



# **CIBERLETRAS**

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

**ISSUE 32**  
**July, 2014**

## TABLE OF CONTENTS

### Ensayos/Essays

- Francisca Aguiló Mora  
Lucía Miranda de Rosa Guerra: un pacto para la utopía de un entre-espacio
- Rita De Maeseneer  
Nobody's Nation, the case of Junot Díaz
- Paula M. Schaer  
Emma Zunz, la mujer judía
- Giovanna Urdangarain  
Rosario Ferré versus Rosario Ferré: el prefacio como centro de disputa
- Kimberly Vega  
The "Gateway" to the Antilles: Some Historical Considerations of Puerto Rican Place and Space
- Sergio Waisman  
The "Other Sort": A Nearly Invisible Scene of Translation

### Reseñas/Reviews

- Cristina Guiñazú  
H. A. Murena Los penúltimos días (1949-1950)
- José Muñoz Millanes  
Francine Masiello, El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)
- Georg Schwarzmann  
Jorge Camacho's Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX: José Martí y la cuestión indígena

## ESSAYS

***Lucía Miranda de Rosa Guerra: un pacto para la utopía de un entre-espacio***

Francisca Aguiló Mora  
*University of Miami*

Lucía, hermana mía, no abandones a tu pobre hermano (Guerra 1954, 20)

Homi Bhabha señala la existente interdependencia entre el sujeto colonizador y el “otro” colonizado. El teórico en estudios poscoloniales argumenta que todo sistema de diferencia cultural se construye a partir de lo que él denomina un entre-espacio, un lugar enunciativo de naturaleza ambivalente, en el cual la idea de una identidad cultural pura, original y fija deviene insostenible. Bhabha exhorta al público lector a ocupar y explorar este espacio con el objetivo de abrir paso a la aceptación y creación de un nuevo Tercer Espacio de carácter inter-nacional e inter-cultural que no sólo subvierte las categorías dualistas del pensamiento binario y oposicional colonial, sino que ofrece una nueva política espacial “that initiate[s] new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation [...] not based on exoticism or multiculturalism of the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity” (Bhabha 1-2). (1) El sujeto o el discurso del entre-espacio participa y toma de los dos espacios a los que (no) pertenece. Es desde este espacio simbólico que se construyen los diversos discursos desestabilizadores por medio de la interacción de las dos categorías que se hallaban previamente opuestas. Es precisamente en este tipo de entre-espacio que Silviano Santiago, una década antes que Bhabha, posiciona a gran parte de la producción literaria latinoamericana. (2) *Lucía Miranda* (1860), de Rosa Guerra, puede considerarse un texto paradigmático de cómo algunas escritoras y escritores del XIX latinoamericano imaginaban posibles entre-espacios. Guerra reescribe una leyenda histórica basada en la fundación en 1527 de la



colonia de Sancti Spiritu por Sebastián Gaboto. (3) La leyenda narra la tragedia del matrimonio de colonizadores españoles formado por Lucía Miranda y Sebastián Hurtado, que mueren víctimas del levantamiento de los indios timbúes como última consecuencia del enamoramiento que siente el cacique Mangora por Lucía. Ideológicamente, la leyenda sublimiza el amor entre los esposos. Ahora bien, sin alterar la narrativa de amor conyugal, Guerra centra el desarrollo de la acción en la relación que Lucía y Mangora establecen. (4)

La escasa crítica que ha analizado esta novela se centra en el personaje de Lucía. Por un lado, Remedios Mataix la inscribe dentro de un imaginario feminista donde Guerra experimenta con las posibilidades de ampliar las feminidades prescriptivas de la época y la conceptualiza como el sujeto capaz de crear puentes entre visiones de mundo binarias:

[L]a identidad femenina que personifica esa Lucía Miranda [...] relativiza la oposición entre los dos términos de aquella dualidad literario-ideológica, pues los deriva hacia la línea fronteriza entre lo europeo y lo indígena, o lo civilizado y lo bárbaro, que Lucía, intermediaria, simboliza. Los límites de la dicotomía se vuelven difusos hasta el punto de que resulta difícil determinar quién es el ‘otro’ [de Lucía Miranda], por mucho que los relatos se estructuran sobre las dualidades inevitables europeo-indígena, hombre-mujer, colonizador-colonizado, y hasta verdugo-víctima [...]. (219) (5)

Ampliando las propuestas de Mataix, Elena Grau-Lleveria analiza qué aspectos de la novela hacen verosímil una feminidad como la de Lucía. Para esta crítica literaria, es el espacio del asentamiento español el que posibilita que Guerra presente “a una mujer como fundadora y generadora de un discurso de un proyecto de configuración nacional” (92) porque “el fuerte Santo Espíritu es una frontera social donde los imaginarios

culturales a los que se pertenece por tradición se disuelven [...]” (92). En mi propuesta analítica, el asentamiento colonial como frontera donde las identidades culturales establecidas se diluyen y reconfiguran es una modalidad del entre-espacio que propone Homi Bhabha como lugar donde surgen propuestas sociales integradoras. En mi análisis, tanto Lucía como Mangora forman parte de la genealogía de sujetos híbridos que conceptualiza el teórico en estudios poscoloniales puesto que son estos personajes los que enseñan a ver y a imaginar potenciales entre-espacios. Siguiendo el concepto de traducción cultural de Bhabha, con el que explica el proceso de objetivación de la significación cultural en los denominados encuentros culturales, diríamos que ambos Lucía y Mangora participan en un discurso paradójico puesto que actúan como sujetos y objetos de este proceso cultural de traducción, que nunca es estático sino que se halla en continuo movimiento. En cualquier proceso de traducción, existen siempre dos elementos, un texto o discurso “original” en un lenguaje y otra producción secundaria en otro lenguaje. En la relación entre Lucía y Mangora, el proceso de traducción se lleva a cabo de dos maneras: por un lado, Lucía traduce para Mangora su mundo “europeo” para que este lo entienda y aprecie y, por otro, Mangora traduce su etnicidad y masculinidad frente a Lucía de tal forma que deja vislumbrar un tipo de rol étnico-sexual que no tiene normalmente cabida en el entorno de la protagonista. Ambos personajes se hallan en el espacio que existe entre el traductor y el traducido, y es aquí donde se pueden crear nuevos espacios de significación. Además, a través del pacto de hermandad que llevarán a cabo, ambos trasladan el arquetipo de feminidad y masculinidad predefinido que la sociedad tiene de ellos como mujer y como sujeto indígena hacia una individualidad como “*sujeta*” (Valcárcel 106), y como un sujeto “otro” que abre las puertas a formas de masculinidad más deseables desde el imaginario

feminista que presenta esta novela. (6) Mangora y Lucía demuestran que el supuesto espacio cultural “original” no tiene características esenciales ya que siempre está abierto a la traducción y a la adaptación; puesto que puede ser “simulated, copied, transferred, transformed, made into a simulacrum and so on: the original [...] is always open to translation so it can never be said to have a totalized prior moment of being or meaning –an essence” (Bhabha 210). De esta forma, cualquier cultura, hasta la colonizadora, se constituye siempre en relación a este sujeto “otro.” Es decir, Lucía, a pesar de ser la colonizadora, es también la sujeta que descentraliza las estructuras culturales que pretende imponer a Mangora, metonimia del grupo colonizado. Es por ello que Lucía y Mangora, en su posición liminal de traductores, abren la posibilidad de una articulación cultural diferente y nueva y crean “a pastiche, a parody or a digression rather than a literal translation [... positing a new meaning]” (Santiago 34) de la cultura hegemónica que los articula y objetiviza. En otras palabras, tanto Lucía como Mangora imaginan una configuración cultural híbrida. Ambos ocupan el espacio que socialmente les pertenece como sujetos oprimidos y conquistados ya sea en términos de género, de cultura y/o de raza, pero al mismo tiempo los dos saben adquirir posiciones de poder desde los mismos factores que los inferiorizan. Así, tanto en Lucía como en Mangora, hallamos paradojas que ponen al descubierto el entramado ideológico de los sistemas de poder que los han inferiorizado. Al revelar los condicionantes implícitos que los han infantilizado, logran desnaturalizar el sistema hegemónico que los predefine y los esencializa en categorías cerradas. En el personaje de Lucía, la paradoja se crea a partir del doble papel que esta detenta, pues es tanto conquistador y letrado, como encarnación de una feminidad ideal de mujer casada, asediada por el deseo sexual del “otro,” Mangora. Ahora bien, la paradoja es que Lucía,

que podría considerar a Mangora como el “otro,” se solidariza y pacta con él, con su acosador sexual, por quererlo, en un futuro, un “igual” con el que consolidar su proyecto comunitario utópico. La capacidad de Lucía de crear pactos con los “otros” para hacer posible la comunidad deseada la inscribe como una variante de sujeto híbrido de Bhabha, ya que en ella y en Mangora se articula el carácter ambivalente que los sujetos híbridos deben poseer para ser capaces de generar un entre-espacio. En el caso de Mangora, es paradójico cómo este sustenta su superioridad sociosexual mientras que cede a las enseñanzas culturales de Lucía pactando con ella, una mujer, como con una igual y cediendo a su subversivo uso de la razón y de la tarea educadora y evangelizadora. Mangora es quien reconoce en Lucía otra forma de ser letrado. Una letrado que parte de una genealogía discursiva que altera el binario civilización y barbarie al combinarlo con las narrativas europeístas del buen salvaje y con las narrativas que se emparentan con las espiritualidades que intentaba recuperar el cristianismo primitivo. Si la aceptación de la paradoja en que viven Lucía y Mangora posibilita que imaginen un entre-espacio comunitario, al mismo tiempo Rosa Guerra, al vehiculizar la voz narrativa, la leyenda histórica, los protagonistas y el pacto de hermandad que establecen Lucía y Mangora, hace posible otra forma de entre-espacio, la novela, que desestabiliza y desnaturaliza los discursos dominantes sobre la formación y consolidación de los proyectos nacionales propios del periodo y de las convenciones sociosexuales y socioétnicas propias del XIX latinoamericano. (7)

En mi proyecto interpretativo, las teorías postcoloniales se hallan necesariamente combinadas con diversas teorías feministas puesto que es importante destacar las alteraciones que Lucía presenta a las feminidades prescriptivas del periodo. (8) De entre los dos sujetos híbridos, es la mujer blanca la que adquiere el poder de imaginar este

entre-espacio, y lo hace aliándose con su “otro” igual. (9) Claramente, en *Lucía Miranda* se hace realidad el potencial de la mujer *sujeta*, el cual la voz narrativa reconoce aunque se muestre consciente de que la sociedad a la que pertenece no está preparada para aceptar ni la individualidad de Lucía ni su capacidad de imaginar proyectos de comunidad-nación. (10)

La voz narrativa describe a Lucía como a una mujer excepcional desde el inicio de la novela: “Era Miranda, no una de esas heroínas pertenecientes a todos los poetas y novelistas, herencia común de cuantos plagian la belleza, molde donde todo el que escribe novelas, o hace versos, vacía sus divinidades” (3-4). Lucía se presenta, pues, como una mujer que se ha separado de su genérico (Amorós 191-2). No obstante, tal como señala Celia Amorós, (11) la diferenciación de las feminidades hegemónicas es problemática porque para las mujeres del siglo XIX, “la conquista de la individualidad [...] es un verdadero ritual iniciático [que] implica así un *arrancamiento de* [sí] mismas, de [su] genérico de origen en tanto que genérico colonizado: emerger de él como individuos es en cierto modo afirmarse sobre y contra él y conlleva una *desidentificación*” (2005, 191-2). (12) De esta forma, Lucía “mira los pactos patriarcales y descubre sus trucos” (Amorós 190), que materializa creando uno de los nuevos e insólitos pactos al crear “una formación de un nosotros que facilite la buena acción social” (Valcárcel 109). Con ello la protagonista subvierte algunas de las oposiciones binarias más importantes naturalizadas por el discurso hegemónico: civilización/barbarie y hombre/mujer. Lucía Miranda imagina un “nosotras/nosotros sujeto” a través de su pacto de hermandad, (13) que no tiene lugar con el hombre blanco ni tampoco entre mujeres, porque Lucía no desarticula las reglas sociosexuales genéricas en su imaginario nacional. El pacto lo realiza con el que denominamos su “otro” igual: Mangora. Es decir, Lucía es, en términos de Amorós,

una insolidaria con su genérico, que pone de manifiesto una “ falsa conciencia [y ] falta de lucidez” pues, “el poder de la mujer individual está [...] condicionado al de las mujeres como genérico” (193). La protagonista, en su posición de conquistador-letrado, es la que pacta con Mangora a las otras mujeres españolas y a los otros timbúes, incluido Mangora, para hacer posible la comunidad-nación que imagina. Al pactar a las mujeres españolas y a los hombres timbúes, Lucía reproduce irremediamente el sistema de opresión genérica y racial del sistema hegemónico del que ella pretende desmarcarse. Pero no es solo Lucía la que es insolidaria con su genérico, Mangora también deviene insolidario con su comunidad. La voz narrativa describe al cacique asimismo como un sujeto excepcional entre su genérico:

Mangora, cacique de los Timbúes, a pesar de ser bárbaro, reunía en su persona toda la arrogancia de su raza, las bellas prendas de un caballero, y su corazón educado ... aunque de color cobrizo como lo son todos los indios, no tenía aplastada la nariz; sus ojos eran chispeantes, y en todo su continente se conocía era dominado por pasiones fuertes y tiernas a la vez. Mejor dicho, era Mangora uno de esos tipos especiales entre los indios. (4)

De hecho, el propio Mangora no titubea a la hora de renunciar a su religión y cultura indígena para pactar con Lucía y morir convertido en cristiano a manos de la mujer que no solo ama sino que además admira porque ha visto en el imaginario comunitario que esta le propone el ideal al que debe aspirar. Es en esta insolidaridad con los grupos de pertenencia que irónicamente esta novela imagina un entre-espacio sociogenérico y socioétnico. Mangora y Lucía se han

desplazado del lugar de pertenencia asignado, y gracias a sus (no)pertenencias a los dos mundos que les han sido impuestos externamente, los protagonistas logran cierta individualización. Lucía busca y potencia un pacto entre “iguales,” que a pesar de ser un pacto patriarcal, como he analizado anteriormente, sorprende porque se establece entre dos sujetos a quienes en las ideologías hegemónicas del periodo se les negaba la capacidad de pacto, pues siempre eran los elementos pactados. Es decir, el contrato social que están irracionalizando es aquel que encubría un contrato sexual previo en el que las mujeres eran las pactadas, nunca las pactantes. No podían ser ni los sujetos, ni los ciudadanos. (14)

Lucía es consciente de estas reglas sociogenéricas y socioétnicas que la limitan tanto a ella como a Mangora. Esta conciencia se hace evidente en el momento en que Mangora, moribundo, le pide que sea ella quien lo bautice, a lo que ella responde: “Según mi religión, un niño que tenga uso de razón, en caso que falte un sacerdote puede bautizar una criatura; con ese mismo derecho, supliendo la misma falta y con la más ferviente fe, yo te bautizo” (21). Con estos razonamientos, Lucía adopta el discurso hegemónico del periodo y posiciona verbalmente a Mangora, el “otro” en términos étnicos, y a ella misma, la “otra” en términos genéricos, como criaturas, seres infantilizados frente al hombre blanco que personifica, por ejemplo, Sebastián Hurtado. Sin embargo, en este entre-espacio donde no hay “sacerdotes” es ella la que tiene la facultad de hacer lo que en otros espacios le estaría prohibido. Esta acción irracionaliza el sistema sociogenérico y socioétnico puesto que si una mujer logra obtener la potestad de bautizar a un hombre en una situación extrema, todo argumento basado en la razón que negara la posibilidad de esta acción queda invalidado. Dicho de otro modo, este episodio subvierte “la eterna infancia” de las mujeres ya que Lucía es capaz de articular un discurso

de adquisición de poder donde moviliza de forma estratégica los derechos que se auto-otorga por ser blanca de clase alta, cristiana y colonizadora. Podemos afirmar en consecuencia que en la formación de la nación que Lucía imagina se hallan pinceladas de “autoethnographic expressions” (Pratt7). Sin embargo, lo paradójico es que Lucía en su discurso, visiblemente asentado en los discursos coloniales y sociosexuales hegemónicos, instaura como pareja fundadora de ideólogos de la futura nación que desea a Mangora y a ella misma. Lucía utiliza el discurso colonial de europeización pero lo altera ya que se apropia del espacio público, prohibido para las mujeres de su la época, y emprende la tarea iluminadora que le compete a los hombres conquistadores-letrados, y convierte a Mangora en el futuro maestro y modelo de masculinidad que debe existir en esa sociedad que ella y, finalmente, él imaginan. No obstante, Lucía no habla con el lenguaje propio del conquistador-letrado al dirigirse a Mangora porque Mangora no es, no puede ser, para Lucía ni conquistado ni bárbaro. Lucía quiere en Mangora un aliado y como aliado tiene que tener el potencial de convertirse él mismo en líder y letrado de la futura comunidad. La posición de Lucía de no total pertenencia a los códigos hegemónicos hace posible que entienda la situación y el desarrollo de la subjetividad del “otro” y su potencial como líder-letrado del proyecto fundacional que ella ambiciona. Es la complejidad psicológica de Lucía y su sofisticada elaboración ideológica lo que hace posible que pueda perdonar y entender a Mangoracuando este ataca el asentamiento español. Ahora bien, esta aceptación no es cultural, mas sí deviene el reconocimiento de que para poder pactar se debe perdonar primero, porque Mangora es a los ojos de Lucía un hermano, un igual, aunque sea un “otro” igual:



[Mangora:] Mira...hermana...querida mía, tú lo sabes...yo amaba la virtud...

-[Lucía:] ¡Mangora...! ¡Hermano mío! Mi Dios, el Dios de los cristianos, es superior a todas las miserias humanas; [...] Pídele con fe y te perdonará.

-[Mangora:] ¿Y tú... me perdonarás...Lucía...?

[...]

-[Lucía:] ¿Y puedes dudarle un momento, Mangora...? Piensa...piensa, hermano mío, en nuestro Dios.

[...]

-[Mangora:] Gracias...ángel de los cielos...-dijo Mangora; muero contento, pues que...me perdonas...y me abres...las puertas...de la gloria.

[...]

-[Lucía:] Cálmate, cálmate hermano mío, piensa que dentro de un momento vas a estar en la presencia del Altísimo.

-[Mangora:] Otro... otro único... favor ... ¿Es un delito...que una hermana...de...el ósculo de... paz...a un...hermano...en el momento...de una despedida...?

-[Lucía:] No –dijo la joven con enternecimiento. (22)

Lucía, aun comprendiendo que Mangora es el “otro” en términos de etnicidad, hace de él su igual y pacta con él: lo perdona, lo convierte a su religión y así lo civiliza y, de esta manera, ya ninguno de los dos se halla en un lugar superior al otro: Lucía es mujer, Mangora es indígena; Lucía es blanca, Mangora es hombre. Pero del mismo modo, Lucía desempeña roles típicamente masculinos y Mangora suplica el perdón de una mujer. A través de la realización de esta nueva forma de pacto de hermandad entre estos dos “otros,” Lucía Miranda y Mangora imaginan un entre-espacio donde los códigos hegemónicos llegan a cuestionarse.

El cuestionamiento de los códigos de comportamiento sociosexual es evidente en la actitud de Lucía frente a las demostraciones amorosas de Mangora. Así, los desmayos que sufre Lucía ante las declaraciones pasionales del indio, la confesión que le hace Lucía a Mangora antes de la muerte de este cuando le dice que él es el hombre a quien más ha amado después de a su marido, y el beso “aparentemente casto” que le propina en su lecho de muerte, nos dan a entender aquí que la postura de hermana mayor de la protagonista hacia Mangora es un ejemplo de lo que Spivak describe como esencialismo estratégico en la narrativa de Rosa Guerra. (15) Saporta defiende esta idea en la escritura de Guerra al afirmar que “this essentialist notion was only the veneer for another, ultimately more important framing of the concept of woman” (47), el de una mujer capaz de posicionarse en una relación de iguales con su marido, el colonizador Hurtado, y de pactar en condiciones de otredad de igual nivel con su admirador y admirado Mangora. La gran relevancia de esta novela reside en la idea de que Lucía y Mangora consiguen imaginar un entre-espacio al establecer su pacto de hermandad, si bien este queda en una hipótesis incumplida por la muerte de todos los que hubieran hecho posible que se realizara. Lo que sí supera el estado hipotético es la novela misma, con la que Guerra logra inscribir la posibilidad de un entre-espacio en la expresión literaria. (16) En *Lucía Miranda*, Rosa Guerra presenta a una protagonista que es capaz de apropiarse del espacio público, (17) de la palabra, de la tarea colonizadora, del poder de elección, de su propio cuerpo, y de la posibilidad de ejercer y dar el sacramento del bautismo y de perdonar ofensas al honor. Pero, además, Lucía crea una narrativa fundacional nacional que desterritorializa las políticas de legitimación de los proyectos nacionales que se estaban proponiendo en la época. Asimismo, tal como afirma Saporta, en “Mejorar la

condición de mi secso”, “in order to negotiate the reality of their culture (patriarchal [...]) with the urgency of their female voice (feminist, in spite of the lack of the term), women essayists [como Rosa Guerra] often embedded within their concern a ‘double-voiced discourse’, which ‘embodies the social, literary, and cultural heritage of both the muted and the dominant’” (citado en Showalter 263),” este discurso doble se ve representado tanto en *Lucía* como en *Mangora* como también en el mismo proyecto novelesco de Guerra.

Santiago propone que los textos latinoamericanos son copias o apropiaciones de los “originales” europeos, los cuales devienen un texto nuevo en este proceso de copia o apropiación. Así ocurre con *Lucía Miranda*. Aunque aparentemente se trate de una novela romántica idealista arquetípica, incluso tintada de cierto matiz sentimental, constituye en verdad un entre-espacio de resignificación de los valores socioétnicos y sociogenéricos impuestos en el periodo. A modo de estrategia narrativa, con el objetivo de llevar a cabo los desplazamientos indicados, Guerra parte de una ideología romántica idealista que le permite la creación de personajes subalternos provistos de individualidad y que, al no ser fieles al arquetipo que de ellos se espera en el imaginario decimonónico según su género y su etnicidad, desarticulan en parte el discurso colonial y sociogenérico con la imaginación de un entre-espacio comunitario. Por lo tanto, *Lucía Miranda* deviene el entre-espacio letrado creado por Rosa Guerra. Asimismo, el entre-espacio que *Lucía* y *Mangora* imaginan en la ficción desarticula tanto los discursos de género y raza como los discursos de consolidación de nación propios del periodo postrosista.

Por lo tanto, la respuesta a la pregunta que Nancy Fraser se plantea en *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, “could the language of

domination, subjugation, struggle, and resistance be interpreted as the skeleton of some alternative framework?" (29), es que Lucía y Mangora y *Lucía Miranda* manejan los discursos de subyugación, dominación, lucha y resistencia en un conglomerado ideológico que hace posible que tanto la narrativa como los dos protagonistas se desmarquen y se distancien de los predicados del designador porque irracionalizan los discursos que los encierran en categorías carentes de agencia política e individual. Con ello, Guerra logra que tanto Lucía como Mangora se desidentifiquen como objetos oprimidos y deconstruyan la identidad genéricamente y étnicamente colonizada que les proyecta el mundo social exterior. Ciertamente, sin embargo, que la aporía queda irresoluta en la ficción, pues Lucía debe conquistar su individualidad para poder pactar pero la busca a través del discurso que desea desarticular, a través de "un verdadero ritual iniciático" (191). Dicho de otro modo, la feminidad propuesta en la novela ciertamente no deja de reproducir normativas patriarcales. Pero esto ocurre porque Lucía solamente puede acceder a la sociedad a través de "la ceremonia legitimadora" (Amorós 192) que es este proceso iniciático donde debe aprender primero "the language of the metropolis in order to then combat it more effectively" (Santiago 33). De esta forma, afiliándose a los discursos hegemónicos sociosexuales, Lucía logrará adquirir su individuación. A modo de conclusión, y considerando que "Subversion is negotiation, transgression is negotiation" (Bhabha 216), se ha argumentado en este ensayo que Lucía y Mangora, al transgredir los roles genéricos establecidos, al entablar una relación de pacto con el "otro" o la "otra," al difuminar la línea divisoria entre el binario civilización y barbarie con sus roles de traductores, están negociando la creación y consolidación de un entre-espacio donde estas identidades

tradicionalmente estereotipadas y predeterminadas quedan desarticuladas. Lucía y Mangora llevan a cabo un proceso de traducción que obliga al público lector a aceptar no solo el “lenguaje” de ambos protagonistas sino el “lenguaje” de Guerra. Al igual que la traducción que realizan Lucía y Mangora se ejecuta adaptándose hacia el que la recibe, cuando cada uno de ellos adopta el rol receptivo del lector, lo hace con la disposición de entender al otro, que juega en este caso el papel del autor. Al mismo tiempo, Guerra se posiciona a sí misma y al público lector en esta doble ambivalencia. (18) En ningún momento se recrea un acto de violencia simbólica por parte de los distintos traductores, sino que el proceso de traducción lleva a los protagonistas, y a Guerra, a un pacto entre sujetos ambos traductores y traducidos y a crear formas alternativas de entre-espacios de transformación, donde “newness enters the world” (Bhabha 303). Es al tener en cuenta el papel de traductores y traducidos de los protagonistas que se hace evidente su condición de sujetos híbridos. Ahora bien, a pesar de lo que afirmara Bhabha, la condición de sujeto híbrido no los habilita automáticamente para habitar y consolidar un entre-espacio. Como conceptualizara Santiago, es el espacio literario el que se convierte en la puesta en escena de un entre-espacio que se configura por medio de los juegos de traducción que se articulan en la novela. De este modo, en mi interpretación, el texto literario se presenta como un texto paradigmático de este concepto del entre-espacio; (19) un texto que subvierte, transgrede y desmonta los discursos socioétnicos y sociogénéricos fundacionales de nación hegemónicos en el periodo y que presenta a sus protagonistas como impulsores de dicha transgresión.

### Notas

(1). El concepto metafórico espacial de Tercer Espacio de Bhabha pretende superar la noción de “zonas de contacto” que Mary Louis Pratt analiza y que define como “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination—like colonialism,

slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (4), en la cual el hombre blanco ocupa una posición de poder privilegiada.

(2). Estupiñán y Rodríguez Freire aseveran que Santiago definió el concepto del “entre-lugar del discurso latinoamericano” alrededor de 1970 y añaden que “poco después (1971) lo presentó en una mesa junto a Michel Foucault y René Girard” (2).

(3). Según recoge Ruy Díaz Guzmán en su crónica *La Argentina manuscrita* de 1612.

(4). El argumento se centra en la pasión desbordante que Mangora siente por Lucía, a quien esta ha educado en la fe cristiana cual si fuera su hermano. Al Mangora confesarle su amor a la joven protagonista y esta rechazarlo por fidelidad y devoción a su esposo, el indio resuelve asaltar el asentamiento de la colonia española y muere en el intento. No obstante, antes de su muerte, se produce el pacto de hermandad entre la española y el indio. Mangora, al aceptar finalmente que Lucía no le corresponde, pues se debe y ama a su esposo, vuelve a ver en ella a la hermana que lo educara e instruyera en la fe cristiana y en las costumbres europeas. Así, Mangora, a punto de morir, le pide a Lucía que lo bautice. Lucía Miranda se dirige a él como al hermano que siempre consideró que era y, cediendo a las súplicas del cacique, lo perdona y lo bautiza con el derecho que le otorga el tener uso de razón.

(5). Mataix añade que Rosa Guerra parece buscar en Lucía Miranda la afirmación de “un personaje más complejo que mostrara nuevas posibilidades de la feminidad, más allá del estereotipo femenino del folletín, e incluso más allá de la imagen ‘perfecta’ de las heroínas de ficción inventadas por los grandes escritores-estadistas románticos” (215), aunque en ocasiones le atribuya características típicas de una protagonista de la novela sentimental con el probable objetivo de hacerse un hueco en la ciudad letrada masculina que la rodeaba.

