the first half of *Diario de Andrés Fava* in an image that resonates with the fin-de-siècle individualism of the “poetista” strain of lyric fiction:

Pienso en un monje de la decadencia romana, perdido en alguna provincia fronteriza, solo, con perros e imágenes, y que hubiera dejado testimonio escrito de los rumores que le llegaban después de años, de ríos, de hombres. [...]

He sido un poco este monje, y puedo imaginarlo tan claramente. Desde esta torre austral he escuchado las voces del tiempo. Empiezan a ordenarse, a tomar altura, a situarse en profundidad. (45-6)

[I am thinking of a monk at the decline of the Roman empire, lost in some border province, alone, in the company of only dogs and images. That monk would have left a written testimony of rumors that reached him after years, rivers, men...

I have been, a little, this monk, and I can imagine him so clearly. From this austral tower I have heard the voices of time. They begin to fall into an order, to reach their height, to locate themselves in the depths]

The passage continues with a range of allusions to moments in politics, history, the arts, and so on (what Fava/Cortázar earlier calls an “inventario” (26)), ending with reflections on the role of such a monk, such an attitude towards the world:

Si recordé (o inventé) al monje, era por otras razones. Hay un día en que la oreja alcanza su educación, en que la caracola aprende a distinguir los rumores. Es muy triste tener otro destino personal que no tenerlo, pero en la emergencia se puede ser al menos una buena oreja, una oreja que entienda los tonalismos y los atonalismos de su tiempo. Si el Teseo de Cuverville dice: Viví, el monje de Buenos Aires murmura Oí.⁵ Incluso hay un día en que se aprende a escuchar, en que se desdeñan rumores. (47-8)

[If I remembered (or invented) that monk, it was for other reasons. There comes a day when one's ear completes its education, when the seashell learns to pick out the rumors. It

5. The “Theseus of Cuverville” is Gide’s 1946 play *Thésée*; Gide wrote it at his family home in Cuverville, and there is a confrontation between Oedipus (protagonist of a Gide play in 1931) and Theseus, between mystic sufferer and man of action.

is very sad to have no other personal destiny than not to have one, but in times of emergency one can at least be a good ear, an ear that can pick out the chords and discords of the time. If the Theseus of Cuverville says, "I lived," the monk of Buenos Aires whispers, "I heard." There even comes a day when one learns to listen directly, when one can discard the rumors.

Cortázar/Fava again privileges one kind of listening over another, a search for some truer or more potent Verbo rather than the mere palabra (or *rumores*).

Of course we expect this inward listening to be opposed dialectically with some outward action over the course of the rest of the *Diario*. It seems to; there is something of a tonal change two-thirds of the way in, in a section that begins, "Lo cierto es irse. Quedarse es ya la mentira, la construcción, las paredes que parcelan el espacio pero que no lo anulan" (89) [The true thing is to leave. To stay is now the lie; the walls divide the space but they do not cancel it]; but in fact, the movement outward is not fully achieved. Consonant with the ideas of *Teoría del túnel*, Andrés Fava sees his ethical goal (not a political goal; he repeats his defense of a Sartrean vocabulary against a Marxist political commitment (41-2)) as the movement from the *yo* to the *tú*; however, the movement out from the self in the larger novel is the action of protecting his two friends Juan and Clara from being attacked by the ghost of an ex-friend; this constitutes an insular, almost incestuous moving-out, not so much from the *yo* to the *tú* but really from the *yo* to the *nosotros*, although a sacrificial one (it is presumed that Andrés dies in the confrontation with the ghost Abel). And indeed the passage that began "lo cierto es irse" (which could after all be interpreted as "irse de Buenos Aires para París": Juan and Clara at the end of *El examen* are saved from a rotting Buenos Aires when Andrés places them on a boat to Paris) ends with a defense of suicide, a very different sort of *irse* than the Malrauxian commitment. Here in this diary, and perhaps also within the larger project of *El examen*, the *poetista* remains within the self, or within the extended self of the small group of friends, while Buenos Aires looms all around them.

If there is any dialectical turn at the end of this monk's tower of a short novel, it is from its autonomous space of reflection to its dutiful return to its service in the plot, characterization, and mood of its parent text *El examen*. (Actually, it makes no contribution to the plot, but at least some later passages can be related chronologically to the events in the other novel's plot; otherwise this "diario" has no dates.) Aesthetic debates which had been expounded by Andrés alone—mostly about language as an instrument for expression that takes on its own meaning and drive, so that it writes the poet more than the poet writes it—give way to writing down conversations between Andrés and Juan; Andrés begins to collect epigraphs for "la novela que me gustaría escribir" [The novel I would love to write] (119); and finally, addressing a topic that is virtually taboo among him and his friends in the larger work, Andrés remarks on the mist that has overcome the city, while at the same time declaring it a "truco," a "trick," and saying that to describe it further would be to "continuar, sustitivamente, una descripción que reemplaza lo otro" [to continue, as a substitution, with a description that takes place of something else] (124). Many of the paragraphs and sentences of the last ten pages remain unfinished; the last word of the last sentence is "aunque" [despite].

But if "Andrés Fava" is dragged back to his status as a fictional character who will soon sacrifice himself for his friends, it is with a remark on Gide that he insists on the way this novel mixes levels of reality: "Frase a deslizar, para sorpresa, delicia, o escándalo (según el lector) en cualquier nota de las influencias: La obra más lograda de Marc Allegret [Gide's young lover who served as the basis of the protagonists Bernard and Olivier of *The Counterfeiters*] es una novela, *Les faux-monnayeurs*"

(111) [A sentence to quote to the surprise, the delight or the scandal (depending on the reader) when discussing the matter of influences: the best work by Marc Allegret is a novel, *Les faux-monnayeurs*]. Andrés Fava may be fictional, but he can claim to be the author of *El examen* just as much as he “is” the author of *Diario de Andrés Fava*.

Conclusions: (How) Minor (Literature) Works; Instructions for Linger on a Staircase

After so many accusations from Argentina’s nationalist left wing (and even statements in later interviews by Cortázar himself) that the young Cortázar was no more than a haughty aesthete, it is nice to find that as early as 1947 Cortázar was yearning to move out of his “torre austral” in existentialist calls to action, to move from a *yo* to a *tú*. But a closer look at *Teoría del túnel* suggests that the older Cortázar was right to see his actual commitment as not occurring until much later, and that his heart was more firmly placed in the works of late-Symbolist aesthetes who were perhaps only borrowing labels like Surrealist and Existentialist to complete the Symbolist program. Cortázar saw this as a phase that he had to grow out of, as other novelists grew out of their youthful works.

Given that the constant complaint among the nationalist left (such as David Viñas and Ricardo Piglia) is that Cortázar saw the Peronist masses as monsters, it is nice to conclude this examination of the young Cortázar’s poetics and praxis with a passage from Andrés Fava where he has written along its side “le monstre”:

Lo admirable en la “carrera” de un escritor como Gide, es el desarrollo progresivo, armonioso, de las partes que un día integrarán frondosamente el árbol dado al viento. [...] Ir advirtiendo, al leer cronológicamente su obra, cómo el convertirse en un escritor (doy a la palabra todo el sentido humano) es menos escribir ciertas cosas que resignarse a no escribir muchas otras. [...] Gide escribe a los veinte años lo que debe escribirse a esa edad y solamente a esa edad; de sus cuarenta nace la justa fragancia del fruto; sus sesenta son hondos, estilizados, lujosos; su muerte le llega como la última página del libro que los contiene a todos; previsible, necesaria, casi cómoda. (91-93)

[What is admirable in the career of a writer like Gide is his progressive and harmonious development of the independent parts that one day will come together as a luxuriant tree blowing its leaves in the wind ... [it is impressive] to realize as one reads his works chronologically, how he became a writer (and I use this term in its full human sense) less by writing about certain things by resigning himself to stop writing about many other things... At the age of twenty Gide writes what should be written at that age and only at that age. In his forties, the fair fragrance of the fruit is born; his sixties are deep, stylized, luxurious; his death comes to him as the final page of a book that contains its previous stages. It is predictable, necessary, almost comfortable]

Apparently in 1950 for Cortázar such an approach to a literary career is both admirable and makes Gide a monster.

In 1947 Cortázar proposed a theory of Western literature of the twentieth century, and it too tended to propose that young writers should write young works, mature writers mature ones, and complete writers complete works. The works of young writers should be in the Romantic tradition of questioning inherited language to hear inner voices and *lo otro*; this may give these books a solipsistic air which will render them the minor works of a fuller career. But not to worry: in a

next move the author will move out into the world of men. The successful older writer will have the privilege of seeing his own career as the individual's movement from adolescence to maturity as well as seeing how the history of literature has moved with him, indeed, perhaps, how the history of Man has moved with him.

Cortázar, then, laid something of a trap for his readership, and his executors, when he postponed the publication of his earlier work until after his death. No one ever had the opportunity of reading *Diario de Andrés Fava* as the work of a thirty-two year-old; it could only be read in retrospect, as part of an oeuvre. Therefore we are likely, if we are not careful, to see it as existing, first, only in relation to *El examen*, which is often itself read only as the all-porteño first draft of *Rayuela*. Andrés Fava's diary entries are *El examen's* "dispensable chapters," which are indeed dispensed with (published separately at first), insofar as they do not actually tell us more about the mysteries of the ghost of Abel and the mist of a decaying Buenos Aires. It is noble that Cortázar wrote them, just as it is noble for Andrés to fatally confront the ghost of Abel in the novel's penultimate page, but our author-monster must move on to the next phase of his career, where the aesthetic paratext is no "monje austral" whose ear mostly has picked up the detritus at the end of Western Civilization, but the gnomic yet down-to-earth philosopher-metaphysician Morelli of *Rayuela*.

Secondly, we could fall into the trap of reading *Diario de Andrés Fava* as no more than an exemplification of Cortázar's "theory of the tunnel," which argues that all great twentieth-century novelists should start out sounding like Andrés Fava, but then they should snap out of it and make the movement from the *yo* to the *tú*. Such a reading tends to underestimate the lopsidedness in *Teoría del túnel's* own argumentation, whereas a close reading shows that it vastly favors the Surrealists and even less antagonistic, more late-Symbolist *poetistas* over their dialectical counterpart the existentialists. Over the course of his oeuvre, the author-monster Cortázar gives himself many chances to move out to the *tú*. If the austral monk doesn't snap out of it at the end of writing *Diario de Andrés Fava*, perhaps he will do so at the end of *Rayuela*, or perhaps at the end of *Libro de Manuel* in 1973, a novel one of whose protagonists, an aesthete who slowly achieves a truly political commitment, is also named Andrés Fava. All these moves towards other texts of the oeuvre of the author-monster Cortázar play down the tentative, multi-layered, and self-contradictory nature of each one of Cortázar's novels, which cannot be reduced to the neat dialectical chronology of his 1947 notes because each one in a different way makes a case for nostalgia, for letting the search for a present and future be imbued with, possibly even stalled by, a search for the past. And in a different challenge to dialectical chronology, the practices of metafiction and paratextuality keep on splitting messages, allowing for second thoughts, redefining the present of the text. Unlike that monster Gide, Cortázar never fully resigns himself, while writing certain things, to stop writing many others.

These moves towards seeing the *Diario* as (merely) part of an oeuvre also, most simply, draw attention away from the work itself. This would be a pity, even though the work acknowledges itself as a minor work. But then, that's how minor works work: as the fill-ins of panoramic arguments (just as, in some ways, entire minor literatures fill in panoramic arguments about world literature), it is hard to appreciate them without invoking some transcendental concept that may give them meaning ("novelas poetistas") but also render them invisible. In one of the longer passages of the *Diario*, Andrés writes a praise of the small, the secondary, the minor:

Pienso en el demasiado famoso "To see the world in a grain of sand". Tal vez lo que importe sea ver el grano de arena como un grano de arena; adquirir una apreciación de lo pequeño, de

6. The poet character in Cortázar's *Divertimento*, written in 1949, shows off some prose poems whose aesthetic is identical to the "Materia plastica" section of *Cronopios*, which was not published until 1962.

lo menor, de lo –si se quiere– innecesario. Es fácil amar una abeja cuando se la piensa recipiente de Dios, su criatura; ya no es tan fácil amarla sólo como abeja, grano de arena del aire.

Le digo a un camarada: “Tú concibes que a mi edad me pueda seguir emocionando un disquito donde hay dieciséis compases que guardan el gran corazón de un hombre que se murió y se llamaba Bix?” Me dice: “No”.

[...] Lo peor es ver cómo las grandes ideas—democracia, moral, etcétera; fascismo, poderío, etcétera—no sólo condicionan la circunstancia inmediata del hombre, sino que lo inducen a escamotearla, a sacrificar el pequeño círculo al grande. Cuando se piensa en la Música malo para las pobres músicas.

Me dirás (estoy escribiendo a lo Horacio): “Por las músicas, se asciende a la Música.” Razón de más para no olvidar que una escalera es una suma de peldaños. (83-84).

[I think of the famous “to see the world in a grain of sand.” Perhaps what is important is to see the grain of sand as a grain of sand, to have an appreciation of the small, the minor, the -- if you will-- unnecessary. It is easier to love a bee when one thinks of it as a recipient of God, as God’s creature. It is not so easy to love it just as bee, as a grain of sand in the air.

I say to a friend: “Can you believe that at my age I can still be moved by a record where sixteen bars bear the heart of a man who is now dead but who went by the name of Bix?” He says “No”]

... What is worse is to see how the big ideas – Democracy, Morality, etc; Fascism, Power, etc. – not only condition the immediate circumstances of man but also induce him to whisk them away, to sacrifice the small circle of life in favor of the big circle. When one thinks of Music too bad for the poor little musics.

You will tell me (I am writing in a Horatian manner) “Through the musics one ascends to Music.” All the more reason to not forget that a staircase is a sum of stairs.]

To read *Diario de Andrés Fava* is, among other things, to read the protest of the *poetista* who is obliged to let the monster of his future self use this minor work to finish his Complete Work. In a different minor work that he was slowly composing over these same years, *Historia de cronopios y de famas*,⁶ Cortázar famously defamiliarizes a staircase, “Instrucciones para subir una escalera.” Now that we have the corpus, the oeuvre of Cortázar in the beautiful staircase of the Alfaguara and Galaxia Gutenberg complete works, we should pause as we climb from the *yo* to the *tú* and listen carefully to the creak of the stair.

6. The poet character in Cortázar’s *Divertimento*, written in 1949, shows off some prose poems whose aesthetic is identical to the “Materia plastica” section of *Cronopios*, which was not published until 1962.

OBRAS CITADAS

Cortázar, Julio. *Cartas*. Ed. a cargo de Aurora Bernárdez. Alfaguara, 2000.

---. *Diario de Andrés Fava*. Biblioteca Julio Cortázar, vol. XXI. Alfaguara, 1995 [first published 1986].

---. *Obras completas II: Teatro, Novelas I*. Ed. de Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Stephen Boldy. Galaxia Gutenberg, 2004.

---. *Obras completas VI: Obra crítica*. Ed. de Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. Galaxia Gutenberg, 2006.

---. "Teoría del túnel." *Obras completas VI, Obra crítica*. Ed. de Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri. Prólogo de Saúl Sosnowski. Galaxia Gutenberg, 2006. pp. 45-125.

Díaz de León Ibarra, Margarita. «"Teoría Del túnel": El pre-texto de *Rayuela*». *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, n.º 12, octubre de 2011, pp. 45-59, <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/140>.

Harss, Luis, and Barbara Dohmann. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. Harper & Row, 1967.

Pérez, Alberto. "La teoría de la novela de Julio Cortázar." *Gamma*, vol. 31, no. 10, 2020.

Relva, Lisandro. "Latencias comunitarias entre surrealismo y existencialismo: una relectura de *Teoría del túnel* de Julio Cortázar." *Orbis Tertius*, 27(35), e228, 2022.

Sosnowski, Saúl. "Cortázar crítico: la razón del deseo." Prólogo to *Obras completas VI*, pp.9-37.

SACRIFICIO, RELIGIÓN, ARQUETIPO, HISTORIA: UNA POÉTICA DEL HIMNO NACIONAL

DOI: pending

Eduardo Ruiz
Duquesne University

Resumen: El origen y oficialización de la mayoría de los himnos nacionales latinoamericanos se produce sobre todo en los primeros ochenta años luego de la ruptura con España. El himno contiene un componente histórico relacionado con las luchas independentistas y uno mítico/cultural de línea nacionalista, militar y romántica. Como fenómeno cultural complejo que incluye impulsos míticos, territoriales y culturales, el himno deviene un símbolo totémico que subsume y margina a grupos oprimidos (esclavos, indígenas, peones, mujeres) en pos de la unidad del “pueblo” y de la “nación.”

Palabras Clave: himno nacional, identidad, Latinoamérica, poética, símbolo, arquetipo

Información de contacto del autor: ruize@duq.edu

Los himnos nacionales latinoamericanos, cuyo origen y oficialización abarca casi todo el siglo XIX luego de la descomposición del imperio español y de las guerras de independencia, concretizan, en un lenguaje que se instituye como categórico y definidor, un imaginario nacional de corte militarista que, expresado en las formas neoclásica y romántica entonces en boga, deviene un discurso dominante y celebratorio basado en un complejo de origen formado por impulsos dados en los campos territoriales, míticos, culturales e históricos que coadyuvan en el acto fundacional.¹ Excepto por diferencias específicas en algunos de estos campos, la poética discursiva del himno semeja la operada en otros cantos nacionales en diversas latitudes y contextos históricos, y es parte de lo que Hobsbawm y Ranger llaman la invención de la tradición: una serie de prácticas rituales, repetitivas, que establecen conexiones con un pasado ideal para configurar imaginarios nacionales (Achugar 5-37; Aínsa 9-11; Cerulo *Identity* 11-33; Fichte *Discurso* XIV; Hobsbawm 1-14; Liao et al. 106-110; Nettl 1, 32; Poch 79-80).

El objeto del ensayo es, pues, mostrar una retórica general de los himnos latinoamericanos. Esta poética expresa un traslado semántico de los valores del campo religioso al secular para aplicarlos a las nuevas naciones, sobre todo mediante el símbolo del sacrificio de sangre en defensa de la patria. El orgullo por la unidad nacional responde a mecanismos psicológicos colectivos, inconscientes, una serie de arquetipos que explican la necesidad individual de integrarse a un grupo cultural o nacional. La teoría de los arquetipos de Carl Jung ofrece posibles mecanismos de interpretación del himno como fenómeno espontáneo, totémico y con una fuerte carga emocional (Jung *Man and His Symbols*, 42-53; Le Grice 23-32). En este ensayo también se apunta cómo los himnos estructuran una invención de un vínculo histórico con el pasado indígena y con algunos héroes del proceso independentista. Sin embargo, dada la complejidad de la historia de la independencia y la variedad de cada himno y nación, así como por cuestiones de espacio, este esbozo no puede detallar algunas de esas especificidades.

