

# CENTROAMERICANA

30.2 (2020)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*Centroamericana* es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

#### *Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-9335-723-4

*Número temático*  
LITERATURA, ESCLAVITUD  
Y CAUTIVERIO EN EL CARIBE

CONNECCARIBBEAN

*Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World*

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Maria Skłodowska Curie grant agreement N° 823846



connected worlds  
THE CARIBBEAN. ORIGIN OF THE MODERN WORLD



CSIC  
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

*Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.*

## ÍNDICE

DANTE LIANO	
<i>Introducción. El proyecto ConnecCaribbean.....</i>	7
SARA CARINI	
<i>El cuerpo (y la raza) en la Primera Década del «De Orbe Novo» de Pedro Mártir de Anglería.....</i>	11
MICHELA CRAVERI	
<i>Simbología del cuerpo y raza en Alonso de Sandoval .....</i>	35
DOMENICO ANTONIO CUSATO	
<i>El aparato crítico en «Mona» de Reinaldo Arenas. O cómo convertir lo gótico en humorístico .....</i>	61
DANTE LIANO	
<i>Definición, etimología e historia del vocablo «raza» .....</i>	81
KAREN POE LANG	
<i>De la selva al jardín. El paisaje caribeño en las novelas «María la noche» (Rossi, 1985) y «My Brother» (Kincaid, 1998).....</i>	101
RÓNALD RIVERA RIVERA	
<i>Narraciones de crímenes, recuerdo y culpa en «El año de la ira», Carlos Cortés .....</i>	127

<i>Instrucciones a los autores</i> .....	151
Normas editoriales y estilo.....	151
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	153
Política de acceso y reuso.....	154
Código ético.....	154

## INTRODUCCIÓN

### *El proyecto ConnecCaribbean*

DANTE LIANO

El presente volumen de *Centroamericana* tiene, como origen, la participación de algunos miembros de la Cátedra de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad Católica del Sagrado Corazón al proyecto *Connected worlds: the Caribbean, origin of modern world*, financiado por la Unión Europea a través del programa *Horizon 2020: Marie Skłodowska-Curie*. El proyecto se propone realizar una investigación transdisciplinaria sobre la esclavitud de los africanos en el Caribe y trata de demostrar que ese hecho histórico es fundamental para la construcción de la modernidad occidental. Por lo tanto, abarca diferentes partes del globo. Aparte de ese núcleo fuerte y central, el proyecto se propone unir esfuerzos entre investigadores europeos y latinoamericanos a través de un denso intercambio de estudios e informaciones, seminarios, estancias de estudios y publicaciones. Lo dirige la Dra. Consuelo Naranjo Orovio, desde el CSIC de España, y lo componen más de 84 participantes de diferente nacionalidad.

El grupo milanés ha dedicado su atención a cómo la literatura ha tratado el tema y, con los artículos contenidos en esta revista, damos cuenta de los primeros resultados de la investigación. Ha algún tiempo, al reflexionar sobre la relación entre el Caribe y la literatura, no pude dejar de mencionar a algunos de los principales escritores hispanoamericanos que han reflexionado sobre dicha región. Entre los muchos caribes existentes (geográfico, histórico, socio-económico, político) existe un Caribe literario, que figura, por ejemplo, en las muchas novelas de piratas y bucaneros, cuya afición por asaltar las naves españolas cargadas de riquezas creó una vasta narrativa, no solamente escrita. Creó también la literaria ambigüedad entre héroe y villano, como en el caso de Francis Drake y William Raleigh, piratas en un lado del océano, caballeros y

héroes en otro. ¿Quién no recuerda “La canción del pirata” de José de Espronceda? En relación con el Caribe, probablemente el más impresionante retrato literario lo hace don Ramón del Valle Inclán, en su *Sonata de estío*, al relatar la trágica lucha de un afrodescendiente con los tiburones<sup>1</sup>. Y un eco de ese episodio se encuentra al final de *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, cuando describe un Caribe inédito, el de la costa atlántica de Centroamérica.