(6). Se utiliza aquí el vocablo “sujetas” en el sentido que le otorga Valcárcel al término: “en tanto que toda sujeta es sujeta precisamente por aquello que comparte el genérico, que puede ser usado desde el campo enemigo como arma arrojadiza (nada más que una mujer), se vuelve reivindicación primero de lo Común con cualquier otro sujeto, vindicación de la naturaleza humana, de las condiciones nuevas de la subjetividad que se nos niegan, vindicación solo más tarde de lo que solo como género nos es común, de una más o menos mitologizada condición genérica femenina, ya no defectiva, sino autovalorada, re-generada, con los problemas sobre la asunción positiva que de lo defectivo cabe realizar” (106).

(7). En la Argentina post-rosista de la segunda mitad de siglo, se seguía apostando por el progreso y por el importante papel de la educación y de la instrucción en la imaginación de un proyecto de nación llevado a cabo por pactos patriarcales, los cuales imaginaban que la barbarie del mundo rural sería reemplazada por una civilización que sólo podía nacer y expandirse a partir de unas ciudades, imaginadas como verdaderos motores del cambio social. Mataix explica que textos como el de *Lucía Miranda*, de Rosa Guerra y el de Eduarda Mansilla, “intentaron renovar ... el imaginario colectivo de la época, tanto en lo concerniente al concepto de feminidad establecido como a lo relacionado con esa dualidad fundamental, civilización vs. barbarie, que tanto determina política, cultural y literariamente el siglo XIX, en Argentina y, en general, en toda

Hispanoamérica. De ahí que, aunque olvidadas por los manuales canónicos, nunca reeditadas y casi imposibles de encontrar hoy, esas dos *Lucía Miranda*, bien contextualizadas, puedan emerger como textos muy significativos desde el punto de vista histórico-literario, fundamentalmente porque, leídos en el marco del debate intelectual de su tiempo, los años inmediatamente posteriores a la caída de la dictadura de Juan Manuel de Rosas en 1852, funcionan como el ‘puente’ o la transición entre los textos antidictatoriales de la llamada Generación del 37: *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *El matadero* de Esteban Echeverría (escrito hacia 1839), *Los misterios del Plata* (1846) de Juana Manso o *Amalia* (1851-1855) de José Mármol—, muy determinados por la hostilidad hacia el régimen rosista, y los de la Generación del 80, el grupo responsable del surgimiento de la modernidad en Argentina.” (210)

(8). Tal como argumenta Carrera Suárez, “[p]oscolonialismo y feminismo han utilizado conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las metanarrativas dominantes. Comparten la posición de alteridad con respecto a estas, y por lo tanto la posición del Otro, colonizado o femenino. [...] en ambas teorías la resistencia a la autoridad y el poder (imperial, patriarcal) se traduce artísticamente en la resistencia al canon estético establecido, manifestado en formas como las re/escrituras, ironía, parodia, subversión, hibridez o nuevas estéticas, todas ellas instrumentos de un arte con proyecto de futuro” (2).

(9). Se ha optado en este ensayo por describir a Mangora como el “otro” igual de Lucía puesto que, mientras que no es su igual en términos genéricos o de clase sí ocupa el mismo entre-espacio frente al espacio que ocupa el hombre blanco: Lucía ocuparía la posición hegemónica del binario racial y de clase, mientras que Mangora ocuparía dicha posición en la oposición binaria de género. Dicho de otra manera, ambos son y no son sujetos colonizadores y colonizados, aunque en diversos términos.

(10). La voz narrativa anticipa a lo largo de la novela el trágico desenlace que le espera a Lucía con exclamaciones como esta: “¡Oh verdadero corazón de mujer! ¡Tu abnegación es digna del hombre que has elegido, no serás tú, la sola víctima! Tu esposo te acompañará en tu desgracia, juntos seguiréis la misma suerte, un mismo golpe os derribará a ambos” (4).

(11). En su obra *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres* (2005), Celia Amorós aboga por un feminismo heredero del proyecto ilustrado de la igualdad que parte de una vertiente nominalista del feminismo. Tal como afirma la también filósofa feminista Amelia Valcárcel, en *Sexo y filosofía* (1991), el feminismo nace de la Ilustración, aunque esta no sea feminista, y parte de los principios básicos de la filosofía de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad. Ambas teóricas proclaman la necesidad en la mujer que quiere ser “*sujeta*” de formar un pacto de género entre mujeres que deberá llevarse a cabo a través de una previa búsqueda “de la individualidad por parte de [estas, aunque esto devenga en] un verdadero ritual iniciático” (Amorós 191), pues tal como señala Valcárcel, “paradójicamente, la conquista de la individualidad no es una tarea individual” (139).

(12). Lucía, “*sujeta*” de su propia ambivalencia ideológica, muestra una temprana carencia de conciencia de grupo respecto a su género y no considera a las demás mujeres españolas como posibles pactantes al disponerse a pactar con Mangora. A pesar de la contradicción ideológica que esta negación de pertenencia al genérico “mujeres” aparenta ser, esta insolidaridad de Lucía para con las demás mujeres forma parte del camino hacia la individualización que recorre la protagonista pues, como bien explica Amorós, la “*sujeta*” necesita “tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados

que el otro, el *designador* le adjudica. Desde este punto de vista, la reivindicación de la individualidad *tout court* es un momento irrenunciable e imposible de obviar para la deconstrucción de una identidad colonizada” (191).

(13). Este concepto de hermandad que Lucía personifica con su unión espiritual con Mangora tiene tanto connotaciones cristianas primitivas, características de un romanticismo idealista, como connotaciones feministas ya que las mujeres se organizaban en la época bajo el concepto de “hermanas” espirituales frente a unas sociedades que negaban su individualidad social y se unían como forma de compartir una subjetividad e intimidad individual que les era negada y silenciada por las distintas sociedades del periodo.

(14). Este es el inicio legal de la idea de “iguales pero diferentes.” Se empiezan a regular legalmente las exclusiones de las mujeres en los ámbitos públicos. El Código Napoleónico es un ejemplo paradigmático de ello. Se creyó entonces que solamente adquiriendo su individualidad, la mujer podía conseguir derechos y esta adquisición debía llevarse a cabo a través de la universalización del concepto de naturaleza y razón humana, pero no resultó en sí un concepto universal real pues sólo contemplaba al hombre y la mujer quedaba excluida del pacto social de igualdad.

(15). La idea de que Lucía podría ser percibida como “hermana mayor” de Mangora se utiliza aquí en referencia al texto de Chinua Achebe cuando analiza la actitud orientalista de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, la cual define con la siguiente afirmación: “Africa is indeed my brother my junior brother” (1988). Entendemos en este artículo que el rol que parece adaptar Lucía como hermana mayor de Mangora se basa en la idea del “esencialismo estratégico” de Spivak, que reconoce que a veces es inevitable el uso de categorías identitarias esencialistas para tratar ciertas cuestiones sociales o políticas (205). Por ejemplo, a veces el esencialismo se hace necesario como estrategia para definir la identidad política de los grupos minoritarios, siempre que a la larga esta identidad no permanezca fijada como categoría esencialista por parte del grupo dominante.

(16). Rosa Guerra pacta a las mujeres (blancas españolas) con los hombres (timbúes) y deja de lado a los hombres españoles, anulándolos así por no incluirlos en la comunidad que imagina, en el entre-espacio que crea.

(17). En su estudio sobre la situación de las mujeres sudamericanas en el siglo XIX, Sarmiento demuestra que “en Argentina, las mujeres de los sectores más acomodados no solían movilizarse sin la compañía de sus sirvientas o familiares, y cuando salían lo hacían en horarios diurnos y sólo para visitar a parientes cercanos” (Felitti 3).

(18). Tal como apunta Schleiermacher, el proceso de traducción puede seguir dos caminos: el de acercar el autor al lenguaje del sujeto lector, o el de forzar al sujeto lector a que intente comprender el lenguaje del autor, siguiendo de esta forma la versión “original” fielmente. Tanto Lucía como Mangora recorren ambos caminos.

(19) La abstracción de conceptualizaciones culturales pertenecientes a teorías poscoloniales y feministas de la igualdad aplicadas a un texto decimonónico nos ha permitido leer esta novela como un texto paradigmático del concepto de entre-espacio.



### Obras citadas

Achebe, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *The Heart of Darkness*." *The Heart of Darkness, An Authoritative Text, Background and Sources Criticism*. Ed. Robert Kimbrough. London: W. W Norton and Co, 1988. 251-261. Web. 5 May 2014. <<http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html>>.

Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para la lucha de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. Print.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2007. Print.

Carrera Suárez, Isabel. "Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión." *WebIslam. Junta islámica* (2009). Web. 10 January 2014. <[http://www.webislam.com/articulos/36922-feminismo\\_y\\_postcolonialismo\\_estrategias\\_de\\_subversion.html](http://www.webislam.com/articulos/36922-feminismo_y_postcolonialismo_estrategias_de_subversion.html)>.

Estupiñán, Mary Luz y Raúl Rodríguez Freire. "Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago." *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 17 (2012): 1-4. Print.

Felitti, Karina. "Sarmiento y la situación de las mujeres de su época." *Cyber Humanitatis*, 31 (2004): 1-9. Web. 27 December 2013. <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5754/5622>>.

Fraser, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minnesota: Regents of University of Minnesota, 1989. Print.

Guerra, Rosa. *Lucía Miranda*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, 1954.

Grau-Llevería, Elena. "Novelando mujeres sujeto: El idealismo romántico en *Lucía Miranda* de Rosa Guerra." *Hispanófila* 165 (2012): 87-100. *Project MUSE*. Web. 5 May 2014. <<http://muse.jhu.edu/>>

Mataix, Remedios. "Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales. Las *Lucía Miranda* de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla." *Río de la Plata* 29-30 (2006): 209-229. Print.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992. Print.

Rutherford, Jonathan. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha." *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. 207-221. Print.

Santiago, Silvano. *The Space In-Between. Essays on Latin American Culture*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.

Saporta Sternbach, Nancy. "Mejorar la condición de mi seco: The essays of Rosa Guerra." *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20<sup>th</sup> centuries*. Ed. Meyers. Austin: University of Texas Press, 1995. 47-54. Print.

Schleiermacher, Friedrich. "On the Different Methods of Translating. In Venutti, L. (Ed.) *The Translation Studies Reader*." London and New York: Routledge, 2004. Print.

Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Showalter, E. New York: Pantheon, 1985. 243-70. Print.

Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1988. Print.

-----, "Can the Subaltern Speak?" *The Postcolonial Studies Reader*. Eds. Ashcroft, Griffiths & Tiffin. London and New York: Routledge, 2006. Print.

Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos, 1991. Print.

## **Nobody's Nation, the case of Junot Díaz (1)**

[Rita De Maeseneer](#)  
*University of Antwerp*

The readers of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* will easily trace the source of my title to Junot Díaz's novel. The term "Nobody's Nation" appears in its second epigraph, which is an excerpt from "The Schooner Flight" by Derek Walcott ending in the well-known verses: "I'm just a red nigger who love the sea,/ I had a sound colonial education,/ I have Dutch, nigger, and English in me,/ and either I'm nobody, or I'm a nation" (Díaz *The Brief* 4). In an interview Díaz explains that the concept of a nation is very problematic in the Caribbean: "This myth that nations exist, they have to work overtime in the Caribbean, where you have so many elements, so many mixtures, so much hybridity. But I think more importantly, a nation that erases individuals is no nation" (Ellison 3). Díaz's statement fits well with his novel, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, which interweaves this Caribbean hybridity in genre, contents, intertextualities and styles, while bringing to life the invisibilized individuals: the obese nerd Oscar and his family.

In this article, the aim is to reflect on nation in relation to one of its most obvious expressions, the so-called national literatures. Homi Bhabha and other thinkers argued that a national identity is a geopolitical construct built on concepts as national literature: a nation is a narration. In Junot Díaz's case, this concept is put into question. He is generally considered as representative of the US-literature. It is the way he is marketed; the way he is massively studied by scholars, often in a context of ethnic, cross cultural or multicultural literature as a Dominican-American or Latin@ writer. One of the most obvious signs of Díaz's inclusion in US-literature is that he won the prestigious Pulitzer

Prize in 2008, because the official website states that this award is “for distinguished fiction by an *American* author, preferably dealing with *American* life” (my emphasis). Even being a migrant writer—as it was the case of Cuban-American 1990 Pulitzer winner, Oscar Hijuelos—, the emphasis is on the mainland. However, it is less known in the United States that Díaz is also claimed by Dominican and even Latin American literatures as one of their own. After addressing this issue of appropriation ‘from the South’, I will argue that his work enables us to reconsider such concepts as national, supranational, transnational and postnational literatures in a global context. In order to corroborate this hypothesis, I will demonstrate how Díaz (more than other Latin@ writers) questions in his work the geographical, linguistic and cultural aspects, the three pillars of any traditional definition of a nation. (2) This will lead to contend that Díaz’s work is more than an example of transnational or postnational literatures. In his work he puts into practice the Glissantian idea of *Tout-Monde* aiming at globalness (*mondialité*) in contrast to globalization (*mondialisation*).

First of all, I will address the issue concerning why Díaz is considered not only a US-writer, but also a Dominican and even Latin American author. Generally speaking, Dominican literature is composed by texts written in Spanish, because language is still a decisive criterion for including a book into a nation’s cultural capital. Similarly to their Cuban and Puerto Rican counterparts, Dominicans from the island were first quite reluctant to consider Anglophone writers from Dominican origin in diaspora as a part of the Dominican literature. The best known example is Aída Cartagena Portalatín’s critique when she addressed Julia Álvarez during a conference organized in Santo Domingo at the beginning of the nineties with the following words: “Eso parece mentira que una dominicana se ponga a escribir en inglés. Vuelve a tu país, vuelve a tu idioma. Tú eres

dominicana. (“It doesn’t seem possible that a Dominican should write in English. Get back to your country, to your language. You are a Dominican”)” (in Álvarez 821). Álvarez replied in her text entitled “Doña Aída, with your permission”. She insisted on her hybridity and argued that she was a Dominican in an untraditional way.

Nonetheless, whereas Cuban and Puerto Rican literatures have incorporated very moderately some Anglophone literature from their respective diasporas in recent years, the Dominican Republic seems to be more open to this kind of texts. It can be explained by the more recent migratory movement from Quisqueya (since the seventies) in comparison to the two other islands and by the cultural politics of the Dominican Republic. Until the nineties, there was no significant presence of literature written in English by Dominicans in the diaspora. Since then, Dominican-American narrative prose became a kind of emerging literature. Julia Álvarez and Junot Díaz were internationally acclaimed and also other writers, such as Loida Maritza Pérez, Angie Cruz or Nelly Rosario, were widely read and translated. Moreover, since 1994, Dominicans in diaspora can keep their Dominican nationality and the same year the Department of Culture of the Dominican Republic established its representation in New York, the so-called ‘Comisionado Dominicano de Cultura en los Estados Unidos’. Although official support is no guarantee for the promotion of diaspora culture as a whole and personal initiatives have more impact (Daisy Cocco de Filippis from Hostos Community College or Silvio Torres-Saillant from Syracuse University [3]), it favored a slow (and selective) opening from above towards the diaspora. In the twenty first century, the authorities of the Dominican Republic began to celebrate the successful diasporic authors who write in English. *Viajeros del rocío. 25 narradores de la diáspora* (2008), a publication of the Editora Nacional de la República Dominicana, edited by a Dominican residing in New

York, Rubén Sánchez Félix, contains fragments in Spanish written by Dominicans who live in the United States (e.g. Rey Andújar) and also translations of writers such as Junot Díaz. Dominican-American writers are also successful on the island, especially their works partly situated in Quisqueya that show a higher level of Dominicaness (Figueroa, Johnson). They are even considered as Dominican writers (and read in translations). Junot Díaz, for example, was invited by the Department of Culture to participate in a celebration in 2008 (after his Pulitzer award) during the Feria del Libro in Santo Domingo. The Dominican Congress even declared him cultural ambassador of the Dominican Republic in the world. Junot Díaz is very aware of the manipulation by the Dominican authorities who want to use this kind of “cultural remittance” in Flores’s sense of the term (4): “Elite structures try to ‘manage’ the diaspora in the DR but they can’t block us completely, no more than the U.S. can build a Wall around itself” (in Miranda 26). This official recuperation can be explained by an essentialist desire to construct a kind of literary Dominicaness. In a more malicious way, it can be interpreted as a means by the government to fill the vacuum caused by authors from the island hardly known outside of it. (5)

These official circumstances enhance the concept of Dominican literature making diaspora literature in English less ‘suspicious’ as part of Dominican national literature. It is possible to speak of “Quisqueya: la República extended”, alluding to the title of a special issue of the journal *Sargasso* (2008-2009). We can observe the same tendency in scholarly works, where authors from both parts are discussed. In *Narratives of Migration and Displacements in Dominican Literature* (2012) by Danny Méndez, it is striking that the scholar maintains the demonym in his title, analyzing work by Pedro Henríquez Ureña, but also by Junot Díaz, Josefina Báez, Loida Maritza Pérez.

At a Latin American level, Díaz is also considered as a Dominican/Latin American writer. In Bogotá 39, a cultural event that took place in Cartagena de Indias in 2007 with the participation of the best 39 Latin American writers younger than 39, Junot Díaz represented his country or, more precisely, his homeland was designated as Santo Domingo. In *El insomnio de Bolívar* (2009) Jorge Volpi states that Latin American literature as we have known it since the boom, does not exist anymore. He criticizes what he calls Latin American nationalism. There persist only ruins of Latin America and an atomization has taken place. Even language is not decisive anymore. It is the reason why Volpi classifies Junot Díaz as a “Latin American author in the United States” (*El insomnio* 205; my translation), together with Daniel Alarcón, of Peruvian origin. In a talk in 2011 in Berlin, where Volpi repeats the majority of his ideas, he proposes for Junot Díaz’s work the term of Hispanic narrative in America (NHA):

(...) where *Hispanic* doesn’t refer to the language of the writer (which sometimes is English), but to the imaginary filiation. At the beginning of the twenty first century, NHA doesn’t respond anymore to the tradition of the Latin American literature as canonized with the boom, it responds to other traditions, although with special emphasis on the Anglo-Saxon literature (or, rather, on the dictates of the international literary market). The twenty first century marks the end of the old and bitter controversy between national and universal literatures that swept through Latin America over the course of two centuries. But with the globalization it weren’t the cosmopolitans who gained, but the international market. (“Archipiélagos” 274; my translation)

All these factual elements lead to the problematization of Díaz's position in relation to nations (US, DR) and supra-nations (Latin America). In order to expound on this issue, I will therefore analyze how Díaz's work subverts the fundamental pillars of a nation. His treatment of geographical, linguistic and cultural issues (limited to the literary references) will be discussed. For methodological reasons I separate these three areas in a somewhat artificial manner.

Geographically speaking, Díaz's characters go back and forth between the United States (Paterson in New Jersey), New York, Boston, Rhode Island and Miami) and the Dominican Republic. The consequence of this *perpetuum mobile* is that there are constant transnational negotiations in Díaz's books and that the borders of the Dominican nation are questioned. In the short story "Nilda" from *This is How you Lose Her*, we read: "She was Dominican, from here, (...)" (Díaz *This is* 29), that is, the United States. It seems like a variation on the well-known verse by the Nuyorican poet, nicknamed Mariposa: "No nací en Puerto Rico, Puerto Rico nació en mí" (I wasn't born in Puerto Rico, Puerto Rico was born in me") from "Ode to a DiaspoRícan". Or I could also quote the famous sentence from *La guagua aérea* by Luis Rafael Sánchez, when his alter ego asks a woman where she comes from. She answers that she is from Puerto Rico and then specifies: "From New York" (Sánchez 21). Another example of geographical blurring is taken from "The Cheater's Guide to Love". Yunior, who is a kind of alter ego of Junot Díaz, evokes his love affairs, for example with a Dominican woman he meets in Boston and whose conversations almost always start with "In Santo Domingo". Yunior notices: "At the end of the semester she returns home. My home, not your home, she says tetchily. She's



always trying to prove you're not Dominican. If I'm not Dominican then no one is, you shoot back, but she laughs at that. Say it in Spanish, she challenges and of course you can't" (Díaz *This is* 193).

In an interview, Díaz explains: "(...) Diaspora allowed us multiple understandings. You could no longer have that illusion of a consolidated *país*. I mean, there is no real place called Santo Domingo" (in Lantigua-Williams 202). Thus, the concept of nation is separated completely from a fixed territorial vindication. Moreover, Díaz proceeds to deconstruct one of the most popular tropes in migrant, ethnic minority and Latin@ literature: home. This notion often implies an idealization of the place of origin and a negative, apocalyptic view of the place of arrival (Nyman), but in Díaz's work it is not the case. Even in Díaz's first collection of short stories, home is very problematic. The last name of the two brothers Yunior and Rafa is "de las Casas", and this is more than a little ironic. Méndez comments that "in each of the stories the sense of unity and cohesion that we have come to associate with this term [Casas] is constantly put to the test" (125). As a result, we see a deep questioning not only of the idea of a fixed nation, but also of home. Because of the geographical blurring, the book appeals to readers from here and there, and perhaps from everywhere.

Linguistically speaking, Díaz's books are written in a very particular kind of English. He introduces many words and sentences in Dominican Spanish. But he does more than tropicalizing (Aparicio) the text with local fruits or idiosyncratic concepts. Unlike many mainstream Latin@ writers he does not systematically use mechanisms like translations, footnotes, a glossary, circumlocutions or italics to underscore the otherness. When he introduces an explanation, it is often a parody, for

example when he explains the Dominican word “pariguayo” in a footnote in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*:

The pejorative *parigüayo* [sic], Watchers agree, is a corruption of the English neologism “party watcher.” The word came into common usage during the First American occupation of the DR, which ran from 1916 to 1924. (You didn’t know we were occupied twice in the twentieth century? Don’t worry, when you have kids they won’t know the U.S. occupied Iraq neither.) During the First Occupation it was reported that members of the American Occupying Forces would often attend Dominican parties but instead of joining in the fun the Outlanders would simply stand at the edge of dances and *watch*. Which of course must have seemed like the craziest thing in the world. Who goes to a party to *watch*? Thereafter, the Marines were *parigüayos* –a word that in contemporary usage describes anybody who stands outside and watches while other people scoop up the girls. The Kid who don’t dance, who ain’t got game, who lets people clown him– he’s the *parigüayo*. (*The Brief* 19-20: note 5)

The footnote apparatus is generally used for other purposes, namely to introduce the so-called ‘correct’ historical background to the DR and to subvert the authority of the narrator. Díaz resists the domestication of ethnic voices by dominant Anglo-American culture and chooses a poetics of non-translation, which Chi’en calls “assertive non translation” (209). Díaz constantly plays with inter- and intra-clausal code switching and he writes with ‘errors’ caused by his oral use of Dominican Spanish. In *The Brief*

*Wondrous life of Oscar Wao*, tío Rudolfo gives Oscar an intensive sex education course: “Listen, palomo: you have to grab a muchacha, y metéselo. That will take care of everything. Start with a fea. Coje that fea y metéselo! Tío Rudolfo had four kids with three different women so the nigger was without doubt the family’s resident metéselo expert” (*The Brief*24). We can see in this example that Díaz inevitably creates a certain *couleur locale*, insisting on the idiosyncratic *machismo*. Díaz becomes a “translator of ethnicity” to a certain extent (Sollors 250), a “native informer” (Céspedes 900), but he destroys the clichés, in this case the *machismo*-topic, by means of irony and humor.

In addition to this, the interlingual (bilingual) game is even more complicated due to the intralingual strategies. Díaz uses *ghetto talk*, African-American English, slang of the drug world and of the hip hop scene. In order to enhance the linguistic variety, the novel contains plenty of references to the sci-fi world and nerd talk. The narrator Yunió gives the following definition of Oscar:

Could write in Elvish, could speak Chakobsa, could differentiate between a Slan, a Dorsai, and a Lensman in acute detail, knew more about the Marvel Universe than Stan Lee, and was a role-playing game fanatic.... Perhaps if like me he’d been able to hide his otakuness maybe shit would have been easier for him, but he couldn’t. Dude wore his nerdiness like a Jedi wore his light saber or a Lensman her lens. Couldn’t have passed for Normal if he’d wanted to. (*The Brief*21)

Moreover, Díaz includes virtuous wordplays and neologisms. For example, when Yunior, this tremendous Latin lover, says to his peers: “Players: never never *never* fuck with a bitch named Awilda. Because when she awildas out on your ass you’ll know pain for real” (*The Brief* 175). In this way, his creative linguistic endeavors are not only about code-switching, and are not restricted to “Dreaming in Spanglish” (Scott s.p.) or “Estados Unidos tiene pesadillas en español” (Lago s.p.), to quote the titles of two reviews. Díaz’s aggressive linguistic play leads to the creation of an “interlingual space” (6) or a third space, as Homi Bhabha describes it. His method is very different from the formula “I think in Spanish/I write in English”, which was the first verse of “my graduation speech” by foundational Nuyorican poet Tato Laviera. Díaz shifts constantly from one language to another, and sometimes the two languages run simultaneously. To a certain extent, he applies what Walter Mignolo calls a bilanguaging epistemics (250-277), an epistemics that criticizes both the imposition of English and the use of Dominican Spanish as an expression of nationalism. Unlike many Latin@ writers, Díaz does not adopt a nostalgic attitude of *bliss* and *blues* towards the mother tongue. It is not a struggle with *Tongue Ties*, to quote the title of an important essay by Gustavo Pérez-Firmat. It is significant that Díaz’s collection of short stories, *Drown*, contains as an epigraph an excerpt from the book of poems *Bilingual Blues* by this Cuban-American writer: “The fact that I/am writing to you/in English/already falsifies what I/ wanted to tell you./My subject: /how to explain to you that I/don’t belong to English/though I belong nowhere else” (*Drown* s.p.). It is noteworthy that Díaz relegates these words to the paratext, and does not introduce this issue in the short stories themselves. Méndez is correct to point out that this epigraph is a kind of defense of a *nowhere language*, that is at the same time an *everywhere*

*language:*

The problem posed by Pérez-Firmat's quote is not the language per se that the stories are written in, but rather the relation of language to social spaces—the relation signified by the term *belonging*, which begins in the communicative channel. If every speech act implies an act of belonging, those who belong nowhere—or to a number of places—face a crisis of identity whenever they speak, because the language they speak in is, evidently, nowhere language. Or everywhere language, a language made up of pieces of other languages—in short, creole. (125)

So we have to deal with an unruly multitude of languages and registers. The consequence is that we cannot easily determine which audience the book is addressed to. This is compounded by the switch in narratees. The narrator does not address a fixed 'you'—at various points, 'you' could refer to Dominican-Americans, Dominicans, Latin lovers, and even to members of the university world. When the narrator describes the case of the Basque Professor Galíndez, for example, who was kidnapped and tortured after writing a critical thesis about Trujillo's dictatorship, we find the following remark: “[L]egend has it when he came out of his chloroform nap he [Galíndez] found himself naked, dangling from his feet over a cauldron of *boiling oil*, El Jefe standing nearby with a copy of the offending dissertation in hand. (And you thought *your* committee was rough.)” (*The Brief* 97, footnote 11). We see that the readers are consciously being multiplied and made more diverse in order to reach heterogeneous audiences.

Besides the geographical and linguistic ambiguities, Díaz's work is also related to a myriad of literary-cultural worlds. I will comment only on his novel and limit my reflections to the intertextual approach, the study of literary references, distinguishing between generic and specific intertextuality: the former consists of a dialogue with subgenres, while the latter is based on a quotation from one particular text.