Países y fechas de creación y oficialización del himno (algunas fechas son debatidas)	
Venezuela	1810, 1881
Argentina	1813
Chile	1819, 1847
Perú	1821
Uruguay	1833, 1845
Bolivia	1845, 1851
Paraguay	1846, 1934
México	1854, 1943
Ecuador	1865, 1948
Puerto Rico	1867, 1952
Cuba	1868, 1940
El Salvador	1879, 1953
Rep. Dominicana	1883, 1934
Colombia	1887, 1920
Guatemala	1897, 1934
Costa Rica	1903, 1949
Honduras	1904, 1915
Panamá	1904, 1925
Nicaragua	1918, 1939

Fig. 1: Fechas de creación e implementación de los himnos nacionales latinoamericanos².

1. Aunque se alude de soslayo, por necesidades de espacio, a algunas de las condiciones de producción histórica de los himnos, el enfoque queda sobre los impulsos míticos creadores del himno y sus efectos. La mención del "himno" en este ensayo se refiere, en primer lugar, a los himnos latinoamericanos y, secundariamente, a los himnos de otras naciones o, aún, al himno como categoría histórica surgida en Europa y América en los siglos XVIII y XIX.

2. Fuentes: Achugar, Ayestarán, Chibán, Nettl, Peñaloza, Poch, Reyes Mazzoni, Romero Martínez, Rodríguez, Tissera, Vega; "The World Factbook – National Anthem:" <https://cia.gov>

Símbolo de una nueva fábula nacional, el himno margina o ignora identidades otras, pues el complejo discursivo que lo genera exige unidad mediante categorizaciones simples, a menudo binarias y con consecuentes discriminaciones maniqueas. Basado en la idea sentimental y romántica de un espacio circunscrito y libre (la patria) habitado por un grupo uniforme y definido (el pueblo), el himno, símbolo de control y prueba de la fuerza por la palabra, oculta y perpetúa tensiones sociales subyacentes, adjudicándose en parte la defensa de los mismos grupos marginados –esclavos, indios, siervos, mujeres– que subordina a la fuerza del discurso totalizador –criollo, en primera instancia– de la nación. Todo poder público, especialmente el militar, recurren al uso del himno en cuanto texto con capacidad unificadora (sin olvidar, no obstante, su impulso disgregador) mediante la apelación a un pueblo que comparte, o debe compartir, vivencias en los campos histórico, territorial y mítico. Pero el himno, en cuanto fuerza grupal simbólica con raíces primigenias en necesidades totémicas de clanes y, finalmente, de naciones, puede también usarse por clases oprimidas en coyunturas revolucionarias contra el status quo o de protesta contra las élites controladores del discurso. Se trata, como apunta Cerulo, de una “sintaxis estructural” de símbolos que determinan el tipo de identidad nacional en base a la posición que ocupa cada nación en el mundo (Cerulo “Symbols” 243-50; *Identity* 1995, 11-13, 28-29).

La forma y contenido del himno se genera en un contexto neoclásico o romántico caracterizado por la hipérbole emotiva y sentimentalista, la exaltación machista, patriarcal y militar. La simpleza de este lenguaje poético asegura su apelación afectiva al sujeto-masa, así como la conexión con la hegemonía discursiva concertada en su divulgación. En el campo poético, “A España,” de José Manuel Quintana ejemplifica el tema patriótico y nacional bajo una forma neoclásica: “¡Salud, oh padres de la patria mía... /... La heroica España/ levanta la cabeza ensangrentada” (Quintana). El poema, escrito después de la llamada Revolución de Marzo de 1808 que destronó al rey Carlos IV, critica la invasión francesa y la pusilanimidad de los gobernantes y, por otro lado, proclama el valor del pueblo y la defensa de la nación en un esfuerzo por crear una conciencia e identidad nacionales frente al invasor extranjero (von der Walde Moheno 238).³

Un poema en decasílabos de Andrés Bello titulado apropiadamente “himno de Colombia” ilustra tópicos similares en el marco de las luchas independentistas en América: “Defended este suelo sagrado / que crecer vuestra infancia miró; / en que yacen cenizas heroicas, / en que reina una libre nación” (Bello).⁴ Se trata, según Amunátegui, de una canción militar y patriótica dedicada a Simón Bolívar y escrita en 1825 durante la estadía de Bello en Londres (Bello, *Obras completas* xxvi). Tal retórica reitera temas comunes en los himnos: la libertad como bien supremo, la sacralización de la nación, el recuerdo de los héroes del pasado y el sacrificio necesario de los ciudadanos: “perecer por la Patria es honor.”

Es cierto, sin embargo, que la emoción en el canto himnico rebasa la temporalidad romántica, pues el componente emotivo está presente en otras latitudes, contextos y épocas. Este resorte emotivo depende fundamentalmente del componente totémico y mitológico, a su vez conectado a la necesidad de inventar un origen para el grupo o nación, así como la creencia (una fe nacional-religiosa) en la misión especial del país en cuestión (Nettl 2-3). Además del componente mítico se detecta uno ideológico que identifica a un sujeto superior, la Patria o nación sacralizada –y las élites o clases que se arrojan su representación– que, mediante la interpelación de los ciudadanos, busca la identificación especular entre éstos y las élites, entre contra-discursos y discursos de poder (Althusser 133-35).

La Guerra y violencia militar ocupan un plano cardinal en este discurso

3. Nótese, no obstante, que España en su historia como estado nacional moderno, no cuenta con un himno nacional con letra. Su himno se compone únicamente de una composición musical de corte militar.

4. Nótese que esta composición de Bello no es la que fue adoptada como himno nacional colombiano oficial.

emocional. Además de que tal narrativa violenta puede interpretarse como reflejo de las luchas independentistas, y por ello quedar justificada en cuanto ramificación transparente del evento histórico, su poder discursivo emerge como forjador y forzador, en el presente y a futuro, de la ideación y construcción de una tradición nacionalista. Su emergencia después de la violencia independentista, en cuanto interpretador de ésta y en cuanto estrategia oficial de manipulación (consciente o inconsciente, dirigida o espontánea), lo convierte en discurso definidor de espacios y pueblos patrióticos hasta entonces divididos o, simultánea o inmediatamente después, enfrascados en luchas debilitantes y fratricidas. Además de unificador, el himno es, pues, discurso y eco disgregador: la colonia española se vuelve nación individualizada en espacios nacionales como el chileno, mexicano, peruano, etc. Se trata, es cierto, de una disgregación con base histórica pero también es el resultado de concomitantes discursos que apelan tanto a culturas autóctonas como a intereses de clases privilegiadas, cada una situada en un espacio e interés coloniales y, luego, espacios nacionales del capitalismo en ciernes del progreso decimonónico (Achugar 39-77).

Otra contradicción del himno es la pretendida singularidad romántica de la nación descrita, pues lo que individualiza a cada nación y pueblo carece de peculiaridad discursiva en cuanto que ésta es compartida casi uniformemente por todos los himnos. Las diferencias latinoamericanas pueden explicarse por aspectos históricos, étnicos, sociales, económicos o lingüísticos; pero la función del himno, en cuanto proyecto estético controlador no es necesariamente la de representar esas diferencias seculares o históricas, sino recurrir a las formas estéticas simples y directas de la poesía romántica y patriótica que más efectivamente impacte las vivencias históricas y los resortes psicológicos de cada pueblo, vale decir, de cada espacio histórico y geográfico, de cada nación imaginada y en mutua comunión (Anderson 6; Castro-Klarén 162; Chasteen ix-xxv). De hecho, la alusión a circunstancias históricas o culturales a veces trata de borrarse, como en el caso de la primera estrofa del himno del Perú —“Largo tiempo el peruano oprimido”— o las menciones al caudillo Antonio López de Santa Anna, en México —“Del guerrero inmortal de Zempoala.” En ambos casos, esto sucede por considerar los versos vergonzosos o humillantes para la identidad nacional (Tissera 13-14; Krauze 184-85). Este esfuerzo en Perú responde, como señala Tissera, a una evolución en la interpretación del himno, pues la estrofa cuestionada parece repetir el enfoque colonial sobre la opresión y letargo de la población autóctona, incapaz —según tal visión— de deshacerse del yugo opresor de España. En el caso de México, después que Santa Anna padece su relevancia política y aparece como líder fallido en el desastre ante Estados Unidos, los versos panegíricos del himno que lo mencionaban son eliminados.

La conjunción entre historia y mito aparece en casi todos los himnos puesto que el mito prevalece como expresión del deseo del sujeto-masa, de la colectividad. El hecho histórico, a menudo saneado a favor de la nación, es punto de partida para el mensaje afectivo del himno en cuanto tótem nacional. Retomando el himno del Perú, notamos un elenco de personajes o espacios históricos (España, Iberia, Inca, Lima, Los Andes, Tierra del Fuego, San Martín), y a su lado otra lista, lo que Tissera llama “la plataforma simbólica,” que constituyen un campo semántico mítico e ideológico que apela a la afectividad de connacionales: patria, bandera, libertad, Sol, Dios de Jacob, juramento, opresión, etc. (Tissera 13).

Si cada nación, a través del discurso del himno, se autocalifica de singular o única, una consecuencia lógica parece ser que la singularidad es más afectiva que fáctica. Ésta y otras contradicciones o “aporías,” en el lenguaje de Palti, son entendibles ya que el concepto de nación, según ha argüido Anderson, carece de coherencia en cuanto discurso parcial que recoge y responde, por un lado, a afectos y deseos

viscerales e irracionales y, por otro, a hechos militares y políticos (Anderson 10-15; Palti 32-35). Es decir que la coherencia del himno se justifica en la medida en que expresa el deseo por un origen y porvenir, por raíces referenciales hacia el pasado y frondosidades proyectadas a futuro: un discurso con bases psicológicas colectivas mancomunadas a la fenomenología histórica, geográfica y cultural de la nación. Esto concuerda con la teoría apriorística de los arquetipos, pues el himno concretiza una variedad de ellos: el arquetipo de la madre, por ejemplo, que puede asociarse a un espacio fértil, una cornucopia o paraíso; o el del héroe/dios redentor que viene a rescatar a la colectividad, iniciando un renacimiento cultural (Jung *The Archetypes* 81-82; *Man and His Symbols* 60-61). Mediante estos arquetipos el himno deifica a una serie de héroes salvíficos o sacraliza una ideología secular (“libertad”, “igualdad”, “fueros civiles”) combinando “images and emotions” (Jung *Man and His Symbols* 87): el himno es simultáneamente símbolo, discurso y emoción enraizados en la psique arquetípica del hombre-masa, vale decir: profunda, colectiva, ahistórica e histórica al mismo tiempo.

Mas dado que esta visión mítica supone una supeditación del sujeto al grupo o nación, en perjuicio de su independencia como persona moral, Ross Poole explica que la ideología liberal del siglo XIX da prioridad al sujeto y que las exigencias nacionales no obstaculizan la observancia de los derechos humanos (Poole 2-7). Para Jung, el componente inconsciente, mítico y grupal puede resultar peligroso ya que el individuo desaparece en la masa, sobre todo en eventos espontáneos o, quizá, rituales: “If it is a very large group, the collective psyche will be more like the psyche of an animal” (Jung *The Archetypes* 125). Poole, sin embargo, no halla contradicción: nación y sujeto se definen mutua y dinámicamente; la nación es un “objeto específico cultural” más que un producto inconsciente de la colectividad, está en constante proceso de cambio y no pone en peligro la moral ni las libertades civiles (13).

Aparte del componente histórico directo que potencialmente singulariza a cada himno, Jo Labanyi propone, siguiendo a Jung, que el mito fundacional responde a un “sistema universal inconsciente”: el himno, manifestación del mito, vendría a ser una “configuración espontánea del espíritu humano” (Labanyi 22). Tal configuración prehistórica queda complementada por una historicidad que lo adapta a las necesidades de control por parte de élites hegemónicas. O sea que el himno aparece como nudo entre mitología e historia, entre sujeto mítico y sujeto histórico, punto y expresión en que conviven la psique inconsciente o colectiva con la consciente o individual.

Un primer impulso del himno, como queda señalado, tiene como objeto la unificación de la colectividad y la consecuente desaparición o disminución de diferencias culturales, sociales e históricas. La declarada uniformidad del pueblo –al margen de castas u otras divisiones sociales– es parte de la estrategia de este discurso de poder, incluso cuando se mencionan discrepancias sociales insoslayables que el himno busca unificar, como en el himno de Venezuela: “¡Abajo cadenas! / gritaba el señor, / y el pobre en su choza / libertad pidió.” En este caso, la coincidencia de intereses entre “señor” y “pobre,” entre terrateniente/amo y esclavo/siervo, simplifica el mensaje independentista que crea a la nación, encauzando a las clases sociales en conflicto histórico dentro de una misma corriente nacional. Aunque los textos históricos y literarios pueden detallar estos conflictos, y aún enfatizar su irresolución y permanencia, la brevedad, autoridad y finalidad oficial del himno proscriben tales detalles. Así, por ejemplo, una ficción histórica como la novela *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri, puede acentuar las contradicciones sociales soslayadas por el himno. La novela imagina un episodio ocurrido más de cien años antes, a principios del siglo XIX, y describe en detalle el conflicto étnico entre negros, mulatos, mestizos y blancos que intervinieron en la

independencia del lado de los realistas, enfatizando el papel protagónico del mulato Presentación Campos y de sus opiniones, fincadas fuertemente en los aspectos materiales y militares de la guerra de castas que lo llevan a violar a la hermana del amo e incendiar su hacienda (Serapio 418-22; Isea 25-27; Uslar Pietri 94-98). El himno, en cambio, resume en cuatro versos la existencia de estas clases, elidiendo la pertenencia racial del pobre, que desaparece al ser subsumida por el aspecto social de la pobreza, mientras que la palabra “señor” neutraliza la función social que potencialmente juega este personaje en tanto amo o dueño de esclavos.

Otra estrategia de apelación es la sacralización operada por el himno, un canto enfocado en lo secular. Esto es, en cuanto confesión abierta y en cuanto voto de fidelidad al sistema, el himno en apariencia secular se santifica: una consagración estatista que busca garantizar el continuismo del estado canalizando el resorte afectivo religioso hacia el ámbito laico (Perkins 12-20). El análisis de Perkins, que se enfoca en el origen de las naciones europeas en el periodo 1770-1850, establece la conexión clara entre nación y religión, el uso del lenguaje divino y la visión de la nación como un nuevo Mesías. Se entiende así, en el contexto latinoamericano, la lucha histórica entre clero oficial y clero independentista, arrogándose éste la religiosidad popular, hasta entonces detentada por la iglesia, para respaldar su lucha político-social. Es relevante aquí el ejemplo histórico de las condenas y ajusticiamiento de figuras religiosas como Miguel Hidalgo y José María Morelos, en México, que usaron la imagen de la virgen guadalupana y el credo religioso para perseguir sus objetivos independentistas (Rodríguez O. 284). Por lo demás, esta sacralización o “transferencia cultural del catolicismo al universo civil” (Krauze 214) opera en todos los campos, no solo en la generación del himno. Encontramos en los himnos, en efecto, palabras y frases religiosas alusivas a esta transformación sacra: “Dios,” “el cielo,” “el arcángel divino,” “la cruz” (México), “las palabras / del que murió en la cruz” (Colombia), “y desde el Empíreo / el Supremo Autor” (Venezuela). Estos vocablos conectan los fines seculares de unión militar y nacional con objetivos que se anclaban originalmente en el plano sacro y, de acuerdo a esta lógica, superior de la religión.

En algunos himnos la sacralización del canto patriótico es más temática que literal o bíblica, pero la transferencia del plano sacro al civil es también clara. El himno de Uruguay, por ejemplo, exalta los temas clave de la patria, la libertad y la lucha contra la tiranía, pero lo hace acudiendo naturalmente a la temática y al sacrificio religiosos: la libertad es un “don sacrosanto,” un “voto que el alma pronuncia” y por el cual vale la pena “con gloria morir.” Además, ganada la libertad, la nueva ley o código de “fueros civiles” que la garantizan debe ser venerada como una nueva “Arca sagrada:” “el código fiel / veneremos... / como el Arca Sagrada Israel.” Esta temática sagrada se nota también en el himno de Argentina con alusiones al sacrificio, el eco religioso pagano-neoclásico de los “laureles” de la gloria y una posible acepción religiosa del vocablo “salud,” no solo como mero deseo, sino como salvación o gracia espiritual; todo ello en defensa de los temas esenciales de la libertad, la patria y la nueva nación. El valor civil de la “libertad” se transforma en un “grito sagrado” cuyo triunfo o laureles deben ser eternos, y no simplemente seculares o temporales, “sean eternos los laureles,” y cuya defensa exige el sacrificio final: “O juremos con gloria morir.”

El himno de Chile reitera la temática de la libertad y el sacrificio: la “libertad es la herencia del bravo,” y para defenderla, predica el himno, “sepamos vencer o morir.” Dada la exaltación que se hace de la fertilidad o “esplendor” del espacio natural, la nación se convierte en una especie de cornucopia maternal, un don divino del “Señor” que ha transformado a Chile en un edén bíblico: “tu campo de flores... / es la copia feliz del Edén / ... la blanca montaña / que te dio por baluarte el

Señor.” El cielo, las brisas, la geografía, la naturaleza toda se ha sacralizado para conferirle a la nueva nación los valores presuntamente eternos del credo religioso.

Ahora bien, la manipulación operada en los himnos posee componentes no sólo enraizados en la historia reciente o en las metas políticas de grupos de poder sino que, de acuerdo al esquema de Jung, la fuerza simbólica del mito (y el himno resume una diversidad de mitos nacionales) reside en parte en una psicología colectiva inconsciente, lo que explica su carga emocional. No se instrumentaliza, así, una burda marginación de grupos, pues el mecanismo involucra factores históricos y emotivos para dar forma a la sublimación poético-hegemónica del canto patriótico. Las fantasías colectivas del himno armonizan el deseo del individuo por pertenecer a un grupo trascendental así como el deseo unificador de la ideología estatal. Atendiendo al esquema de Althusser, el himno apelaría a deseos y frustraciones colectivas e individuales –sin tomar en cuenta, por el momento, la causalidad histórica inmediata de la subyugación colonial por la metrópoli. La apelación del himno sólo se siente falsa en un aspecto externo, controlador– un sentido difícil de disociar de la apelación individual e íntima experimentada por cada sujeto que siente la fuerza del himno como un deseo trascendental hacia un sujeto sagrado: la patria o la nación. O sea que la generación, existencia y persistencia del himno responden a una doble causalidad: una estatal, ideológica y hegemónica; la otra, individual y psicológica basada en un deseo de pertenencia grupal y territorial que se opone al deseo de disgregación y que, por eso mismo, es necesaria para completar la psicología de cada sujeto.