En la novela del Premio Nobel guatemalteco, el señor Nicho Aquino tiene que refugiarse en un lugar semejante a Puerto Barrios, y puesto que Aquino es de tierra fría, su descripción del lugar es ligeramente repugnante:

apareció en un poblado que parecía edificado sobre estropajos. Lo certero, porque se veía, era que estaba construido sobre fierros, tablones y pilastros de cemento y troncos de árboles surdidos en el agua del mar, todo salóbrego, pegajoso y aparatado de fiebre palúdica. (...) Dentro de las casas una sensación de gatos con catarro<sup>2</sup>.

Aquino visitará la cárcel, situada en un viejo fuerte que fue castillo contra los piratas, en donde los presos, en los días despejados, suben al torreón para divisar una isla llamada Egropa<sup>3</sup> y en donde, los días de bonanza, otros presos se tiran al agua para torear tiburones<sup>4</sup>.

El Caribe centroamericano es uno de los menos notorios y, por eso, uno de los menos literarios. El fragmento de Asturias es una joya en medio de un silencio que da las espaldas a un mar rico de cultura y sugerencias. Uno puede suponer que mucho habrá de oralidad en esos parajes, sobre todo en la costa norte de Guatemala y Honduras, en donde reina la cultura garífuna, que mezcla inglés, español, hindi y q'eqchí. ¡Cuántas historias y leyendas aún por descubrir! Algunos escritores han dedicado obras de óptimo nivel literario a las

---

<sup>1</sup> R. DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín* (Rivadeneira, Madrid 1933), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, pp. 58-64.

<sup>2</sup> M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, Colección Archivos, Madrid/Paris 1999, p. 263.

<sup>3</sup> *Ivi.*, p. 265.

<sup>4</sup> *Ivi.* p. 266.



costas caribeñas, como Alfonso Enrique Barrientos, con sus *Cuentos de Belice*<sup>5</sup>, o Roberto Quesada, con *Los barcos*<sup>6</sup>, y en Costa Rica sobresale Anacristina Rossi con su díptico sobre Puerto Limón<sup>7</sup>, o Tatiana Lobo, que crea realismo mágico con *Asalto al paraíso*<sup>8</sup>. No obstante que las obras mencionadas son notables, queda mucho por escuchar, mucho por escribir. (Curioso el caso de *Got seif de Cuin*<sup>9</sup>, del beliceño David Ruiz, prácticamente la única novela en español de la literatura de ese país).

La literatura de las islas del Caribe ha dado autores de fama mundial. Basta pensar en la incidencia en la poesía de lengua inglesa de la obra de Derek Walcott, de la fuerza en francés de Edouard Glissant, de las letras revolucionarias de Frantz Fanon. Si nos limitamos al ámbito de la lengua española, grandes autores vienen a la mente. En Cuba, el magisterio de José Lezama Lima, la pujanza del grupo *Orígenes*, las extraordinarias novelas de Alejo Carpentier. No cabe duda que la poesía llamada «negrista» nace de la originalidad sin límites de Nicolás Guillén, cuya inventiva fonética se interroga constantemente sobre los orígenes africanos de su uso del español. Hay que recordar, también las investigaciones de Lydia Cabrera, que recupera la narrativa popular de la isla, o el testimonio de Esteban Montejo, recogido por Miguel Barnett en *Biografía de un cimarrón*<sup>10</sup>. También es rica la producción de las otras islas, como la obra de Mayra Montero, en Puerto Rico, y también la de Luis Rafael Sánchez que da un aporte sustancial a la llamada «novela del lenguaje», con *La guaracha del Macho Camacho*<sup>11</sup>.

Los artículos que presentamos en este volumen son, repito, un primer paso en un camino de investigación y análisis que se presenta rico de posibilidades y de alternativas, por la vastedad de la producción caribeña. Esperamos

---

<sup>5</sup> A.E. BARRIENTOS, *Cuentos de Belice*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1961.

<sup>6</sup> R. QUESADA, *Los barcos* (1998), Big Banana Publishers, New York 2014.

<sup>7</sup> A. ROSSI, *Limon blues*, Alfaguara, San José 2002 y *Limón Reggae*, Alfaguara, San José 2007.

<sup>8</sup> T. LOBO, *Asalto al paraíso*, Farben, San José 1992.