First of all, I will address the generic intertextuality, the dialogue with subgenres. I propose to comment on the relation with only four subgenres, two of them common to Latin@ writers and two of them more related to Latin American literature: the *Bildungsroman*, the family saga, magical realism and the novel of dictatorship. I am aware of the fact that there are other important subgenres more directly related to the US-culture (ghetto literature, hip hop discourse, African-American literature, and the omnipresent science fiction), but these four examples will be sufficient to show that the novel can be read in various contexts and that all classifications can be subject to discussion. I insist deliberately more on the Latin American and Dominican relationships, often neglected by scholars who discuss Díaz's work and are not familiar with the Latin American background.

First, it is clear that the book can be read as a *Bildungsroman*, because it is about Oscar's coming of age. The novel evokes the life of an obese kid, a nerd who wants to fall in love, but is ultimately murdered. It doesn't have a happy ending and Oscar doesn't really go through the maturing process typical of the traditional coming of age novels (Hardin). In fact, the novel is more like a parody of a *Bildungsroman*. Moreover, the book does not concentrate on the (sexual) development of just one person, Oscar. Some chapters of the book are dedicated to his mother's, sister's and grandfather's stories.

Second, by focusing on three generations of a single family, Díaz seems to give in to the family saga, which is very popular among Latin@ writers. Often, sometimes overtly sentimental family stories evoke the homeland in a kind of affective transnationalism. Díaz doesn't fall in the trap of opposing progress to backwardness, the cold and violent world of drugs and crime to the tropical paradise. He criticizes those kinds of novels and says that they are written for white audiences. Although he uses the same framework of three generations, he distances himself clearly from the family saga in sepia color by adopting a harsh and ironic tone and by presenting only fragments, which prevents the reader from reconstructing the family's chronology in its entirety. His story is full of gaps and silences. Unlike many ethnic minority writers, Díaz does not present his story as an authentic autobiographical one, although he draws extensively from his own experience creating the narrator Yunió. The fact that the narrator is unreliable does not help the credibility of the family story. Moreover, not all the chapters are told by the same narrator and neither do they have the same perspective.

A third subgenre or approach with which Díaz engages has to do with a cliché often applied to Latin American literature: magical realism or the real marvelous (which are not the same, but often confused). This genre is even alluded to in the title, in the word "wondrous", and especially in its Spanish translation *maravillosa*. Moreover, the opening lines of the novel describe the *fukú*, a magic curse that weighs on the whole family and on all Dominicans. Many reviewers have associated the book with the clichéd concept of magical realism, which is still considered to be *the* format for Latin American literature even almost fifty years after the publication in 1967 of *One Hundred Years of Solitude* by García Márquez (Pollack 350-353). In "A postmodern platano's Trujillo: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo" López-

Calvo argues that Díaz is effectively indebted to magical realism, as symbolized by the exoticism of Macondo, the name of the village where *One Hundred Years of Solitude* is set, in contrast to the counter-movement of the mid-nineties McOndo, which places the emphasis on an urban, postmodern world and popular culture:

And, indeed, the tropical exoticism, the hyper-violence and sensualism, the cult of Third-World underdevelopment, the incorporation of superstitions, mythical legends and popular folklore, the typical “special effects” of magical realism (where “magical” or illogical elements appear in apparently normal circumstances and characters accept them instead of questioning them) are all there. (n.p.)

What López-Calvo apparently fails to pick up on, is the irony with which all these stereotypes are treated. The presence of the *fukú*, and other strange apparitions like the mongoose and the faceless men in Oscar’s nightmares, cannot really be assimilated into the magical salvation of Mackandal in *The Kingdom of this World* by the Cuban author Alejo Carpentier or to the marvelous flight of the yellow butterflies in García Márquez’s book. Junot Díaz is also very aware that there are some remnants of magical realism. He states that his book “was an attempt to put Macondo and McOndo on the same page (...), why can’t we have ‘em both simultaneously?” (Anonymous s.p.). Besides, the magical dimension is also deeply influenced by the sci-fi world and its magic words, such as “shazam” (Captain Marvel) or “kimota” (Marvelman).

Finally, we have the text’s dialogue with historical novels about Trujillo’s dictatorship. The novel of dictatorship is one of the most successful subgenres in recent



Dominican literature. Nonetheless, many Dominican authors do not rise above the merely superficial story value and often present a very ideological approach to Trujillo's dictatorship, or they are sheer epigones of the big dictatorship novels as *The Autumn of the Patriarch* by García Márquez (De Maeseneer *Seis ensayos*). By including references to Trujillo's atrocities in the fragments about Oscar's mother's and grandfather's past, Díaz engages in an oblique way with the many novels written in the Dominican Republic during the last two decades. In a very straightforward way, namely through direct quotations of the title and/or author, he gives his opinion on two books that made Trujillo's dictatorship famous worldwide. These are *In the Time of the Butterflies*, a novel about the Mirabal sisters's resistance and their absurd death in a supposed accident towards the end of Trujillo's regime, which was written by Julia Álvarez, and *La fiesta del Chivo* by Hispanic-Peruvian Nobel prizewinner Mario Vargas Llosa. In *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Junot Díaz is clearly aware of the authority that emanates from these two novels on Trujillo. At the same time, however, he distances himself from them by means of irony. For example, he makes a reference to Álvarez's *In the Time of the Butterflies* in order to contrast Oscar's mother's marginalization at school –because she is black– with Miranda Mirabal's compassion for poor black students: “It wasn't like *In the Time of the Butterflies*, where a kindly Mirabal Sister<sup>7</sup> [footnote in the original text] steps up and befriends the poor scholarship student. No Miranda here: everybody shunned her” (*The Brief* 83). The narrator openly criticizes Vargas Llosa's supposed originality concerning Trujillo's preference for young virgins: “Let's be honest, though. The rap about The Girl Trujillo Wanted is a pretty common one on the island.”<sup>29</sup> [footnote in the original text] (...). So common that Mario Vargas Llosa didn't have to do much except open his mouth to sift it out of the air. There's one of these bellaco tales in almost everybody's

hometown” (*The Brief* 244). Díaz has commented in various interviews that those two famous novels perpetuate the myths surrounding Trujillo, whereas his own goal is to demystify the dictator. He succeeds in doing this by means of humor, calling Trujillo “Fuck Face” or “The Failed Cattle Thief” for example, and not the more common Chapita or Chivo; by relativization, as shown in the remark on Vargas Llosa; and by putting things into a world perspective, by saying, for example, that Trujillo was Mobutu before Mobutu was Mobutu (De Maeseneer *Seis ensayos* 97-122). All these strategies are almost absent in Dominican and foreign fictionalization of Trujillo’s dictatorship.

In terms of what I called specific intertextuality, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* contains an amazing number of references, ranging from Miller (*Sexus*) to Tolkien (*The Lord of the Rings*), and from Cervantes to Herbert (*Dune*) or Stephen King. It is not surprising that there is an annotated version of Oscar Wao online and that in the *New York Times* the reviewer states: “Mario Vargas Llosa meets “Star Trek” meets David Foster Wallace meets Kanye West” (Kakutani s.p.). To generalize, we could say that Díaz mixes high and low culture, or if preferred, the visual culture of young people and the lettered culture of the older generation.

On the one hand, we find a multitude of references to sci-fi, children’s books and comics (and their film versions). The first epigraph, for example, is a quotation from the comic by Jack Kirby, *Fantastic Four*: “Of what importance are brief, nameless lives ... to Galactus [the World-Devourer in *Fantastic Four*, a sort of Trujillo]? *Dune* by Frank Herbert is another mandatory reference. When Abelard is to be imprisoned, the narrator observes: “He tried to remain calm –fear, as *Dune* teaches us, is the mindkiller– but he could not help himself” (*The Brief* 238). Abelard is compared to *Dune*’s protagonist Bene

Gesserit, whose litany against fear goes as follows: “I must not fear. Fear is the mind-killer. Fear is the little-death that brings total obliteration. I will face my fear. I will permit it to pass over me and through me. And when it has gone past I will turn the inner eye to see its path. Where the fear has gone there will be nothing. Only I will remain” (wikiquote s.p.). Trujillo’s regime is compared to a “Caribbean Mordor” (*The Brief* 226), the land of Shadow or the Black Land in Tolkien’s *Lord of the Rings*. Díaz explains the presence of sci-fi by arguing that this world is a stronger expression of terror than any dictatorship (Trejo).

On the other hand, he also includes a number of references to canonical works considered to be high culture, largely from Anglo-American literature. When Beli is compared to captain Ahab for her tenacity in seducing the white boy Jack Pujols, there is a non-marked quote of Melville’s multicultural novel *avant-la-lettre*, *Moby Dick*, where the persecuted white whale is replaced by the boy: “And of all these things the albino boy [whale] was the symbol. Wonder ye then at the fiery hunt?” (*The Brief* 95). And the end of *Oscar Wao* “The beauty! The beauty!” is an inversion of Conrad’s “The horror! The horror!”, the end of *Heart of Darkness*.

As Díaz combines high and low literature and multiplies the range of associations, our horizon of expectations is constantly questioned and destabilized. Similarly to what happens at the linguistic level, we as readers are often unable to grasp all the literary references. Díaz does not want the individual reader to have access to everything: “The reader experience will, for each reader, present a series of unintelligible moments” (in Weich s.p.). He stated that the ideal way to read this book is to come together and exchange impressions and associations. At the same time, this proliferation of references

allows us to connect a single fact or expression to a variety of literary-cultural fields. It would be interesting to explain this remark by commenting on the leitmotiv of the man with no face and on the title of the novel.

Regarding the faceless man, who is also present in some of the short stories of *Drown*, Bautista links this figure to Freudian theories and the popular culture of the *luchadores* (wrestling men), while Garland Mahler relates it to the *fukú*. Cowart associates the character with *The Elephant Man* and with a short story by Salinger. Junot Díaz himself mentions a film called *Zardoz* as a source of inspiration, which is related to another film, *The Wizard of Oz*, where faceless men appear frequently. He also emphasizes the link to the *baká*, a figure from Dominican folklore that lacks a face, “a shape-shifter that has no original form” (Díaz in Miranda 37).

Turning now to the title of the book, this is also very eloquent in terms of the multitude of the associations. The protagonist’s nickname is explained in the text as a Hispanic deformation of obese writer Oscar Wilde’s name. The word “brief” reminds us of the *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* by Spanish friar Bartolomé de las Casas, who is mentioned in one of the footnotes (Díaz *The Brief* 244 note 29). As I have already said, “wondrous” has to do with the magical dimension of the book, be it magical realism or sci-fi magic. And finally, in a conversation with Danticat, Díaz revealed that the whole title plays on a short story about *machismo*, adultery and death that occurs on a safari in Africa. It is called “The short happy life of Francis Macomber” and was written by Hemingway, a writer very attracted to the Caribbean (Cuba) and of crucial importance to modern North-American prose. So, from the title onwards, bridges

are built between various continents and traditions, and it is difficult to favor just one interpretation, because Díaz negotiates differences in an unstable process.

It is clear that these approaches lead to the creation of mobile mappings, translingual and transcultural literatures and that the rigid definition of nation cannot be maintained. Junot Díaz is and is not a US Latin@ writer, he is and is not a Dominican writer, he is and is not a Latin American writer. For this reason he designates himself in various ways in his interviews: Dominican, domo, Do Yo (Dominican York), Jersey Dominican, African-Dominican and even we multiples.... I agree with scholars such as Paul Jay who consider Díaz as an example of the transnational turn, interpreted as a literature that discusses issues of globalization (in a cultural and economic sense). Díaz could also be related to the postnational writer, characterized by boundarylessness that reflects a cosmopolitan vision (Castany Prado; García Méndez). As Junot Díaz quotes Glissant in his novel and in various interviews, he is perhaps more akin to this Caribbean thinker's theories. Díaz represents what Glissant calls globalness, the awareness of living in a global space containing a multiplicity of languages, cultures, and peoples. Globalness is the translation of *mondialité* in contrast to globalization, *mondialisation*, the economic interpretation of neoliberal discourse, a form of finance capitalism intent on acquiring a global space and market for its operations and leading to homogeneity. Globalness has all to do with Glissant's concept of *Tout-Monde*. In an interview with Ralph Ludwig, Glissant explains:

The *Tout Monde* is a vertiginous movement that changes perpetually –relating to each other– cultures, people, individuals, notions, aesthetics, sensibilities, etc. It’s that whirl... Because when a world vision is presented, it is an a priori that gives the world an axis and an aim. The *Tout-Monde*, is the vision of a world without axis and aim, only with the idea of the swirling proliferation, necessary and irrepressible, of all these contacts, of all these changes, of all these exchanges. (10; my translation)

In my analysis I have attempted to demonstrate that Díaz’s writings challenge the very idea of a nation, because his work navigates between territories, cultures and languages and can reach multiple audiences. Díaz belongs to Nobody’s Nation in a *Tout-Monde* mode. That is the way in which I interpret the starting point of my essay: “and either I’m nobody, or I’m a nation”. Díaz is like Walcott’s Shabine, the mulatto seaman who is on drift in the Caribbean Sea. Junot Díaz/Shabine contributes to the dissemiNation engaging in dialogues between nations, communities and languages. But perhaps the only important thing to remember is that he succeeds in doing this using his imagi-nation. (7)

### Notes

(1). This essay is part of the research project on “Canon in the Hispanic Caribbean, Chile and Argentina” funded by FWO (Research Foundation-Flanders, Belgium). I wish to thank Gustavo Guerrero who gave me the original idea for this essay and I am very grateful to Elzbieta Sklodowska for her support and revision of the English text.

(2). Kellas defines the nation as follows: “A nation is a group of people who feel themselves to be a community bound together by ties of history, culture, and common ancestry. Nations have ‘objective’ characteristics which may include a territory, a language, a religion, or common descent (though not all of these are always present), and ‘subjective’ characteristics, essentially a people’s awareness of its nationality and affection for it” (2).

(3). Torres-Saillant refers to a demonization of those (intellectuals) who live in the diaspora in *El retorno de las yolas* (1999). He mentions also the lack of support of the authorities of the island when he organized a conference (in Santo Domingo and in Nueva York). The talks of this conference were collected in *Desde la orilla. Hacia una nacionalidad sin desalojos* (2004).

(4). Flores defines “cultural remittances” as follows: “the ensemble of ideas, values, and expressive forms introduced into societies of origin by remigrants and their families as they return “home”, sometimes for the first time, for temporary visits or permanent re-settlement, and as transmitted through the increasingly pervasive means of telecommunications” (4).

(5). Due to a lack of space I am not able to comment on the cultural politics of the Dominican Republic, characterized by string pulling (*amiguismo*) and a rather traditional view on literature.

(6). Carmen Haydée Rivera explains: “The interlingual space becomes a space of transculturation where a new language is created that borrows from both Spanish and English and is not reducible to either. The monolingual reader might see the practice as a mere code-switching because of the lexical shift, but the reader who is fluent in both English and Spanish recognizes the ‘continual kinetic interplay’” (108).

(7). I rely on the first sentence of the third part of *Schooner Flight*, “I had no nation now but imagination”, a reference to an individual imagined community. Walcott explained that his nation is imagination: “I am simply saying that I have no nation but an imagination, the artist is left out of the nation and therefore his recourse is to an imaginary nation which is his nation, his imagination. So by disaffection, he has become an artist” (in Breslin 200).

### Works Cited

Álvarez, Julia. “Doña Aída, with your permission”. *Callaloo* 23.3 (2000): 821-23. Print.

Anonymous. “A Conversation with Junot Díaz. Author of *The Brief Wondrous life of Oscar Wao*”. 2007. Web.

Aparicio, Frances, Susana Chávez-Silverman (eds.). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University of New England Press, 1997. Print.

Bautista, Daniel. “Junot Díaz and the Lucha Libre”. *Sargasso. Quisqueya: la República Extended* (2008-2009) II: 41-55. Print.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge, 1994. Print.

Breslin, Paul. *Nobody's Nation. Reading Derek Walcott*. Chicago: University Press of Chicago, 2001. Print.

Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007. Print.

Céspedes, Diógenes y Silvio Torres-Saillant. "Fiction is the Poor Man's Cinema. An Interview with Junot Díaz". *Callaloo* 23.3 (2000): 892-907. Print.

Ch'ien, Evelyn. *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. Print.

Cowart, David. *Trailing Clouds. Immigrant Fiction in Contemporary America*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006. Print.

Danticat, Edwidge. "Junot Díaz". *BOMB Magazine*. 101 (autumn 2007). Web.

De Maeseneer, Rita. *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*. Santo Domingo: Publicaciones del Banco Central, 2011. Print.

Díaz, Junot. *This is How You Lose Her*. London: Faber and Faber, 2012. Print.

\_\_\_\_\_. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007. Print.

\_\_\_\_\_. *Drown*. London: Faber and Faber, 1997. Print.

Dune. <http://en.wikiquote.org/wiki/Dune>. Web.

Ellison, Jesse. "I'm Nobody or I'm a Nation: Talking with Junot Díaz." *Newsweek*, 3 april 2008. Web.

Figueroa, Ramón A. "Fantasmas ultramarinos: la dominicanidad en Julia Alvarez y Junot Díaz". *Revista Iberoamericana* LXXI, 212 (julio-septiembre 2005): 731-44. Print.

Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York-London: Routledge, 2009. Print.

García Méndez, Manuel. "Dos mulatos posnacionales". 1 june 2010. Web.

Garland Mahler, Anne. "The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Journal of Latin American Cultural Studies* 19. 2 (august 2010): 119-40. Print.

Glissant, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997. Print.



Hardin, James (ed.). *Reflection and Action. Essays on the Bildungsroman*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1991. Print.

Haydée Rivera, Carmen. "Diasporic Journeys: Memoirs by Puerto Rican Writers in the US". *Camino Real* 1. 2 (2010): 103-22. Print.

Jay, Paul. *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. New York: Cornell University Press, 2010. Print.

Johnson, Kelli Lyon. *Julia Alvarez. Writing a New Place on the Map*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005. Print.

Kakutani, Michiko. "Travails of an Outcast". *New York Times* 4 September 2007. Web.

Kellas, James. *The Politics of Nationalism and Ethnicity*. New York: Palgrave-Macmillan, 1998. Print.

Lago, Eduardo. "Estados Unidos tiene pesadillas en español". *El País* 1 de mayo 2008. Web.

Lantigua-Williams, Juleyka. "Interview with Junot Díaz". *Camino Real* 3.4 (2011): 195-204. Print.

Laviera, Tato. *La carreta made a U-turn*. Houston: Arte Público Press, 1992. Print.

López Calvo, Ignacio. "A postmodern plátano's Trujillo: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo". *Antípodas* 20 (2009): 75-90. Print.

Ludwig, Ralph, Dorothee, Röseberg. "Tout-Monde: Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen 'alten' und 'neuen' Räumen?". Ludwig, Ralph and Dorothee Röseberg (eds.). *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010: 11-30. Print.

Mariposa (aka María Teresa Fernández). "Ode to the Diasporican" *Boricua Poetry*. [http://www.virtualboricua.org/Docs/poem\\_mtf.htm](http://www.virtualboricua.org/Docs/poem_mtf.htm). Web.

Méndez, Danny. *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature*. New York: Routledge, 2012. Print.

Mignolo, Walter. *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. Print.

Miranda, Katherine. Interview "Junot Díaz, Diaspora, and Redemption: Creative Progressive Imaginaries". *Sargasso. Quisqueya: la República Extended II* (2008-2009): 23-39. Print.

Nyman, Jopi. *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009. Print.

Pérez Firmat, Gustavo. *Tongue Ties. Logo-eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. New York: Palgrave-MacMillan, 2003. Print.

\_\_\_\_\_. *Bilingual Blues*. Tempe: Bilingual Review Press, 1995. Print.

Pollack, Sarah. "Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage detectives* in the United States". *Comparative Literature* 61.3 (2009): 346-65. Print.

Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural, 1994. Print.

Sánchez Félix, Rubén. *Viajeros del rocío. 25 narradores de la diáspora*. Santo Domingo: Editora Nacional, 2008. Print.

Scott, A.O.. "Dreaming in Spanglish". *New York Times* 30 september 2007. Web.

Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.

Torres-Saillant, Silvio, Hernández, Ramona y Jiménez, Blas R. (eds.). *Desde la orilla. Hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo: Editora Manatí, 2004. Print.

\_\_\_\_\_. *El retorno de las yolas*. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria y Editora Manatí, 1999. Print.

Trejo, Juan. "Junot Díaz". *Quimera* 298 (septiembre 2008): 12-7. Print.

Volpi, Jorge. "Archipiélagos literarios. América Latina, las batallas de lo universal y lo local". Ette, Ottmar and Gesine Müller (eds.). *Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización. A TransArea Symposium*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012: 267-92. Print.

\_\_\_\_\_. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Mondadori, 2009. Print.

Walcott, Derek. *The Star-Apple Kingdom*. London: Jonathan Cape Ltd., 1980. Print.

Weich, Dave. "Junot Díaz out of the Silence". 4 September 2007. Web.

## Sexualidad y violencia.

### Un paralelo entre el cuento de Jorge Luis Borges “Emma Zunz”-y la versión del relato bíblico “Judith” en la tragedia de Hebbel

[Paula M. Schaer](#)

*Universidad del Salvador, Argentina*

“Emma Zunz” fue publicado en setiembre de 1948 en la Revista *Sur*, y luego incluido en la edición de *El Aleph* al año siguiente. Es uno de esos misteriosos objetos de la obra borgeana (utilizando una bella imagen de Ricardo Piglia inspirada en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) casi microscópicos e invisibles, pero con una riqueza literaria excepcional. Es una pieza rara en la obra borgeana. Escapa a la oscilación entre el mundo de las orillas, los cuentos de compadritos, de duelos, del Buenos Aires de fin de siglo, y las historias fantásticas con esos tópicos tan propiamente borgeanos como la biblioteca infinita, el laberinto, la cábala. La protagonista es una obrera de origen judío, habitante de una ciudad más parecida a la Erik de Lönnrot que a la de Rosendo Juárez, una ciudad asimilable a la gran urbe de la inmigración. La historia narra el ardid que Emma, la protagonista, ideó y llevó a cabo para vengar la muerte de su padre.

Parece que la historia no se le ocurrió a Borges, sino que Cecilia Ingenieros --por entonces, su pretendida-- le propuso el tema, y Borges --para complacerla-- lo escribió (1). El escritor se esmera en negar esta extraña criatura. Bioy Casares en su *Diario* señala que, refiriéndose a “Emma Zunz”, Borges decía: “Este cuento no es mío: me lo dio Cecilia. Yo lo escribí porque me pareció extraño y dramático. Está basado en la idea de venganza, que yo no entiendo. Si todas mis obras desaparecieran y sólo quedara «Emma Zunz», nada mío habría quedado” (Aguilar y Jelicie, 107).

Asimismo, en el “Epílogo” de *El Aleph*, Borges hace referencia a “Emma Zunz” para excluirla del género fantástico (2): “Fuera de «Emma Zunz» -afirma- (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de «La historia del guerrero y la cautiva», las piezas de este libro corresponden al género fantástico”.

Según sus declaraciones, “Emma Zunz” sería una historia “no fantástica”, apenas la ejecución temerosa de un argumento que una mujer (Cecilia) le concedió. Sin embargo, si repasamos la “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia, veremos que en “Emma Zunz” encontramos la característica fundamental del cuento borgeano (3).

De acuerdo con la primera tesis de Piglia, el cuento siempre narra dos historias: una historia visible y otra que se va construyendo secretamente. Los distintos elementos del cuento funcionan de manera diferente en las dos historias (lo superfluo en una es fundamental en la otra) y cada historia tiene su propia causalidad. Conforme la segunda tesis, la historia secreta es la clave de la forma del cuento.

En el cuento tradicional, la historia secreta se descubre hacia el final provocando un efecto sorpresa. En la versión moderna, se mantiene la tensión entre las dos historias durante todo el cuento; y la historia subterránea se vuelve cada vez más secreta y elusiva.

En Borges, señala Piglia, la historia visible toma la forma de alguno de los géneros literarios (gauchesco, policial, fantástico), pero la historia secreta es *siempre la misma*: “la duplicidad y condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino”. Esto lo vemos en cuentos como la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” o en “El Sur”.

Ahora bien, la variante fundamental que Borges inventa e introduce en la historia del cuento es --en palabras de Piglia: “(...) Hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato. Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible”. Esta forma propia del cuento borgeano, su singular invención, la encontramos en relatos como “El muerto”, “La muerte y la brújula”, “El tema del traidor y del héroe”, etc., y claramente en “Emma Zunz” (4).

En efecto, después de haber asesinado a Aaron Loewenthal, Emma telefona (a la policía, muy probablemente) y dice: “Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...”. La protagonista del relato se descubre como la autora de una ficción que ella misma presenta como increíble, pero que terminará imponiéndose. “Emma Zunz” es la historia de cómo una mujer construye una estratagema -a través de un entramado secreto y perverso de acciones que se suceden entre la recepción de una carta, el día jueves, y ese fatal sábado; estratagema que le permitirá asesinar a su enemigo y escapar de la justicia.

Ahora bien, eso que hace que una historia increíble sea sustancialmente cierta es algo que sucede antes del asesinato, lejos de la fábrica y muy cerca del Paseo de Julio. En los párrafos en donde se narran esos sucesos, el relato se vuelve vacilante: la voz del narrador se duplica inesperadamente (“nos consta que esa tarde fue al puerto”) y rápidamente vuelve a ser singular (“Yo tengo para mí”); vacila sobre cómo narrar hechos *irreales* y horribles para la protagonista. Son apenas dos párrafos en donde se nos muestra el revés de una trama perversa, el momento en que el perverso plan se trastoca.

En efecto, el pliegue del relato es el cuerpo de la protagonista, que finalmente será la prueba del móvil del asesinato y la garantía del éxito de la venganza (en tanto atenuante), el punto de inscripción de la falsa historia, lo que la convierte en verdadera, la materia de la ficción (dirá Piglia) (Sarlo, *El saber*: 233). Pero, al mismo tiempo, el pase por el cuerpo de la trama vengadora constituye el momento en que la venganza se trunca, pues se convierte en algo distinto de sí. Mediante un “giro irónico”, la heroína de la justicia divina mata *en realidad* por el ultraje recibido cerca del Paseo de Julio (Sarlo, *El saber*: 240). El sacrificio, la “pureza del horror”, termina pervirtiendo su plan original. He aquí el punto de inflexión en donde las dos historias se entrelazan: la ficción exitosa de la que Emma es autora y la que corre subterránea, elíptica, a la que Borges alude hacia el final del cuento cuando nos da a entender que lo que la lleva a Emma a asesinar a Loewenthal es más lo que ella siente en su cuerpo que la muerte de su padre.

Beatriz Sarlo, en “Venganza y conocimiento”, señala que la estratagema se ve perturbada por el conocimiento adquirido en el acto sexual que “desplaza la razón de su venganza del objetivo principal (digamos, fundante de la acción) a uno secundario (digamos, condición necesaria para construcción del móvil y atenuante del crimen)”. Sin embargo, lo que resulta en el cuerpo de Emma no es para nada una “lección de conocimiento” ni tampoco un saber (126).