El proceso se efectúa en la práctica cuando la apelación estatal y hegemónica coincide con la apelación al deseo colectivo (mítico, espiritual) de la persona. Ello es posible por la conexión dinámica entre historia y mito: el vínculo socio-económico que conecta a las élites hegemónicas independentistas con los deseos de libertad de las clases oprimidas. El discurso oficial resultante se auto-identifica con una memoria popular que se hace depender de testimonios históricos y culturales. De ahí que uno de los mensajes del himno asocie la libertad, la independencia y la nación con figuras del pasado histórico inmediato, o bien, se remonte a una herencia cultural indígena primigenia como se ve en los ejemplos siguientes: “Por doquier San Martín inflamado, / ¡libertad! ¡libertad! pronunció” (Perú); “Esta tierra inocente y hermosa / que ha debido a Bolívar su nombre” (Bolivia); “Que Quisqueya será destruída / pero sierva de nuevo, ¡jamás!” (República Dominicana); “india virgen” (Honduras); “bello quetzal” (Guatemala); “Al estruendo que en torno resuena / de Atahualpa la tumba se abrió” (Uruguay); “¡gran Pichincha! prevén tú la muerte / de la patria y sus hijos al fin” (Ecuador). Se inventa y reitera la herencia indígena, la conexión con el pasado precolombino y con la explotación colonial (Quisqueya, Atahualpa), así como el vínculo con las luchas decimonónicas contra España (Bolívar, San Martín, libertad).

La doble causalidad de historia y mito opera también en el simbolismo fundamental de la sangre. La confluencia entre violencia sangrienta, sacrificio y muerte, militarismo y coyuntura histórica es evidente en varios himnos. El sacrificio de sangre es la ordenación/prescripción discursiva que las élites nacionalistas imponen al ciudadano, pero es también el ritual que cada connacional se impone íntima, colectiva y trascendentalmente. Antes que nada, se nota una ligazón histórica obvia con las guerras de independencia, las reyertas civiles subsiguientes y la resistencia a un invasor extranjero. La sangre en general simboliza origen, fuerza vital y renacimiento, y su derrame se explica como ineludible para trasvasar a la madre-nación la fuerza y la vitalidad de sus hijos-ciudadanos. Esta interpretación tiene orígenes religiosos, aunque aún en ese campo este simbolismo de la sangre admite explicaciones complejas y a veces encontradas (Meyer 5-14;

McCarthy 166-72). En ocasiones, como en el caso de México, algunos críticos sugieren que el sacrificio de sangre supone una unión compleja con la muerte, un tótem nacional que explica parte de la “biografía de la nación” y del sustrato del “México profundo” del que surge la cultura popular (Lomnitz 324-59).

Pero por lo común el sacrificio o muerte por la patria y el símbolo de la sangre son fundamentales en los himnos latinoamericanos, sobre todo por su carga emotiva y el posible nexo con un arquetipo materno. Se trata de una muerte tan necesaria como gloriosa ocurrida en el fragor de la guerra, lo que a menudo supone una pérdida nacional ante el invasor extranjero: “El valiente argentino a las armas / corre ardiendo con brío y valor ... y con brazos robustos desgarran / al ibérico altivo león” (Argentina); “¡Guerra!, ¡guerra!, los patrios pendones / en las olas de sangre empapad” (México); “Si mañana tu suelo sagrado / lo profana invasión extranjera, / tinta en sangre tu hermosa bandera / de mortaja al audaz servirá” (Guatemala); “Dios miró y aceptó el holocausto, / y esa sangre fue germen fecundo” (Ecuador); “con su sangre el altivo araucano / nos legó, por herencia, el valor” (Chile); “y en sus aras de nuevo juremos: / ¡Morir antes que esclavos vivir!” (Bolivia). Como se ve, el sacrificio de sangre expresado en la muerte de los hijos de la patria se ofrece como defensa de la soberanía y de la libertad contra invasores y extranjeros, pero también como germen fertilizador, prueba de valor y fidelidad a la nación. Palabras como “Dios,” “holocausto,” “suelo sagrado,” “mortaja” y “aras” demuestran que, temática e incluso literalmente, la conexión religiosa y sacrificial es innegable.

El himno, además, es apropiable en todos los tiempos y por todo tipo de gobierno, pues puede usarse como instrumento legitimador y unificador, trátase de regímenes democráticos o dictatoriales —como fue el caso del Presidente Pinochet—. Ni tampoco se restringe esta lógica al campo latinoamericano —en el caso del franquismo español, el himno falangista “Cara al sol” sugiere que la sangre de los héroes caídos ha de producir un nuevo “amanecer.” Se trata, explica Labanyi, de una “concepción mística de la violencia [sangrienta] como preludio al renacimiento” nacional (37), lo que difiere poco del sacrificio sangriento y fecundador encontrado en los himnos latinoamericanos.

Dado que es un canto religioso nacional (la madre patria convertida en diosa secular), el himno protocolar puede potencialmente descubrir y marginalizar a herejes o traidores, aquellos que se resistan a declarar y cantar su juramento paladinamente: la traición a la patria puede consistir exclusivamente en un rechazo público del himno sin que medie una causa real de apostasía. De ahí que parezca suficiente declarar el himno (su canto público y ritual) para ser miembro pleno de la nación, aunque de hecho el declarante haya actuado en contra de aquella. Para el discurso patriótico basta, en teoría, la observación del decoro público y literal —a la manera en que, en el ámbito clerical, basta la confesión rutinaria y la comunión pública para que los pecados se perdonen y el individuo obtenga, como sujeto fiel y con plenos derechos, su aceptación en el grupo religioso. Luego el rechazo de este ritual simbólico, la no declaración pública o irrespeto del protocolo, expone al ciudadano al insulto u ostracismo: la apelación deja de ser “inconsciente” o libre al oficializarse y legislarse su observación. El decoro recomendado al cantar o escuchar el himno exige una seria de gestos públicos respecto de la postura, el silencio que debe observarse o conducta indecorosa que debe evitarse; el objeto final es la unidad, la comunión moral del público, la inspiración patriótica y la legitimación del estado (Cerulo *Identity Designs* 15-33).

La voz patriarcal del himno supone otra “incoherencia” de la nación independiente, pues continúa con esquemas promovidos bajo el régimen colonial y multiseccular que el canto patriótico busca literalmente rechazar. La subsistencia del discurso (neo)colonial

reproduce, entonces, la feminización de América y de cada nación, así como la premisa de la supuesta sumisión o pereza mental del mundo indígena. Esto ocurre por más que el componente indígena se celebre, simultánea y paradójicamente, como raíz, ideario o imaginario utópico de las etnias nacionales. En efecto, la glorificación e idealización del indígena en los himnos nacionales es tan común como su marginación histórica y social efectiva (Lafaye 14). En la República Dominicana “Quisqueya” es no sólo mujer-nación, sino idea de sumisión rebelada: “Ningún pueblo ser libre merece / si es esclavo indolente y servil... Mas Quisqueya la indómita y brava / siempre altiva la frente alzaré... Que Quisqueya será destruída / pero sierva de nuevo, jamás.” Pero tanto esclavitud como servilismo son características coloniales que potencialmente contradicen la bravura indómita de la nación al tiempo que, por otro lado, se reitera la feminización del nuevo país. Esta influencia patriarcal y neocolonial no es sólo literal, sino musical y cultural, según Nettl (180-202), quien nota la influencia operística de Europa en la música de varios himnos latinoamericanos. Sus autores son europeos recién llegados como Benedetto Vincenti (himno de Chile), Antonio Neumann (Ecuador), Juan Aberle (El Salvador), Carlos Hartling (Honduras), Jaime Nunó (México) o José Deballi (Uruguay). El himno argentino, según un estudioso, presenta “concordancias” o ecos posibles, tanto en la letra como en la música, con La Marsellesa, el himno nacional de Francia (Vega 43-56).

La feminización del continente y del hombre americano, efectuada desde el arribo de Colón, subsiste como estrategia estética y patriarcal durante y después de las luchas independentistas. En este orden, América, en cuanto ente inferior, es poseída, sembrada y civilizada por el padre español. Hallamos tal feminización pasiva y aletargada incluso en un himno tardío de principios del siglo XX como el de Honduras, en que la representación colonial y patriarcal se poetiza sin más: “India virgen y hermosa dormías... / cuando... / el audaz navegante te halló [y]... la orla azul de tu espléndido manto / con su beso de amor consagró.” La lectura oficial del himno, por supuesto, rechaza esta interpretación y arguye una sublimada narración de la historia del país (Duarte, Ardón, Guerra 44-45). Además de la feminización de espacio y etnias, el esquema se reitera otorgándole al símbolo femenino la pasividad (el sueño) y la virginidad estéril que sólo puede producir frutos civilizados merced a la llegada activa, “audaz” e inseminadora (el beso de amor) de un colonizador-navegante (Reyes Mazzoni 76-79, 89-90). Nótese aquí también la supresión o higienización de la violencia colonial, transformada en semilla civilizadora o progresista, si bien hay mención de la lucha heroica y trágicamente “inútil” de Lempira contra los conquistadores.

El orgullo nacional por la unificación entronca además con los objetivos del progreso preconizado por las élites decimonónicas, que va ligado a objetivos económicos como la exportación de materia prima (guano en el caso del Perú), la construcción de redes de ferrocarril, la anulación de tributos y el cese de la esclavitud (Soifer 51-52; Tissera 15-19). Esta noción de progreso, ligada a la religión, permite la fusión nación-religión y muestra la ambición de élites y pueblos nuevos por entrar en “concurso” comercial y nacional, parangonándose con la metrópoli colonizadora e inspirándole celos. Es el caso del himno peruano, entre otros, que vincula el progreso con el significado divino y aún bíblico: “Excitemos los celos de España... / que en concurso de grandes naciones / nuestra patria entrará en parangón.” “A su sombra [de Los Andes y del pabellón que ondea en ellos] vivamos tranquilos / [y] ... renovemos el gran juramento / ... que rendimos al Dios de Jacob.” Esta idea del progreso, rechazando las críticas anticlericales originadas en la Revolución francesa, sustenta al clero como uno de los pilares del nuevo país.

Pero, inicialmente, el tinglado discursivo que respalda al rompimiento con España (rey, gobierno, Dios, religión) implica para las nuevas

naciones una pérdida de legitimidad que explica, en parte, la debilidad y luchas intestinas que las convulsionan. Esta carencia de legitimidad puede intensificarse ante crisis nacionales. Luego de la derrota ante Estados Unidos, “[f]iguras y partidos [de México] habían caído, todos por igual, en el descrédito más completo” (Palti 219). Curiosamente, un momento tal de desestabilización en que se cuestiona incluso la existencia de territorio y nación representa justamente la coyuntura en que puede florecer un himno, y es cuando se enfatiza más el pasado sangriento y la memoria de héroes derrotados, como en el caso de México (Peñaloza 43). Los héroes, ha ironizado un crítico en el contexto de la historia de Roma, parecen proliferar más entre los ejércitos vencidos y derrotados que entre los vencedores (Montanelli 50). El himno mexicano, según otro historiador, fue originalmente una mera “representación de un triunfo simbólico y operístico en el escenario que servía para ocultar la derrota política y militar” ante EE.UU. en 1847-48 (Krauze 184). Otra utilidad de los himnos es entonces la de racionalizar y paliar esas derrotas y vergüenzas nacionales. Un caso típico moderno lo muestra la película *La historia oficial* (1985), cuyo comienzo es un gesto irónico que denuncia no sólo el uso del himno por la dictadura militar argentina sino su ignominiosa derrota ante Inglaterra en la guerra de las Malvinas en 1982, así como la crisis de autoridad y responsabilidad civil durante el periodo alusivo (Stites Mor 259).

Aunque el himno adolece de inconsecuencias, constituyen éstas mismas su razón de ser, los factores ahistóricos, míticos o “intra-históricos” que propulsan un motor afectivo o espiritual (Lafaye 4). La causalidad histórica no desaparece y, de hecho, explica fundamentalmente su contenido literal; pero bajo la superficie histórica subyace el mito, el deseo del hombre-masa, la colectividad del clan o grupo religioso. Una coyuntura de crisis tiende a reforzar este instinto centrípeto, mas el concebirse como centro del mundo, como nación única u “ombligo” civilizador, es característica “intra-histórica” de etnias, religiones o grupos culturales (Lafaye 1; Levinas 78; Pickett 2-16).

En rasgos generales, este es el concepto de nación del filósofo Johann Gottlieb Fichte, una de las figuras que, junto con Johann Herder, sentó los fundamentos del nacionalismo alemán. En sus *Discursos [Reden]* a la nación alemana (1806), en medio de las guerras napoleónicas que destruían y construían una nueva Europa, Fichte resume estos rasgos en la lengua, cultura y tradiciones de un pueblo, nación o etnia cuyos miembros comparten un “suelo común” (*gemeinsamen Boden*), “sentimientos y resoluciones similares” y una misma “flama inextinguible y coherente de pensamiento patriótico” (*einzig fortfließende und zusammenhängende Flamme väterlandischer Denkart*) (Fichte, *Discurso XIV*). O sea, una conexión romántica, afectiva y sentimental conectada a ciertos aspectos culturales o totémicos específicos de cada nación o “pueblo primigenio” (*Urvolk*); una mitología y una psicología del deseo colectivo cuyos rasgos generales, empero, han compartido otros pueblos en distintas latitudes y temporalidades.

La poesía de los himnos es literatura conectada intrínsecamente con la vida pública, no solo por su intención y contenido sino por la característica de los letrados poetas que los produjeron. El himno, al simplificar o amenguar el conflicto de castas, económico o cultural, y al trazar lazos al pasado, busca también codificar y ordenar el espacio caótico y supuestamente salvaje y retrógrado de la nueva nación. En parte por eso las tradiciones neocoloniales se reiteran como estrategias necesarias de control y restablecedoras de una legitimidad minada por la lucha insurgente. Julio Ramos explica, aunque refiriéndose a los letrados autores de leyes:

En ese periodo anterior a la consolidación y autonomización de los Estados nacionales, las letras *eran* la política... [pues] proveían el 'código' que permitía distinguir la 'civilización' de la 'barbarie', la 'modernidad' de la 'tradicición'... en oposición a la 'anarquía' y el 'caos' americano (63, énfasis de Ramos).

El trabajo de los letrados: literatura, poesía, himno, redacción de leyes, no puede desconectarse de la vida pública y política. Literatura y política son manifestaciones simultáneas de la nación que busca construirse por sí misma ordenando y codificando un aparente caos, una cultura y espacio bárbaros vaciados de normatividad. Como la literatura y la redacción de leyes, el himno es "código" de autoridad, texto definidor y categórico de la cultura y mitología nacionales.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto / August 2025

OBRAS CITADAS

Achugar, Hugo. Compilador. *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Universidad de la República, 1998.

Aínsa, Fernando. "Construcción y demolición de los sistemas celebratorios de la historia de América Latina." *Chibán*, pp. 9-16.

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." *Mapping Ideology*. Ed. por Slavoj Žižek. Verso, 1994, pp. 100-140.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, c2006.

Ayestarán, Lauro. *El himno nacional*. Arca, 1974.

Bello, Andrés. *Poesías*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--35/html/ff5cfdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

---. *Obras completas. Vol. III. Poesías*. Prólogo de Miguel Luis Amunátegui. Santiago de Chile, 1883.

Castro-Klarén, Sara. "The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation." Castro-Klarén y Chasteen, pp. 161-95. *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Castro-Klarén, Sara, John Charles Chasteen, editors. The Johns Hopkins UP, 2003. pp. 161-95.

Castro-Klarén, Sara, John Charles Chasteen, editors. *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. The Johns Hopkins UP, 2003.

Cerulo, Karen A. *Identity Designs: The Sounds and Signs of a Nation*. Rutgers UP, 1995.

---. "Symbols and the World-System: National Anthems and Flags." *Sociological Forum*, 8.2, 1993, pp. 243-71.

Chasteen, John Charles. "Introduction: Beyond Imagined Communities." *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Castro-Klarén, Sara and John Charles Chasteen, editors. The Johns Hopkins UP, 2003, pp. ix-xxv.

Chibán, Alicia. Coordinadora. *El archivo de la independencia y la ficción contemporánea*. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta, 2004.

OBRAS CITADAS

Duarte, Orlin Manuel, Gabriela Eunice Ardón y José David Guerra. *Cátedra del himno nacional de Honduras*. Sabio Valle, 2023. <https://se.gob.hn>

Fichte, Johann Gottlieb. *Reden an Die Deutsche Nation*. Project Gutenberg, Discurso XIV, www.gutenberg.org

Hobsbawm, Eric. *The Invention of Tradition*. Cambridge UP, 2007.

Isea, Antonio. "Regionalismo y estereotipos raciales en Las lanzas coloradas." *Afro-Hispanic Review*, 16:1, 1997, pp. 25-31.

Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. Edited, with an introduction by Jung. Dell Publishing, 1971.

---. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works. Vol. 9, Part I*. Translated by R.F.C. Hull. Routledge, (2005).

Krauze, Enrique. *Siglo de caudillos. De Miguel Hidalgo a Porfirio Díaz*. 1994. Tusquets, 2014.

Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge UP, 1989.

Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness (1531-1813)*. Translated by Benjamin Keen. U of Chicago P, 1976.

Le Grice, Keiron. *Archetypal Reflections. Insights and Ideas from Jungian Psychology*. Muswell Hill Press, 2016.

Levinas, Emmanuel. *Nine Talmudic Readings*. Translated and with an Introduction by Annette Aronowicz. Indiana UP, 1990.

Liao, Tom F., Gehui Zhang, and Libin Zhang. "Social Foundations of National Anthems: Theorizing for a Better Understanding of the Changing Fate of the National Anthem of China." *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 42.1, 2011, pp. 106-27.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Traducción de Mario Zamudio Vega. Fondo de Cultura Económica, 2006.

McCarthy, Dennis J. "The Symbolism of Blood and Sacrifice." *Journal of Biblical Literature*, 88.2, 1969, pp. 166-76.

Meyer, Melissa. *Thicker than Water. The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. Routledge, 2005.

OBRAS CITADAS

Montanelli, Indro. *Storia di Roma*. BUR/Rizzoli, 2011.

Nettl, Paul. *National Anthems*. Translated by Alexander Gode. Frederick Ungar Publishing, 1967.

Palti, Elías José. *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Peñalosa, Joaquín Antonio. *Entraña poética del himno nacional*. Imprenta Universitaria de México, 1955.

Perkins, Mary Anne. *Nation and Word, 1770-1850: Religious and Metaphysical Language in European National Consciousness*. Ashgate, 1999.