Hay una inscripción en el cuerpo de Emma como mujer, pero sobre todo como virgen y mujer judía, que no opera como *saber* ni *conocimiento* de resultados del acto sexual, sino desde el momento mismo en que la protagonista concibe el plan y los pasos a seguir para concretarlo (5). Dicen que Borges hizo de la protagonista una mujer judía para dar verosimilitud al relato. No tenemos esa certeza, pero si así fuera, cabría

preguntarnos por qué una mujer judía haría más creíble el relato. ¿Qué aspecto de la historia cobraría mayor fuerza de verdad? ¿Acaso ese aspecto no será el nudo que habremos de desentramar para comprender la historia en su pliegue? (6)

\*

Tan extraños y singulares son los hechos que ocurren ese sábado que parecen perturbar incluso al narrador, quien comienza con una inquietante intervención: “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?”. Eso que la memoria de la protagonista coloca deliberadamente en la irrealidad, debe ser narrado. ¿Pero cómo? Sería muy difícil, “quizá improcedente”, dice el narrador no sin cierta comicidad. La realidad que Emma le querrá negar, agudiza el carácter infernal y terrorífico de esos hechos. Tranquilizadoras, las frases que siguen restablecen el “realismo” de la narración, apelando a referencias precisas: “Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers”. Aquí el relato nuevamente introduce una extraña fórmula jurídica que no volverá a aparecer: “nos consta que esa tarde fue al puerto”. Inmediatamente, otra referencia real y precisa: “Acaso en el infame Paseo de Julio” (7). Y nuevamente el narrador duda sobre cómo referirse a aquellos hechos: si conferirles un carácter luminoso (imaginar a Emma “multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos”) o sostener una razonable sordidez (“al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova”). El color del relato se impone: después de entrar en dos o tres bares, da con los hombres del *Nordstjärman* (el barco que zarparía esa noche del Dique 3) y elige uno.

Cuando entra en escena el marinero, la constelación masculina queda ya conformada. Ha muerto el padre de Emma, y para vengarlo es necesario dar muerte a

Aaron Loewenthal (quien --en la fantasía de Emma-- es el responsable último de la muerte del padre). Sin embargo, entre la noticia de la muerte del padre y el acto de venganza, Emma interpone un sacrificio, un acto horrendo. Para evitar la justicia humana, Emma (todavía virgen) debe dejarse poseer por un hombre extranjero, bajo y grosero. El marinero está en las antípodas de Milton Sills, la estrella del cine mudo --cuya foto está guardada en la cómoda junto a la carta. El padre y Milton Sills (ausentes, mudos) corresponden al orden del ideal masculino, mientras que Aaron Loewenthal y el marinero del *Nordstjärman* constituyen los hombres reales (groseros y que hablan idiomas extraños). Lo infernal es la mediación necesaria que Emma deberá atravesar para que la venganza se cumpla. Virgen como es, debe dejarse desflorar para engañar a la justicia. Sin embargo, hay un *plus* que Emma agrega al sacrificio: debe ser un hombre por el que no siente más que desagrado “para que la pureza del horror no fuera mitigada”. Se trata de un descenso al infierno para garantizar el cumplimiento de la justicia divina y la venganza del padre. Ese descenso tiene la forma de un laberinto: “El hombre la condujo a una puerta y *después* a un turbio zaguán y *después* a una escalera tortuosa y *después* a un vestíbulo (...) y *después* a un pasillo y *después* a una puerta que se cerró” (subrayado nuestro). Ese laberinto, donde reaparecen los simétricos losanges amarillos (“idénticos a los de la casa en Lanús”), llevará a Emma a vivir hechos graves: “Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman”.

Los sucesos del Paseo de Julio --precisamente para separar lo que separan-- infringen un corte en el tiempo y la historia. Borges introduce entonces una reflexión sobre la representación del tiempo. El tiempo es representado o bien según la imagen de la flecha o la vara, y los hechos graves en este caso producirían una ruptura violenta entre



el pasado y el porvenir; o bien según el concepto de causalidad (sucesión entre el antecedente y consecuente), y entonces producirían una inexplicable discontinuidad. Como el haz de luz que se refracta al pasar de un medio a otro, algo irrumpe y disloca los hechos. Ya no habrá consecución entre el pasado y el presente, a tal punto que casi peligra el macabro plan de la protagonista.

En el relato, el tiempo queda detenido y el narrador se adentra en los pensamientos de Emma, mientras sucede ese “desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces”. Hay un *ahora* perturbador que Borges expresa así: “la cosa horrible que a ella *ahora* le hacían” (el subrayado es nuestro). Esa referencia al presente es la que precisamente opera la *eternización del suceso*, trastornando al lector en el momento preciso en que lee la palabra *ahora*. Cada vez que el cuento es leído se produce el mágico efecto de la repetición del suceso, al mismo tiempo que convierte al lector en testigo de algo que es contemporáneo con la lectura misma. Detrás de una puerta, en algún lugar de esta ciudad, hay una mujer que ahora, como Emma, está viviendo alguna experiencia sexual horrible y todo lo que puede suceder después. Efecto inquietante y, al mismo tiempo, amedrentante (8).

¿Qué pensamientos le sobrevinieron a Emma mientras le hacían esa cosa horrible? Emma pensó en el muerto (nótese que ahora es “el muerto”, y no “el padre”), no pudo no pensar (subraya Borges, con un paréntesis). Pensó *una sola vez*, subraya con itálica y aclara -presentificándose en el relato en la forma chocante del *yo*: “Yo tengo para mí que pensó una vez”. Insiste el narrador en una única vez, pues de haberse reiterado, de haber persistido ese pensamiento débil pero terrible, de no dejarlo ir con el vértigo de las sensaciones, hubiera peligrado el desesperado propósito. Emma podía empezar a sentir

(ahora) lo que otra mujer, su madre (cuyo recuerdo con dificultad trataba de evocar, en contraste con la memoria devota del padre amado), había sentido alguna vez. Ahora, su padre se develaba como hombre, quizá tan abominable como el extranjero y como Aaron. Eso solo podría haber convertido a Emmanuel Zunz en indigno de ser vengado.

El relato lentamente recupera su ritmo. Se restablece el mecanismo policial, la linealidad del tiempo, y las partes que lo forman recuperan su consecutividad. El narrador presenta entonces a la víctima: Aaron Loewenthal, un hombre con una existencia calculada, temerosa y mezquina. A esa hora, está esperando el informe confidencial de Zunz, la delación. Pero Emma reza en voz baja la sentencia que oiría antes de morir. Ahora sabemos lo que no supimos al comienzo, eso que Emma había previsto, los motivos que la llevaron al Paseo de julio para encontrarse con el marinero: todo ello no era más que una estratagema, una astucia para eludir el castigo, no por temor, sino porque así ella sería instrumento de la Justicia de Dios (y no el objeto de la justicia humana).

Sin embargo, las cosas no fueron como Emma las había planeado: “Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido”. Detrás de aquella puerta, y sin que Emma lo hubiera previsto, se había producido una extraña alquimia. El plan de Emma ya no era suyo, y en el cuerpo de Aarón Loewenthal no se operará la venganza del padre. Es así que la escenificación que tan cuidadosa y detalladamente había soñado, resulta una insensata *teatralería*. “No tenía tiempo que perder en teatralerías”. Fríamente, Emma consuma el plan sin ni siquiera poder terminar de decir la acusación que tenía preparada.

Ahora bien, ¿cómo comprender la misteriosa transmutación de un móvil en otro? ¿Cómo comprender ese desplazamiento? Beatriz Sarlo, en su lectura spinoziana del

cuento, se refiere a un “saber” del cuerpo, a una independencia y un potencial que se inscribe mal en el diseño intelectual y consciente de Emma: “El cuerpo se ha resistido a ser instrumento ciego de la venganza. Emma quiso usarlo como si su conciencia pudiera imponerse sobre esa materialidad, pero el cuerpo impuso los cambios en la venganza de Emma: *lo que puede un cuerpo*” (Sarlo, *Venganza*: 127). Sin embargo, habría algo asociado a la identidad, algo que atraviesa el cuerpo de Emma en tanto mujer y en tanto judía que va más allá de la verosimilitud del relato, pues –como veremos- echa luz sobre esa historia misteriosa que corre por debajo del mecanismo policial del relato, y que tiene como eje la cuestión de la sexualidad y la violencia. “Mujer judía” en hebreo se dice *Judith*, y la historia de Judith es también una historia de venganza (9).

\*

En el relato bíblico, Judith era viuda y hacía tres años que guardaba ayuno y castidad. Betulia, su ciudad, estaba sitiada por Holofernes, un guerrero asirio y Judith concibió un extraño plan para liberarla (10). Se quitó sus vestidos de viudez, se ungió con ungüentos, aderezó sus cabellos y se vistió con traje de fiesta. Pidió a los jóvenes que le abrieran las puertas de la ciudad, y se presentó ante Holofernes para ofrecerle ayuda en contra de los suyos. Holofernes quedó prendado de su belleza y organizó un banquete, pero extraviado por la bebida quedó tendido sobre su lecho. Judith lo contempló, y mientras elevaba una plegaria al Señor, tomó el alfanje y se acercó silenciosa hasta el lecho mientras decía: “Dame fuerzas, Dios de Israel, en esta hora”, tomó a Holofernes de los cabellos y le cortó la cabeza.

En 1944, la editorial Emecé publicó en Buenos Aires la traducción de Ricardo Baeza de la tragedia de Friedrich Hebbel, *Judith*. El libro cuenta con un prólogo del

traductor en donde se introduce a los lectores en la vida y obra del dramaturgo alemán, además de un estudio preliminar de Jacinto Grau. En los últimos párrafos de dicho prólogo, Baeza explica cómo Hebbel concibió la tragedia, inspirado en la reseña que el poeta Heine hizo sobre el conocido cuadro de Vernet sobre *Judith*. Reseñando la pintura en 1831, Heine decía: “Criatura encantadora, virgen ayer todavía, pura delante de Dios, mancillada a los ojos del mundo, hostia profanada... El rostro es de una dulce ferocidad, de una ternura sombría; una cólera sentimental se transparenta en él. En sus ojos centellean una divinidad cruel y la alegría de la venganza; pues también ella tiene su injuria que vengar, la profanación de su cuerpo” (Baeza 39). Hebbel recogerá entonces esta sugerencia de Heine: “Judith tiene que ser una virgen para tener el valor necesario a la ejecución del acto. La historia lo demuestra, y es una creencia común a todos los pueblos. La virginidad, por un fenómeno misterioso, conserva intacta en la mujer una fuerza moral que le permite en un momento dado elevarse por encima de la humanidad” (Ibidem).

No sabemos si Borges conoció esta edición, si leyó el drama de Hebbel. Aunque no es poco probable que así haya sido, por su gran erudición así como su admiración por Heine y sus conocimientos de la literatura alemana. De cualquier modo una comprobación al respecto, en literatura, no tiene ningún sentido. Sin embargo, el paralelo entre Emma y la Judith de Hebbel es sorprendente al mismo tiempo que fundamenta el esbozo de una particular línea de lectura que muestra un revés “universal” del relato: la singularísima iteración de aquel ritual femenino del desfloramiento ligado al tabú de la virginidad y a la violencia asociada a la sexualidad, que en la *Judith* de Hebbel es vengado por el asesinato de Holofernes y redimido por la consecuente salvación de Betulia, y en

“Emma Zunz” vengado por la muerte de Aaron Loewenthal y redimido por la secreta venganza del Padre (justicia divina).

La tragedia consta de cinco actos. Holofernes, un poderoso guerrero a las órdenes de Nabucodonosor, se dispone a aniquilar a los hebreos, ese pueblo de insensatos que “adoran a un dios que no pueden ver ni oír, cuya persona no se sabe dónde habita, y al que ofrecen, sin embargo, sacrificios, lo mismo que si les estuviese mirando desde el altar, feroz y amenazador”. Como el dios que Judith adora, Emmanuel (que significa en hebreo *dios con nosotros*) no se sabe bien dónde vive ni se lo puede ver ni oír. Sin embargo, Emma lo adora.

En el acto segundo, Judith está en su aposento, lamentándose de su suerte y confesándole a Mirza --su criada, una suerte de “conciencia” de la protagonista-- que los hombres le dan terror. Ante la pregunta de Mirza (“¿acaso no has tenido esposo?”), Judith narra el triste suceso de la noche de bodas. Como Judith, Emma se lamenta de su suerte al momento de recibir la noticia de la muerte de su padre. También es virgen y siente terror por los hombres.

Cuando Judith se entera de la existencia de Holofernes quien “mata a las mujeres con sus abrazos y sus besos”, siente una irresistible atracción. Como Emma Zunz para el marinero extranjero, Judith será para Holofernes objeto de goce, y él será para ella una herramienta para la justicia.

En el tercer acto, Judith se ha entregado a la oración y al ayuno. Está asustada por esa atracción que siente, y mientras el pueblo resiste el sitio del invasor, Dios le revela el camino: se entregará a Holofernes, pero una vez que el acto se consuma, en nombre de

su pueblo, lo matará. La hora del ayuno y oración suceden en la habitación de Emma hasta que la primera luz definió el rectángulo de la ventana: sumida en el llanto, los recuerdos y el insomnio, Emma ya era la que sería, “ya estaba perfecto su plan”.

Ahora bien, en Emma existe un desplazamiento que no está en Judith. En efecto, Judith será poseída por Holofernes, a quien asesinará convirtiéndose en heroína de Betulia. En cambio, para Emma, Holofernes tiene dos cuerpos: el del marinero (quien realiza la cosa horrenda) y Aaron Loewenthal (el asesinado) ([11](#)).

En el quinto acto, Judith ya ha sido desflorada y quiere vengarse. Mirza --incapaz de comprender lo ocurrido-- le pide que huyan, pero Judith necesita vengarse. Insiste en ello. Holofernes duerme apaciblemente y ese sueño es, para Judith, el peor ultraje. Entonces, desenvaina la espada y en un gesto bestial le corta la cabeza. En el fervor del crimen cometido, y ante la mirada azorada de Mirza, dice haber cometido un acto heroico. Pero Mirza acusa a su señora, diciéndole que no era en su pueblo en quien pensaba cuando alzaba la espada. Al final, ambas huyen, llevando a Betulia la cabeza de Holofernes.

Freud ha leído la tragedia de Hebbel, y sostiene que Judith es una de esas mujeres cuya virginidad aparece protegida por el tabú, y encuentra en Holofernes un motivo patriótico para encubrir el motivo sexual. “Desflorada por el poderoso Holofernes ... su indignación le da fuerzas para decapitarle, convirtiéndola en libertadora de su pueblo”. Hay una confusión entre el motivo patriótico y el motivo sexual. Ambos están mezclados: uno moviliza al otro. “Hebbel sexualizó intencionalmente el relato patriótico --dice Freud-- tomado de los libros apócrifos del Antiguo Testamento, en los cuales Judith se vanagloria a su regreso de no haber sido violada... Pero nuestro autor, con su fina

sensibilidad de poeta, sospechó, sin duda, el motivo primitivo, desvanecido en aquel relato tendencioso y devolvió al tema todo su contenido original” (12)

Ahora bien René Girard añade un aspecto interesante al tabú de la virginidad, a saber: la violencia a la que el acto sexual está ligado. En su estudio sobre la violencia y lo sagrado, Girard afirma que “La sexualidad forma parte del conjunto de fuerzas que se juegan en el hombre con una soberanía tanto mayor cuanto pretende burlarse de ellas” (Girard: 41). Tanto así que la impureza que, en las religiones primitivas, se vinculaba a la sexualidad se explica porque la sexualidad estaba directamente asociada a la violencia (13).

Este plus sexual que Freud señala en la *Judith* de Hebbel y la asociación entre sexualidad y violencia, nos permite penetrar la historia subterránea de “Emma Zunz”. Al referirse al relato, Borges quiso separarse del horroroso mundo de la venganza diciendo que no lo entendía. Sin embargo, habría una profunda comprensión de esa misteriosa y violenta fuerza de la que el personaje femenino del relato quedará investido luego del “horror” del sacrificio para potenciar la venganza al mismo tiempo que la trastoca.

El paralelo que realizamos entre la versión hebbeliana de la historia de Judith y “Emma Zunz” nos permitió echar cierta luz sobre ese sutil y misterioso giro del cuento a través del cual, después de sucedida la cosa horrible, se trastoca el móvil original del crimen. Para Sarlo, el cuerpo de Emma se ha resistido a ser el instrumento ciego de la venganza, pero entonces deberíamos sostener que tanto la violencia como la venganza fueron sólo el resultado de un plan intelectual. Sin embargo, para nosotros, el cuerpo está presente de entrada, y la violencia y venganza nunca son del orden de las ideas, sino que hay un sustrato del cuerpo que ya se juega en ellas. El malestar en el vientre y en las

rodillas, la culpa, el frío, la irrealidad, el temor a los hombres, ya están presentes en el relato antes de vivir la cosa horrenda. Ciertamente, lo que ocurre con el marinero profundiza el deseo de violencia, el deseo de venganza, trascendiendo incluso el amor a su padre y todo el cariz religioso con el que Emma quería barnizar los hechos. Mientras Emma es virgen, idealiza a su padre muerto, teme a los hombres y se declara contra toda violencia. Una vez que ha sido ultrajada, hasta el padre ideal zozobra (en el relato pasa a ser el muerto) y no solamente ya no teme a los hombres, sino que quiere y puede matarlos sin apelar a ningún ritual imaginario (no hay tiempo para teatralerías). El cuerpo de Aaron Loewenthal sustituye al del marinero, pero es al mismo tiempo el de cualquier hombre. El acto sexual es el punto de apoyo de la violencia prometida. No se trata de mitigar la pureza del horror, porque allí encontrará ese *plus* de violencia que despertará las fuerzas necesarias para llevar a cabo el asesinato. El acto sexual es, entonces, al mismo tiempo la coartada perfecta para la justicia y el punto de apoyo del ejercicio de la violencia. Sin el acto sexual no habrá crimen exculpable, y quizás tampoco fuerzas para asesinar, aunque el motivo resultó pervertido.

La vida de Emma, gris y opaca, transida de barrios decrecientes, el patio sombrío de la fábrica, el zaguán solitario y una ajada foto de Milton Sills, es apenas la punta del iceberg donde el terror a los hombres, el amor desmedido al padre ausente, la primera experiencia sexual, conforman el *undercurrent* de una historia que, aunque increíble, precisamente por ello resulta cierta. Más allá de las falsas circunstancias, el cuerpo de Emma, su virginidad y su articulación con el asesinato son el fundamento de verdad del tono de la denuncia, del pudor y del odio. Por eso la historia se impone a los otros, como el cuento sigue imponiéndose. Borges nos ha sorprendido contándonos cómo una mujer inventa e inscribe en la realidad una historia para vengar la muerte de su padre e imponer



su verdad sobre la justicia de los hombres. Su cuerpo fue el *medium*, el núcleo por donde pasan las dos historias: la que Emma Zunz narra a los demás, y la que corre subterránea, elíptica, de una mujer, virgen y judía, que en un barrio perdido de la ciudad fue Judith.

Borges mismo nos ha contado una historia increíble, esa en la que niega ser el autor de “Emma Zunz” y dice no entender lo que es la venganza, al mismo tiempo que reconoce el don del espléndido argumento por parte de una mujer a la que pretendió, Cecilia Ingenieros. Esa historia terminó imponiéndose en algunos críticos que sostienen que “Emma Zunz” carece de aquellos aspectos simbólicos y filosóficos que enriquecen la mayoría de sus ficciones. Secreta venganza borgeana.

### Notas

(1). También “El evangelio según San Marcos” fue inspirado en un sueño de Hugo R. Moroni o *Historia Universal de la Infamia* en donde Borges se reconoce como simple traductor o lector de relatos recogidos de diversas fuentes. Cf. Lira Coronado 70.

(2). Exclusión que, como señala Lira Coronado, es tan arbitraria como el hecho de incluir “La intrusa” entre las narraciones fantásticas de *El Aleph*, y poner como narración realista en *El informe de Brodie*. Cf. Lira Coronado 72.

(3). Muchos críticos se han hecho eco de esa negación sobre la que Borges insistió y deliberadamente quiso imponer cuando repiten que “Emma Zunz” no es más que una historia lineal que carece de aquellos aspectos simbólicos y filosóficos que enriquecen la mayoría de las ficciones de Borges (E. Aizenberg 223).

(4). En la conclusión de su trabajo, Lira Coronado afirma que “No importa que el argumento no sea original del autor. El hecho es que este queda internalizado por el autor de tal modo que lo sentimos por sus rasgos estilísticos, por sus elementos estructurales, por sus niveles de dicción, por su dialéctica como completamente borgeano...”. Cf. Lira Coronado 91.

(5). “Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería”.

(6). En esto seguimos a Edna Aizenberg, cuando se pregunta por qué dada la escasez de heroínas femeninas en su ficción, Borges decidió hacer de la protagonista de “Emma Zunz”, una mujer y especialmente una mujer judía. E. Aizenberg 223.

(7). El joven Borges, en los Cuadernos de San Martín (1929), le había dedicado un poema al Paseo de Julio, donde lo describe así: “(...) Eres la perdición fraguándose un mundo/ con los reflejos y las deformaciones del nuestro;/sufres de caos, adoleces de realidad/te empeñas en jugar con naipes raspados la vida;/tu alcohol mueve peleas,/tus adivinas interrogan envidiosos libros de magia (...) Tienes la inocencia terrible/ de la resignación, del amanecer, del conocimiento,/ la del espíritu no purificado, borrado/ por los días del destino/ y que ya blanco de muchas luces, ya nadie,/ sólo codicia lo presente, lo actual, como los hombres viejos (...)”.

(8). Vivimos en una época que se quiere “educada sexualmente”, creencia que pretende borrar la diferencia sexual al mismo tiempo que la experiencia singular y difícil (sea traumático o no) que es, para la mujer, la primera relación sexual. Pareciera que eso

no existe, que el saber puede abolir la experiencia singular del cuerpo (femenino o masculino) o librarnos de ese sustrato misterioso y real, el cuerpo, inabordable por cualquier discurso y cualquier saber y al que la mirada estética de Borges alude.

(9). En este sentido, como veremos a continuación, más que la Electra griega, Emma Zunz tiene una predecesora que quiere vengar la forma más ideal del padre, es decir, la Patria agonizante, y hace pasar la venganza a través de su cuerpo. Para un análisis de la tragedia de Hebbel, ver Pagnoni Berns, Fernando Gabriel.

(10). Miguel Rivera hace una lectura del cuento en función del relato bíblico de Judith.

(11). Dice Girard que tanto en la sexualidad como en la violencia existen *objetos de recambio*: “Al igual que la violencia, el deseo sexual tiende a proyectarse sobre unos objetos de recambio cuando el objeto que lo atrae permanece inaccesible” (Girard 42). En este caso, se produce una tergiversación del ritual del sacrificio así como del ritual de la desfloración. Ni Loewenthal es el hombre que la desfloró ni el marinero es el hombre sobre el que cae toda la violencia que despierta la violencia padecida.

(12). Para Freud, la virginidad constituye un verdadero tabú en la medida en que el primer acto sexual genera en algunas mujeres una fuerte hostilidad hacia el hombre que ejecuta el desfloramiento. Por varios motivos. En primer lugar, dice Freud, habrá más hostilidad cuanto más fuertemente conservados hayan sido los deseos sexuales infantiles, cuanto mayor sea la fijación a la libido paterna, “De la intensidad y del arraigo de esta fijación depende que el sustituto sea o no rechazado como insatisfactorio... Cuanto más poderoso es el elemento psíquico en la vida de la mujer, mayor resistencia habrá de

oponer la distribución de su libido a la conmoción provocada por el primer acto sexual y menos poderosos resultarán los efectos de su posesión física” (S. Freud 2452). En segundo lugar, porque el primer coito constituye una ofensa narcisista porque siempre va acompañado de la destrucción de un órgano, cuando no de la representación racional de saberse disminuida en el valor sexual de mujer desflorada (ya no posee esa dote que significaba en el mundo de Emma Zunz el hecho de ser virgen). Eso explica que en los pueblos primitivos se trataba de eximir al futuro esposo del primer acto sexual. “La insatisfacción sexual de la mujer –dice Freud- descarga sus reacciones sobre el hombre que la inicia en el acto sexual. El tabú de la virginidad recibe así un preciso sentido, pues nos explica muy bien la existencia de un precepto encaminado a librar precisamente de tales peligros al hombre que va a iniciar una larga convivencia con la mujer. En grados superiores de cultura, la valoración de estos peligros ha desaparecido ante la promesa de la servidumbre y seguramente ante otros diversos motivos y atractivos; la virginidad es considerada como una dote a la cual no debe renunciar el hombre. Pero el análisis de las perturbaciones del matrimonio nos enseña que los motivos que impulsan a la mujer a tomar venganza de su desfloramiento no se han extinguido tampoco por completo en el alma de la mujer civilizada” (S. Freud 2452).

(13). “La estrecha relación entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en un conjunto de convergencias bastante impresionante. Con mucha frecuencia la sexualidad tiene que ver con la violencia, tanto en sus manifestaciones inmediatas –raptos, violación, desfloración, sadismo, etc.- como en sus consecuencias más lejanas. Ocasiona diferentes enfermedades reales o imaginarias; lleva a los sangrientos dolores de parto, siempre susceptibles de provocar la muerte de la madre, del hijo o incluso de ambos al mismo tiempo. Hasta en el interior de un marco ritual,

cuando se respetan todas las prescripciones matrimoniales y las demás interdicciones, la sexualidad va acompañada de violencia: tan pronto como escapa a este marco, en los amores ilegítimos, el adulterio, el incesto, etc., esta violencia y la impureza que resulta de ella se hacen extremas. La sexualidad provoca innumerables querellas, celos, rencores y batallas; es una permanente ocasión de desorden, hasta en las comunidades más armoniosas” (René Girard 42).

### **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo y Jelicie, Emiliano. *Borges va al cine*, Buenos Aires: Librería, 2010. Print

Aizenberg, Edna, “Emma Zunz. A kabbalistic heroine in Borges fiction”. *Studies in American Jewish Literature* 3, (1983):223-35. Print.

Baeza, Ricargo, Prólogo, *Judith. Tragedia en cinco actos* by Friedrich Hebbel, Trans. Ricardo Baeza, Buenos Aires: Emecé Editores, 1944. 4-75. Print

Borges, Jorge Luis, Emma Zunz, *El Aleph* by Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 91-101. Print

----. *Poesía Completa*, Buenos Aires: De Bolsillo Editorial, 2013. Print

Freud, Sigmund, “El tabú de la virginidad”, *Obras completas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013. 2444-2453. Print

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

Print

Hebbel, Friedrich, *Judith. Tragedia en cinco actos*, Trans. Ricardo Baeza, Buenos Aires: Emecé Editores, 1944. Print

Lira Coronado, Sergio, “Incertidumbres de «Emma Zunz»”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 3/4, Enero-diciembre 1988. 69-91 Print

Pagnoni Berns, Fernando Gabriel, “Tensiones internas como estrategia para la construcción de personajes en *Judith* de Friedrich Hebbel”, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, Laeticia Rovecchi Antón y Alba Urban Baños editoras, December 2010, Web. 23 April 2014.

Piglia, Ricardo, “Nueva tesis sobre el cuento”, *Formas Breves* by Ricardo Piglia, Buenos Aires: Temas grupo editorial, 1999. Print

Rivera-Taupier, Miguel, “Emma Zunz y sus precursoras”, en *Hispanófila* 164, Enero 2012, 69-80. Print

Sarlo, Beatriz, "El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'", *Borges Studies Online*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, 14 januar 2001. Web. 23 April 2014.

----. Venganza y conocimiento. *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2003, 117-128. Print.

## **Rosario Ferré versus Rosario Ferré: el prefacio como centro de disputa**

[Giovanna Urdangarain](#)

*Pacific Lutheran University*

En 1986, la escritora puertorriqueña Rosario Ferré publicó su novela *Maldito Amor* y diez años más tarde, la novela se tradujo al inglés con el título *Sweet Diamond Dust*. (1) Ladinámica existente entre ambos textos está signada por un lado, por el doble papel de Ferré como autora-traductora y por el otro, por la coincidencia entre la aparición del prefacio que acompaña la versión inglesa con una serie de hechos políticos que enmarcan la compleja historia que separa y une a Puerto Rico con los Estados Unidos. El presente trabajo dialoga con dos estudios críticos que han reflexionado sobre la relación entre *MA* y *SDD*. Me refiero a *Self-Translation and Re-Writing: Rosario Ferré's 'Maldito Amor' and 'Sweet Diamond Dust'* (1998) de Jennifer J. Beatson y “*Maldito Amor*” and “*Sweet Diamond Dust*”: Rosario Ferré Between Languages (2000) de Angela Martín. Ambas autoras parten de un marco teórico que tiene que ver con el campo de los estudios de traducción pero la diferencia de valoración a la que arriban en sus conclusiones, así como las diferencias de enfoque con que aplican su marco teórico ameritan comentarios. Cabe señalar además que el trabajo de la segunda autora no dialoga con el primero y que en el terreno de las referencias bibliográficas relacionadas específicamente con su tema, Martín señala su discrepancia con el artículo publicado por Janice Jaffe en 1995, a propósito de la consideración de la traducción como representación genérica. Por otra parte, si el estudio de Beatson constituye una tesis doctoral y su aproximación es marcadamente literaria, el de Martín es una tesis de maestría que aborda el texto desde una consideración de corte más lingüístico que literario. Enumeraré los puntos centrales

expuestos en estos dos trabajos de manera de delimitar el terreno de lo que estaré discutiendo. Dichos puntos tienen que ver con el estatus que se le adjudica a *SDD* en relación a *MA*, las estrategias que se señalan como utilizadas por Ferré al escribir este segundo texto y la explicación/justificación que se da a las diferencias existentes entre el texto en español y el texto en inglés.

En primer lugar, se observa la coincidencia por parte de ambos estudios en la valoración de *SDD* como *versión* de *MA*. Las connotaciones de que va imbuido el término *versión*, sin embargo, son diferentes. Siguiendo el orden de los puntos mencionados anteriormente, cabe señalar que para Beatson, las diferencias textuales que exhibe *SDD* respecto del texto original hacen que éste no pueda ser considerado como su equivalente en inglés explicando el motivo de esos cambios en los siguientes términos: “[...] the textual differences between the two works are designed so that their respective audiences take away altered interpretations from each text” (1). Más adelante retoma este punto, señalando que la re-escritura llevada a cabo por Ferré puede ser leída como: “Ferré claiming authority --not only for herself but also for her gender-- to re-write the “official” version, as is the case in “feminist” discourse” (12). Beatson procede luego a enumerar los factores que definen todo ejercicio de traducción: equivalencia entre dos textos, fidelidad a respetar respecto del texto original y limitaciones inherentes a las dos lenguas que pueden devenir en intraducibilidad. En su juicio sobre la traducción de Ferré, establece como modificación clave la de que en *SDD* la percepción general de la historia es la de una lucha de índole económica entre Puerto Rico y Estados Unidos mientras que en el texto en español se priorizaba mucho más --título mediante-- la historia de las vidas y amores de la familia De la Valle (14). Finalmente, para Beatson, las diferencias reconocibles entre ambos textos no tienen tanto que ver con que Ferré haya cambiado el



lenguaje en sí sino con una adaptación de su mensaje general con el fin de “suit[ing] her goal of reconciliation between two audiences” (134).

Martín, por su parte, señala como punto de partida su consideración de *SDD* en calidad de *versión* de *MA* y justifica tal decisión frente a las opciones de “transformación” y “adaptación” en los siguientes términos: “I have preferred to use the term “versión” because its primary meaning is “a translation from another language” (Webster 1157).” Enmarca sus consideraciones a la luz de los conceptos de “foreignizing” y “domestication” acuñados por Lawrence Venuti para el campo de los estudios de traducción concluyendo que su estudio pone de manifiesto el vacío teórico que existe aún en el campo para explicar situaciones de escritores/as como Ferré, es decir, escritores/as que abordan la tarea de traducirse a ellos mismos. En el transcurso de su trabajo, sitúa a la escritora puertorriqueña en una dimensión especial denominada “life on the hyphen,” “between world condition,” “Borderlands” o citando a la misma Ferré, como mirando a través de “two different set of glasses”. (2) Dada la relevancia ideológica de los conceptos de Venuti que Martín aplica en su estudio, cabe incluir aquí su definición. La práctica de traducción que ha sufrido un cambio sustancial a partir de los años 70, enfrenta hoy en día la doble opción de “extranjerizar” el texto resultante o “domesticarlo”. En el primer caso, el lector que recibe el texto traducido puede experimentar la lectura de una obra que a pesar de estar escrita en una lengua que le es propia y comprensible, mantiene rasgos foráneos que remiten constantemente a la cultura de origen. El efecto se logra a través de distintos recursos tales como inclusión de numerosas notas a pie de página, utilización de arcaísmos, términos de jerga entre otros, lo cual contribuye a recalcar la alteridad del texto traducido. Dicha práctica está asociada inextricablemente a una actitud que podríamos calificar de política y que Venuti denomina “resistencia”. Es

gracias a esta estrategia que los valores locales de la nueva cultura que recibe la traducción no logran imponerse sobre el texto. En contraposición con esta estrategia, existe la que se caracteriza por una “domesticación” del texto traducido, lo que significa traducirlo de modo que las diferencias culturales y lingüísticas resulten eliminadas o pasen desapercibidas. Se logra así un efecto de transparencia que permite abordarlo como si fuera de la cultura de quien lo recibe en su forma traducida.

Es a la luz de las consideraciones antes descritas que exploro el prefacio de las dos novelas de Rosario Ferré (*Maldito Amor* y *Sweet Diamond Dust*) en el entendido de que es en esa sección de ambos textos donde la autora --sin máscara de voz narradora aunque por ser textual, siempre mediada-- revela la tensión que se desata entre los conceptos de influencia e intertextualidad, realidad y ficción, historia y literatura, español e inglés, política y Rosario Ferré. Efectuaré una lectura comparada a los efectos de determinar cuáles son los elementos generadores de la distancia existente entre ambos prefacios. Al mismo tiempo, me propongo reflexionar sobre el modo en que funcionan los conceptos de “influencia” e “intertextualidad”, definidos por Jay Clayton y Eric Rothstein, a la luz de ambas novelas. De acuerdo con lo señalado por estos autores, definir la relación entre textos en términos de “influencia” o en términos de “intertextualidad” implica el establecimiento de una jerarquía de poder que difiere según el término elegido. Decir que en un texto se reconoce la influencia de otro significaría reconocer el poder intrínseco que ese texto anterior ejerce sobre el segundo y en el cual se verifica su legado. Por el contrario, nombrar esa relación en términos de intertextualidad, reduce connotativamente el poder del texto “original” o previo para enfatizar el poder y/o la autonomía del texto más reciente. La inversión que se operó en el campo de las artes en cuanto a la valoración de una obra en función de sus influencias, conllevó una

jerarquización del texto llamémosle “moderno” en desmedro de aquellos otros textos que de alguna forma vuelven a hacerse presentes en él. (3) El desplazamiento del término “influencia” en favor del de “intertextualidad” ocurrido en el campo de la teoría y de la crítica no ha implicado un automático desplazamiento del concepto en sí. El significado que antes expresaba dicho término ha sido absorbido en cierta medida por el de intertextualidad, generando en consecuencia una subdivisión dentro de las acepciones de éste último. Dos acepciones opuestas parecen entonces coexistir, hoy por hoy, dentro del campo semántico a que remite la palabra “intertextualidad”. La primera incorpora el amplio campo de significación que tenía “influencia” (relación con una tradición, autor, obra, género, estilos) mientras que la segunda, implica la negación y/o el reemplazo de todos aquellos aspectos que englobaba el término “influencia”, fundamentalmente los que tenían que ver con la figura del autor y sus intenciones autorales, sean éstas de carácter consciente o no (Clayton 3).

La esquizofrenia que parece apoderarse así de un término al que se recurre sistemáticamente cuando exploramos textos literarios puede volverse aún más compleja. Me refiero a la consideración de tal disociación semántica en el contexto de Ferré como autora y traductora de sus textos, y más específicamente, como autora del prefacio de *MA* y como autora del *preface* de *SDD*. Es en ese espacio de definición autoral sobre lo creado donde se desatan las tensiones contenidas en la doble acepción que modernamente se le confiere al término “intertextualidad”. Si resolvemos adherir a la primera acepción mencionada, *SDD* pasa a ser un texto “marcado” por *MA*, heredero de su idea central (la discusión de la identidad puertorriqueña) y prolongación también de la intencionalidad paródica de que estaba provisto el texto original. (4) Las vinculaciones temáticas y estructurales que se pueden establecer a su vez entre *MA* y las novelas del

Boom, y a través de éstas, a su vez, con la obra faulkneriana pasarían a ser consideradas también –inexorablemente-- como intertextualidades (en el sentido de influencias) de *SDD*. La historia de Puerto Rico, la música que lo definió en el siglo XIX a través de la *danza* compuesta por Morel, la alusión a Hamlet presente en el prefacio representarían también niveles que se superponen a la interpretación de la novela en inglés.

Si por el contrario, nos aproximamos a *SDD* dispuestos a manejar la noción de intertextualidad como negación de todo aquello abarcado por el término “influencia”, la serie de elementos antes enumerados pasan automáticamente a ser cuestionados. Debido a que esta segunda acepción contemporánea de “intertextualidad” excluye no sólo tradición, obra, género, estilos --en términos que recuerdan a la célebre frase derrideana “there is nothing outside the text”-- sino también, y muy especialmente, rechaza la figura del autor y sus intenciones autorales (conscientes o no), *SDD* tendría que ser leída como la negación de *MA*. Embarcarse en el análisis de *SDD* por este camino, implica desentenderse de *MA* y abordarlo como un texto autónomo y auto-referencial. Tal decisión resulta problematizada, en mi opinión, por la presencia dentro del texto, de un subtexto que clama por el reconocimiento de una dimensión extra-novelística. Ese subtexto lo constituye el prefacio, que al igual que en *MA* se convierte en el espacio dentro del cual Ferré establece los parámetros dentro de los cuales quiere que su obra sea leída y procede a justificar la estructura de la misma así como a explicar la ideología que la sustenta (veremos más adelante que existen, en relación al último punto, sustanciales diferencias entre ambos prefacios). La paradoja queda entonces desplegada. Por un lado, Ferré revela su necesidad de atraer al lector a una nueva perspectiva frente a la novela (lo que implica olvidar, desterrar, reemplazar la contenida en el prefacio de *MA*). Eso parece estar postulando la independencia de este texto, independencia que se intenta legitimar

por parte de Ferré a la luz de su cambio de perspectiva; en otras palabras, la autoridad que esgrime para apelar a un cambio de óptica por parte del lector es la de que ella misma ha experimentado un cambio. Sin embargo, como hemos visto, esa autonomía textual (consecuencia de la segunda acepción de intertextualidad) es concebible solamente cuando se deja de lado al autor y sus intenciones. Para que *SDD* pueda ser efectivamente considerada como un reemplazo de *MA* sería necesario desterrar de la consideración del texto, las palabras de Ferré y sin embargo, es a través de su presencia en el prefacio, que la autora puede intentar desplegar su estrategia para que *MA* no sea tenida como influencia. Cabe agregar al rompecabezas de tensiones señaladas, que la autora además identifica ambas novelas como una sola: “[...] in 1986, when I wrote *Sweet Diamond Dust* [...] (ix) y en esta equivalencia que propone (desarticulada como veremos por los trabajos críticos mencionados al principio), exhibe el centro mismo de la dificultad a la que se enfrenta. Me interesa retomar aquí las consideraciones de Beatson y Martín mencionadas al inicio y considerar la relación de ambos textos en cuanto a los conceptos de influencia e intertextualidad discutidos anteriormente, por cuanto la carga ideológica de que están imbuidos éstos últimos puede servirnos para entender la dialéctica establecida entre los prefacios de las novelas de Ferré.

Desde el título, *Maldito Amor* parte de un símbolo puertorriqueño sobre el que no parecen existir discrepancias en cuanto a su valor. Calificado como uno de los máximos exponentes musicales del género *danza* de Puerto Rico, Juan Morel Campos compuso su música para ser bailada inicialmente en el contexto de la actividad que desempeñaba su propia orquesta. (5) Luego, con el fin de popularizar sus composiciones comenzó a componer para piano. Teniendo en cuenta la época en la que esto ocurría (segunda mitad del siglo XIX) no hay dudas de que sus composiciones fueron un producto consumido y

disfrutado sólo por ciertas capas sociales de la isla. Aún en la etapa en que su música alcanzó la difusión a través de la escritura para piano, sólo las familias acomodadas podían incorporar a su patrimonio cultural, dicha producción. Por otro lado, Morel desarrolló su actividad y murió en 1896, antes de ver a Puerto Rico obtener su transitoria autonomía en relación a España ocurrida en 1897. De este modo, Morel a través de la música creada opera como un símbolo de un Puerto Rico aún colonial pero con una clara identidad hispana. Dos años después de su muerte sobrevendría la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico (1898). Ferré explícitamente declara el motivo de su punto de partida con el título de la composición moreliana a la luz de un contexto histórico: “[...] porque los conflictos a los que me refiero en ella comenzaron precisamente en ese siglo” (MA 9). En el prefacio de *SDD*, por su parte, aunque el título sugiere voluntad de hacer lo mismo que en el texto en español, las memorias se dirigen inmediatamente a la voz de la autora y a su posicionamiento respecto de la narración. Se podría decir que en definitiva todo el primer párrafo constituye más que las memorias de la novela, las memorias de sí misma:

Now that ten years have gone by since *Sweet Diamond Dust* was published, I think I can better understand what made me write it. I am fifty-eight years old and, like a large number of Puerto Ricans, have spent half of my life in the United States and half on the island. My three children live on the mainland because that’s where they could get a job and make a living, and if I ever have any grandchildren, they will be born there. I travel to the States at least once every two or three months to visit my sons and daughter. In this I am thoroughly and typically a Puerto Rican. (*SDD* vii)

Lo que para Beatson constituye “a conscious attempt at self-analysis which “Memorias” lacks” (51) puede ser leído también como un intento de establecer autoridad para su texto; autoridad que en la versión en español se lograba con la sola mención de Morel como referencia cultural unificadora que asumía la decodificación de la audiencia hispana (puertorriqueña y tal vez caribeña en general) a la que su obra estaba dirigida. Al mismo tiempo, pienso que es posible entender este pasaje en los términos ideológicos que conlleva la mencionada estrategia de “domesticación” del texto traducido, aunque entendida como una domesticación de otra naturaleza. No se trata aquí de la utilización de frases o juegos de palabras traducidas por su equivalente en inglés sino del establecimiento de un marco discursivo que elimine su alteridad de puertorriqueña y por extensión, la alteridad de sus compatriotas residentes en los Estados Unidos. Al señalar la frecuencia de sus visitas así como la residencia de su familia en este país, se enfatiza también un sentido de pertenencia al mundo norteamericano inexistente en el prefacio de *MA*. De la seguridad que confería el plural recalcado del texto en español (“nuestro compositor,” “regresar a él cuando queramos,” “nuestra identidad nacional”) se pasa a la individualidad destacada de *SDD* que culmina por encontrar, en su afirmación de “típica” puertorriqueña el sentido de pertenencia que parecía inestable. Retomará más adelante este plural para legitimar su nueva lectura de la situación de la isla sugiriendo que no se trata de su sola interpretación sino de una asunción comunitaria: “During the last ten years, we have discovered the source of our real identity: our port” (*SDD* viii).

La segunda instancia consiste en ofrecer una sinopsis del Puerto Rico del presente de la novela (publicada en 1986) sintetizando la situación doblemente escindida que viven los puertorriqueños; la población se fragmenta entre dos espacios (Estados Unidos, concretamente Nueva York y por otro lado, Puerto Rico, concretamente San Juan) pero

además lo hacen divididos en número, citando exactamente tres millones viviendo en cada uno de esos espacios. “Insilio” y “exilio”, destinos definidos en función de la vida apostada a un mito (el de un Puerto Rico que nunca fue de todos los puertorriqueños) se erigen así en la doble plataforma sobre la cual la identidad puertorriqueña moderna asienta sus inestables bases. Si deliberadamente Ferré lee el amor declarado en la composición moreliana como símbolo de la isla, es porque opera una primera manipulación discursiva. La danza cuya letra fue compuesta por Arriví no alude a la tierra sino a una mujer. La nostalgia y el dolor que se proyectan como resultado de un final no explicado en la letra de la canción parecen ser entonces, considerando la utilización que hace Ferré de ella, coincidentes con los sentimientos que aquejan a los puertorriqueños condenados a volar entre tierra americana y tierra isleña. La voluntad epistemológica que tiene cabida en *MA* a través de las preguntas que se auto-formula y le formula a su audiencia (“¿Existe en realidad el Paraíso cantado por Morel? ¿Existió alguna vez?”) desaparece en *SDD* así como desaparece la inquietud ontológica en relación a la identidad puertorriqueña. El juicio tácito del texto en inglés ha reemplazado a las preguntas de *MA*. El sueño, el mito del Puerto Rico de Morel, próspero para todos --incluso para quienes nunca lo fue-- era visto en *MA* a través de lo que podríamos llamar una lente crítica. En *SDD*, en cambio, el sueño del regreso se percibe desde una lente esencialmente paródica. Los compatriotas residentes en los Estados Unidos, incluso aquellos que no tienen posibilidades de regresar resultan satirizados cuando se dice que sueñan con una propiedad en la isla, en la cual sería posible “drink milk straight from the cow’s udder, and pick eggs from under a chicken’s warm breast” (*SDD* viii).

Si en *MA* la parodia explícita tenía que ver con cierta tradición literaria latinoamericana (la encarnada en los que cultivaron el género narrativo bajo la etiqueta



de “novela de la tierra”), aquí la hipérbole con fines paródicos se practica en relación al sueño del regreso. La intención de parodiar la novela de la tierra es defendida por Ferré en función de una incongruencia de carácter histórico: “La vida de la tierra era, cuando estaba siendo cantada y mitificada por nuestros escritores de la primera mitad del siglo, algo que ya pertenecía al pasado, puesto que bajo la influencia norteamericana la isla había sufrido, para 1950, un intenso proceso de industrialización” (MA10).

En su crítica a la configuración de una identidad basada en una atención parcial conferida a la geografía isleña (recalca que solamente la segunda parte del nombre fue esgrimida en la literatura como rasgo esencial de definición nacional), la autora propone desplazar la práctica definitoria en relación a la primera parte del nombre, que en su opinión define al Puerto Rico moderno. La condición de puerto pone en contacto con otros hispanoamericanos que arriban a la isla con el fin de usarla de trampolín para alcanzar tierra norteamericana. Irónicamente, si antes la “novela de la tierra” había procedido a definir la literatura latinoamericana a través de un aspecto territorial, ahora Ferré se ve obligada a recurrir a otro elemento geográfico para definir la identidad puertorriqueña.

Es en el punto referido a los inmigrantes donde también se advierte un cambio significativo en la traducción. La fragmentación histórica de la población puertorriqueña que resulta inventariada desde el período colonial (MA 12) se condensa en *SDD* en la referencia a los inmigrantes del presente. Dicha afluencia demográfica es percibida en términos de enfermedad (“Immigration has strengthened a trait which was endemic to the Puerto Rican personality from the start [...]” ix), hecho que emparenta el discurso de Ferré con el de los intelectuales de la isla en el siglo XIX, quienes, como ha explicado

Juan G. Gelpí, establecieron la analogía entre Puerto Rico y los conceptos de “trauma, herida, fisura del colonialismo” así como entre las categorías de discurso crítico y efecto terapéutico. De acuerdo con lo que establece Gian-Paolo Biasin: “Disease, far from being a simple aspect of reality, is an integral element of a given historical and social structure taken into consideration by literature; therefore, disease often becomes a point of view, an instrument of knowledge, and a totalizing judgement for an author” (24). Ferré retoma la conceptualización de Puerto Rico como herida utilizada por la Generación del 30 y enfatiza su vinculación al fenómeno de los inmigrantes. La hermandad mítico-literaria que se hacía presente en *MA* desaparece en la traducción y con dicha desaparición, se produce un cambio de sustancial significado. Antes Puerto Rico era un país latinoamericano: “No creo que exista otro país latinoamericano donde la definición de nacionalidad constituya un problema tan agudo como lo es hoy todavía en Puerto Rico” (*MA* 13). En *SDD* dicha filiación continental resulta eliminada y cuando se la sugiere -- porque la relación de intertextualidad conflictiva que discutimos en relación a *MA*, se lo exige-- aparece solamente en forma de pregunta y con carácter de ficción.

La ficcionalización del centro mismo del debate de la identidad es otro aspecto importante del cambio operado por Ferré a través del prefacio. En *MA* eran los puertorriqueños “de verdad” los que se preguntaban sobre su pertenencia al mundo hispano o norteamericano: “La nación se debate en un constante auto-examen [...] con el qué somos y el cómo somos” (13). En *SDD* dicho debate se desarrolla en un plano ficcional, ahora “the characters ask themselves the same questions [...]” (*SDD* x). Mediante el desplazamiento discursivo del sujeto de ambas oraciones, Ferré acentúa la prolongación de un debate pero lo coloca desde el presente en una dimensión que resulta implícitamente enjuiciada como absurda. Si el sujeto de *MA* evocaba una relación de

naturaleza testimonial entre el texto y la historia puertorriqueña, el sujeto de *SDD* parodia aquella realidad testimoniada y la convierte en anacrónica. Como consecuencia de este cambio ideológico que se revela discursivamente también la perspectiva sobre el mito del eterno regreso a la isla resulta modificada. El mito que confundía y a la vez fortalecía (*MA13*) ahora es definitivamente una enfermedad y por lo tanto aliena (*SDD x*).

A continuación, a través de la explicación exhaustiva del discurso de cada uno de sus personajes, Ferré procura --intención didáctica y moralizante de por medio-- guiar al lector en su interpretación. De acuerdo con su sucinta guía de lectura, Hermenegildo recrea discursivamente un pasado de esplendor, con diferencias sociales que no implicaban hambre ni injusticia social. Las mujeres, en cambio, desplegadas en trinidad racial y económica narran, desde el común sitio de subalternas que les confería el sistema patriarcal, la historia oculta. La figura indígena que vendría a completar el mosaico racial de la isla --ausente ya por la época de los hechos contados-- aparece sugerida en la selección de Guamaní, como sitio que por nombre taíno incorpora el pasado pre-colonial. De esta forma la voz femenina resulta encaminada a cumplir una función de índole política pero también a combatir un poder que tiene que ver con género. Si bien se afirma que el discurso de las tres mujeres funciona en la novela como reto al discurso masculino, esto no debe tomarse simplísticamente como una adjudicación de la verdad. Ferré aúna la discursividad de sus personajes bajo la común definición de “versiones”. Paralelamente a su consideración de que todos los puertorriqueños oscilan entre espacios físicos (EEUU y la isla), crea una historia sobre la historia que recrea la oscilación del imaginario colectivo. La verdad, sin embargo, reside según la frase final en el todo de esos discursos. La fragmentación es iluminadora pero no conlleva un camino a la respuesta de la identidad. El punto central que parece proponer Ferré en cuanto a la discusión del mito,

es en definitiva, que el mito ha cambiado o debe cambiar de lugar. La insistencia en esa división que determina la vida de la mitad de los puertorriqueños en Estados Unidos parece tener que ver con un llamado a reconocer ese nuevo sitio mítico y a aceptarlo como nuevo rasgo de la identidad. A la luz de este aspecto, se entiende el por qué de la desaparición de la referencia a la isla como país latinoamericano y si se consideran los eventos políticos ocurridos en el mismo período en que Ferré publica este prefacio, aun más. En 1991, los puertorriqueños habían rechazado una enmienda que hubiera desembocado en la revisión del estatus de la isla como Estado Libre-Asociado y el español fue declarado única lengua oficial de la isla (decisión que le valió el premio Asturias conferido por España). En 1993, la Ley No.1 declara al inglés y al español como lenguas oficiales de la isla y en el referendum realizado el mismo año, los votantes reafirman su deseo de mantener el estatus de Estado Libre-Asociado. (6) Finalmente en 1995, Pedro Roselló fue re-electo para su segundo mandato de cuatro años recibiendo el 51.8% de los votos, el margen más grande que haya obtenido cualquier otro gobernador que estuviera a favor de la incorporación de Puerto Rico a los Estados Unidos en calidad de estado.

Martín en su trabajo no aborda los prefacios de ambas novelas más que para considerar la similitud esencial contenida en ella, es decir, el abordaje del tema de la identidad puertorriqueña asociado a lo geográfico (13). Resalta que también se mantienen los epígrafes de manera exacta, ya que ni siquiera aparecen traducidos. No explica sin embargo el por qué de esta estrategia de Ferré aunque sostenga en la conclusión propiamente dicha de su estudio que la estrategia empleada fue la de cotejar las lenguas interactuantes en este caso de auto-traducción y determinar para cada cambio las intenciones que llevaron a Ferré a efectuar dichos cambios. De este modo, inferimos que

al no advertirse cambio entre los epígrafes, Martín decidió no considerar estos subtextos asumiendo que se trataba de un deseo de mantener exactamente el marco de la narración, en español, en ambas novelas. Sin embargo las numerosas y sustanciales modificaciones que se operan a lo largo de la narración fuerzan a preguntarse por qué esos pequeños subtextos no corrieron la misma suerte. Una hipótesis que se podría manejar es la de que dado que aún en el prefacio, la autora no reconoce a este segundo texto como otro nuevo, sino básicamente como la misma novela escrita en inglés, la preservación de los epígrafes corroboran ese discurso. Así, en la dimensión más superficial del texto la impresión será, efectivamente, que se trata de la misma novela. Asimismo la afirmación de Martín de que el caso de auto-traducción es un fenómeno no contemplado por los estudios de traducción resulta negada por Beatson, quien dos años antes establece una interesante referencia sobre este punto a la que nos referiremos en el siguiente párrafo. Conuerdo con Martín cuando concluye que *SDD* constituye un ejemplo claro de lo que Venuti denominó texto “domesticado” y que el resultado es un texto definido como “a transparent and fluent translation of *MA* for the English reader” (63, el subrayado es mío). La interpretación final que realiza Martín en relación al fenómeno de *MA* convertida en *SDD* se resume en el argumento de que se trata de una escritora bicultural y bilingüe. Si bien estoy de acuerdo con que esa condición de Ferré introduce una dimensión diferente al asunto tratado, no me resulta convincente a la luz de los cambios enumerados en los prefacios que son como hemos visto, mucho más de índole ideológica, política que de carácter lingüístico. Los conceptos de “extranjerización” y “domesticación” que utiliza a lo largo de su estudio, son muy esclarecedores si los consideramos en la potencialidad de sus connotaciones, trascendiendo el terreno de los estudios de traducción. La “extranjerización” sólo se hace presente en la conservación de los epígrafes en español

pero es la “domesticación” no de la forma sino del mensaje mismo de la novela lo que se advierte en su traducción. En la eliminación de elementos claves que aparecían en el prefacio (condición latinoamericana de Puerto Rico, identidad definida como escisión en el mito compartido --del que ella tampoco estaba excluida--, cambio en la perspectiva de valoración de la inmigración en la isla) así como en la incorporación decisiva de un perfil de profeta auto-conferido desde el cual se propugna la autoridad para recontar la historia puertorriqueña y sobre todo su futuro, se observa sin duda lo que también puede llamarse domesticación, una domesticación que opera a nivel del mensaje general. (7)

La aproximación de Beatson, por su parte, llena el vacío que se corresponde con el tema de cómo interpretar un caso concreto de autora que se traduce a sí misma. Y su referencia es de invaluable importancia por cuanto introduce la dimensión de la política. Remite a los conceptos de escritor “colonizado” que traduce sus textos para la cultura “colonizadora”. (8) De acuerdo con su referencia teórica y crítica, en un caso como el de Ferré, bien se podría interpretar que los cambios que resultan de la traducción obedecen a un fenómeno por el cual la lengua “colonizadora” (en este caso el inglés) sólo parecería admitir la reafirmación de su poder colonizador y por tanto, al recibir un texto proveniente de la cultura colonizada, admitirá términos que refuercen esa relación de dependencia entre ambas culturas. Sin estar demasiado lejos de las connotaciones que despliegan los términos “extranjerizante” y “domesticación” que proponía Martín, la esencia del fenómeno parece reducirse a una cuestión de poder. La resistencia o la resignación a una transparencia discursiva que traicione el mensaje original son en definitiva estrategias que un escritor bilingüe está en mejores condiciones de ejercer, por el hecho mismo de ser conocedor de ambas culturas. En las decisiones que toma Ferré en el prefacio lo que se advierte es la opción consciente por esa domesticación, por esa transparencia. Tal vez

porque como Ferré misma lo dice en el prefacio de *SDD*: “Change, exchange [...] is at the Heart of the dispute for power.” (x) Esta afirmación marca el último decisivo giro en cuanto a lo que decía en *MA*, afirmación a la que *SDD* se vuelve aún en contra de las intenciones de su autora: “[...] la literatura, el lenguaje mismo constituye el centro de la disputa por el poder [...]” (14). Beatson sostenía al abordar los prefacios, que las palabras de Ferré contenidas en estas secciones no podían ser consideradas privilegiadamente por encima de la novela (43) y sin embargo, como hemos visto, es allí justamente donde se encuentran las claves de la diferencia entre *MA* y *SDD*, donde se revela la máxima tensión entre autora y traductora, entre Ferré y Ferré.