Pickett, Terry H. *Inventing Nations: Justifications of Authority in the Modern World*. Greenwood Press, 1996.

Poch, Susana. "Himnos nacionales de América: poesía, estado y poder en el siglo XIX." *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Hugo Achugar, compilador. Universidad de la República, 1998, 79-133.

Poole, Ross. *Nation and Identity*. Routledge, 1999.

"Presidente Pinochet cantando el himno nacional." *Fundación Presidente Pinochet*. Youtube video:
<https://www.youtube.com/watch?v=JySZZ7BEi1M> Acceso 22 enero, 2016.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1989.

Quintana, José Manuel. *Poesías*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--16/html/>

Reyes Mazzoni, Roberto Ramón. *Un pueblo en busca de sus símbolos nacionales. La historia del himno nacional de Honduras*. Tegucigalpa, Guaymuras, 2008.

Rodríguez O., Jaime E. *La independencia de la América española*. Fondo de Cultura Económica/Colegio de México, 2005.

Romero Martínez, Vinicio. *Historia de la bandera, el escudo y el himno de Venezuela*. s.l., s.n., s.f.

OBRAS CITADAS

Serapio, Carolina. "La patria es un puro suspiro: independencia y castas en Las lanzas coloradas de Arturo Uslar Pietri." *El archivo de la independencia y la ficción contemporánea*. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta, 2004. 409-24.

Soifer, Hillel David. *State Building in Latin America*. Cambridge UP, 2015.

Stites Mor, Jessica. "Review of Constanza Burucúa, *Confronting the Dirty War in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and Gender in Historical Representation*." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 35.69, 2010, pp. 259-63.

Tissera, Ana. "San Martín y Bolívar: los himnos nacionales de Perú." *Instituto de Estudios Peruanos (IEP)*, Documento de trabajo No. 190, 2013, pp. 5-24. <https://hdl.handle.net/20.500.14660/970>

Uslar Pietri, Arturo. *Las lanzas coloradas*. Colección Bicentenario Carabobo, 2021.

Vega, Carlos. *El himno nacional argentino*. EUDEBA, 1962.

Von der Walde Moheno, Lillian. "La posición ideológica de Manuel José Quintana en 'A España, después de la Revolución de marzo.'" *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, Actas XI, 1992. Centro Virtual Cervantes <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/>

LOS NIÑOS EN *LAS VIUDAS DE LOS JUEVES* DE CLAUDIA PIÑEIRO

DOI: pending

Carolina Rocha

University of Illinois Urbana-Champaign

Resumen: : La primera novela de Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves* (2005) pertenece al género de novela criminal. Existe un tópico que todavía no ha sido tratado por la crítica que es la representación de la infancia y los niños, temática que no solo ha sido constante en la literatura argentina, sino que en *Las viudas de los jueves* aparece de manera innovadora. Basándome en conceptos de sociología, psicología y crítica literaria, sugiero que en *Las viudas de los jueves*, Piñeiro recurre a los niños para presentar la decadencia de un tipo familia—la patriarcal—que se desmorona debido a las políticas neoliberales. Los niños en *Las viudas de los jueves* están representados de forma implacable: son consumistas y poseen rasgos narcisistas heredados de sus padres, quienes los consideran como inversiones. Al mismo tiempo, son víctimas de la desmembración familiar que resulta de la desregulación del mercado laboral.

Palabras Clave: niños, *Las viudas de los jueves*, neoliberalismo, narcisismo, consumidores, víctimas

Información de contacto de la autora: cmrocha@illinois.edu

La primera novela de Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves* (2005), que obtuvo el prestigioso premio Clarín y rápidamente se convirtió en *bestseller*, representa la década de los noventa en Argentina. En este período, las políticas neoliberales impactaron tanto la esfera económica como la social y, eventualmente, contribuyeron a la crisis del 2001. Desde su publicación, *Las viudas de los jueves*, un impecable *thriller*, ha sido objeto de iluminadores ensayos que destacan la vida social de los barrios cerrados (o *country clubs*) que surgieron durante la década neoliberal (Griesse), las relaciones tanto en el ámbito público como en el privado (Plotnik), las tensiones sociales y la violencia sistémica (Rocha). Asimismo, Cynthia Schmidt-Cruz analizó las características de *Las viudas de los jueves* como novela criminal y, más recientemente, Elizabeth Montes Garcés se refirió a las identidades de género en la misma. Sin embargo, existe un tópico que todavía no se ha tratado que es la representación de la infancia y los niños, temática que no solo ha sido constante en la literatura argentina (Castagnino 1982, López Luaces 2001, Punte 2018), sino que en *Las viudas de los jueves* aparece de manera innovadora. Dicha representación que corresponde a los cambios relacionados con nuevas actitudes sobre los niños surgidas a fines del siglo XX se vehiculiza como crítica al universo de los adultos.

Siguiendo la definición de UNICEF, por niño/a, considero a los menores de 18 años así como la infancia/niñez a la etapa que se extiende desde el nacimiento a los 18 años.¹ Los niños de la novela pertenecen a la clase media alta, lo que les brinda acceso al consumo globalizado, pero, son retratados como inversiones o víctimas por parte de sus padres, tema que permite la crítica a la mentalidad y hábitos de finales del siglo veinte. Basándome en conceptos de sociología, psicología y crítica literaria, propongo primeramente que en *Las viudas de los jueves*, Piñeiro recurre a los niños para presentar la decadencia de un tipo familia—la patriarcal—que se desmorona debido a las políticas neoliberales. Empiezo aludiendo a los cambios sociales que visibilizaron la infancia en el mundo y Argentina a fines del siglo pasado.

Infancia y familia durante la década liberal

En *Las viudas de los jueves*, Piñeiro retrata a numerosos personajes niños durante la década neoliberal, etapa en la que surgió un mayor interés por los mismos y los diferentes tipos de infancias tanto en el mundo como en Argentina. Es importante destacar que la publicación de la novela en 2005 coincidió con la sanción y promulgación en Argentina de la ley 26.061 de Protección Integral de los Derechos de las Niñas, Niños y Adolescentes, cuya retórica fue impulsada por la Convención de los Derechos de los Niños que tuvo lugar en 1989 (Villalta y Llobet, s. p.). Durante el periodo comprendido entre el año 1989 y el 2005, comienzan a circular, a nivel local y global, nuevas narrativas sobre niños. Las académicas Julia Brannen y Margaret O'Brien indicaron que a mediados de los noventa los niños son gradualmente vistos como actores sociales y poseedores de derechos (1-11). A pesar de que surge esta nueva visión de los niños y sus derechos, la implementación de prácticas que los incluyeran no se hace sentir de inmediato. Por ejemplo, refiriéndose a la infancia en Argentina en la década final del siglo veinte, la socióloga Sandra Carli sostiene que “la niñez adquirió visibilidad al mismo tiempo que se produjo cierta invisibilización de las consecuencias trágicas sobre los niños del cambio de estructura social en la Argentina” (353). Un signo de esa mayor visibilidad es la cantidad de niños retratados en la primera novela de Piñeiro quienes, según Nicole Bidegain Ponte: “are children of the nineties, which is like saying, children of the opening up, of free trade and of market deregulation. They are the children of wealth concentration and flexible working relationships” (2). No obstante estos rasgos, los niños de esta década también se caracterizan por su falta de protagonismo. Esta es una falta evidente en el título de la novela. Con excepción de Juani y Ramona sobre los cuales me exployo en otro

1. <https://www.unicef.org/child-rights-convention>

artículo, otra estrategia de atención/negación de estos personajes en la novela de Piñeiro consiste en que la mayoría de los niños son descritos como manequés – estrategia para retratar la infancia que, según James Williams Johnson, se mantiene desde la antigua literatura griega (9). Sin embargo, al considerar la importancia de la adolescencia en la literatura del siglo XX, Johnson hace referencia a “the socio-economic factors in our society which prolong the youth’s apprenticeship to adulthood have turned adolescence into a time of financial, social, and legal escrow as well as physical, emotional, and intelectual change” (9). En esta cita, sobresale la limitada capacidad de los niños para convertirse en sujetos con agencia. Como veremos a continuación, los niños en *Las viudas de los jueves* están representados de forma implacable: son consumistas y poseen rasgos narcisistas heredados de sus padres, quienes los consideran como inversiones. Al mismo tiempo, son víctimas de la desmembración familiar que resulta de la desregulación del mercado laboral.

Las viudas de los jueves presenta un puñado de familias nucleares “típicas” conformadas por padre, madre e hijo/s que habitan Los Altos de la Cascada, pero cuyos miembros poseen diferentes grados de importancia. Entre las familias nucleares se encuentran la que forman María Virginia Guevara, su esposo Roni y su único hijo Juani; la de Tano Scaglia, su esposa Teresa y sus hijos, Matías y Sofía. También están los Insúa, Carmen y Alfredo y sus mellizos (el único mencionado por su nombre es Tadeo). Asimismo, el matrimonio Urovich está integrado por Martín y Lala y sus hijos Ariel y Ariana. Mariana y Ernesto tienen dos hijos adoptados, Ramona y Pedro. La excepción es la familia sin hijos de Carla y Gustavo Massota. Estas familias se encuentran influenciadas por el neoliberalismo, una ideología adoptada en los años 90 en Argentina. Susan Koshy, quien estudia familias neoliberales en la literatura norteamericana, las describe como “a site for the formation and accumulation of human capital (education, training, emotional, and mental characteristics) in a neoliberal order” (345). Ciertamente, las familias de la novela de Piñeiro también actúan como unidades volcadas al acopio de recursos materiales destinados, en gran parte, pero no solamente, al beneficio de sus miembros más jóvenes.

Sin embargo, no todos los integrantes de las familias retratadas en la novela de Piñeiro poseen el mismo status. La socióloga Anne Skevik menciona un tipo de familia donde los niños son invisibles porque se prioriza la “unidad” familiar. Y agrega que “The family is pictured as harmonic and unified – what is good for the family is good for everyone within it” (425). Skevik también explica que en este tipo de familia, el padre se sitúa en primera línea y es relevante, mientras la mujer y los hijos desaparecen de la vista (425). En *Las viudas de los jueves*, las familias Scaglia, Urovich, Insúa y Estrada pertenecen al primer grupo dado que los hombres son los únicos proveedores, por lo que pueden ser consideradas patriarcales. La novela ilustra de manera contundente que la típica familia patriarcal se encuentra en crisis. Este deterioro, consecuencia de cambios en el mercado laboral, tuvo variadas y profundas consecuencias en cuanto a la igualdad económica y social de los distintos miembros de la sociedad argentina (Bidegain Ponte 2; Cahn y otros 17). Un modelo familiar diferente al patriarcal es uno donde cada integrante es visto de forma individual (Sevik 425). Al mencionar a los otros integrantes de las familias—esposas e hijos—, Piñeiro también incluye al segundo tipo de familia en su novela—la conformada por Mavi, Ronie y Juani—, ilustrando cómo el impacto de las transformaciones neoliberales los afecta de manera considerable. Además, la inclusión de los niños permite evaluar su agencia y sus derechos a la luz de las disposiciones surgidas después de la Convención de los Derechos del Niño. Si tenemos en cuenta que Montes Garcés afirma que “Piñeiro retrata a los hombres con éxito económico que trabajan en las grandes corporaciones internacionales, y a sus esposas, quienes son amas de casa y se dedicand a obras de

beneficencia" (110), los menores de Los Altos de la Cascada poseen ciertas prerrogativas por su clase social, pero al mismo tiempo, son vistos como inversiones y víctimas.

La representación de los niños en la novela se encuentra estrechamente ligada a la clase social media-alta porteña de sus padres. James Griese destaca que los habitantes del barrio cerrado pertenecen a la clase media alta (57). En ese ambiente predomina el consumo (Schmidt-Cruz 147). Es necesario considerar que, de acuerdo a Néstor García Canclini, el mismo abarca más que compras indiscriminadas ya que: "is the ensemble of sociocultural processes in which the appropriation and use of products takes place" (38). En un entorno como el del barrio cerrado descrito por Piñeiro, los niños gozan del poder adquisitivo de sus padres, por lo que pueden ser clasificados como niños consumidores. Carli explica que: "la problemática del consumo y la figura del niño consumidor resulta una metáfora de la inclusión material o imaginaria" (359). La novela de Piñeiro ofrece numerosos niños consumidores, o sea, integrados al mundo globalizado, un privilegio devenido de su clase social. De esta forma, las niñas juegan con Barbies (274) y las niñas y niños de Los Altos celebran Halloween (71), una festividad que, de acuerdo a Abraham Salas, es relativamente de reciente importación y es considerada como volcada al consumo (s. p.). Otra fecha en la cual se evidencia el consumo que beneficia a los niños es la Navidad. Un 25 de diciembre, Sofía Scaglia, de siete años, recibe una casa de Barbies y su hermano Matías, de quince años, una *sand board* (168). Los regalos importados muestran cómo los niños acceden a bienes y productos del mundo global. Además de los juguetes de primera clase, la novela hace hincapié en las nuevas actitudes hacia los animales que están estrechamente ligadas al consumo. Este es el caso de Ariana Urovich quien recibe un perro comprado, regalo de su madre (188), aún cuando su familia atraviesa una situación financiera precaria. Si bien Ariana no está involucrada directamente en la compra, en este caso vemos que un adulto incurre en un gasto superfluo cuya beneficiaria es una menor. Esta adquisición muestra el consumismo de los Urovich adultos y jóvenes. Obligado a acompañar a su madre a comprar el perro sabiendo que su familia no tiene crédito, Ariel le propone que le pague un viaje de esquí (190). Tanto el perro como vacaciones son lujos a los que los niños de la novela aspiran por su clase social volcada a la adquisición de bienes y experiencias. Otro adolescente consumidor es Tadeo Insúa, presentado por un narrador omnisciente, quien narra su deseo de que su madre "lo llevara a comprarse ropa" (132). Aunque la actividad de ir de compras en sí no es inusual, ésta es una de las dos veces en la cual este personaje es nombrado en la novela y lo es en relación al consumo de objetos materiales, reforzando la caracterización de los niños del barrio cerrado como consumidores.

Además del acceso a bienes materiales, otra ventaja para los personajes niños de la novela de pertenecer a una clase social pudiente es el tiempo libre. En el barrio cerrado, disfrutan de largas horas de ocio, sin obligaciones en sus hogares, ya que cuentan con personal de servicio. Como lo expone la socióloga Viviana Zelizer hubo un cambio de percepción respecto a los niños a fines del siglo XIX y principios del siglo XX cuando surge la noción de que "properly loved children, regardless of social class, belonged in a domesticated, nonproductive world of lessons, games, and token money" (11). La idea de una infancia no-productiva especialmente entre las clases medias altas se extiende hasta finales del siglo XX. Carol Hayden sostiene que tanto la educación como el ocio son aspiraciones de los que tienen dinero y poder (3). La intersección infancia y clase social es crucial en la novela de Piñeiro porque sirve para caracterizar a niños mimados dado que el experto en estudios de ocio, Jeff Rose, recalca que el neoliberalismo reinscribe el poder de la clase social en lo que respecta al ocio, perjudicando a los miembros de comunidades pobres o de baja renta (1125). Pertenecientes a una clase social acomodada, los niños de la

novela cuentan con el privilegio del tiempo libre. Asimismo, gozan de áreas en las que se refugian o alejan físicamente de sus padres y amigos.

Las amplias casas de Los Altos de la Cascada hacen que los jóvenes personajes ocupen espacios propios, distintos a los de los adultos. El antropólogo Carles Feixa recuerda la importancia del cuarto propio desde el texto de Virginia Woolf (1929) y cómo desde la década del 60, la noción de un espacio diferente al de congregación de la familia se hace popular entre los jóvenes (12).² En *Las viudas de los jueves*, los niños y adolescentes—Ramona Andrade, Juani Guevara, Matías Scaglia, los mellizos Insúa y el niño Elizondo—poseen cuarto propio, otra prerrogativa de su clase social que les permite aislarse del resto de la familia y tener acceso a nuevas formas de ocio y tecnología. Por ejemplo, Carmen Insúa en una ocasión piensa que: “sus hijos estarían encerrados en sus propios dormitorios chateando” (136). Esta especulación alude al uso de medios digitales a los que tienen acceso los adolescentes de Los Altos para relacionarse con sus pares. Otros niños de la novela, muchas veces utilizan el espacio propio para involucrarse en actividades no permitidas: por ejemplo, encerrado en su cuarto, Matías Scaglia fuma “porros” (cigarrillos de marihuana).³ Además, el cuarto propio les brinda la oportunidad a los personajes jóvenes de estar separados de sus padres: este es el caso de Ramona, adoptada por Mariana y Ernesto Andrade, a quien “llaman a comer cien veces. Pero no baja” (149). El cuarto en este caso es refugio y trinchera, el ámbito donde la niña puede ser ella misma sin tener que estar pendiente de los deseos de sus padres adoptivos. Si tener un espacio de privacidad es una ventaja de pertenecer a la clase media alta, el aislamiento impuesto es su contracara, o sea, cuando el cuarto se convierte en lugar de castigo de los niños. Esta es la experiencia del hijo menor de los Elizondo quien llora a mares cuando sus padres lo castigan confinándolo a su cuarto (253). Lo cierto es que el cuarto propio separa a los integrantes de las familias pudientes de la comunidad cerrada, creando grietas imponentes en la estructura y la dinámica familiar.

Los niños como inversiones

Las viudas de los jueves expone cómo algunos padres consideran a sus hijos —propios y adoptados— como valiosas posesiones. Mariana Andrade es el personaje que mejor epitomiza la sentimentalización de su hijo. Después de años de intentar concebir sin suerte, estuvo “a punto de comprar un chico en el Chaco [...] pero por suerte apareció otro cliente de Ernesto (su marido) que conocía al juez en cuestión y la cosa se encaminó mejor” (42). El fluir de su conciencia revela claramente la forma en que se refiere a los niños que adopta: son “adquiridos” a través del intercambio de favores. De esta manera, resulta reveladora su forma de referirse a los mismos, unos hermanos de humilde origen: “Junto a la nena, en su sillita dormía Pedro” (42). Desde el inicio, Mariana vuelca su atención y afecto en, a quien percibe como un ser sobre quien puede influir y a quien puede moldear en una nueva vida de clase media-alta. En el dispar cuidado de Mariana hacia los niños adoptados, es posible notar los profundos lazos afectivos hacia el bebe que se encuentran estrechamente relacionados con el valor emocional (Zelizer 10-11) y la indiferencia hacia Ramona, la hermana mayor del bebé. Esta niña aparece como una obligación no deseada de Mariana, quien a veces la deja olvidada. En la diferencia de tratamiento, se observa el valor diferente asignado a cada niño. Por ejemplo, Mariana piensa que “a su bebé lo iría haciendo a su medida. A la nena no” (46). Zelizer asegura que “the priceless child was judged by new criteria: its physical appeal” (193). Para Mariana, la nena “la más alta. La más grandota. Y la más oscura” (49), desentona con los otros niños de la comunidad y la vuelve menos valiosa por ser diferente y carecer de los rasgos físicos comunes entre los otros niños de la novela. Aunque ninguno es descrito físicamente, el hecho de que Ramona lo sea, la

2. La activista feminista Germaine Greer asegura que “babies ought not to be born before they have rooms of their own” (citada en Zelizer 218).