### Notas

(1). Utilizaré las iniciales del título de ambas novelas para referirme a ellas durante el resto del trabajo.

(2). Martín alude con la primera cita a la utilización que hace Gustavo Pérez Firmat de esta expresión para caracterizar a la generación de personas nacidas en Cuba, quienes una vez llegadas a Estados Unidos, incorporaron la nueva lengua y la nueva cultura, llegando a desempeñarse cómodamente en ambas. La segunda cita remite a la expresión acuñada por Amy Ling en su trabajo *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*. La tercera cita por su parte, alude al concepto acuñado por la escritora chicana Gloria Anzaldúa y se entiende como una suerte de “territorio” fronterizo entre dos culturas, el cual resulta definido por la hibridez (7). Finalmente, “two different set of glasses” es una expresión tomada de una conferencia brindada por Ferré, por medio de la cual explica que “to be a bilingual writer is really to be two different writers”.

(3). En el artículo citado, sus autores señalan al siglo XVIII como el período en que la noción de influencia comenzó a ser concebida como un elemento perturbador. En un momento de la historia de las artes en que se apreciaba ante todo la demostración del talento como manifestación del genio artístico y ambas cosas como sinónimos de originalidad, es claro entender la modificación operada en relación a las influencias que se pudieran detectar en una obra (Clayton 4).

(4). Parodia de la “novela de la tierra,” parodia del mito de un Puerto Rico próspero al alcance de todos, parodia de la Historia (*MA* 9).

(5). Cabe señalar que también a propósito del origen de la *danza* puertorriqueña existen diversas versiones. El antecesor más lejano parece ser la contradanza española, caracterizada por la conformación de figuras que respetaban un rígido sistema de movimientos. Luego sobrevendría la influencia de la *habanera* (proveniente de Cuba) y finalmente la forma se consolidaría en la isla a través de las composiciones de Manuel G. Tavárez, quien sería luego maestro de Morel. Otras versiones aseguran que el génesis de la danza puertorriqueña se encuentra en el llamado danzón venezolano, en la danza extremeña e inclusive en las "Cantigas de Santa María" compuestas o mandadas a componer por el Rey Alfonso X el Sabio en el Siglo XIII. Lo cierto es que cualquiera sea el verdadero origen del género, existe unanimidad respecto del reconocimiento de que Tavárez, maestro de Morel, estilizó la forma influenciado por su experiencia en París.

(6). Los resultados se dividieron como sigue:

Pro-Estado	788,296 (46.3%)
Estado Libre-Asociado	826,326 (48.6%)
Independencia	75,620 ( 4.4%)
Nulos	10,748 ( 0.7%)

(7). "In my dreams I saw what was coming" (*SDD* ix).

(8). En este punto Beatson se basa en el estudio de M. Sengupta ("Translation as Manipulation: The Power of Images and the Images of Power") quien analizara el fenómeno operado en los textos de Tagore, una vez que éste mismo los hubiera traducido.

### Bibliografía

Acosta Cruz, Maria I. "Historia, ser e identidad femenina en *El collar de camándulas* y *Maldito Amor* de Rosario Ferré." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 19.2 (1990): 23-31. Print.

Beatson, Jennifer-Marie. *Self-Translation and Re-Writing: Rosario Ferré's 'Maldito Amor' and 'Sweet Diamond Dust'*. Diss. of Vanderbilt U, 1998. Print.

Biasin, Gian-Paolo. *Literary Diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel*. Austin: U of Texas P, 1975. Print.

Bustos Fernández, María José. "Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito Amor* de Rosario Ferré." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 23.2 (1994): 22-29. Print.

Clayton, Jay and Eric Rothstein, eds., "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality," *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: The U of Wisconsin P, 1991. Print.

Ferré, Rosario. *Maldito Amor*. New York: Random House, 1986. Print.

---. *Sweet Diamond Dust: And Other Stories*. New York: Plume, 1996. Print.



---. "Writing in Between." The Schmidt Institute for Comparative Studies. Boca Raton: Florida Atlantic U, 1997. Print.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan [Puerto Rico]: Ed. De la Univ. de Puerto Rico, 1994. Print.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La loca del desván y otros intertextos de *Maldito Amor*". *MLN* 109.2 (1994): 283-306. Print.

Jaffe, Janice A. "Translation and Prostitution: Rosario Ferré's '*Maldito Amor*' and 'Sweet Diamond Dust'," *Latin American Review* 23.46 (1995): 66-82. Print.

Hintz, Suzanne S. "Freedom to Be Heard, Freedom to Be Chosen: Rosario Ferré and the Postmodern Canon." *Monographic Review/Revista Monográfica* 13 (1997): 355-63. Print.

Kaminsky, Amy. "Residual Authority and Gendered Resistance." *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. Steven M. Bell, Albert H. Le May and Leonard Orr. Notre Dame: Notre Dame UP, 1993. 103-21. Print.

Lashgari, Deirdre. *Violence, Silence, and Anger : Women's Writing as Transgression*. Charlottesville: UP of Virginia, 1995. Print.

Ling, Amy. *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*. New York: Pergamon Press, 1990. Print.

Martín, Angela. "Maldito Amor" and "Sweet Diamond Dust": Rosario Ferré Between Languages. Diss. Florida Atlantic U, 2000. Print.

Pérez Marin, Carmen I. "De la épica a la novela: La recuperación de la voz en *Maldito Amor* de Rosario Ferré". *Letras Femeninas* 20.1-2 (1994): 35-43. Print.

Sengupta, Mahasweta. "Translation as manipulation : the power of images and images of power." *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Ed. Anuradha D. Needham and Carol Maier. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1995. Print.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995. Print.

## **The “Gateway” to the Antilles:**

### **Some Historical Considerations of Puerto Rican Place and Space**

[Kimberly Vega](#)

*Temple University*

Puerto Rico’s strategic location overshadowed its economic significance. . . . Puerto Rico was to become a Caribbean “Christian Rhodes”, a bulwark ready to repel intruders and infidels into the new Spanish Mare Nostrum; and, as the crown officials stated, “the strongest foothold of Spain in America.”

(Morales Carrión, *Puerto Rico* 8)

Geography - note: important location along the Mona Passage - a key shipping lane to the Panama Canal; San Juan is one of the biggest and best natural harbors in the Caribbean. . . .

(“Puerto Rico,” *The World Factbook*)

The island once known as San Juan Bautista was never a Mexico, Peru or Cuba in the Spanish Empire. As cited above, Puerto Rico’s existence within the Spanish vision of empire was that of an armored “gateway,” a metaphor that throughout the island’s dual colonial histories has been adapted to circumstance, subsequently influencing the development of the island’s national self-image. While the “gateway” has been interpretive of Puerto Rico’s global place, the physical parameters of the island itself, or its space, have ceased to be simple territorial interpretations, instead functioning more like territorial mediations of Puerto Rican national identity. In this article I trace some of the historical foundations of the “gateway” metaphor through Puerto Rico’s early social, cultural and economic development. I then discuss the over-determinance of the metaphor

and its re-articulation within the nineteenth-century City/Country or *civilización/barbarie* dichotomy by one of the Caribbean's most famous *fin-de-siècle* writers, Eugenio María de Hostos. Finally, I briefly touch upon the refashioning of Hostos' "gateway" model in the 20<sup>th</sup> century.

Columbus arrived in Borinquén on November 19, 1493 but it would be "[s]everal years...before colonization was attempted. A permanent foothold was finally established in 1508, when Juan Ponce de León led a group of settlers from Hispaniola. . . ." (Morales Carrión, *Puerto Rico and the Non Hispanic Caribbean* 6). In 1521, however, Ponce de León decided to seek his fortune in Florida which should not entirely be blamed on the search for the Fountain of Youth. Puerto Rico's lack of immediate economic possibilities and Spanish politics constituted other factors into De León's departure, especially as the descendants of Christopher Columbus challenged his and other conquistadors' right to rule in the New World.

In *Mexico Under Spain: 1521-1556* Liss explains that almost from the first moment of legislation between *mater patria* and colony there was tension between monarchical and colonist control of economic markets. The Crown legislated accordingly to better centralize its power and fill its treasury. Meanwhile conquistadors like Ponce de León promised loyalty to the Crown yet more often than not disregarded royal legislation when it suited them. The Crown excluded the foreigner from the entire colonizing adventure. According to Morales-Carrión, it was this principle of exclusivism that fell upon a Spain only just emerging from The Middle Ages to extend "far beyond the geographical limits and historical experience of any western state before..." (8). Exclusivism had to be adapted to the challenges of the geography so colonial

administrative policies ended up being more like experiments based on hypothesis. These policies, however, when coupled with administrative squabbling within colonial government itself, had a negative effect in the long term on the Puerto Rican economy. It seems, then, that Ponce de León's abandonment of Puerto Rico set a sinister precedent in that no one wanted to stay in Puerto Rico. Morales-Carrión lays partial blame firstly with the conquistador archetype that brought a type of settler who was not a farmer but adventuresome and a risk-taker, someone lured by the promise of quick riches in the New World (4). Moreover, those who followed the conquistador were government appointees, minor clergy, military personnel, slaves and escaped slaves, criminals and pirates. Administrative chaos, a weak economy, and the prospects of fabulous riches offered by the recent conquest of the Incan Empire made Spanish colonists eager to leave Puerto Rico (7).

Armed conflict also negatively impacted settlement on the island. In 1528 officials communicated to the Crown that Puerto Rico was being deserted due to both Carib and French corsair threats (13). Morales Carrión comments that what was "remarkable in this cycle of foreign aggression" was "the tenacity with which the early settlers of Puerto Rico, dispersed, neglected and abused, clung to the land, trying desperately to eke out an existence" (33). This sense of fluidity and impermanence may also be best evinced by the peculiar, somewhat ironic, state of affairs in San Germán, which had "a nomadic existence up to 1569" (33). San Germán was the second most important port city in Puerto Rico but curiously enough it did not have a permanent locale and could actually change place in case of attack. While Morales Carrión concludes that one cannot expect "normal" or "peaceful" development on the island (33), some might argue that both the lack of economic stability and the unique cultural formation of present-day Puerto Rico might be

attributed to more complex factors than simply a history full of conquistadors and pirates. One thing, however, is clear: While displaying interest in mainly military fortifications, the Spaniard's vision of "the island citadel" impeding rival Europeans' passage to the Caribbean gave way to the geographic and economic realities of colonial life. Puerto Rico allowed more people in than it kept out. A relevant example of this would be the presence of free Africans who fled to Puerto Rico because the island was known as a safe haven. Escaped slaves who made it to Puerto Rico were as good as lost to their owners. The mountains were famous for their impenetrability as shown by the Taíno flight in the 1500s. Spanish authorities also displayed little interest in pursuing slaves not belonging to them. Such a policy irritated neighboring non-Spanish colonists because they felt that it encouraged their slaves to flee. Interestingly enough, at a time when slavery in the Caribbean was at its height, a mulatto or African not born a slave or purchased as a slave in Puerto Rico was considered a freeman. Spanish officials even later gave a number of these freemen lands for cultivation in order to stabilize the population.

Yet in 1767 there were only 44,883 people in Puerto Rico (González Vales 51). Colonists tried their hand at various agricultural pursuits but none yielded sufficient revenues. The government of Puerto Rico was constantly asking for funds from Spain via Mexico, and it was often the case that neither government officials nor soldiers could be paid without these funds. Throughout the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries European conflicts also played out in the theater of the Caribbean. For example, after the French corsair crisis, the English famously engaged in royally-sanctioned forays into Spanish territories which continued on-and-off throughout the century. The Dutch also evolved into a European power in the 17<sup>th</sup> century, their privateers establishing an even worse reputation among the Puerto Ricans than their English and French counterparts (Morales Carrión, 31). The

English and the Dutch viewed Puerto Rico as a “gateway” but it did not really overlap with the Spanish vision of “island citadel.” The English and Dutch vision of “gateway” was more economic, a bid to control the all-important Caribbean shipping lanes and thus have better trade with Latin America as a whole. Puerto Ricans may have repelled English and Dutch ships in San Juan Harbor in the north, but everyone knew that the stranglehold policy of Spanish exclusivism meant the English and Dutch often simply sailed south to trade with the southern islanders. While the comparison is modern in tone and evocative of a U.S. understanding of history, Spanish colonial Puerto Rico was the equivalent of a “Wild West” outpost.

Spain’s various half-hearted attempts at reform in the 19<sup>th</sup> century resulted in growing unrest among the island’s Creole population. Yet while other Latin American colonies were taking advantage of the political upheaval in order to declare independence or to decidedly move towards independence, Puerto Rico did not. One explanation for this relative lack of independence fervor may have been the sudden increase of royalists from neighboring nations, particularly Venezuela. While sympathetic to the other Latin American nations, and especially Venezuela, the majority of Puerto Ricans did not seriously consider independence. They did not do so even with the appearance in the 19<sup>th</sup> century of one of the greatest and most respected Latin American intellectuals, Eugenio María de Hostos.

Puerto Rican Creoles had identified a uniquely Puerto Rican culture but did not necessarily believe it separate from or in opposition to that of Spain. The island’s precious little literary output at this time followed European Romantic, *costumbrista*, and Naturalist trends, overall treating local differences in the insular culture as exotic

curiosities. Hostos, in consonance with most of the Creoles of his time, first sought a political and economic compromise with Spain. Later he would become an *independentista*. His subsequent literary and rhetorical efforts promoting independence would make him into one of the first Puerto Rican Creoles to identify, develop and solidify not necessarily a uniquely Puerto Rican culture because he believed it to be in formation, its true expression only coming about post-independence. However, he was instrumental in identifying and articulating a uniquely pan-Antillean political consciousness.

Through letters, journal entries, and essays, Hostos espoused a pan-American ideology, ideas that were not particularly unique for Bolívar himself had envisioned a united Latin America. Hostos' own vision for a united Caribbean also overlapped considerably with that of contemporary José Martí. Nevertheless, Hostos armed Caribbean, and especially Puerto Rican intellectuals and artists with certain important ideas, the echoes of which still reverberate today. One of those ideas, a bit shocking for the era, he envisioned the mixture of races as a positive force. Hostos argued that miscegenation was actually an expression of the developing Antillean character as evidenced by its own geography. Miscegenation, therefore, is part of the natural progression in the development of a cohesive and uniquely Caribbean identity in the ever-fluid, constantly moving Antilles:

En las Antillas, es natural y necesaria y conveniente y civilizadora esa fusión y confusión de razas, porque de ella ha de salir la sociedad sui generis que en condiciones

fisiológicas y morales corresponda al medio geográfico. Los españoles, que afectan un desdén español por esas mezclas sirven también a la fusión y han servido, no sólo por debilidad de la naturaleza humana, sino hasta por especulación. Una esclava, como una gallina o una yegua, vale más cuanto más procrea, pues cada fruto de su procreación es un valor aparte” (“Plácido” 272).

The call for racial equality, however, most likely had more pragmatic roots. Martí and Hostos understood that a successful revolution in either Cuba or Puerto Rico could not be accomplished without contributions from all sectors of society. Consequently, the Afro-Antillean had to be invited to participate more fully in the family model that Creoles promoted and used as symbol for the nation.

As important as the pro-miscegenation declaration is, Hostos also developed and promoted two other ideas that laid the groundwork for the later generations’ understanding and subsequent theorization of Puerto Rico’s place and spatial self-image. First, he repositioned Puerto Rican culture not in the city like Manuel Alonso and other Creoles, but in the countryside; and second, he reworked the “gateway” metaphor. In the context of mid- to late-nineteenth-century Puerto Rican political thought, there certainly was a fundamental difference between Hostos’ and his compatriots’ conceptualization of Puerto Rico. The Creole elite conceived of the island within its strict geographical limits, believing Puerto Rico was too small to be on its own. Hostos, however, saw Puerto Rico and the Antilles as a whole and as a connection between the continents. He did not, however, articulate that connection strictly in economic terms. Hostos’ “gateway” model emphasized an exchange of culture and ideas, grounded in the plurality of races. As



Maldonado Denis writes: “Para Hostos, las Antillas constituyen una entidad cultural con personalidad propia, o para ser más preciso, una nacionalidad. Su ubicación geográfica, su composición étnica, sus comunes experiencias históricas, así lo han determinado” (“Introducción,” 38). This mixture of bloodlines is ultimately beneficial, acting as a unifying force in the Caribbean and Latin America. Dominant perception of the era described societies as “organisms” with “a biology,” and so one logical extension of this thinking would argue that should we all carry the same blood --African, European and indigenous-- it would seem to follow that we are all thus of the same race and therefore cannot discriminate.

By contrast, Hostos’ contemporaries on the continents tended to believe that racial homogeneity was a source of social stability in the nation. Learned men of colonies often attempted to emulate what they saw as European values and racial paradigms. José Enrique Rodó would create a complex and contradictory allegory out of the *The Tempest*, whereby Ariel symbolized spirit and intellect or all that is European, while Calibán symbolized the body and instinct or the non-European. More specifically, Calibán was a savage Afro-indigenous man with a witch for a mother. The allegory he created, however, fit nicely with the 19<sup>th</sup>-century City/Country model that also functioned as another social and national metaphor. The city was Arielian, while the countryside was the wild territory of Calibán. Intellectuals vacillated between positive and negative interpretations of the countryside, as Skurski and Coronil show in their article on Venezuelan nationalism and the appropriation of the *llanos* as national symbol. Hostos, however, clearly allied himself with the countryside, arguing that cultural authenticity and the maturing sense of national cohesion in Caribbean identity could be found there. In “Retrato de Francisco V. Aguilera” he points out that in Cuba “[la revolución] empezó en el campo, y con los

elementos rurales de la sociedad; continuó por una ciudad rural, se extendió por los distritos rurales, y su nervio y su vida y su alma ha sido, desde el principio hasta hoy, la población rural” (76). Almost one hundred years later, Puerto Rican writer Luis Rafael Sánchez would say something very similar about a supposed “authentic” Puerto Rican culture situated in the countryside (*Americas Series: Builders of Images*).

Hostos’ was decidedly in the minority of Puerto Rican political opinion and his steady procession of newspaper articles and essays went unheeded in San Juan. The island’s resistance left him deeply disappointed: “La patria se me escapa de las manos. Siendo vanos mis esfuerzos. . . el modo de seguir amándola y sirviéndola es seguir trabajando por el ideal” (“Retrato de Francisco V. Aguilera” 210). He was also in a complicated position, since Puerto Rican Creoles lauded his intellect but considered independence inconceivable because Puerto Rico was too small as an island geographically and too poor economically in resources. Moreover, Hostos had already spent most of his adult life outside of Puerto Rico, establishing residence in the Dominican Republic and even requesting that upon his death his remains stay there until Puerto Rico was set free. Hostos’ exile, then, had not only been a matter of physical and geographic distance but a cultural one as well. His impact during the time in which he lived was felt more in the rest of Latin America and not in Puerto Rico. Nevertheless, later historical revisions and resuscitations in the search for what defines Puerto Rico would time and again cast Hostos as a significant and somewhat fatherly figure for later Puerto Rican generations.

Interpretations of Puerto Rico’s place and space become even more important when they are co-opted by another rising power, one whose traditional imperial

tendencies would fade for a while once truly engaged in the complicated and sometimes deadly task of far-away colonial administration or domination. The Spanish-American War of 1898 revealed the United States' fledgling aspirations of empire, its desire to compete with 19<sup>th</sup>-century European powers (*Crucible of Empire*). The war was an extension of Manifest Destiny thanks to the closed western frontier but it was also a new addendum to the tenets of an almost century-old Monroe Doctrine. There was a strategic rationale too: the United States was concerned about key geographical locations in the Caribbean and the Pacific.

In general, Spain was considered friendly and the U.S. government felt that the islands should remain in Spain's possession for as long as possible. By the late nineteenth century, however, the U.S. questioned Spain's ability to hold Cuba, Puerto Rico and the Philippines, and doubted the ability of these islands to maintain their sovereignty should they become independent. The United States would prefer outright control of these islands rather than allow other European powers to control them. A good example of the European mentality of the era is this incident which occurred soon after the conquest of the Philippines. Unlike Cuba, where it was clear that the island would be given political independence, the U.S. government did not know quite what to do because a volatile Filipino population had already developed its own nationalism and wanted foreigners to cease their meddling, while the U.S. still wanted to establish naval bases there. The general American populace also felt uncomfortable in the new role of conqueror. Americans had been able to rationalize the 1898 war by imagining themselves as the liberators and protectors of Cuba but actual colonial administration seemed anathema to them. It was this indecision that prompted the Germans to aggressively sail into Manila

Harbor just after the war and the German threat put an end to the Filipino question: The U.S. troops and officials stayed.

Unlike its Pacific counterpart, Puerto Rico gave practically no resistance to the U.S. invasion. The “conquest of Puerto Rico was . . . a peculiar offshoot of the Spanish-American War, a sideshow of the international crisis over Cuba which had been brewing for years” (González Vales 133). Edward Berbusse writes that the mayor of Yauco, Francisco Mejía, “came out to meet the American forces and gave the following welcome: ‘Fellow citizens, long life to the United States of America! Hurrah for its valiant troops! Viva Puerto Rico Americano!’” (65). Alex Maldonado also makes a reference to “the acting mayor” of “one small town” who “greeted the Americans by making a speech in the village plaza” (47). This man “asserted that the U.S. occupation . . . was an ‘act of God’ designed to bring Puerto Ricans back to the ‘bosom of America’” (47). Maybe Maldonado and Berbusse speak of the same man. We cannot be sure. What is of interest, though, is the political discussion of Puerto Rico’s status at the turn of the century present in the above statements. The first has already been mentioned: Creoles wanted continued affiliation with a major power because they considered their island too small and too poor, but self-government and total control of local economic activity. By 1897, they had already achieved such an agreement with Spain through “The Autonomous Charter” but with the war, they lost that arrangement. Another faction of Creoles arose during and after the war that favored annexation by the U.S. Like their Latin American counterparts, Puerto Ricans too admired the United States’ democratic system and as most of the population suffered from crushing poverty, the rationale also went that if Puerto Rico became a state, then they would be able to share in American affluence thus enabling the

island to become a modern, industrial, and democratic society. It is no surprise that Hostos wrote against annexation.

If before he had complimented the United States by calling it the most “positivistic” of nations, that opinion then disintegrates entirely:

Los norteamericanos. . . no parecen ya los salvadores de la dignidad humana. . . .

¿Son ellos esos que hoy, en vez de atender en Puerto Rico a salvar la dignidad y a establecer la libertad, atienden con fría premeditación a cómo se mueren y se matan los puertorriqueños?. . . .

[E]s una convicción inconfesa de los bárbaros que intentan desde el Ejecutivo de la Federación popularizar la conquista y el imperialismo, que para absorber a Puerto Rico es necesario exterminarlo. . . (“Carta al Director de ‘La Correspondencia de Puerto Rico’” 212)

The extermination to which Hostos refers is meant to dramatize a cultural annihilation that he believed would occur should Puerto Rico remain under U.S. rule and become a state; but such a strong use of terminology would have far-reaching consequences for this powerful word, “extermination,” would be used by many Puerto Ricans throughout the twentieth century. For example, Luis Rafael Sánchez uses similar terminology to describe Puerto Rican culture in the PBS documentary *Builders of Images*.

A musician living in New York repeats Sánchez' words almost verbatim in the same film, stating that Puerto Rican national identity "is under constant attack" (*Americas Series: The Latin American and Caribbean Presence in the United States*). Cultural extermination, genocide even, have become code-words for the way some sectors of the Puerto Rican population have come to view their relationship to the United States. Independence, then, becomes not a question of national pride or economics, but a question of cultural survival within a perceived colonial regime. Where is Puerto Rico's place, if it has one, in the United States?

Both Hostos and Martí interpreted U.S. designs on Caribbean in a somewhat prophetic manner, anticipating Cuba's and Puerto Rico's new militaristic roles in the new global, political and imperial contexts. Puerto Rico in particular would function much in the same fashion as it had before. It would again be the "gateway" but more a bottleneck or stopgap affording the United States control of military, economic and even demographic movements in the region. Puerto Rico would also become home to one of the few live-ammunition, training bases for the U.S. Navy (the controversial and now-defunct base on Vieques). The island "citadel" would be the first line of defense --or intimidation—for the United States, a role that would become even more important with the post-World War II communist threat as perceived in the emerging conflicts in Latin America and the Cuban Revolution.

In all fairness, fin-de-siècle United States held a view of Puerto Rico that was not completely discordant with the view the Puerto Ricans held of themselves. A. Maldonado writes that "[u]nlike Cuba, Puerto Rico was thought to be too small and too poor to be granted independence: its culture was considered by most Americans to be so foreign as

to make it ineligible for statehood. . .” (47) Also consider this proclamation made just after the invasion on July 28, 1898 by General Nelson A. Miles:

We have not come to make war upon the people of a country that for centuries has been oppressed, but, on the contrary, to bring you protection, not only to yourselves but to your property, to promote your prosperity, and to bestow upon you the immunities and blessings of the liberal institutions of our government. It is not our purpose to interfere with any existing laws and customs that are wholesome and beneficial to your people as long as they conform to the rules of military administration, of order and justice. This is not a war of devastation, but one to give all within the control of its military and naval forces the advantages and blessings of enlightened civilization. (González Vales 133; *Annual Reports of the War Department*, 13-5)

The language of Miles’ speech reveals some of the patronizing attitude the United States maintained towards Puerto Rico. He frames the United States the “Great Liberator” who has come to bestow prosperity and peace on Puerto Rico. Although this excerpt does not specifically state it, in other readings and materials discussing the Spanish-American War the size of the island is a huge factor influencing the United States’ attitude. Even now, the “too-small-too-poor” argument is still in play, an argument that had and still has dual functions. The geographic size of Puerto Rico obviously makes it small and weak by comparison, but it influences the perception of Puerto Rican culture in that the people

themselves are then seen as small and weak. Finally, the island and its people, being small and weak, quickly become equated with women or children as evidenced by editorial cartoons in American newspapers of the day (*Crucible of Empire*). Because Puerto Ricans are children and/or feminine, they are ultimately dependents who require paternal care in that “father knows best.” Following the logic of the era, Puerto Rico must then be ruled and protected by a much larger (in terms of territory), more powerful and therefore more “masculine” (paternal) nation, who would be more “enlightened.” The “too-small-too-poor” argument was clearly an imperial apology for the United States meant to justify its new role, but it is important to remember that the U.S. did not impose the original territorial image of Puerto Rico onto the Puerto Ricans. The U.S. and pro-American Creoles did, however, appropriate and reinterpret the “too-small-too-poor” argument in accordance with the new situation.