3. Zelizer hace referencia a grupos preocupados por la peligrosa continuidad de los sagrados y económicamente inútiles niños: “from this perspective, children’s alleged integration into life occurs with illicit activities such as premature sexual involvement or drug use” (218).

marca como diferente. Esta niña no es apreciada por su madre adoptiva a pesar que la mentalidad que estima a los niños de clase media alta como valiosos está presente a lo largo de la novela.

Las viudas de los jueves relata cómo en las familias que habitan el barrio cerrado existe una clara intención por parte de los adultos de resguardar la inocencia y seguridad de los niños. Estos objetivos manifiestan la noción que los niños son moralmente puros y, por lo tanto, valiosos (Zelizer 15). Zelizer explica que esta perspectiva surge con la disminución de la mortalidad infantil que permitió resaltar el valor emocional de los niños, convirtiéndolos en bienes afectivos de sus padres (10-11). Basándose en esta forma de apreciarlos, que no se adecúa a la realidad, los vecinos del barrio crean una atmósfera artificial que busca resguardar la moralidad e integridad física de los mismos. Respecto a la seguridad física, los niños de Los Altos de la Cascada no solo carecen de preocupaciones financieras, sino que se benefician de la protección brindada por la señalización vial que los anuncia –“Niños jugando. Velocidad máxima 20 kilómetros” (42)–, cercos perimetrales y guardias privados. Alejados de los peligros de la ciudad, viven en una comunidad privilegiada, en apariencias placentera, pero que no los expone a los desafíos necesarios para resolver problemas, madurar y desarrollarse moralmente.

Este ambiente de protección física también está relacionado con la extensión de la infancia. Si bien la intención de mantener la aparente inocencia de los niños es evidente en la literatura inglesa desde el siglo XVII (Pattison 22), en *Las viudas de los jueves* resulta incongruente debido a los cambios sociales, culturales y tecnológicos de finales del siglo veinte. Ejemplos de esta paradoja son los hijos de Teresa Scaglia quienes personifican diferentes variantes de ingenuidad: Sofía, representa la “supuesta” pureza y todavía cree en Papá Noel (165-167), pero su hermano adolescente, Matías, fuma “porros” con el empleado del barrio disfrazado de Santa. La curiosidad de Sofía la lleva a darse cuenta de que ambos fuman marihuana aunque no consiga articularlo, demostrando así su inocencia, y al mismo tiempo, su estado de alerta. Lo cierto es que Teresa ejemplifica el tipo de madre que se preocupa por mantener la noción de que sus hijos son puros, no solo durante la Navidad sino también informándose sobre el listado de “los chicos en riesgo,” compuesto por los vecinos. En el desvelo materno por saber quiénes son “peligrosos” para sus hijos, es visible la forma en la que esta madre protege sus propios intereses. Zelizer se refiere al surgimiento de una “economically ‘worthless’ but emotionally ‘priceless’” (3) apreciación de los niños cuando a fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, dejan de ser económicamente valiosos para ser enfáticamente sacralizados mediante un proceso que privilegia su valor sobre su precio (21).⁴ En otras palabras, los niños se vuelven “preciosos” para sus padres al margen de sus aportes a la economía familiar, y como seres inestimables, deben ser cuidados con esmero. Teresa invierte emocionalmente en sus hijos como forma de preservar su inocencia. Aquí es pertinente detenernos en la afirmación de Virginia Blum de que “parental ambivalence is lived out through children caught in the incommensurability of the real with the ideal” (3). A pesar que la novela deja ver que Sofía y Matías, los hijos de Teresa, no se ajustan totalmente a la imagen soñada que ella tiene de ellos, son parte de su imaginada familia perfecta.⁵ Teresa no es el único personaje que desea preservar la integridad de sus hijos.

La comunidad de vecinos del barrio cerrado manifiesta especial interés en la protección física de los niños. Un ejemplo de ese afán aparece en el capítulo diez donde se narran en detalle las obras de remodelación de la plaza de juegos del barrio. Las mismas reemplazaron a los tradicionales juegos de madera y fierro por otros “más modernos más seguros que necesitan menos mantenimiento” (76). Es necesario destacar que las plazas con juegos surgieron en Estados Unidos en los años 1920, como una forma de proteger la vida de los niños que

4. Zelizer explica que “Children’s moral ‘pricelessness’ shaped their economic price” (15) y respect a la sacralización: “Christiinity sacralized human existence, setting life above any human consideration” (19).

5. Al enterarse Teresa que la muerte de los hombres no fue un accidente sino un suicidio, parece resistirse a aceptar la verdad (308) por lo que lo que imagina este personaje no se conduce con la realidad.

previamente jugaban en las calles y muchas veces sufrían accidentes fatales (Zelizer 51).⁶ En *Las viudas de los jueves*, el costo de esta renovación de la plaza de la comunidad es considerado como una inversión para el futuro, especialmente cuando la Comisión Infantil de Los Altos de la Cascada insta a los residentes a pensar en el porvenir de la comunidad: “No seamos ciegos, los niños son nuestro futuro” (75). Este llamado a superar un actual estado de ofuscación hace referencia a una visión a largo plazo por parte de los adultos de la comunidad cerrada respecto a los niños. Sin embargo, en esta incitación a priorizarlos existe claramente —con el uso del posesivo “nuestro”— una perspectiva en la cual, la inversión en los niños incidirá en el futuro de sus padres. De todas maneras, la renovación del parque, área de socialización de los niños, pone de manifiesto la ausencia del Estado, reemplazado en los años 1990 por la iniciativa de la clase media-alta librada a “their own capacities as free individuals to confront globalized insecurities by making calculations and investments in their lives” (Aihwa Ong 501). Dentro de esos cálculos, predominan los niños vistos como inversiones en *Las viudas de los jueves*, inversiones a las que hay proteger de otras que no estén produciendo lo deseado. Así es como una comisión del barrio cerrado elabora una lista de chicos en riesgo, basada en la información que pasan los vigiladores (196). Hayden explica tres tipos de riesgo para niños:

Children and young people may be “at risk” from others (both adults and other children/young people); they may pose a risk to others (both adults and other children/young people); or be at risk to themselves (through risk taking behavior and deliberate self-harm). (16)

En la confección de la lista, la comisión parece enfocarse en identificar a los chicos en riesgo (de y para otros), sin evaluar el riesgo para sí mismos, debido a la percepción generalizada en la comunidad de Los Altos que prioriza la inocencia y bondad de los niños.

Una institución clave en el mundo infantil descrita en la novela de Piñeiro que se relaciona con los niños como inversión es la escuela. Los niños del barrio cerrado asisten a la prestigiosa escuela privada Lakelands que brinda educación bilingüe y, por lo tanto, representa el progreso y el acceso a un mundo globalizado. Además, la escuela privada paga muestra la inversión monetaria que los padres del barrio cerrado realizan a favor de sus hijos. Este gasto familiar corrobora la afirmación de Zelizer de que los niños cuyos padres los valoran emocionalmente son caros (3). Como el barrio cerrado, la escuela Lakelands intenta resguardar la inocencia y seguridad de los menores, a través de la socialización y prácticas que buscan homogenizar conductas. Por ejemplo, cuando Mavi Guevara es citada a la escuela por la directora y psicopedagoga confiesa: “La citación la recibí un viernes. Estuve inquieta ese fin de semana. No se me ocurría de qué querían hablarme” (89). La curiosidad materna es atenuada por el afán protector: “luego no llamé más, no quería que todo el mundo se enterara no sé bien de qué” (90). En la afirmación anterior, se ve cómo la citación de la escuela genera ansiedad materna porque la institución escolar regula la integración social de los niños de la comunidad. Esta integración es clave no solo para el sentido de pertenencia, sino también como forma de potenciar el capital humano, o sea, la red de relaciones sociales. Sin embargo, una faceta de la escuela Lakelands, relevante a los niños como inversiones, es el hecho que no todos los niños generan rédito y esa inabilidad es vista por la escuela como un déficit, expresado por la directora de la escuela: “Nosotros nos basamos en el propio esfuerzo, el que llega, llega y el que es mejor que intente en otro colegio menos exigente” (118). Esta cita muestra la racionalidad y competitividad neoliberal. Además de ser considerados inversiones, los niños de *Las viudas de los jueves* poseen rasgos que heredan de sus padres y otros que aprenden en el seno de sus hogares.

6. Zelizer sostiene que a principios del siglo XX “saving child life meant changing the daily activities of city children, pushing them indoors into playrooms and schoolrooms or designing special ‘child’ public spaces, such as playgrounds” (52).

Los niños víctimas del narcisismo de los adultos

A pesar del ambiente opulento creado por los personajes adultos competitivos y dominantes de la novela, existe un prejuicio para los niños: muchos poseen rasgos narcisistas que heredan de sus padres. Por lo tanto, se puede considerar a los niños como víctimas ya que la familia es su primera “escuela.” Hayden sostiene que “children first learn what is seen as acceptable behaviour in their home environment” (61). Uno de los aprendizajes que los niños de *Las viudas de los jueves* llevan a cabo en sus familias es el comportamiento narcisista de los adultos. Philippe Ariès opina que “childhood is a narcissistic emanation of the middle class self’s absorption and retreat to the imagined impregnability of the nuclear family unit” (Citado en Blum 5). Estas tendencias narcisistas, propias de una clase social alta, están retratadas en la novela de Piñeiro a través de dos de sus rasgos: la conciencia de derechos (entitlement) y el antagonismo. Martina Vignando y Boris Bizumic definen la primera como la creencia que uno merece privilegios que otros no y al segundo como una forma no cooperativa de interactuar con otros (122). En *Las viudas de los jueves*, una menor con conciencia de derechos es la hija de Nane Pérez Ayerra (sin nombre) “una nena de unos ocho años” (72) que se queda con una remera donada para recaudar fondos para los carenciados (72). Aunque la madre la insta a que regale otra prenda a cambio de la que obtuvo, “la chica no pudo contestar porque tenía la boca ocupada” (73) pero podría asentir o negar con la cabeza por lo que su silencio denota una cierta resistencia a entregar una de sus pertenencias.⁷ Esta niña muestra tanto la conciencia de derecho —derecho a obtener lo que le gusta sin responsabilidad— y antagonismo —no comparte sus pertenencias con otros niños que poseen menos que ella.

En algunos niños de *Las viudas de los jueves* predomina el narcisismo grandioso. De acuerdo a Vignando y Bizumic, el mismo se manifiesta a través de un estilo dominante y agresivo (122). Montés Garcés, que se basa en estudios de la masculinidad hechos por R. W. Connell, afirma que “los individuos con masculinidades hegemónicas se caracterizan por el alto nivel de confianza en sí mismos” (112). Algunos niños observan la autoestima de sus padres y la imitan. Este es el caso de Tadeo Insúa y Ariana Urovich. Cuando la madre le informa al primero que no está disponible para llevarlo de compras, Tadeo “se enfureció [...] estrelló el teléfono contra la base” (172). Esta conducta agresiva habla de un niño que no sabe manejar la frustración de forma positiva y que demuestra tanto conciencia de derechos como antagonismo al no aceptar la no disponibilidad materna. Otro personaje cuya conducta exhibe aspectos de narcisismo grandioso es Ariana, una niña impulsos siniestros. Cuando su familia organiza un garage sale para vender sus pertenencias antes de migrar a Miami en busca de mejores condiciones financieras, Ariana quiere conservar sus muñecas Barbies pero su madre Lala se niega diciéndole “hay que crecer, Ariana” (276). La pérdida de sus muñecas la impulsa a vengarse. Esa noche, “una a una les cortó el pelo hasta dejarlas peladas” (277), en un acto que demuestra agresividad y posesión. Aquí es posible remitirnos a la lúcida observación de Punte cuando sostiene que en la literatura reciente de escritoras argentinas “las niñas desfilan ante la mirada produciendo un efecto desestabilizador, de oscilación entre la inocencia y lo avieso” (236). De esta manera, la descripción que Piñeiro hace de Ariana la incluye en un grupo que posee tanto ingenuidad como malicia. La malicia es una consecuencia directa del narcisismo de Ariana: no contribuye a la economía familiar (antagonismo) a través de su acción destructiva, ejerciendo su derecho a disponer de sus juguetes a su voluntad. Su agencia, sin embargo, no es usual entre los niños del barrio cerrado, quienes están a disposición de los adultos.

Dado que los adultos en *Las viudas de los jueves* poseen rasgos narcisistas, los niños carecen de modelos positivos. Si consideramos que Paola Piacenza sostiene que “la edad adolescente es útil para delimitar

7. El padre de la niña, Paco Pérez Ayerra, aparece como un vecino del country que quiso aprovecharse y no pagar la comisión inmobiliaria a Mavi y cuando lo hizo, le entregó billetes de dólares viejos y sucios (194). Por su parte, la madre, Nane tiene relaciones extramatrimoniales con un vecino del barrio (253), conducta que permite ver su falta de honestidad.

el espacio de los ‘adultos’ o, dicho de otra manera, para determinar cuáles son los valores y saberes necesarios para detentar el poder” (62), el foco de los adultos del barrio cerrado —quienes poseen el poder y son las autoridades de Los Altos— en el presente, los muestra en un estado de adolescencia, sin el liderazgo necesario para guiar de forma efectiva a los jóvenes. El futuro es ciertamente una incógnita como lo advierte James: “It is a future which is both uncertain and unknown and yet towards which children must take on particularized orientations, made manifest to them through the socialization process” (95). Esta carencia de parte de los padres no prepara a los niños con consejos, conversaciones, enseñanzas dado que los diferentes adultos priorizan la socialización con sus pares y no con los otros integrantes de la familia.

En *Las viudas de los jueves*, la mayoría de los niños de Los Altos de la Cascada son considerados como posesiones de padres adinerados, y por lo tanto, víctimas de sus deseos. Como tales, a veces son “invitados a trasladarse” en forma temporaria a otras casas y, a disgusto, deben dejar sus habitaciones. El traslado de niños por conveniencia de los padres valida la afirmación de Reinhard Kuhn sobre el hecho que todos los niños dependen de los adultos (103). En *Las viudas de los jueves*, la comodidad de los padres es consecuencia de sus derechos, o sea, una evidencia de su narcisismo. Un ejemplo de esto ocurre cuando un jueves, los hijos del Tano Scaglia son enviados a otra casa: “Matías dormía en casa de los Florín y Sofía, muy a su pesar, por la insistencia de su padre había ido a dormir a la casa de sus abuelos maternos” (21). De esta forma, sus hijos pasan la noche de su muerte en casa de familiares y amigos. La oportunidad de dormir fuera de la casa familiar constituye una de las prerrogativas que tienen los miembros jóvenes del barrio cerrado de poseer una red social afluente con espacio disponible para invitar a sus amigos y, a la vez, ser invitados. No obstante, el hecho de que los personajes jóvenes de la novela duerman en otras casas es un síntoma de la disgregación familiar que la novela describe. Otro ejemplo de la misma se refiere a los hijos de Carmen Insúa: “estaban en Pinamar con los padres de unos compañeros de colegio” (100) cuando su marido aparentemente le es infiel. Aquí se observa cómo la movilidad de padres e hijos conspira contra la unidad familiar que se resiente por el alejamiento físico.

El hecho clave que transforma a algunos niños de la novela en víctimas es el suicidio de sus padres. Con las muertes de Martín Urovich y Gustavo Massota, instigadas por el Tano Scaglia, cuatro niños quedan huérfanos de padres: Ariel y Ariana, Sofía y Matías. Si bien es cierto que la inmolación del Tano y Martín busca prolongar el cómodo nivel de vida de sus familias y proteger a los niños valiosos, el status quo tiene un alto costo para los sobrevivientes aunque los aleja de la vulnerabilidad del descenso de clase. Las familias patriarcales por excelencia, la del Tano y la de Ariel, pierden a sus proveedores y los niños consentidos y protegidos, se transforman en huérfanos de padre. Los niños heredan, entonces, la pérdida. El tema de la orfandad en la literatura norteamericana surge, según Maria Holgren Troy en épocas de crisis de unidad e identidad nacional (22). En *Las viudas de los jueves*, la muerte paterna es el signo más evidente de la desaparición del Estado paternalista y de la desintegración familiar que impacta de manera indiscutible a los niños Scaglia y Urovich y a otros de forma indirecta. De esta manera, la novela de Piñeiro los presenta como víctimas de las decisiones de sus padres. La omisión de los niños del título de la novela enfatiza su estatuto de víctimas invisibles.

A modo de conclusion

Las viudas de los jueves, la primera novela de Claudia Piñeiro, se adentra en el universo de familias de clase media-alta porteña, examinando los roles femeninos y masculinos pero también y especialmente, la forma en que los adultos consideran a los niños. Por

un lado, adoptan la mentalidad vigente desde las primeras décadas del siglo veinte de los niños como sujetos delicados y emocionalmente valiosos, cuya inocencia y seguridad física son prioritizadas, creando un ecosistema artificial. A su vez, los niños gozan del consumismo y de la apertura de mercados que facilita la importación de productos de consumo. Sin embargo, los niños también heredan el narcisismo de los adultos cuyas decisiones los transforma en víctimas y es en esta descripción que se encuentra la crítica a la sociedad porteña.

La atención de Piñeiro a los niños se nutre de las nuevas ideas sobre los derechos de los niños surgidos en la década de los 1990. Estas nociones que se orientan a garantizar los derechos de niños de clase media-baja permiten examinar las formas mediante las cuales se vinculan niños y adultos. Asimismo, la focalización de los niños aparece en otras novelas de Piñeiro, lo que indica la importancia que la escritora argentina brinda a los jóvenes.

OBRAS CITADAS

Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood*. Jonathan Cape, 1962.

Bidegain Ponte, Nicole. "Girl Child Empowerment: A Challenge for All" *DAW* 2006 <https://static.un.org/womenwatch/daw/egm/elim-disc-viol-girlchild/ExpertPapers/EP.8%20%20%20Bidegain.pdf> Consultado 26 de mayo 2025.

Blum, Virginia. *Hide and Seek: The Child between Psychonalaysis and Fiction*. U of Illinois Press, 1995.

Brannen Julia & Margaret O'Brien (eds.) *Children in Families. Research and Policy*. Falmer Press, 1996.