Oddly enough, the image of Puerto Rico as a dependant produced an unexpected, ambivalent reaction in Americans for on the one hand they felt responsible for Puerto Rico in their role as protector, but on the other hand they believed themselves to be a democracy of anti-imperialists, a “Good Neighbor.” According to Alex Maldonado there was a sense of altruism mixed into the American public’s attitude towards Puerto Rico, imbued with a high dose of superiority. Just as under Spain, the Puerto Rican reality was much different from the rhetoric espoused inside the new *mater patria* proper: “Whatever illusions Puerto Rican liberals may have cherished about American rule were soon to vanish. The Puerto Rican parliament was dissolved, native officials were replaced by Americans, and military rule was instituted” (A. Maldonado 47). Despite the evidence, Americans continued to believe that they were not imperialists. They believed they were serving a higher purpose that would surely bring about peace, prosperity, and democracy



in Puerto Rico, an attitude which resulted in their inability to comprehend their failure at colonial government. Americans simply could not believe that their policies were actually making Puerto Rico poorer and more dependent instead of the reverse.

Laura Briggs' *Reproducing Empire* (2003) analyzes some of the United States' complex historical responses to its new role as imperial power, as well as its continued negation of Puerto Rico's true political status, even its very existence, within the American Union. Briggs argues that because Puerto Rico did not improve under its period of U.S. "tutelage" there arose a strong need to "rationalize," "study," and "analyze" Puerto Rico's poverty. Numerous reports made by government institutions and private organizations alike co-opted the scientific method and the language of science in the twentieth century in order to explain the social and cultural roots of Puerto Rican poverty. Puerto Rico's poverty then became the Puerto Ricans' fault primarily because they had inadequate family structures (a lack of fathers), and there were too many Puerto Ricans. In sum, Puerto Rican women and especially those of the working-class were simply having too many children. More importantly and in keeping with the patriarchal mentality of the time, they were having and raising children without the proper paternal supervision. These factors, then, were thought to hinder the island's modernization. Thanks to Briggs' work on the supposedly "deviant" Puerto Rican sexuality as the root of all evil in Puerto Rican society, it came to my attention that this "deviance" was coupled with a fear of overpopulation. Briggs does not quite come this far, does not fully discuss the fact that overpopulation as a cause of the island's poverty also stemmed from the long-held perception of very limited space based on a geographic concept of the island's diameters held by both Puerto Ricans and Americans alike. Puerto Rico's 100 miles of length and 35 miles of width (160 km by 56 km) are a fatalistic condition, something that can never

be overcome, and the inherent danger of such small space is uncontrolled population growth. As a consequence, Puerto Rican families should be ever monitored by “authorities,” their sexuality and supposed fecundity always threatening to tip a fragile balance towards economic catastrophe.

Puerto Rico began its existence in Western history as a “bulwark,” an “outpost of empire,” an insignificant piece of land that happens to be next to the very important Mona Passage. Nineteenth-century intellectual and educator Eugenio María de Hostos tried to liberate Puerto Ricans from their “small” mentality by articulating the metaphor of the “gateway” and thus defining the island in terms of its relations to the Antilles. It is but another step in this chain of islands. Puerto Rico would thus be another link in the geographic chain that would act as a cultural conduit between the continents, as well as a racial paradigm to be emulated. Hostos also resituated Puerto Rican culture in the countryside and away from the too-Europeanized cultural elite or Creoles situated in the city. These are ideas that have since been resuscitated in more contemporary authors’ work, one example being *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (1980) in which José Luis González argues that not only does Puerto Rico have much in common culturally with its Antillean neighbors, but that the first true Puerto Ricans were African Creoles and that the foundations of Puerto Rican culture can be found in Africa (which recent ethnic and genetic studies have proved to be not entirely true but again, it is another articulation of a nationalistic imaginary grounded in race that continues to resonate in Puerto Rican Studies). Maybe of more importance is the second articulation of the old “gateway” metaphor which arrived with the United States and was adapted to its emerging role as world superpower. First Puerto Rico was to help further U.S. influence in the Caribbean and Latin America. Then, with the onset of the Cold War, a new layer

or interpretation was added that almost replaced the old one (at least for a while). Puerto Rico as the “gateway” was now to be heralded as the *vitrina* or “showcase” of the Caribbean as the island had become another experiment in colonial administration. This time it was to be a grand exercise in capitalism and industrialization, and its purpose was to demonstrate the supremacy of the U.S. economic model to the world.

In 1998, leading literary lady Rosario Ferré refashioned the “gateway” model into more globalized context in an article titled “Writing in Between.” Puerto Rico not only becomes a cultural and linguistic mediator, but a technological mediator:

As a bilingual, technologically advanced community, we can set the pace for our neighboring Latin American countries, help them enter the modern world, and at the same time help the United States become more cosmopolitan. We can help Anglo-Americans deal with the Latino “problem,” for example, by setting their minds at ease when, like peoples of every age before them, they hear in the unfamiliar languages spoken around them the sounds of the barbarians at the gates.

Puerto Ricans are heroes of modernity; in spite of our poverty of resources and limited land, our “passivity,” “indecision,” and “plasticity”—our bending over to please the powerful as those envious of us say—we have achieved what some of our richer and more powerful neighbors have not. (53)

Ferré lauds the adaptability of the Puerto Ricans which has resulted in more comfortable economic conditions and an advanced technological society that is the envy of the Caribbean. She also touches upon the “too-small-too-poor” argument when she refers to “our poverty of resources and limited land” and in the same sentence makes reference to Puerto Rico’s current political status as a Free Associated State. I conclude that the attitude Puerto Ricans have long held about their own territory has influenced their choices in self-governance, creating a national perception of a limited territorial space so strong as to influence policy in favor of a “special relationship” with the United States. It is a relationship, thanks to the continued and gross misperception worldwide, that is referred to as a Commonwealth status when it is most decidedly not. Ultimately Ferré resorts to the favored territorial metaphor that continues to mediate Puerto Rican identity and culture (as Puerto Rico must act as a mediator itself), which in turn becomes the basis of her argument in favor the island’s continued status as a U.S. territory. It was probably no accident that Ferré published her article exactly 100 years after the Spanish-American War. For Puerto Rico, the constant recycling of the “gateway” metaphor and the “too-small-too-poor” argument seem to have become cultural and historical legacies seemingly impossible to leave behind.

### **Works Cited**

*The Americas Series. Builders of Images: The Artist in Latin America.* Dir. Juan Mandelbaum. Videocassette. WGBH Boston, Channel 4 (UK), Annenberg CPB/PBS, 1993.

*The Americas Series. The Latin American and Caribbean Presence in the United States.* Prod. Peter Bull and Joseph Tovares. Videocassette. WGBH Boston, Channel 4 (UK), Annenberg CPB/PBS, 1993.

Berbusse, Edward J. *The United States in Puerto Rico, 1898-1900*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1966.

Briggs, Laura. *Reproducing Empire: Race, Sex, Science and U.S. Imperialism in Puerto Rico*. Berkeley: U of California P, 2002.

Caro Costas, Aida R. "The Outpost of Empire." *Morales Carrión* 9-24.

- - -. "The Organization of an Institutional and Social Life." *Morales Carrión* 25-50.

*Crucible of Empire: The Spanish-American War*. Dir. Daniel A. Miller. Videocassette. Great Projects Film, South Carolina ETV, 1999.

Ferré, Rosario. "Writing in Between." *Hopscotch Preview* (1998): 48-55.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 2001.

González Vales, Luis. "The Eighteenth-Century Society." *Morales Carrión* 41-50.

Hostos, Eugenio María de. "Retrato de Francisco V. Aguilera", *América: la lucha por la libertad*. Ed. Manuel Maldonado Denis. Mexico City: Siglo Veintiuno Ediciones, 1980. 65-80.

- - -. "Carta a Francisco Sellén." *Maldonado Denis* 206-07.

- - -. "Lo que es la Liga de los Patriotas." *Maldonado Denis* 241-43.

- - -. "Carta al Director de 'La Correspondencia de Puerto Rico.'" *Maldonado Denis* 212-13.

- - -. "Carta al presidente Horacio Vásquez." *Maldonado Denis* 210-11.

- - -. "Plácido." *Maldonado-Denis* 269-330.

Liss, Peggy K. *Mexico Under Spain: 1521-1556*. Chicago: U of Chicago P, 1975.

Maldonado, Alex W. "Puerto Rico: From Columbus to Commonwealth." *The U.S. Overseas*. Ed. Jerry Korn. New York: Time-Life Books, 1970. 40-65.

Maldonado-Denis, Manuel. Introducción. *La conciencia nacional puertorriqueña*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

- - -. Prólogo y Introducción. *América: La lucha por la libertad*. Mexico City: Siglo Veintiuno Ediciones, 1980. 11-47.

Morales Carrión, Arturo, ed. *Puerto Rico: A Political and Cultural History*. New York: Norton, 1983.

- - -. *Puerto Rico and the Non Hispanic Caribbean: A Study in the Decline of Spanish Exclusivism*. Barcelona: Medinaceli, S.A., 1974.

“Puerto Rico.” *The World Factbook*. The C.I.A., n.d. Web. 13 May 2014. <<http://factbook.linix.ca/geos/rq.html>>.

Skurski, Julie and Fernando Coronil. “Country and City in a Postcolonial Landscape: Double Discourse and the Geo-Politics of Truth in Latin America.” *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics*. Dennis L. Dworkin and Leslie G. Roman, eds. New York: Routledge, 1993. 231-59.

## The “Other Sort”: A Nearly Invisible Scene of Translation

[Sergio Waisman](#)

*The George Washington University*

The ‘other sort’, I mean in cases where the ‘translator’ [sic] is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing

(Ezra Pound).

If there is a difference between the writing of a translation and the writing of so-called original works, that difference is not one of rhythm but of expectation. Both cases actually involve a similar rhythm, a promise of meaning and representation, an opening and closing of mouths, the movements of a tongue calling out to an ear in the dark. A pair of lips searching for another. The very process of translation, the process of searching for the right words and syntax (or at least the best available words and syntax), the process of trying to capture and recreate the tone and feel of a text in a second tongue—this process creates—better yet: this process becomes—a generative machine very much analogous to the machinery of the production of the first text: the mechanisms, the gears, the nuts and bolts of writing the text otherwise known as the original. Analogous machinery, different expectations.

Ever since I began translating the work of the Argentine Ricardo Piglia, about twenty years ago, the author and I have maintained an ongoing conversation about translation, a conversation that has included correspondence, faxes at first, emails after a while, and a series of recorded conversations that we have since had transcribed. From early on I have kept a translation Notebook, in which I have jotted down questions,

problems of translation, difficult words or terms, unusual phrasing, parts of the text where there is no equivalence in the other language, ambiguities, situations with more than one possible interpretation, possible solutions, options. Words or sentences in both languages (or in three, sometimes), one on top of the other, to hear echoes, outline similarities, highlight differences. Variations of differing verb tenses or agreements, the fusing of two sentences into one, sardonic cacophonies, alliterations, double entendres. References or allusions that require further research, topics and subjects for future inquiry, reflections about the process. Notebooks and small cassettes with recorded interviews: twenty years of work documenting a nearly invisible scene: the task of the Piglian translator.

When I translated Ricardo Piglia's 1992 *La ciudad ausente* I felt, at times, as if my work as a translator was a direct and natural projection of the machine at the center of the novel, with its ceaseless output of stories that are re-workings and re-combinations of other stories, in turn reproduced and circulated throughout a city somehow composed of the stories themselves.<sup>(1)</sup> A mechanism of narrating (una máquina de narrar) as if projected from the original itself, though clearly of an "other sort." All my work at the time seemed to originate at the machine at the center of the novel. Macedonio's machine: a narrating machine conceptually created, more or less, in the early twentieth century by Macedonio Fernández. Even my recorded conversations with the author while translating *La ciudad ausente* seemed directly and organically connected to the novel and the recordings of Macedonio's machine.

Likewise, when I translated "Brief Stories" from Piglia's 1988 *Prisión perpetua* [Perpetual Prison], I experienced a kind of contagion of the very mechanism (of the very machinery) of the production of the writing. A productive contagion, but a



contagion nonetheless: errant, unpredictable. Variants, variations, which turned out to be both different and the same as the ones in the original. How can one text be more than one text? How can a text be itself and another at the same time? The scene of translation reveals what readers intuit. The real story of the task of the Piglian translator, for me, goes back to the “Brief Stories” in *Perpetual Prison*.

## I

In his 1987 essay “¿Existe la novela argentina?” [Does the Argentine Novel Exist?],<sup>(2)</sup> Ricardo Piglia discusses the place that the Polish writer Witold Gombrowicz occupies in Argentine literary tradition. In an explicit dialogue with “El escritor argentino y la tradición” [The Argentine Writer and Tradition] by Jorge Luis Borges, Piglia asks:

¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal? Sobre estas cuestiones reflexiona Gombrowicz en su Diario y la cultura argentina le sirve de laboratorio para experimentar sus hipótesis... En este punto Borges y Gombrowicz se acercan (14).

[What happens when one belongs to a secondary culture? What happens when one writes in a marginal tongue? These are the questions that Gombrowicz explores in his Diary (Notebooks), where Argentine culture serves as a laboratory to test his hypotheses... On this matter Borges and Gombrowicz are very close.]

Piglia goes on to say:

Pueblos de frontera, que se manejan entre dos historias, en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina (15).

[Border peoples who have to navigate between two histories, in two times and often in two tongues. A dispersed and fractured national culture in tension with a dominant tradition of high foreign exchange. For Borges (and for Gombrowicz) this uncertain place allows for a specific use of their cultural inheritance: mechanisms of falsification, a temptation to steal, translation as plagiarism, mixtures, combinations of registers, the intermingling of filiations. This, then, would be the Argentine tradition.]

The salient element, for our discussion here, is the phrase “translation as plagiarism.” Like Borges before him—as well as Gombrowicz and Roberto Arlt, in a crossing of writers and genres already paradigmatic in his work—Piglia not only does not deny that translation is a kind of plagiarism, he in fact values translation precisely because

of its intrinsic appropriations and transformations. Similar to other mechanisms of falsification and theft, “translation as plagiarism” is seen as having the potential to produce an intermingling, a mixture that de-purifies, even as it reproduces. A mixture that stains, a corroding contagion that mongrelizes literature. The concept and practice of mistranslation—a concept and practice that, along with misreading, are at the core of literature, its creation as well as its transmission. Especially in Latin America.

But outside Latin America, how should one read Latin America’s misreadings? How does a literary tradition, like Argentina’s, one that is formed and crossed by so many travelers and foreigners, a tradition with so many translations and rewritings—how does such a tradition travel abroad, beyond its own borders? How do you translate a mistranslation? The question is the value and potential of “translation as plagiarism” in Latin American literature, as well as how that value and potential might travel, how they might be translated into English.

## II

A few years ago I had the opportunity to translate a text by Ricardo Piglia for an issue of *Words Without Borders*. We selected “Brief Stories,” a series of micro-narratives from Piglia’s *Prisión perpetua*. The series is composed of short, interconnected stories that share a common style. Each micro-story begins with the formulation “Había una o un...” [There was a...]. All the stories are set in the U.S. Each micro-story is concise; as a group, the pace is fast and efficient, accelerating toward the end, as each story becomes briefer, more economical, microscopic.

*Prisión perpetua* is a kind of bildungsroman of Piglia's explicit double, Emilio Renzi.<sup>(3)</sup> Among other things, the novella narrates the beginnings of Renzi's writing, in the form of the oft-mentioned Diary that the author has been working on for over fifty years. The novella also recounts Renzi's first meetings with Steve Ratliff, a very influential character in Renzi's early development as a writer. In the context of *Prisión perpetua*, the micro-narratives that would become "Brief Stories" appear as a narrative exercise of sorts, as Emilio Renzi—and Piglia with him—seem to be experimenting with different ways to tell stories. Renzi is trying to tell the story of his mentor Steve Ratliff, presented as a kind of literary father figure to the aspiring, young writer. The micro-narratives in *Prisión perpetua* are stories that Steve Ratliff tells Renzi (according to Renzi), which Renzi in turn tells us, as we read them (in the original). In the translation, the authorship is altered, Emilio Renzi and Steve Ratliff fade from the picture. In the translation of the "Brief Stories" by itself, without the original narrative framework provided by the novella, Renzi and Ratliff are reabsorbed, so to speak, into Piglia's authorial function. The text appears in *Words Without Borders* simply as micro-stories by Ricardo Piglia, in translation.

The context of the micro-stories, so important in the original, is in essence nearly impossible to translate. Translating a fragment ("Brief Stories") from a larger text (*Prisión perpetua*) changes the fragment, even before one changes languages. In the original, immediately before the "Brief Stories" appear, Renzi tells us that Ratliff had shown him parts of, and was always talking to him about a work in progress to which Ratliff had dedicated much of his life. Right before the "Brief Stories" appear, Renzi says: "La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos

fuera versiones de ese relato interminable” [Steve’s novel has ended up forming part of my own past. When I write I always have the impression that I am telling his story, as if all the stories were a version of that one endless story] (42). Behind the micro-stories of *Prisión perpetua* there is an imagined text, a conceptual and nearly invisible pre-text: Steve Ratliff’s novel in progress to which Renzi alludes, and which Renzi is trying, through variants and variations, to tell in his own text—which is actually Piglia’s text, *Prisión perpetua*. As if they were stories in search of a style and a form: the style and form found in Piglia’s book.

But the experimentation with the narrative frames in the original is not carried over in the translation. The fragment that is essential to the larger structure of the original is deconstructed by the very virtue of its fragmentation. The doubling of the authorial figures, the multiple readings and retellings, and the various narrative frames are necessarily absent from the fragmentary “Brief Stories.” Still, I felt it was my task to try to write this—the style and form for which Renzi searches in the micro-stories—into my translation. Although this complexity would not appear in *Words Without Borders*—although this complexity would remain nearly invisible—I very much wanted to find a way to include the conceptual framework of the original “Brief Stories” in my version of the text. (4)

It should also be noted that one of the more curious aspects of *Prisión perpetua* is that Renzi tells us that he is speaking in English, although what we read in the original is in Spanish. This is more than just a curious aside, especially for the translator of the text into English. Even before being translated out of Spanish, the novella presents, for a moment, as an issue of potential literature: the original in Spanish reads like a text

removed from its own language, as if it had already been translated, one imagines, from English to Spanish—seemingly already anticipating its translation into English. In other words, there is an invisible translation in (or behind) *Prisión perpetua*, which can only be made visible (even partially visible) in its eventual future translation. In this sense, in *Prisión perpetua*, like in other texts by Piglia, Renzi leans toward English. The contagion—for the translator—is already there.

“Brief Stories,” then, is a series of interwoven micro-stories, all beginning with the same formulation: “There was a woman (or a man), who...” A woman reads a book (the *I-Ching*) to make decisions in her life, from the smallest to the most radical. A fake psychiatrist who runs a suicide hotline in New York receives calls from throughout the country, and records his patients’ messages. A convict who has just gotten out of jail, and occasionally makes anonymous phone calls to a nighttime suicide prevention line in New York. A recovering alcoholic who breaks into his friends’ houses at night, and receives their phone calls the next day telling him that they’ve been robbed. And so on. In principle, any one of the succeeding stories could fit in one or more of the narratives that precede it. A character’s voice could be a message on the fake psychiatrist’s recording machine, or a character in the mad plot of the woman who reads the *I-Ching* to know how to act in her life, and so on. The brief stories unfold as a minimizing series, like Chinese boxes or Russian dolls, each flowing organically from the initial story line.

When I did the translation something strange happened. I finished writing the translation of the “Brief Stories” taken from *Prisión perpetua*, but I didn’t stop. I continued writing other stories, in the same style, with the same form (There was a woman or a man who...). Stories that, as I thought at the time, could very well have been—could

very well be—in *Perpetual Prison*. Except they weren't. Toward the end of the translation there was a break, or a leap, and something happened and suddenly I felt that rewriting those stories, that writing a translation of those stories, could mean something else. That rewriting meant something else.

### III

To try to explain, I go back to my translation journal and find one of the entries from the time, when I was working on these micro-narratives. The Notebook is in Spanish; I quote part of the relevant entry here, in translation:

Dated January 11, 2003, the entry reads:

Last night I dreamt with one of the brief stories from *Perpetual Prison*. In the dream I had to finish translating it, the *deadline* for the electronic submission was approaching and I hadn't finished yet, something was impeding my progress. Literally, in the dream, I couldn't see it. I was sitting in front of my computer but I couldn't see the screen, *it was all a blur*. I could tell there was a lot of anxiety, even in the dream I was aware of this. Then something happened, I don't know how to explain it, it was the same dream but something had changed. It happens often enough. Awakened by an apnea and back, perhaps. Or maybe one of the cats... In any case, I was still in front of the computer but now the translation was nearly finished, I could see the words clearly on the screen, *There was a woman, There was a psychiatrist, There was a convict*, and so on. It

was the translation I had written the day before, but it wasn't the translation I had written the day before. Some phrases were identical, I realized when I woke up. There were several possible futures, The book told her the way, All the stories revolved around a pivotal point... But the translation was longer than the original, even though I was translating (even though I am translating) into English. The efficacy of the syntax, the concise lexicon, a drive for directness: a new problem.

There's a limit to the number of words you can submit to the journal. What can I do? The output has been altered. Something has happened, a surprise, a ceaseless flow, or nearly so. I pressed the down arrow key and the text kept appearing, page after page, an apparent infinite *scrolling down* of brief stories, all connected, all with the same beginning, *There was a woman who... There was a man who...*

The entry continues:

When I awoke this morning, instead of the usual headache before coffee, a peaceful contentment I cannot explain. As if a serious problem had suddenly been lifted. But there was no problem. Just a normal translation day, books and pens, dictionaries spread open on the kitchen table. Finish the task, get it done before winter break ends. How can I understand the solution, if I'm not conscious of the problem? I awoke this morning with the solution, even though I never had the problem. The other sort.



“I have the solution,” I read in my notebook, “the problem has been resolved. I have a visible solution to an invisible problem.”(5)

The next few pages of the journal contain fragments from the translation, different options for various turns of phrases, challenging words or expressions that seemed fixed in Spanish, imperfect options, more questions. And then the “Brief Stories” begin. But instead of the interconnected stories from *Perpetual Prison*, there are others. For example: “There was a university student who had a secret job with the National Security Agency, three blocks from campus...” Or: “There was a Latin American professor who spent hours watching television at night...” And: “There was an architect who worked only with landscapes, he was an expert with outdoor designs, but he couldn’t picture the interior of a house to save his life...” (*Problems of Translation* January 13, 2003).(6) And so on.

#### IV

The brief stories of the translator who dreams, I thought. Or perhaps: Other options for a possible translation. But these have remained invisible. Almost invisible. The brief stories of the translator are like that, even if they are in another language: both like and not like those of the author, they have the same form, the same style and tone, but the characters are different. Even when the situations are analogous, the implications point elsewhere. In the end, none of these other brief stories were included in the submission to *Words Without Borders*. The question of ethics seemed relevant to the task at hand, even dealing with a translation of “translation as plagiarism.”

And so the other, additional brief stories, those created by the imaginary machinery of translation—the ones that coincide with the style and form of the micro-stories in *Prisión perpetua* but are not there—remain in a notebook back home. At the time, it seemed strange, to use the writing of a translation to write stories not in the original, but whose concept somehow remained loyal to the concept of that original. Now I think that this is something that always happens with translation, at least potentially. When the machinery of the translation becomes a narrating machine. The task of the translation machine is to write the same text, in another tongue. But once the machine is running, once the translator has caught on to the movement of the prose—the rhythm if not the expectation—then of course. Once it is running, the machine can, potentially, continue its output beyond the last period at the end of the original (más allá del punto final). The “other sort” would begin—the other text begins—after the last period at the end (más allá del punto final) of the original. I believe my experience writing the translation of “Brief Stories” can happen with any translation. Why be faithful to the period at the end of the original if the concept of the original encourages the narrative machine to continue?(7)

## V

Because the scene of translation almost always remains invisible, the unusual creative and scholarly process that takes place within its borders often remains unknown, and unexplored. The scene of translation emerges as a third space, seemingly empty, in between languages and texts, suspected—and suspect.(8) But something does happen in that scene, there is a potential in the scene of translation that deserves to be unveiled:

something akin to contagion. The contagion of translation; translation as contagion. George Steiner reports that, “Writers have ceased from translation, sometimes too late, because the inhaled voice of the foreign text had come to choke their own” (195). Steiner is warning of the risk that accompanies translation when the “hermeneutic act” fails to “compensate” the original, and does not properly “seek to equalize” the translation with the original (196-197). But what if the translator doesn’t cease, even after another voice has been inhaled?

Piglia talks about translation as plagiarism, which—for him, for Argentine literature—has everything to do with Borges and Arlt and a poetics of appropriating and diverting and transforming from a corner of the globe, in South America, as a way to imagine a nation and its literature. I think of translation as contagion, with as much candor as possible, because it has happened, once or twice, that I have read back and been unable to determine which one, exactly, wrote the text in question. The original takes on another life in the translation, just as much as the translation would not exist without the original. As Derrida says, referring to Benjamin’s “The Task of the Translator”: “If the translation is indebted to the original (this is its task, its debt [*Aufgabe*]), it is because already the original is indebted to the coming translation” (“Roundtable on Translation” 153). (9)

Translation as plagiarism, translation as contagion. The task of the Piglian translator. I would like to cite another entry from my *Problems of Translation* Notebooks. This one, too, involves the translation of “Brief Stories.” The recordings in the entry refer to the conversations that I have had with the author about translation over the years, which I mentioned near the start of this essay. The journal entry reads:

There's a break, a blank space, and then: As if everything was captured (contained?) in that microscopic recording: everything: the original, its translations, every step between one and the other, all the variants and versions essayed along the way, the potentiality of the scene of translation, a nearly invisible node in a microscopic recording where, for a moment, everything was (everything seemed and hence everything was) possible, the options irremediably left behind along the way and eventually abandoned at the end, at the point at which the translator, by definition, must choose one of several possibilities, and translating (that is: choosing, selecting) erase everything else and return to (fall into?) his, her inevitable and also expected invisibility.(10)

I read and work on the transcribed recordings and think about the micro-cassettes spinning in a tiny tape recorder while we were talking. They fit inside a small box, all of them, in my basement, tiny really, the micro-cassettes with the stories in translation and the stories about translation and the spoken novel, unpublished as of yet. The box does not look like what it is, on the lid there is an engraved mounted knight, it used to be a playing card box. Now it holds the finite, rolled-up tape recordings.(11) The machine we used for the recordings—a small, handheld Sony I bought as a graduate student, when I first started—does not work anymore. There is nowhere to get it fixed. They do not make the replacements or the parts anymore. Someday someone will need to invent a new machine to listen to the stories all over again. Until then, there is only this: handwritten notes in college-ruled composition notebooks. The “other sort.”

## Notes

(1). *The Absent City* was published in English in 2000. I explore the idea of the translator of *La ciudad ausente* as a natural extension of the narrating-translation machine at the center of the novel in “Traducir a Piglia.”

(2). “¿Existe la novela argentina?” could also be translated as “Is There Such a Thing as an Argentine Novel?”

(3). As Julio Premat says about Emilio Renzi: “Crítico, detective, testigo, se trata de un doble transparente del autor” [Critic, detective, witness, we are dealing with a transparent double of the author] (128).

(4). “Como si fueran historias en búsqueda de un estilo, de una forma; el estilo y la forma que se encuentran en el libro de Piglia. ¿Que se encuentran? ¿Quién los encuentra? ¿El autor, el lector? No queda claro. ... Sin embargo, yo sentía que era esto—el estilo y la forma que busca Renzi en estos micro-relatos—lo que tenía que tratar de incluir en mi versión. En inglés” (*Problems of Translation*, January 5, 2003).