Carli, Sandra. "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente" *Educação en Revista* 26.1 (2010): 351-382.

Castagnino, Raúl. "Evocaciones de infancia y adolescencia en la literatura argentina" *Revista Interamericana de bibilbiografía* 32. 3-4 (1982): 228-246.

Feixa, Carles. "La habitación de los adolescentes" *Papeles del CEIC*, 16 (2005): 1-21.

García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. U of Minnesota Press, 2001.

Griesse, James. "Economic Crisis and Neoliberal Identity: Claudia Piñeiro *Las viudas de los jueves*" *The Latin Americanist* 57.4 (2013): 57-71.

Hayden, Carol. *Children in Trouble. The Role of Families, Schools and Communities*. Palgrave 2007.

Holmgren Troy, Maria et al. *Making Home: Orphahood, Kinship and Cultural Memory in Contemporary American Novels*. Manschester UP, 2016.

James, William Johnson. "The Adolescent Hero; A Trend in Modern Fiction" *Twentieth Century Literature* 5.1 (1959): 3-11.

Koshy, Susan. "Neoliberal Family Matters" *American Literary History*, 25.2, (2013): 344-380.

Kuhn, Reinhard. *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*. Brown UP, 1982.

López-Luaces, Martha. *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Editorial Cuarto Propio, 2001.

OBRAS CITADAS

Montes Garcés, Elizabeth. "Neoliberalismo e identidades de género en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro" *Alba de América* 41 (2024): 110-21.

Ong, Aihwa. "Mutations in Citizenship" *Theory, Culture & Society* 23.2/3 (2006): 499-505.

Pattison, Robert. *The Child Figure in English Literature*. U of Georgia P, 1978.

Piacenza, Paola. *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*. Niño y Davila, 2017.

Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Alfaguara, 2005.

Punte, María José. "Un parpadeo incesante: La figura de la niña en escritoras argentinas contemporáneas" *Revista Iberoamericana* 89. 282-83 (2023): 233-251.

---. *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Corregidor, 2018.

Rocha, Carolina. "Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 15.1 (2011): 123-129.

Rose, Jeff. "Neoliberalism and Its (Leisure) Discontents" *Leisure Studies* 45.5 (2022): 1122-1128.

Salas, Abrahm. "Do All Latin American Countries Celebrate Halloween? *LA TV* 27 de Octubre 2023 <https://latv.com/do-all-latin-countries-celebrate-halloween/>. Consultado 8 de mayo 2025.

Schmidt-Cruz, Cynthia. *Argentina Noir: New Millennium Crime Novels in Buenos Aires*. SUNY Press, 2019.

Skevik, Anne. "Children of the Welfare State: Individuals with Entitlements, or Hidden in the Family?" *Journal of Social Policy*, 32, 3 (2003): 423-440.

UNICEF. <https://www.unicef.org/child-rights-convention> Consultado 13 de abril 2025.

Vignando, Martina & Boris Bizumic. "Parental Narcissism Leads to Anxiety and Depression in Children via Scapegoating" *The Journal of Psychology*, 157: 2 (2023): 121-141,

Villalta, Carla. & Llobet, Valeria (2015). "Resignificando la protección. Los sistemas de protección de derechos de niños y niñas en Argentina" *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13 (1), (2015): pp. 167-180.

OBRAS CITADAS

Zelizer, Viviana. *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children*. Basic Books, 1985.



Stolen Heart

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

CIBERLETRAS

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

INTERVIEW / ENTREVISTA

ENTREVISTA CON CARLOS FONSECA: POR UNA LITERATURA LÚDICA

Isidora Cortes-Monroy Gazitua
University of Toronto



Es nueve de abril, y hoy tenemos el inmenso privilegio de conversar con Carlos Fonseca, uno de los escritores latinoamericanos más celebrados de nuestra generación. De origen costarricense, Fonseca creció en Puerto Rico y luego se mudó a los Estados Unidos para hacer sus estudios en Stanford y Princeton. Carlos ha publicado tres novelas de ficción: *Coronel Lágrimas*, *Museo Animal*, *Austral*; un libro de ensayos titulado *La Lucidez del Miope* —con el que ganó el Premio Nacional Aquileo J. Echevarría— y un libro académico: *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. Adicionalmente, ha publicado en varias plataformas incluyendo *Granta*, *Guardian*, *Lit Hub*, *Litro*, *TLS* y *Words Without Borders*. En 2017 fue nominado como uno de los 39 mejores autores latinoamericanos con menos de 40 años. En 2020 *Encyclopaedia Britanica* también lo incluyó en su iniciativa de Young Shapers of the Future, 20 Under 40, y en 2021 *Granta Magazine* lo nombró uno de los mejores novelistas jóvenes de habla hispana. Actualmente enseña en la universidad de Cambridge y es un fellow de Trinity College.

Isidora Cortes-Monroy: Hola Carlos, muchísimas gracias por aceptar la invitación. Es un placer poder incluirte dentro del repertorio de entrevistas de *Ciberletras*. Tus novelas me han acompañado durante mis estudios de posgrado, desde que nos conocimos en Cambridge hasta ahora en Toronto, y es un placer poder hablar un poco más a fondo sobre los temas que tratan. Algo que siempre me ha llamado la atención de tus personajes es esa naturaleza errante, tanto en un nivel de desplazamiento geográfico pero también en un plano intelectual. Quería preguntarte un poco sobre el uso del espacio en tus novelas, sus cualidades de palimpsestos y cómo la deambulación de tus personajes te permite explorar diferentes percepciones espaciales. Pienso, para aclarar un poco mi pregunta, en lo diferente que serían tus novelas si los personajes siempre supieran exactamente lo que querían de un lugar y siguieran un rumbo más lineal.

Carlos Fonseca: Gracias a ti, Isidora, y a *Ciberletras* por la invitación. A mí siempre me han gustado esas novelas que parten de personajes que de alguna manera se pierden. Que deambulan, que se extravían, que son un poco como esos perros realengos que van por las ciudades encontrando distintos desvíos. Creo que la vida es así, nos propone constantemente desvíos. Creo que esa idea de que las tramas son siempre lineales, que llevan de A hasta B en una línea recta, es la cosa más falsa que se nos ha propuesto en la historia. Siendo un poco fiel a esa intuición, creo que a mis personajes les gusta viajar, les gusta perderse, les gusta desviarse en relación también a mapas globales que tienen que ver, como siempre he dicho, con mi propia biografía, porque yo, desde muy chiquito empecé a viajar. Soy hijo de alguna manera de esos viajes. Mi madre es puertorriqueña, y mi padre es costarricense. Entonces, de alguna manera, ya esos desvíos son muy comunes a mí y son desvíos que, como bien dices, no sólo son espaciales, sino también mentales. Tal y como los personajes viajan, me gusta que mis novelas se desvíen o se pierdan por derroteros mentales — pasar de un lado al otro e intentar encontrar cuál sería la unidad para todo eso. En ese sentido, yo esbozo un poco las novelas en relación con distintas errancias, pero intento encontrar después el mapa que incluya todo ese mundo como un mapa común. Es lo que me gusta: empezar con el disparate, pero después juntarlo.

ICM: Justamente te quería preguntar sobre el proceso de escritura y si nos podrías hablar un poco sobre ese proceso de unificación. Tus novelas tienen esa cualidad de rompecabezas y realmente me impresiona mucho ese trabajo que haces de unificar esas historias que a primera vista no tienen nada en común.

CF: Yo siempre he dicho que trabajo un poco como coleccionista. Siempre es la figura de coleccionista de historias o de retazos de historia la que me atrae. Me gusta que menciones, por ejemplo, la

figura del rompecabezas porque creo que es una figura que siento muy cercana. Me han gustado los mosaicos, las constelaciones, los pozos o los rompecabezas. Esas son figuras que nos ayudan a pensar la unidad dentro de la fragmentación. Yo, un poco como el constructor de un mosaico, colecciono pedacitos de imágenes, de metáforas, de historias que me interesan en relación usualmente a una idea central. Y puedo pasar 5 o 10 años, en el caso de *Museo Animal*, coleccionando historias hasta que siento que empiezo a ver la imagen total que está escondida detrás de esos pequeños fragmentos. Es el mismo proceso de la construcción de un rompecabezas.

Entonces sí tiene algo bastante infantil y juguetón la forma en la que acabo construyendo las historias. Y es una forma para, también, evitar el aburrimiento. Yo creo que la escritura tiene que ser – tanto para el escritor como para el lector – un proceso activo que, de alguna manera, conecte pasajes neuronales que no estaban totalmente activados.

ICM: Me encanta eso que dices de encontrarle el lado juguetón a la literatura. Siento que es algo que a veces nos hace falta en la academia.

CF: Sí, bueno, cuando yo pienso ahora en mis primeras lecturas, recuerdo los libros de Julio Cortázar que, más allá de lo fantástico, tiene toda esa vertiente súper juguetona y casi infantil. Cortázar tiene, de hecho, un libro que se llama *62/Modelo para armar*, que es una especie de rompecabezas. O tiene libros que son casi como de almanaque, con imágenes. Recuerdo que al descubrir esos libros en mi adolescencia me dije: si las novelas pueden ser esto, si se puede brincar como en *Rayuela*, ¡brinquemos!

Después empecé a encontrar escritores del Oulipo como Georges Perec, *La vida: instrucciones de uso*, o Italo Calvino. Ese tipo de modelo juguetón de la literatura me marcó mucho, sin que tal vez yo estuviera consciente. Yo creo que a veces los libros nos marcan de manera inconsciente. Y creo que esa tradición juguetona me marcó un poco.

ICM: Hablemos un poco sobre el tema de las influencias. Me imagino que no soy la primera en remarcarlo, pero he notado que tus novelas – al igual a las de Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y W.B. Sebald– son novelas no solamente detectivescas si no también historias en las que el protagonista es un lector detective. ¿Nos podrías hablar un poco sobre las influencias del género detectivesco en tu propio trabajo y los vínculos con la lectura y el lector?

CF: Creo que la propuesta de Ricardo Piglia para mí fue fundamental. Y es gracioso porque tengo una primera novela que nunca publiqué, y es una novela completamente distinta a lo que he venido escribiendo desde entonces. Esa novela la escribí antes de llegar a Princeton y es una novela en la que claramente se ve que yo estaba leyendo a García Márquez y a Juan Rulfo. Es un pequeño pueblo, un poco árido, un poco como Comala, un poco lleno de fantasmas. Y para mí es interesante regresar a esa novela y ver cómo, cuando yo llego a Princeton, el encuentro con Ricardo Piglia cambia un poco mi concepción de la literatura.

De repente, al toparme con él, aparece la posibilidad de narrar un poco desde lo que el propio Piglia llamaba “la pasión de las ideas.” La posibilidad de narrar un mundo a partir de la posición o la propuesta borgiana del lector como protagonista y, como bien decías, de emparentar la figura del detective con la figura del lector. Y yo creo que tienes totalmente la razón. Por ejemplo, en *Museo Animal* la forma en la que se hila todo ese mundo es bajo la concepción de que hay un secreto, y ese secreto lo vamos a encontrar a través de lecturas. Es decir, a través de un proceso de indagación o investigación o excavación que tiene mucho que ver con la figura del del detective, pero también con la figura del lector.

Y ahora que menciono la palabra secreto, creo que eso es algo que saco un poco de mis propias lecturas de Bolaño, de Piglia, y de Sebald. La noción de que, al final de la historia, en su fondo, hay un secreto, y las narraciones que hacemos son los intentos de estos personajes por dilucidar ese secreto. Me han dicho que las novelas que he escrito siempre tienen que ver con una familia, y que en ellas hay un secreto que está puesto en el corazón de una ya lejana historia familiar.

Entonces, siempre juego con esa noción del secreto. Concibo la literatura como una tarea de excavar secretos que nos llevan no solo a la intimidad de los otros, sino también al pasado. Es por ahí, entonces, que entra la historia, que sería el otro elemento que tomo un poco más de Sebald. Sebald empieza a examinar la historia de Europa como una historia de catástrofes, como una historia de atrocidades y de horror, y trata de narrar ahí un poco los secretos que va encontrando en su excavación histórica.

ICM: Siguiendo con el tema del secreto, siento que quizás lo que separa tus novelas de los otros escritores que mencioné es quizás la cuestión del “secreto” de Latinoamérica. En los personajes de tus novelas hay un intento —y un fracaso— de leer a Latinoamérica. Es una mirada curiosa que tienen tus personajes y que, quizás, refleja un poco tu propia experiencia de diáspora, el estar mirando simultáneamente a la región desde afuera y desde adentro. No sé como lo sientes tú, esta presencia de Latinoamérica como presencia física, pero también como idea.

CF: Yo creo que mis novelas son latinoamericanistas, pero esa definición de lo latinoamericano, en vez de ser algo ontológico, es un juego de espejos que tiene que ver con la manera en que Latinoamérica mira al exterior, mira al Norte Global, y cómo el Norte Global mira América Latina. Este juego de espejos tiene que ver muchísimo con la imaginación. Y eso también tiene mucho que ver con mi propia biografía. Para mí, que soy de Costa Rica, que soy de Puerto Rico, narrar desde las fronteras nacionales siempre fue algo que me produjo mucha ansiedad. Inmediatamente se presentaba la pregunta: ¿Vas a narrar dentro de las fronteras costarricenses o dentro de las fronteras puertorriqueñas?

Yo recuerdo siempre un momento que para mí fue fundamental, que es cuando me mudé a Estados Unidos. Estaba en California estudiando y un muchacho me pregunta de dónde eres. Y yo no recuerdo si le hice toda la historia, o si le dije Costa Rica o Puerto Rico. Pero, como bien sabes, en Estados Unidos, a veces dices Costa Rica o Puerto Rico y te preguntan: ¿no es el mismo lugar? En fin, esta persona me dice, “Oh, so you’re Latin American.” Entonces ahí surge la categoría de lo latinoamericano, claro, como una especie de homogenización problemática de la región; pero también como esta noción de que lo latinoamericano surge desde afuera. Me gusta problematizar esa mirada externa. Siempre me ha gustado jugar con esa idea de lo latinoamericano dentro de mis ficciones.

Ese juego de espejos entre el Norte y el Sur, creo que es algo que queda bastante claro en en Austral, sobre todo a través de esos viajeros que tienen todo tipo de deseos y miedos que proyectan sobre América Latina. Pero vemos que también América Latina proyecta sus propios deseos y sus miedos sobre el Norte Global. Creo que desarticular un poco el latinoamericanismo desde ahí, desenredando la maraña de ficciones que nos constituyen, me interesa mucho.

ICM: Sobre ese tema de la mirada hacia América Latina, quería hablar un poco sobre tu última novela, *Austral*, y la creación de la memoria telúrica. Yo trabajo mucho con los textos sobre el extractivismo y sus expresiones a través de la historia. Me pareció interesante ver cómo los impulsos extractivistas se manifiestan en esta novela. Un personaje dominante en *Austral* es la misma pampa argentina que desencadena

muchas de estas conexiones transgeneracionales y transhistoricas. Siempre ha estado presente lo no-humano en tu trabajo, aunque siento que en *Austral* realmente toma una posición más central.

CF: Sí, es interesante. Como siempre, hay ciertos temas que empiezan a surgir en una novela, pero crecen en otras. *Coronel Lágrimas* era una novela que trabajaba con la memoria histórica. Entonces, lo que era simplemente memoria histórica en *Coronel Lágrimas* empieza a ganar otro espesor en *Museo Animal*. En esa novela aparece, como en cinco páginas, una escena en donde un escritor en Puerto Rico —un escritor alcohólico, de hecho— se presenta para que alguien le pague un trago. Y les dice: “estoy escribiendo una novela en donde el personaje no va a ser una persona, el personaje va a ser el fuego.” *Museo Animal* empieza a despuntar esa idea de que tal vez podríamos narrar la memoria, la memoria histórica, la memoria de la violencia, la memoria política a través de una narración que no fuera una psicología humana, sino algo natural. En esa novela, empieza a despuntar esa idea con relación a los fuegos subterráneos que ocurren dentro de la trama. Y yo, cuando terminé de escribir *Museo Animal*, me quedé con esa noción de que sería muy interesante escribir una novela en donde el personaje fuera el fuego, el agua, la tierra, el aire. Me interesaba esa propuesta por la forma en la que funciona el tiempo, la forma en la que funciona indirectamente la memoria en la naturaleza. Encontraba allí, de alguna manera, una imagen de cómo funciona la memoria, o el tiempo, en la psicología humana.

Terminé *Museo Animal*, pero me quedé con esa idea. Cuando me pongo a escribir *Austral* — que, como mencioné antes, es una novela sobre el norte y el sur, y ese juego de espejos mediante los cuales los dos polos se constituyen a sí mismos — me di cuenta que, como bien dices, hay allí una conexión con la historia del extractivismo desde el periodo colonial. Entonces pensé: ¿Dónde quedaba inscrita esa historia — que es una historia de extractivismo, de violencia — más que en la propia naturaleza? Por ejemplo, la noción de los estratos del paisaje se convierte, en *Austral*, en una metáfora arqueológica para pensar en la memoria histórica y la memoria política. Fue mi manera de ligar la violencia ecológica con la violencia histórica dentro de un marco general que podría ser la memoria política. Estoy constantemente intentando, por lo menos en esas novelas, hilar esas dos historias dentro de una sola.

Suena muy ambicioso y muy romántico lo que dice el escritor alcohólico en *Museo Animal*. Pero hacer ese tipo de procesos o de proyectos requeriría replantear las formas bajo las cuales tendemos a pensar el género de la novela, y las formas mediante las cuales concebimos la narración. Porque, indirectamente, son formas muy antropocéntricas. *Austral*, aunque yo quiera decir que es una novela ecológica, todavía es muy antropocéntrica. Yo creo que todavía falta un poco más para que lleguemos a novelas realmente ecológicas. Aunque resaltaría que sí existen intentos muy interesantes como, por ejemplo, Cristina Rivera Garza, con *Autobiografía del Algodón* o una escritora puertorriqueña que a mí me gusta mucho, Marta Aponte Alsina, con *PR3: Aguirre*. En estas novelas, de alguna manera, se intenta narrar el extractivismo en su relación con las historias ecológicas.

ICM: Me llama la atención que menciones eso de los antropocentrismos y cómo organizan nuestras experiencias. Encuentro que en tus tres novelas interrogas los esfuerzos culturales, principalmente occidentales, para organizar la memoria, sea en el archivo, en instituciones como los museos, o en el mismo lenguaje y la escritura. Es interesante que, como escritor, las mismas herramientas que te permiten hacer este tipo de investigación — es decir, el lenguaje, la escritura, hasta los mismos archivos que consultas — son al mismo tiempo los objetos de tus estudios mnemónicos. Se nota particularmente en *Austral*, en el “Diccionario de la pérdida” ¿Cómo

enfrentas esta dualidad? ¿O cómo esta tensión te permite profundizar tus exploraciones acerca de la organización o vitalidad de la memoria?