(5). The notebook entry, as it originally appears in my translation journal from the time, reads:

“Anoche soñé con uno de los breve relatos de *Prisión perpetua* que tenía que terminar de traducir y enviar por correo electrónico, se aproximaba el deadline y no había terminado todavía, había algo—en el sueño—que me impedía avanzar. No podía seguir adelante, no veía el camino. Literalmente, en el sueño, no veía el camino. Estaba sentado frente a la

computadora y no podía ver la pantalla, it was all a blur. Mucha ansiedad, en el sueño. Después algo pasó, no sé cómo explicarlo, era el mismo sueño pero algo había cambiado. Pasa seguido, me imagino. Me habré despertado y luego habré continuado con el mismo sueño. ... En fin, cuando el sueño resume la traducción ya estaba casi hecha, las palabras se veían claramente en la pantalla, There was a woman, There was a psychiatrist, There was a convict. Era y no era la traducción que había escrito el día anterior. Algunas frases eran idénticas, me di cuenta al despertarme, a las que realmente había escrito el día anterior. There were several possible futures, The book told her the way, All the stories revolved around a pivotal point. Pero la traducción era mucho más larga que el original. ... había salido diferente, si antes el sueño era un sueño de ansiedad (tengo que producir pero no logro avanzar, ¿qué va a pasar con el trabajo?), ahora se había convertido en un sueño imposible, con sorpresas y un fluir básicamente incesantes. ... Cuando me desperté esta mañana, en vez del dolor de cabeza era como si un problema serio hubiera sido resuelto. Pero no había ningún problema. Lo único que tengo que hacer es sentarme a trabajar, terminar la traducción a tiempo, enviarla a los editores de la nueva revista, seguir corrigiendo los papers de mis estudiantes para estar listo para las clases del martes. ¿Cómo se puede enterar uno de cuál fue el problema que se resuelve en un sueño si uno, en la vigilia, ni siquiera es consciente de que el problema existe? Me desperté como quien se despierta con una solución, sin nunca saber cuál había sido el problema. Tengo la solución, el problema se resolvió en el sueño. Pero una solución solamente sirve si hay un problema para resolver.”

(6). In the Notebook, these “other” Brief Stories have a beginning but are almost immediately interrupted and left unfinished. The only exception is the initial “other sort”

about the university student with the secret job, which continues a bit further. I cite it here in its entirety: “Había una estudiante universitaria con un trabajo secreto a tres cuadras del campus. Los cursos le servían para completar el título y luego subir las escalas de la profesión secreta. Los cursos de literatura funcionaban como sitios de práctica de espionaje (interpretación y correlación, lo llaman en la Agencia). Se acostaba con compañeros y compañeras al azar, en los veinte minutos que tenía entre clases, en baños reservados para discapacitados, en cubículos de estudio para estudiantes de posgrado nocturnos, en la escalera de escape de incendios a la vuelta del centro estudiantil: espacios fuera de circulación, a la vista pero nunca vistos por nadie, glóbulos invisibles en la tela diaria de la vida del campus. Practicaba para convertirse en una femme fatale profesional [She was practicing to become a professional femme fatale]. Estudiar en la universidad era su fachada [her cover story]; lo había aprendido todo en la Agencia” (January 13, 2003).

(7). Commentary, as critics have noted, can serve as this sort of supplement, too. Philip E. Lewis, for example, states, “Commentary supplies the translation by doing other than translation. In the wake of translation, the mission of commentary is to translate in difference” (275).

(8). Spivak refers to the “spacy emptiness” of translation, within which the experience of alterity that is translation can ultimately occur (370).

(9). In this same section of the “Roundtable on Translation,” Derrida adds: “Translation is writing: that is, it is not translation only in the sense of transcription. It is a productive writing called forth by the original text” (153).

(10). “Hay un corte, un espacio en blanco, y luego se lee: ... Como si todo estuviera captado en esa microscópica grabación: todo: el original, sus traducciones, todos los pasos del proceso entre uno y el otro, las múltiples posibles variantes y versiones experimentadas en el camino, el potencial de la escena de traducción, un nudo blanco casi invisible en una grabación microscópica donde, por un momento, todo era (todo parecía y por lo tanto era) posible, variantes y versiones eventual e irremediamente abandonadas al final: cuando el traductor por definición debe escoger una de ellas y al traducir (i.e., al elegir) borrar todo lo demás y volver a (caer en) la invisibilidad esperada. La nota al pie” (*Problems of Translation* January 12, 2004).

(11). “Leo y trabajo sobre las transcripciones de las grabaciones y pienso en los micro-casetes que usamos en el minúsculo grabador cuando hablábamos... En una cajita en mi sótano, entran todos, son tan chiquitos, los micro-casetes con la historia de la traducción y la novela hablada, inédita aún. La caja húngara, sería el título, algún día. La otra caja no parece lo que es, en la tapa tiene grabado un caballero montado; era una caja con naipes, ahora contiene la finita cinta grabadora toda enrollada” (*Problems of Translation* January 13, 2003).



## Bibliography

Derrida, Jacques. "Roundtable on Translation." *The Ear of the Other*. McDonald, Christie, ed. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1985. 93 – 161.

Lewis, Philip E. "The Measure of Translation Effects." *The Translation Studies Reader, Second Edition*. Venuti, Lawrence, ed. New York and London: Routledge, 2004. 256 – 275.

Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

———. *The Absent City*. Trans. by Sergio Waisman. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

———. "Brief Stories." Taken from *Prisión perpetua*. Translated by Sergio Waisman. *Words Without Borders* February 2004: Prose Tangos. <<http://wordswithoutborders.org/issue/february-2004>>.

———. "¿Existe la novela argentina?" *Espacios de crítica y producción* 6 (1987): 13-15.

Pound, Ezra. "Guido's Relations." *The Translation Studies Reader, Second Edition*. Venuti, Lawrence, ed. New York and London: Routledge, 2004. 86 – 93.

Premat, Julio. “Los espejos y la cópula son abominables”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Rodríguez Pérsico, Adriana, ed. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 123 – 134.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “The Politics of Translation.” *The Translation Studies Reader, Second Edition*. Venuti, Lawrence, ed. New York and London: Routledge, 2004. 369 – 388.

Steiner, George. “The Hermeneutic Motion.” *The Translation Studies Reader, Second Edition*. Venuti, Lawrence, ed. New York and London: Routledge, 2004. 193 – 198.

Waisman, Sergio. *Problems of Translation*. 1995 – 2014. Unpublished translation notebooks.

———. “Traducir a Piglia: Una máquina transformadora de historias.” *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*. Romero, Julia, ed. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2014. Forthcoming.

## **REVIEWS**

**H. A. Murena** *Los penúltimos días (1949-1950)*. Ed. Patricia Esteban. Valencia, Pre-Textos, 2012, 144 pp. ISBN: 978-84-15297-93-2

El libro reúne los ensayos que Murena (Héctor Álvarez Murena [1923-1975]) publicara en la revista *Sur* entre el 4 de abril de 1949 y el 27 de marzo de 1950. Murena, ensayista, poeta, dramaturgo y novelista, fue reconocido por Emir Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas* (1956) como uno de los pilares de la Generación del 45 –los parricidas— que reaccionaron frente a los “padres” de la Generación de 1925, encabezada por Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges. Los compañeros de generación de Murena, sin embargo, no tardan en distanciarse de él.

Los artículos aquí reunidos tendientes a la brevedad, comentan una gran variedad de temas relacionados con la situación del momento: arte, política, literatura, cine, filosofía e incidentes fortuitos sirven de simiente a meditaciones fragmentarias y discontinuas que muestran las preocupaciones de este intelectual porteño.

El hilo conductor

en tanta variedad está constituido por la presencia del yo polémico de Murena que, desde una perspectiva muy personal, analiza y discute los

“acontecimientos públicos” desafiando a

los lectores a adoptar una postura igualmente crítica. Estos escritos preceden los libros de mayor envergadura del autor, como *El pecado original*

*de América* (1951), *El nombre secreto* (1961), *Ensayos sobre subversión* (1962), para

mencionar unos pocos, y prefiguran algunos de los temas allí tratados, así como el tono empleado.

Patricia Esteban, editora del libro y autora de un prólogo que contextualiza los artículos en su medio, lleva a cabo una tarea de rescate –en efecto, poco se recuerda en el presente la obra prolífica de este autor.

Esteban explica que ese olvido tendría su explicación en la postura adoptada por Murena quien desde sus comienzos jugó el papel de un crítico severo y eludió todas las claudicaciones –algo ya de notar en el presente libro. Esta actitud anticonformista “operaría un desplazamiento hacia una posición que agudizó su condición solitaria –su ilegibilidad—hasta su repentina muerte en 1975” (10).

Esteban observa que el anacronismo del pensamiento de Murena y su “contemporaneidad perturbadora” instigan a repensar su obra desde nuestra actualidad. Señala igualmente que la diversidad de temas y estilos que desarrolla “constituyen dos vertientes extrañas a l canon e incluso al contra-canon argentino en esos años (12). Murena se adelantaría así a posiciones críticas postmodernas.

Por otra parte, Esteban acentúa la importancia del pensamiento americanista de Murena, en pugna con las dos posiciones antagónicas heredadas de las luchas nacionales internas del siglo XIX. Simplificadas bajo la dicotomía civilización/barbarie y reactualizadas bajo la oposición europeísmo/nacionalismo, generaron grandes discusiones sobre cómo pensar América, en general y Argentina, en particular.

En tal sentido, resulta interesante la última sección del libro. Titulada “Respuestas a *Los penúltimos días*” compila las reacciones provocadas por los artículos de Murena en algunos de

los colaboradores de *Sur*. Sus autores consideran el americanismo de Murena un modo de regimentar el pensamiento quitándole universalidad. Un buen ejemplo de esas discrepancias sería el enfrentamiento entre Murena y

Victoria Ocampo. Cuando la directora de *Sur* propuso un libro sobre T.E.

Lawrence, Murena sugirió que mejor sería uno sobre Sarmiento. Con

el desenfado que la caracterizaba, Ocampo, retrucó: “¡Qué Sarmiento ni Sarmiento!

¿Qué tiene que ver Sarmiento, San Martín y Alberdi....con todo esto?”

(129) desarrollando a continuación su postura en favor

de una comunicación universalista. Para ser ecuánimes, se debe aclarar que, en realidad, la posición de Murena resulta más compleja y matizada que lo que sus críticos hacen pensar; de allí la necesidad de emprender una relectura de su obra.

Lo que quizás dificulta el acercamiento del lector actual al pensamiento de Murena radica en su postulación de un “realismo metafísico” que, según él, informa las manifestaciones artísticas de valor.

De igual manera, sus alusiones a tal metafísica en tanto instrumento idóneo para analizar y solucionar los problemas de su época, permean sus escritos sin lograr un desarrollo lógico que satisfaga las preguntas que genera. Evocadoras de un poder de carácter misterioso, manifiestan los deseos propios del autor de encontrar muestras de la existencia de un espíritu superior y carecen de rigor.

*Los penúltimos días* resulta un libro de interés para los estudiosos del pensamiento de Murena, de los temas y conflictos de posguerra que afectan a Argentina y América y de la posición difícil de los intelectuales durante el peronismo de 1945. Su valor mayor surge del diálogo que entabla con los de la generación anterior -- como parricida-- o con los de autores de su misma generación --Abelardo Ramos, David Viñas, Ismael Viñas, Rodolfo Kusch-- con los que discute y de los que difiere.

[Cristina Guiñazú](#)

*Lehman College, City University of New York*

**Francine Masiello, *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora / Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2013. 320 páginas.**

*El cuerpo de la voz* combina felizmente teoría, análisis e historia literaria. En primer lugar contiene una propuesta: delimitar el nivel del lenguaje poético más adecuado para enfrentarse a los textos escogidos. A lo largo de los siglos se ha privilegiado la capacidad de la poesía para estimular la imaginación visual, privilegio que se nota hasta en la disposición tipográfica de la página en las vanguardias. Francine Masiello, en cambio, justifica otra experiencia de lectura. Sobre todo explora “el modo en que nuestro cuerpo en su totalidad es estimulado en su encuentro con el poema, en cómo la visión se enriquece con el sonido –con el ritmo, el tono, la prosodia-, e incluso, en cómo se crea un sentido de la plasticidad de la materia, un sentido del tacto a partir de las obras que leemos” (pp. 9-10). Las lecturas de Masiello se sitúan, por tanto, en un plano previo a la organización formal del lenguaje: atienden preferentemente a las irregularidades del texto en elaboración (fracturas, hiatos, desplazamientos, desequilibrios). Se trata (como ella misma reconoce) del nivel que Kristeva denomina la *chora* semiótica: el nivel que reclama una máxima receptividad, ya que en él el sentido circula con mayor libertad, aún no está ligado.

Esta materialidad del sentido conduce al registro altamente ético de *El cuerpo de la voz*. Pues la voz que aquí se oye no es la voz ideal del espíritu, la voz que se proyecta desde el interior de la mente, sino la voz de la intemperie: la voz errante por la exterioridad, impregnada de contradicciones y conflictos. El gesto ético



de Masiello consiste en leer como si escuchara, pero no sólo con el oído sino con todo el cuerpo: en prestar atención a la resonancia de los afectos del otro en el texto.

Esta receptividad comprometida le permite captar toda la reciente heterogeneidad cultural de Argentina (y también, en parte, de Chile), que a su vez responde a una compleja realidad histórica fragmentada en una multitud de nuevos conflictos que incluye hasta los cartoneros o la llegada de inmigrantes ya no predominantemente europeos. Los capítulos de *El cuerpo de la voz* en rigor no forman un libro, no siguen un mapa dado, sino que lo trazan. Es un texto abierto que, a impulsos de un ritmo discontinuo e irregular, rastrea una proliferación de fenómenos (con frecuencia insólitos o en versiones inéditas) en todas sus ramificaciones.

De ahí que también supere las clasificaciones genéricas y que en él se pase de la poesía a las novelas de Puig, Piglia y Diamela Eltit, o al cine de Cozarinsky. En *El cuerpo de la voz* tienen cabida la oposición entre “obras completas” y obra reunida, a propósito de la poesía de Diana Bellessi y Amelia Biagioni; una nueva manera de ver la naturaleza a partir de los detalles en la poesía de Juan L. Ortiz, de Joaquín O. Giannuzzi y de Hugo Padeletti; así como la función asignada a lo popular, que “abre el espacio del arte y la literatura a una materialización de la lectura” (p.214) .

*El cuerpo de la voz* constituye un utilísimo panorama de la actual literatura argentina. Y sobresale no sólo por su amplitud y grado de información, sino también por la penetración de sus conexiones transversales: entre género, secreto y traducción, por ejemplo, a propósito del impacto de Joyce en Buenos Aires. Un panorama inacabado porque además se arriesga: se abre camino hasta lograr hacer distinciones en la confusión del presente o del tiempo más próximo. Así cuando afirma que las poetas del 80 vivieron

la transición a la democracia “con gran vitalidad: con talleres de poesía, nuevas editoriales, ciclos de lectura y simposios, instalaban en la literatura argentina una voz que se hacía oír”. Mientras que “las poetas del 90 publican sus primeros libros durante el menemismo y la crisis del 2001; se definen por un vanguardismo móvil y multidireccional. Varias son performancistas, actrices, rockeras y artistas plásticas, para quienes la poesía está vinculada con la actuación teatral” [...] Pues debido “a los efectos de la sociedad de mercado y la cultura de la globalización [...] las poetas jóvenes expresan una aguda conciencia del espectáculo (y la venta) de la *diferencia*, el consumo rápido de la imagen, la influencia de los medios masivos y la cultura digital, las estrategias del reciclaje y la cita; más que todo, lamentan la pérdida de la experiencia directa, la crisis de los afectos” (pp.144 y 155).

[José Muñoz Millanes](#)

*Lehman College and The Graduate Center of the City University of New York*

**Jorge Camacho's *Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX: José Martí y la cuestión indígena* (2013)**

Jorge Camacho analyses in this book Martí's chronicles on Native Americans applying anthropological theories by Geertz, Clifford, Fabian, and Bartra. He explores the idea of "assimilation" of the indigenous put forward by the liberals in Latin America and pro-indigenous groups in the United States. In the 1880s, activists and politicians in the U.S. held the view that the indigenous and foreigners had to assimilate to the life in the U.S. and adopt the Western forms of civilization. The "Others" had to adapt to the new way of life to be able to participate in U.S. citizenship and survive in a society whose fundamental values consisted of private property and individualism. While acculturation implied the loss of cultural identity of a minority group, its proponents defended it as a "benefit" because the new culture would integrate the "Others" or "lift" them to the level of a "citizen."

Camacho points out some of the strategies of representation used by ethnographers and travellers from the end of the 19<sup>th</sup> to the first half of the 20<sup>th</sup> century. One of those views was to see the history of humanity following a linear and ascending course. Another one was to denigrate the world of the "Others"—blacks, indigenous, and Asians—because they belong to a culturally backward society and they were physically and psychologically different.

To dispel any notion of Martí being racist, Camacho refers in his theoretical introduction to social Darwinism, Herbert Spencer, and to anthropologists such as John Lubbock and Edward Burnett Tylor, who applied Darwin's ideas to society. These

scientists were not racist. They believed in the concept of “inferior races” that were still going through different stages of civilization (savage state, barbarian, civilized).

Martí adhered to this school of thought and supported the acculturation of “savages” because he believed in the progress of humanity. He viewed the “inferiority” of races not in biological or anatomical terms, but from the cultural point of view.

The author examines the process through which Martí represents events of the lives of the “Others” and converts them into narratives. One of his mechanisms is the discourse of perspective [discurso perspectivo], a device whose goal was to differentiate some cultures from others and/or to demonstrate unity, progress, or backward movement of humankind.

Camacho demonstrates that Martí characterizes the indigenous in two ways: first, as a “lazy” being averse to economic progress propagated by the liberal elites in the U.S., and then as a bearer of natural “goodness” corrupted and reviled by others. Both versions express different forms of judgment and are rhetorical inventions that permit the chronicler to confront the government policies, which were intended to instruct the natives about the new value system and to incorporate them into its plan of agrarian development. Literary criticism on Martí has focused on the latter of these two views, and therefore the Cuban Apostle has been represented as a defender of the indigenous cause (Sacoto, Retamar, Lamore, Acosta, Lomas). It is certain that representing natives or blacks as full of natural goodness implies a sense of rebellion because this discourse already started during the Spanish imperial project in the 16<sup>th</sup> century and was later developed by philosophers of the Enlightenment, such as Jean J. Rousseau. However, toward the middle of the 18<sup>th</sup> century, this image of the indigenous began to disappear and

was replaced by the Indian as a lazy and indifferent being. This was the vision that was repeated by Montesquieu, Buffon, and Turgot. It was also the explication that accompanied the era of imperialistic colonialism that has reached until the 21<sup>st</sup> century (Leclercq 82).

Camacho lays out in his book that Martí's work includes the representation of the indigenous as "kindhearted" people, but one can also find a deep resentment toward them because he views them as indifferent, "uncultivated," "lazy," "bestial," enemies of economic progress, and, what is worse, inclined to reject the civil institutions of the government.

In the first chapter, "La 'pereza inaspiradora' del indígena," Camacho explains that Martí agreed with the hopes of a long list of Cuban intellectuals who tried to advance the country and to stop the idleness of the indigenous. Martí's views must be seen in the context of demands of liberal intellectuals who formed the governments of Mexico and Guatemala, of the laws that were passed to bring about those changes, and of the disastrous consequences as a result of those plans. There was consensus on the power of free market, on private interests, on the value of immigration, on homogenizing the country, on exploiting the natural resources, and on educating the indigenous. These have to be convinced, and, if necessary, be forced, to comply with the plans of the government.

In the second chapter, "Los 'indios hostiles' en los Estados Unidos y Argentina," Camacho continues to explore Martí's favorable view of economic progress, of free enterprise, and of the need to acculturate the indigenous. He refers to Martí's chronicles, in which the Cuban reflects on the North American Indians and on the political and territorial changes that were happening in Patagonia. His way of representing the

Cheyenne, the “hostile Indians,” and those marauding around the capital of Argentina reveals his acceptance of government policy and his support for Nelson Miles and Julio Roca. Only by means of the army and a military campaign against the enemies of the government was Argentina able to end what it considered a problem. In this text, therefore, Martí links Latin American independence with the project of the liberal elites represented by Roca. The conquest and the industrialization of the territory formally occupied by the “indios invasores echados de las faldas de los Andes” (OC VII, 322) becomes the last chapter of the liberation of the continent. For the U.S., however, Martí favors a more just system for the natives and supports the idea of converting them into people who are useful for the nation.

To highlight Martí’s antiracist views, Camacho compares him to the 19<sup>th</sup> century Argentinian writer Domingo Faustino Sarmiento, who championed the annihilation of the indigenous population. Both Martí and Sarmiento looked at the indigenous as savages and as a relict from the past, but Martí was less prejudiced and more compassionate with the natives. He rejected racial inferiority even though he believed that the Indians needed to abandon their customs, their erroneous forms of thinking, and they needed to accept the idea of culture imposed by the liberal elites.

In chapter 3, “Hombres útiles: ‘Los amigos de los indios,’” Camacho points out that from 1884 on Martí begins to assume a more critical position toward government policies regarding Indians, and his chronicles testify to this change of mind. He criticizes government brutality against the Indians because the latter “no guerrear por apoderarse de la tierra del vecino, sino para defender la propia” (OC XIII, 447). Martí suggests here the notion of self-defense, maybe even that of the “just

war,” an argument that the critics of the *conquista* used to attack Spain and to defend the rights of the indigenous people. Bartolomé de las Casas was one of them who resorted to this concept, and Martí, who profoundly admired the Dominican friar, was certainly able to remember him.

Camacho makes it clear that Martí always opted for educating the Indians and integrating them into U.S. culture. But in spite of his sympathies for the natives, there is in his writings a recurrent desire to “desindianizarlos.” The Indian would remain at an “inferior” level of development as long as he did not abandon his practices and “erroneous” concepts and move to a superior “state” of social behavior. With adequate laws, Martí argues in his North American chronicles, the natives would recover their freedom, they would turn into landowners [“terratenientes”], and they would join the rest of the country.

In chapter 4, “Originales, misteriosos y pintorescos: el espectáculo de Buffalo Bill, el ‘oeste salvaje,’” Camacho demonstrates how Martí’s chronicles on Buffalo Bill’s wild west shows use the mysterious and the spectacle to offer the spectators a unique experience removed from their work and the daily routine of modern life.

Martí’s representation of the indigenous fluctuates between extreme and sometimes contradictory positions. On the one hand, the chronicler acknowledges the Indians’ role of victims within North American society, but on the other hand, he considers it appropriate that they participate in a spectacle like that of Buffalo Bill, which perpetuates the triumphant vision of the United States and obligates the Indians to reenact their tragedy. Martí recognizes their humanity, but at the same time he underscores the opposite: their fierceness and their behavior mimetic of animals. This discourse is

reminiscent of colonial stereotypes enforcing opposite concepts, such as man/animal, culture/nature, head/body, which were also supported by contemporary scientific views. Camacho makes it clear that literary criticism that intends to approach the totality of Martí's oeuvre cannot ignore these aporias. To insist in the beauty of texts by Martí and other *modernistas* without considering this double process of *exotization*/differentiation of the Other, which correlates with the *mercantilization* of the figure of the Other (black, indigenous, and foreigner) in the U.S. and in the scientific discourses of the epoch, means to leave aside one of the fundamental characteristics of his writings. It also implies to ignore the pragmatic trait of his thoughts, the influence of scientific discourses on him, and the needs of the market, which required him to embellish his text in order to differentiate his chronicle from that of other journalists. In other words, Martí created a "style" and played with "fantasy," just like Buffalo Bill and the Indians played in the arena.

Chapter 5 of this book, "La posesión del pasado: arqueología, americanismo y modernismo," deals with the organization that was founded in Nancy, France, in 1875, and which included scientists from Europe and the two Americas. Its fundamental goal was to study pre-Columbian civilizations, collect valuable artifacts, and create a new awareness and vision of America. The European scientists had already done the same with the Orient, and the American archive would represent another component in the database of knowledge of foreign countries. Jorge Camacho explores the importance of that organization and its connections with the American continent, and he links both aspects to modernist literature. He points out the disagreement and resentment that Latin American intellectuals held against archeological research in Latin America and against the



intention of various art collectors to carry their finds to Europe or North America. In this context, Camacho refers to José Martí's and Ruben Dario's nationalism and anti-imperialism. But these concepts haven't prevented Latin American governments to use violence against their own indigenous people, as the Sandinista Administration in Nicaragua has shown.

In chapter 6, “‘Cosa magnífica y sangrienta’: La invasión de Oclahoma,” Camacho refers to Martí's reviews of the Dawes law, in which the Cuban reiterates his confidence in the *americanización* of the natives, which would supposedly effect gaining better rights. Camacho analyses the forces that led to the colonization of Oklahoma and Martí's ideas toward the indigenous in 1889. The historians who have researched the events of April of that year agree that the “invasion” of the colonizers in Oklahoma was chaotic and from the beginning was fuelled by the interests of the railway agents and by those who for years had tried to gain the best spots (David Payne, William Couch).

Martí writes to his friend Enrique Estrázulas that the events in Oklahoma were a “magnificent and bloody affair” [“cosa magnífica y sangrienta” / OC XX, 204], and the “invasion” of Oklahoma turns into another “espectáculo” like the fire or the blizzard in New York. As the letter shows, Martí enjoys and fears those scenes at the same time. They were “magnificent,” but also “bloody.” They spiked the Cuban poet's attention because they were epic and violent, and they moved history. Besides, they satisfied his “nostalgia for the heroic deed.”

But Martí also criticized the U.S. through these “scenes” and defended the cause of the indigenous. However, Martí opined that acculturation and the adoption of North American citizenship were the best means to achieve progress. In other words, he

criticizes the U.S. for breaking their pact with the Indians and for opening their land to colonization, but not for trying to educate them in their own culture and values.

In chapter 7, “La cabeza socrática: ‘Los fieros’, los ‘incultos’ y la política práctica en Nuestra América,” Camacho analyses Martí’s defense of the education of traditionally marginalized groups, among them the indigenous, and how the Cuban proposes to include them in order to avoid friction with modern institutions.

Since the end of the 1880s, Martí saw with concern the social differences in Latin America. A very cultivated [“cultísima”] class coexisted with another one that was not interested in progress and that was primarily composed by indigenous people and by “incultos.” As Martí affirms in “Nuestra América,” this problem was not new. It stems from the colonies, but since the middle of the nineteenth century, the elites had decided to solve it: Annexing those territories and justifying it with the ideology of progress and racial superiority.

Toward the end of the nineteenth century, Martí proposes therefore to include those ethnic minorities into the new republics, educate the “uncultivated” classes, and thus avoid that they might revolt. In addition, they might start a dialogue with the higher classes about their differences through the right to vote and through active participation as citizens.

“Nuestra América” proposes a democratic pact between the wealthy classes and the traditionally dispossessed, but this pact also facilitated the imposition of the culture of the liberal elites of their time. By including the natives, the elites were able to protect their property and to contribute to what they considered progress. This is why the situation

of the indigenous didn't change for such a long time. On the contrary, in all likelihood the differences became more acute and the natives had no other choice but war.

The merit of Camacho's book lies in the fact that it is the first comprehensive study on Martí's views of America's indigenous population and that it highlights seemingly racist tendencies in Martí's writings, thus questioning the traditional vision of the Cuban Apostle's humanistic ideals. But far from portraying Martí as a racist, this critic concludes and points out in his "consideraciones finales" that the Cuban writer was a man of his time and like most Latin American liberals vacillated between two poles: He criticized and tried to change the situation of Native Americans within the U.S., but at the same time he could not escape the conceptual frame imposed by the philosophy of the 19<sup>th</sup> century, i.e. the emphasis on material development, on education, and on Europe as the model for culture.

[Georg Schwarzmann](#)

*Lynchburg College*