CF: Es una muy buena pregunta. Creo que los archivos, los museos, todos estos lugares de depósito de memoria son campos de batalla. Son lugares de disputa política en donde el Estado intenta tener cierto dominio sobre otras posibles historias. Habría que escribir toda una historia de la relación entre los museos y el surgimiento del Estado nación o los archivos o las bibliotecas nacionales. Pero, de alguna manera, esos archivos están en poder de un Estado que, en muchos casos, ha sido precisamente el agente del terror o del abuso de poder. Aunque, a veces, es en ese mismo archivo donde encontramos la posibilidad de otras formar otras historias. Por esto, yo creo en esa noción un poco Pigliana de que por cada archivo existe un contra-archivo y por cada historia, una contra-historia. Eso nos ayuda a explicar por qué siempre hay un doble costado que a la literatura le gusta explorar. La literatura siempre tiene ese aspecto farmacológico que nos ayuda a ver ahí la cura donde estaba el veneno. Yo creo que todos los personajes que habitan mis novelas — pero como dices, particularmente *Austral* — están conscientes de que, precisamente, el lenguaje puede ser constituirse tanto como un arma de poder y un lugar de liberación. Tal y como el archivo puede ser lugar de dominación y de poder, tal vez un regreso al mismo puede ayudar a excavar sus silencios.

Yo creo que a nosotros, como novelistas, lo que nos toca es regresar a esos archivos y contar las otras historias silenciadas. Ese tipo de proyectos me gusta mucho. Recientemente tuve una experiencia super bonita con el Museo Británico y el Hay Festival. Ellos tuvieron la iniciativa de llamar a diez escritores latinoamericanos para ponerse en contacto con las curadoras del Centro Santo Domingo, donde se coordina la sección latinoamericana del Museo Británico. Y la idea era volver a contar, desde las colecciones mismas, esas historias que el archivo oficial callaba. Fue súper divertido. Contar algo que viene de una historia colonial pero de otra manera, de tal forma que, de repente, aparece como una historia subversiva, de liberación. Hacer que el veneno sea la cura.

ICM: Me recuerdo que ese libro, al igual que muchas de tus novelas, usan las imágenes también. De hecho, te quería preguntar sobre eso, sobre esa la relación entre la imagen y el texto y qué es lo que te ofrece.

CF: Precisamente, el otro día hablando con alguien, me decía, “Carlos he encontrado que en tus tres novelas hay una imagen, o una falta de imagen, que se repite.” Me decía que en *Coronel Lágrimas* todo tiene que ver con una fotografía de una amada que el protagonista decidió dejar atrás y cuya fotografía está tratando de recordar. En el caso de *Museo Animal*, al final de la selva, el padre, que es fotógrafo, toma una fotografía que nunca se incluye dentro de la novela. Sin embargo, esta imagen ausente es central para que cada uno de los miembros de esa familia intenten reconstruir o entender de su pasado. En el caso de *Austral* está presente el hecho de en su viaje hacia Guatemala en 1982, Aliza Abravanel lleva una cámara y empieza a tomar fotos que después entierra. Y de alguna manera en esas novelas se repite no solo la ausencia de la imagen, sino también la misma expresión en donde dice: aquí se relataría la historia o el pie de foto a esa fotografía ausente. Entonces, parece estar presente de forma constante esa noción de que las novelas que he escrito son el pie de foto, la leyenda a una fotografía ausente. Me quedé pensando lo que me dijo esta persona y le respondí: “Sí, tienes razón.” Y recordé otro libro que tuvo que haber formado parte de lo que me llevó a escribir de esa manera, que es *Cámara Lúcida* de Roland Barthes, que es un libro bello, el libro que escribe después de la muerte de su madre. En él, Barthes habla constantemente de la fotografía de su madre cuando era chica. Pero

esa fotografía nunca aparece entre todas las otras fotos del libro.

Después diría que mi relación con lo visual ha ido cambiando. En *Museo Animal*, incluyo imágenes de archivo muy en la tradición de Sebald. Imágenes en blanco y negro que, de alguna manera, dan esa sensación del espesor, la densidad, la textura de lo histórico. Mientras que en el caso de *Austral* me dije: “Oye, ¿no sería interesante dar un paso más allá y construir imágenes”? A mí me gusta mucho el collage. Y ahí fue que me puse en contacto con mi querido amigo, el fotógrafo y artista chileno, Ignacio Acosta. Y construimos una suerte de archivo falso. De páginas falsas de un libro que después incluimos, *Diccionario de la pérdida*. Me gusta esa idea de que la novela lo puede incluir todo, la novela como muñeca rusa, capaz de tragarse el archivo visual.

ICM: También me imagino que al no incluir esas imágenes centrales, estas pueden servir como una suerte de depósito mnemónico, como de memoria colectiva, ya que no están los límites impuestos por la presencia de la imagen.

CF: Me gusta esa idea porque, tal y como decía antes, me gusta mucho el secreto. En el centro de todas las narrativas que construyo hay un secreto. El secreto crea una especie de vacío. Yo creo que, de la misma forma, remover la imagen central es una forma de producir ese secreto, ese vacío que todos los protagonistas luego intentan llenar. Yo creo que contamos historias para llenar los vacíos o los secretos.

Y lo otro que me gusta de lo que dices es pensar lo que decido no incluir. Yo, por ejemplo, en el caso de *Austral*, tenía muy claro que lo que no se iba a incluir eran imágenes directas de la violencia porque no quería caer en espectacularización de la violencia. Y ahí, de hecho, fue fundamental para mí el modelo también de otro chileno, el fotógrafo y artista Alfredo Jaar. Jaar tiene esas exposiciones geniales de cuando él estuvo en Ruanda durante el genocidio. Pero, en vez de mostrar las imágenes, en vez de espectacularizar la violencia y el sufrimiento de los otros, lo que hizo fue enterrarlas. Por ahí puedes ver muchas cosas que luego ocurren en *Austral*. Puedes entender incluso de dónde sale la idea de enterrar de la novela de Aliza. Y es algo que me ocurre a menudo: el mundo del arte contemporáneo me da muchísimas ideas que lo luego utilizo en las novelas, sin yo ser un historiador de arte. Me gusta acercarme a la historia del arte como un amateur total.

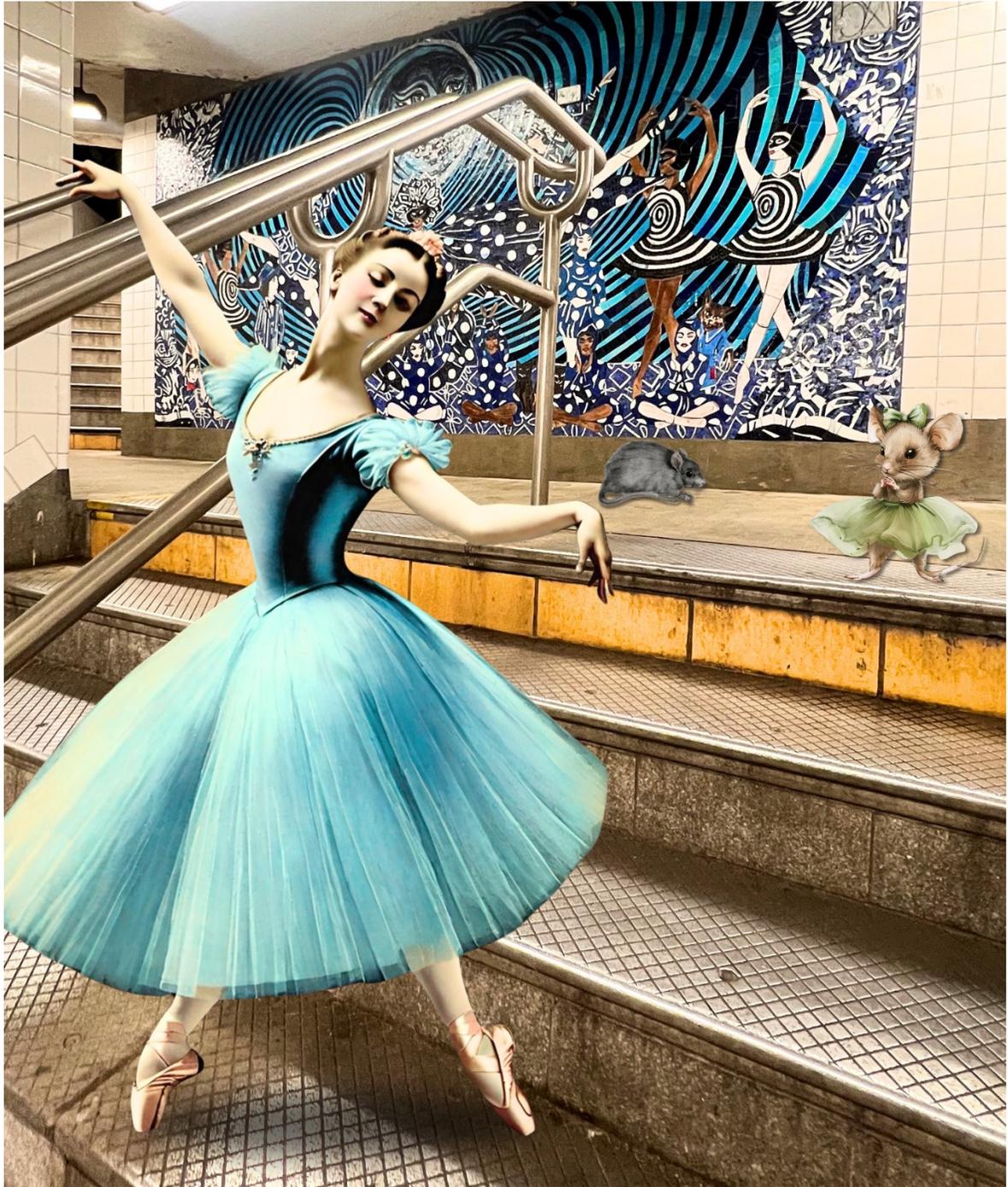
ICM: Claro, y a veces esas ausencias en sí hablan sobre una violencia que va más allá de lo que las imágenes o las palabras pueden expresar. Bueno, para terminar, me gustaría preguntarte sobre el tema central de *Austral*, que es la xenofobia, y sus múltiples expresiones a través de la historia. En este momento, particularmente en los Estados Unidos, pero también en muchos países europeos, donde los partidos de extrema derecha han tenido éxito en las últimas elecciones, el miedo al otro parece ser, lamentablemente, la manera en que muchas personas entienden sus experiencias del mundo. ¿Nos podrías contar lo que una lectura histórica de la xenofobia como aquella que haces en *Austral* ofrece al lector contemporáneo? ¿Y qué es lo que la ficción en particular nos ofrece en este sentido?

CF: Bueno en el caso de *Austral*, me interesaba particularmente la historia del nazismo, y los conceptos de cultura y de pureza que se manejaban dentro del fascismo y particularmente dentro del nazismo. Y ahí la historia central es la historia de la hermana de Nietzsche, Elizabeth Förster-Nietzsche, que se casa con con Bernard Foster, un famoso antisemita, y deciden que van a salir de Alemania y se van a ir a Paraguay porque alguien les ha dicho que el país está “vacío”. Así que se lanzan a construir una especie de comuna utópica-distópica que llaman Nueva Germania, donde la idea era que nada más hubiese una raza aria. Y *Austral*, precisamente lo que empieza a cuestionar a través de los personajes de múltiples antropólogos es la posibilidad de pensar

la cultura a partir de conceptos de pureza o de pureza nacional. Yo creo que vivimos en un momento en donde estos discursos de pureza tienen que ser desarticulados y la ficción juega un rol fundamental ahí, precisamente porque el racismo parte de ficciones que especulan sobre lo que sería el otro y que proyectan miedos sobre el otro. De alguna manera proyectan estereotipos basados en relatos sobre los otros. Así, de la misma manera que antes hablaba sobre los archivos, los museos y el lenguaje como figuras farmacológicas, vemos que los relatos pueden ser tanto veneno como cura. Yo creo que, tal y como las ficciones sirven para construir la mirada racista, las ficciones tienen la posibilidad de desarticularla. Entonces, yo creo que un poco trabajar esas ficciones desde adentro es algo que los escritores podemos hacer muy bien. Se trata de ver cómo el racismo surgió como ficción y después mostrarla como ficción, mostrarla como estereotipo. Yo creo que *Austral* tiene mucho que ver con esa relación entre el otro y el mismo que, como se va demostrando poco a poco, siempre es mucho más compleja, más entrelazada, más híbrida y más especular de lo que uno tiende a pensar.

ICM: Muchas gracias, Carlos, por tus respuestas y tus novelas que, como hemos visto en esta entrevista, nos invitan a desarmar ficciones, a unir historias, a errar, y a jugar. ¡Ha sido una entrevista muy inspiradora que me ha provocado ganas de escribir!

CF: Eso es lo mejor. Yo siempre digo que los libros son buenos si producen más escritura.



Untitled Design

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

CIBERLETRAS

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

REVIEWS / RESEÑAS

RESEÑA

Roas, David. (dir.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*. Iberoamericana-Vervuert, 2024.

Patricia Sánchez Aramburu
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Será posible concentrar en dos volúmenes, publicados en España, la complejidad y la riqueza de lo fantástico latinoamericano? ¿Podrá ser posible un proyecto tan ambicioso sobre la literatura de lo imposible en una región tan diversa, desigual y extensa geográficamente? Para David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), capitán del proyecto, la respuesta es afirmativa. Los años que Roas ha dedicado al estudio de lo fantástico, desde el Grupo de Estudios sobre lo fantástico (GEF), en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, y en ensayos dedicados al género como *Teorías de lo fantástico* (2001) o *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011), lo ubican en las coordenadas adecuadas para llevarlo a destino. Y es que para los especialistas del género en España y Latinoamérica, algunos de ellos autores de los capítulos que conforman el libro, desde hace años el GEF ha sido un lugar de contacto, encuentro y debate.

La Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas revisa la narrativa fantástica de más de 15 países, incluido Brasil, a través de una selección de obras y autores que revelan las variadas maneras en las que el género fantástico se ha desarrollado a lo largo de tres siglos. El estudio abarca desde los orígenes del género, cuando lo fantástico se materializó en la forma de cuento –en el romanticismo tardío de manera más contundente– al finalizar las luchas de Independencia que se dieron a lo largo del siglo XIX y durante la conformación de las literaturas nacionales, hasta sus formas más recientes e híbridas. El proyecto está dividido en dos partes. El primer tomo comprende el período de 1830 a 1940, es decir, desde los textos germinales más representativos de cada país hasta 1940, año de la publicación de la *Antología de la Literatura Fantástica*. Es en la identificación de este hito indiscutible en la narrativa fantástica latinoamericana y la repercusión que tuvo en los diferentes países que la visión de conjunto de la historia resulta pertinente e inédita. Ya que, como develan distintos capítulos, aunque la antología de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo se publicara en Argentina, desde la década de los cuarenta, su campo de influencia alcanzó a diferentes países, evidenció la transculturación del género y revolucionó las formas en que se lee, se conceptualiza y se produce lo fantástico latinoamericano. Esta antología también constituye el mejor ejemplo de la toma de distancia de la tradición europea. Así se comprende, de manera más perspicaz, por qué la crítica argentina Ana María Barrenechea reformuló la teoría de lo fantástico de Todorov en 1972 para caracterizar a la ya existente y específica tradición hispanoamericana.

El segundo tomo, historia de 1940 a 2023, comprende los años en que la narrativa fantástica latinoamericana maduró y afianzó su presencia en los diferentes cánones nacionales. Es necesario subrayar que, aunque no con la misma relevancia que las literaturas miméticas, sí con un desarrollo que ha ido en aumento hasta las primeras décadas del siglo XXI, décadas en que las formas de expresión no miméticas, en las que se incluye lo fantástico, conviven con nuevas modalidades como lo inusual, el new weird, lo gótico o lo insólito..

La importancia de la aparición de esta historia en los estudios críticos sobre lo fantástico actuales radica en que, por vez primera, se logra presentar la historia y el desarrollo de la tradición fantástica latinoamericana con una visión de conjunto. A pesar de la heterogeneidad y el desigual desarrollo del género en cada país, esta imagen panorámica de conjunto reivindica lo fantástico latinoamericano como una tradición compartida y construida por varios países, con caminos temáticos y formales que han ido cambiando a lo largo del tiempo, con elementos recurrentes, renovaciones, influencias, trasiegos y vínculos intertextuales. Además de paliar la escasez de estudios sobre la historia del fantástico en países como Bolivia, Ecuador y Paraguay, el libro dirigido por Roas complementa los estudios de este género a nivel regional emprendidos por Óscar Hahn, Irmtrud König, Morillas Ventura y Lola López Martín (9) y reivindica, con justicia necesaria, a las escritoras latinoamericanas que se afilian al género fantástico.

El concepto de fantástico con el que los 16 capítulos del libro se articulan identifica a los textos en los que ocurre un conflicto entre "lo imposible" y nuestra idea de lo real" (10) y postula que la causa del efecto fantástico se ubica en la inexplicabilidad de un fenómeno que presenta el texto y que transgrede los marcos cognitivos con los que el lector comprende su entorno. Para Roas, la inexplicabilidad está determinada por las ideas sobre la realidad que tiene el lector y por las herramientas que utiliza para comprenderla y representarla. Los dos tomos editados por Roas evidencian esos cambios en la dimensión epistemológica. Tal como este último explica, mientras los autores del siglo XIX y de las primeras décadas del XX indagaban en las excepciones a las leyes físicas del mundo, aquellos que vienen "a partir de la década de los cuarenta y cincuenta, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir esquemas de interpretación de la realidad y el yo" (10).

En el estudio dedicado al fantástico centroamericano (Nicaragua, Panamá, Honduras, Guatemala y El Salvador), Lucía Leandro Hernández explica las causas de la marginalidad del género hasta la década de los noventa. A partir de este momento, a nivel general, las literaturas no miméticas comienzan a emerger con mayor fuerza y no eluden las temáticas de la posguerra, la violencia, la migración o la pobreza. Aparecen, así, textos en los que lo siniestro o lo imposible irrumpe en medio de crisis sociales. Un meritorio hallazgo del capítulo es la repercusión del fantástico escrito por mujeres en Guatemala y El Salvador y la observación del contraste con la producción marcadamente masculina de Panamá y Honduras.

En "La narrativa fantástica argentina y sus alrededores", Ana Boccuti expone la trascendencia de Argentina como epicentro de una concepción de lo fantástico que terminó convirtiéndose en el aporte más original del género producido en toda Hispanoamérica. Méritos del capítulo son: 1) el trazado de genealogías y constelaciones que no se limitan a las dos estrellas más luminosas, Borges y Cortázar; 2) el análisis del cambio que promovió la *Antología de la Literatura Fantástica*, y la sustitución de lo monstruoso, lo siniestro y el horror por la presencia de fenómenos que transgreden la racionalidad; 3) la distinción entre las concepciones del fantástico que tuvieron Borges y Cortázar, así como el giro que este último dio y que implicó un cambio de paradigma en los tres niveles del texto (semántico, sintáctico y verbal) y su implicación a partir de 1961, año en que viajó a Cuba, con las problemáticas sociales de Latinoamérica, anticipando un uso político del género que no dejará de practicarse hasta la actualidad. Señalo por separado las partes dedicadas a las escritoras argentinas y su genealogía porque la revisión de la obra de Silvina Ocampo y el reconocimiento de su lugar seminal anticipa, en varias formas, las páginas dedicadas a las escritoras que, desde finales del siglo XX – entre las que se cuentan Luisa Valenzuela, Ana María Shua y Angélica Gorodischer – han renovado al género mediante la incorporación del humor, lo grotesco, la ironía y – ya en las primeras décadas del XXI – la adopción del gótico, el horror y lo monstruoso para propósitos de denuncia social y transgresión de fronteras literarias. La lista de escritores y escritoras argentinas que se adscriben al género fantástico es tan larga que excede cualquier intento de compilación pero, no obstante, la panorámica de Boccuti identifica con precisión los momentos y obras fundacionales, las dinámicas internas y externas que han ido conformando lo fantástico argentino y que lo convierten en una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica.

En un momento en que las literaturas no miméticas bolivianas atraviesan por una época dorada, el capítulo dedicado a "La tradición de la literatura fantástica en Bolivia (1940-2021)", escrito por Virginia Ayllón, resulta conveniente porque desarrolla una genealogía de los autores que actualmente protagonizan el proceso de internacionalización de las literaturas no miméticas bolivianas, como Liliana Colanzi o Giovanna Rivero. Para Ayllón, las fuentes del género se datan a finales de los cincuenta con la aparición del libro *Cerco de penumbras* (1958), de Óscar

Cerruto, del autor, y para efectos de esta reseña, destacar que vivió e Buenos Aires entre 1937 y 1949, lo cual explica su cercanía a lo fantástico argentino y su influencia transfronteriza. De los rasgos que caracterizan a la tradición boliviana, la académica subraya, además, la impronta indígena, la narrativa minera, la presencia de lo grotesco y reivindica el papel cardinal y fundador de dos escritoras: Adela Zamudio y María Virginia Estenssoro. Estas últimas siguieron la estela de la escritora decimonónica Juana Manuela Gorriti (1818-1892) quien, aunque nacida en Argentina, se afincó en Bolivia y escribió algunos de los primeros textos fantásticos que aparecieron en el continente.

En "El desarrollo de lo fantástico en la narrativa chilena (1940-2022)", Jesús Diamantino señala a los imaginarios de los pueblos originarios, con sus leyendas y mitos, y su mezcla con la tradición oral europea, como las fuentes culturales más significativas del fantástico chileno. Según Diamantino, estos componentes han nutrido el género hasta bien entrado el siglo XX, y han sido convertidos en elementos centrales en autores como Baldomero Lilo, Manuel Rojas o Marta Brunet. A partir de la década de los cuarenta, y bajo la influencia de la literatura argentina que gravitaba alrededor de *Sur* y de Borges, lo fantástico chileno comenzó a circular en antologías y libros de cuentos. Diamantino destaca la labor precursora de figuras como Francisco Coleane, Luis Alberto Heiremmas, Hernán del Solar y Carlos Droguett. Entre las escritoras mujeres señala a Elena Aldunate, cuyos cuentos se movieron entre la ciencia ficción, el fantástico y el horror. También subraya el punto de inflexión para las narrativas no miméticas chilenas de la obra *Los Altísimos* (1951) de Hugo Correa, quien además de la ciencia ficción también cultivó lo fantástico en la década de los setenta. Ya en la década de los noventa, Diamantino rastrea la presencia de la corriente lovecraftiana en Tomás Harris y su difusión del fantástico terrorífico. El auge de la literatura fantástica chilena del siglo XXI representa una toma de postura ante el realismo hegemónico del siglo XX y el resultado de diversas influencias entre las que Diamantino destaca las nuevas formas de experimentación formal de los autores post-boom, las producciones audiovisuales norteamericanas, las literaturas del horror y del terror, presentes en las obras de escritoras como Alejandra Costamagna y Carolina Melys.

En el capítulo "De demonios clonados: un caso de violencia mágica. Una lectura del fantástico colombiano (1940-2023)", Rodrigo Bastidas explica el impacto del fenómeno Gabriel García Márquez y el realismo mágico en el desarrollo del fantástico colombiano. En el inicio de su recorrido, afirma el carácter intermitente del fantástico colombiano y su inicial hibridez temática, dominada por demonios, ángeles y temas religiosos. Ubica al Grupo de Barranquilla y a su figura principal, Gabriel García Márquez, como los encargados de desplazar las literaturas no miméticas de los espacios rurales a los urbanos, de publicar a Borges por primera vez en Colombia y de desarrollar los elementos estilísticos, posteriormente identificados como característicos del realismo mágico, que pasarán a configurar algunos rasgos específicos de las literaturas no miméticas colombianas: la fragmentación, la temporalidad cíclica y la presencia de narradores múltiples. Bastidas expone cómo el éxito de García Márquez y *Cien años de soledad* representaron un auténtico giro, pues difundieron por décadas una visión de lo fantástico en que se le veía más como una herramienta para narrar la historia nacional que como un género literario. En esta visión, lo referencial terminó opacando lo sobrenatural, salvo excepciones, como la original exploración que los escritores miméticos Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa hicieron del género en la década de los setenta. Sobre lo fantástico de finales del siglo XX, Bastidas recupera su fusión con el terror para narrar con "una inédita profundidad conceptual" (194) las violencias originadas por el conflicto armado y el narcotráfico. Así lo rastrea en la propuesta de Evelio Rosero. Con el inicio del milenio, el género se enriquece con una amplia variedad de temas, personajes y estructuras, algunas herederas de lo audiovisual, que le permiten tener una presencia en la literatura colombiana más recurrente. Otro aspecto que señala Bastidas como central para la explosión del

fantástico, al igual que otros géneros no miméticos como la fantasía, la ciencia ficción, el *new weird* o el bizarro, es el surgimiento de editoriales independientes –como Calixta Editores, Mirabilia o Vestigio– que han sido la plataforma de los autores y las autoras más jóvenes como Luis Carlos Barragán, Hank T. Cohen, Karen Reyes y Stephanie Méndez.

Así como en Colombia el éxito del realismo mágico influyó en las prácticas de escritura, lectura, clasificación y circulación del fantástico, la categoría de “lo real maravilloso” determinó la creación de una tradición de lo fantástico en Cuba. El trabajo de Antonio Cardentey, “La narrativa fantástica cubana (1941-2021),” permite distinguir con precisión a los autores y las obras que han creado una de las más ricas y antiguas tradiciones de lo fantástico en el continente. Explica Cardentey que a partir de la *Antología de la literatura fantástica*, el género en Cuba no experimentó un auge comparable al de otros países aunque sí se publicaron obras que extendieron los límites del realismo: Alejo Carpentier publicó “Viaje a la semilla” (1944) y *El reino de este mundo* (1949); Enrique Labrador Ruiz, “la novela gasiforme”, *Anteo* (1940), “Conejito Ulán” (1946); Virgilio Piñera, “El conflicto” (1942); y Eliseo Diego, *Divertimentos* (1946). Del periodo, Cardentey subraya el rol de Piñera quien, aunque no cultivó el fantástico, sí marcó algunas pautas estéticas que los escritores del fantástico de los años sesenta retomarían. Con esta reflexión sobre el rol de Piñera en la tradición fantástica, es posible confirmar, aunque de forma indirecta, la influencia de Borges en la isla, pues fue Piñera el autor cubano que más contacto tuvo con los autores de la *Antología de la Literatura Fantástica* y con los miembros de la revista *Sur*. El apogeo del fantástico se da en los años sesenta, en los mismos años que siguieron al triunfo de la Revolución y que marcaron los cambios más profundos a todos los niveles, incluidos el cultural. Lo fantástico hibridó con otras modalidades de lo no mimético y, para Cardentey, predominaron dos problemáticas: la decadencia de la burguesía y el cuestionamiento de la identidad, ambos presentes en obras como *Tute de reyes* (1967) de Antonio Benítez Rojo, *La rueda y la serpiente* (1969) de César Leante, *La guerra y los basiliscos* (1962) de Rogelio Llopis, *La reja* (1965) de María Elena Llana, y *El castigo* (1966) de Esther Díaz Llanillo. A partir de 1971, el florecimiento de lo fantástico se vio interrumpido por el proceso de soviétización de la cultura, conocido como el Quinquenio Gris. De estos años Cardentey recupera las obras de German Piniella, Julio Matas, Guillermo Prieto y la publicación de *Casas del Vedado* (1983) de María Elena Llana, obra mayor que retoma el tema de la decadencia de la burguesía y que certifica la calidad artística de las escritoras que cultivaron el género a partir de los años sesenta. Con la caída de la Unión Soviética y el inicio del Periodo Especial, nuevas temáticas se exploran y figuras como Gina Picart y Rogelio Riverón renuevan el campo. El fin del siglo XX cierra con la celebración de un Coloquio Internacional de Literatura Fantástica en Casa de las Américas en 1999. En el inicio del nuevo siglo, Cardentey señala que la narrativa fantástica experimentó una recuperación “escalonada de cara al predominio del realismo y a su tarea de referenciar el desencanto” (267). Destaca del periodo las apariciones de la antología *Relatos fantásticos hispanoamericanos* (2004), la compilación de *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (2007) y el *Cuento fantástico en Cuba y otros estudios* (2010) del especialista José Miguel Sardiñas. Para la segunda década del siglo XXI, nuevas autoras cubanas como Elaine Vilar Madruga, cultivan las narrativas no miméticas, con predominio de la ciencia ficción, y se unen a las hibridaciones genéricas y a las tendencias regionales como el resurgimiento del gótico y del terror para narrar la violencia, la desigualdad o la catástrofe ambiental.

El capítulo “La tradición fantástica en México a partir de 1940” de Rafael Olea Franco y Alejandra Amatto patentiza la rigurosidad de sus autores al deslindar los relatos específicamente fantásticos dentro del canon de las narrativas no miméticas mexicanas, lo que les permite proponer una genealogía coherente y dialogante con los demás capítulos del libro. Inicia con Juan José Arreola, precoz lector de Borges, y autor del relato “Un pacto con el diablo” (1943). En la revisión de la obra fantástica de Arreola,

los autores clasifican "El guardagujas" dentro del género del absurdo, y argumentan su decisión, contra cierta crítica que ubica al texto en lo fantástico, a la falta de la construcción inicial de un paradigma de realidad mimético cuya ruptura genere lo fantástico. Otras figuras imprescindibles del periodo que se revisan son la de Francisco Tario y Carlos Fuentes. A este último se le reconoce como iniciador de una tradición de relatos fantásticos que abordan el tema de la identidad mexicana a partir del reconocimiento del sustrato indígena y de sus sistemas de creencias en el imaginario. El relato "Chac Mool" es ejemplo de lo anterior. Esta tradición, además incluiría más tarde relatos tan deslumbrantes como "La culpa es de los tlaxcaltecas", de Elena Garro o "La fiesta brava", de José Emilio Pacheco. Al abordar la figura de Elena Garro, quien apareció en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, los autores reconocen la falta de acuerdo entre la crítica al clasificar *Los recuerdos del porvenir* (1963) como obra de carácter fantástica o de realismo mágico. El debate crítico que postula el capítulo, al problematizar la inclusión en la tradición fantástica de la novela de Garro y de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, da cuenta del lugar cardinal de las literaturas no miméticas en el canon de la literatura mexicana del siglo XX. Otros escritores y escritoras fantásticas, menos conocidas a nivel internacional pero que constelan en la galaxia fantástica son Amparo Dávila –quizá la mejor representante del neofantástico en México–, Guadalupe Dueñas, Emiliano González Campos –autor excepcional, cuyas fuentes más que abreviar de la tradición mexicana lo hacen de la rioplatense–, y Adela Fernández. La recuperación de las escritoras mexicanas fantásticas permite ubicarlas, como en el caso de Fernández, como autoras de culto para los representantes fantásticos del cambio de siglo: Alberto Chimal, Cecilia Eudave o Bernardo Esquinca. El siglo XXI para el fantástico mexicano se describe promisorio, marcado por la publicación de antologías que dan cuenta del florecimiento y las transfiguraciones de los géneros no miméticos, como *Tierras insólitas. Antología del cuento fantástico* (2013), *Ciudad fantasma: relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)* (2013), *Hic sunt dracones* (2013), *La tienda de los sueños. Un siglo de cuento fantástico mexicano* (2015) y *Gabinete de historias extraordinarias. Antología de cuentos fantásticos* (2019).

Por cuestiones de extensión, no he podido incluir cada uno de los 16 capítulos que conforman el libro. Decidí abordar algunos de los estudios que, considero, muestran adecuadamente el tipo de aportaciones que los especialistas ofrecen y que representan una genealogía regional de obras, escritores y escritoras imprescindibles, conectados por hitos, como la *Antología de la Literatura Fantástica*, que han construido una historia común de lo fantástico latinoamericano que amerita una visión de conjunto. También he querido enfatizar la ayuda que presta el libro para comprender la relación, no siempre exenta -por suerte- de debates críticos sobre algunas de las grandes figuras literarias del continente como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo o Virgilio Piñera. Sin embargo, no menos valiosos que los artículos mencionados aquí, son aquellos dedicados a Brasil, Costa Rica, Perú, Ecuador, Paraguay, Uruguay, Puerto Rico y República Dominicana, capítulos que dibujan la vejez de lo fantástico en el nuevo mundo.

REVIEW

***Rediscovering Rubén Darío through translation.* Carlos F Grisby.**

Bloomsbury Academic, 2024.

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

A new book on Rubén Darío is not a rarity, considering that we are dealing with one of the most important poets of the Spanish language. Lately there has been a renewed interest in his poetry; but this book, as its title announces, concentrates its efforts on the art of translating, not only translating Darío's poetry into another language, but translation as a strategy on the part of Darío to write his poetry. It is well known the love Rubén Darío had for French language and culture, and how he was accused by Spanish critic Juan Varela, to be a Francophile and have a "galicismo mental". One of the premises of the book is that by 1905 Darío was disenchanted with French culture and was distressed by the fact that he had not been able to penetrate the French cultural landscape and be appreciated as a poet by French writers and intellectuals. This is not a new contribution to the field since it has been well known for many years, what is remarkable about this book is the way in which Grigsby demonstrates the influence of French poetry and that of other languages of the Spanish peninsula like Catalan, Provençal, and Galician, providing close readings of certain poems and contrasting them with the originals in these different languages.

The book is divided in two parts: the first one deals with translation in Darío. Chapter 1 is "Thinking in French and writing in Spanish", and chapter 2 "Not only the Roses of Paris". The second part addresses English translations of Rubén Darío, something that has proven to be quite difficult and does not do justice to the original talent and skills demonstrated by Rubén Darío in Spanish. These two parts are followed by a coda that concentrates on the use of the word (H)armonia by Rubén Darío in his poetry.

In chapter 1 Grigsby discusses the love of Rubén Darío for all things French, but the difficulty he encountered to assimilate into French culture and become a true French poet. By 1888 Darío wrote several poems in French, of which he published in the second edition of *Azul...* "Chanson Crepusculaire", "A Mademoiselle" and "Pensée". Although these poems were significant accomplishments for a poet who had never been to France, he made metrical mistakes in some verses. More important was Darío's failure to integrate fully into the French literary world, after having lived in Paris for seven years. During this time, he made many efforts to befriend French poets and intellectuals, but he was not adopted by the French literary circles of this time and always felt an outsider.

Grigsby explains thoroughly, using a comparative close reading, the process by which Rubén Darío wrote some of his poems, comparing them with the French originals on which he found inspiration. "Canción de carnaval" is compared with Théodore de Banville "Mascarades." "Bouquet" is read along with "Symphonie en blanc majeure" by Théophile Gautier. "El canto de la sangre" follows a creative reading of Paul de Verlaine's "Voix de l'Orgueil : un cri puissant comme d'un cor". And "Cosas del Cid" is compared to Jules Barbey d'Aurevilly's "Le Cid". It is important to note that Grigsby emphasizes the originality of Darío's poems: "As with most of the previous poems, 'Cosas del Cid' is not only an original creation, but also a gloss, a translation, and a rewriting of another poem" (39). Although the debt of Darío to these French authors had already been pointed out, it is the first time that a line-by-line comparison is performed. As Grigsby says towards the end of this chapter, "To fully grasp the sophistication of Darío's engagement with French poetry, we must read it in terms of what it does with its French sources, as these usually involves operations far too rich to be solely labeled "imitation" or "influence"" (44).

In Chapter 2 Grigsby discusses the multilingualism of Darío and his capacity to imitate and emulate different authors. Grigsby discusses poems by Darío in detail and compares them with poems by peninsular writers, explaining clearly what Darío received from these authors as a reader and the transformation of these texts into his own poems. As he states:

Darío began to explore the history of Iberian literature in his poetry, first by rewriting Provençal poetry with "Dezires, layes y canciones" in the second edition of *Prosas profanas*, and then by

going as far as attempting Latin hexameters in *Cantos de vida esperanza* and *El canto errante*, in addition to incorporating Catalan into some of the poems of the latter collection (47).

In chapter 3, Grisby studies the English translations of Darío's poetry from the first one made by Thomas Walsh and Salomon de la Selva to the most recent volumes published by Penguin publishing and Duke University Press. In general, the comment Grisby makes about Thomas Walsh's translation can be applied to most of the attempts to translate Darío into English "The translation falls painfully short on the task of carrying over the poem's richness and musicality" (81). Towards the end of the book, Grisby announces that he is preparing a translation into English of Darío's selected poetry. We hope that he will be able to finally achieve an English translation worthy of Darío's accomplishments in Spanish.

In closing, Grisby has managed to write an excellent analysis of Rubén Darío oeuvre, using a new and original approach, impeccably arguing about Darío's poetry and his place in world literature. As he says in his conclusion:

The foregoing pages show how rethinking a canonical body of work, such as Darío's, from the point of view of another language and tradition can reveal threats or patterns that have remain overlooked, such as the multilingualism of Darío's poetry. They also illustrate how translation can be used as a tool to reread, rethink, and re-present an author's works (136).



Swing