<sup>9</sup> D. RUIZ PUGA, *Got seif de cuin*, Editorial Cultura, Guatemala 1995.

<sup>10</sup> M. BARNETT, *Biografía de un cimarrón*, Casa de las Américas, La Habana 1966.

<sup>11</sup> L.R. SÁNCHEZ, *La guaracha del Macho Camacho* (1966), Cátedra, Madrid 2005<sup>3</sup>.

continuar, en el futuro, presentando los resultados de nuestro trabajo, en la medida que progresems en el análisis e interpretación de los textos literarios del área caribeña.

### *Bibliografía*

- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de matz*, Colección Archivos, Madrid/Paris 1999.
- Barnett, Miguel. *Biografía de un cimarrón*, Casa de las Américas, La Habana 1966.
- Barrientos, Alfonso Enrique. *Cuentos de Belice*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1961.
- Lobo, Tatiana. *Asalto al paraíso*, Farben, San José 1992.
- Quesada, Roberto. *Los barcos* (1998), Big Banana Publishers, New York 2014.
- Rossi, Anacristina. *Limon blues*, Alfaguara, San José 2002.
- Rossi, Anacristina. *Limon reggae*, Alfaguara, San José 2007.
- Ruiz Puga, David. *Got seif de cuin*, Editorial Cultura, Guatemala 1995.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho* (1966), Cátedra, Madrid 2005<sup>3</sup>.
- Valle-Inclán, Ramón (del). *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín* (Rivadeneira, Madrid 1933), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid 2017.

## EL CUERPO (Y LA RAZA) EN LA PRIMERA DÉCADA DEL «DE ORBE NOVO» DE PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA

SARA CARINI  
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Resumen:** Tras recibir las primeras noticias del descubrimiento de las Indias, Pedro Mártir construye en sus cartas y en el *De Orbe Novo* una representación del indio y del territorio americano que no tarda en difundirse entre sus contemporáneos. Esta representación del indígena es casi del todo imaginada y se basa en un acercamiento al otro en el que es posible detectar tanto la necesidad de encontrar similitudes como la fascinación por lo que hasta ese momento corresponde a lo desconocido. Este estudio se propone delinear la imagen del otro producida por Pedro Mártir y analizar la cuestión ética que propone en relación con el concepto de raza y con el uso que, a partir de la colonia, se hace de ello para clasificar a la humanidad.

**Palabras clave:** Pedro Mártir de Anglería – Siglo XVI – Crónicas de Indias – Cuerpo – Alteridad.

**Abstract:** «Body (and Race) in the First Decade of *De Orbe Novo* by Pedro Mártir de Anglería». After the arrival of the first news from the Indies, Pedro Mártir de Anglería defines in his letters and in *De Orbe Novo* a representation of the Indio and the American territory that suddenly spread among his contemporaries. This imagine of the Indio is figured out basically through imagination, and is based on an idea of the other in which is possible to detect both the need to find similarities as the fascination for the unknown. This study aims to define the imagine of the other described by Pedro Mártir as to analyze the ethic question that is purposed by the same in relation to the concepts of body and race and the use that people do of it in the colony as to classify humanity.

**Keywords:** Pedro Mártir de Anglería – 16<sup>th</sup> Century – Chronicles of the Indies – Body – Alterity.

Pedro Mártir de Anglería nace en Italia, en Arona, entre los años 1455 y 1459<sup>1</sup>. En 1487, tras una temporada de estudio en Roma, decide trasladarse a España, bajo la protección de Íñigo de Mendoza, conde de Tendilla. Llega a la península a tiempo para vivir los últimos trances de la Reconquista y consta que en 1488 es nombrado «maestro di umanesimo»<sup>2</sup> por los Reyes Católicos. Este rol le garantiza una posición privilegiada, que le otorga fama y le permite entrar en contacto directo (e inmediato) con todas las informaciones que llegan a la corte desde el extranjero. Entre estas, las que llegan desde América, a través de las cartas enviadas a los reyes, pero también por medio de los relatos en viva voz que el mismo Pedro Mártir pide a quienes habían protagonizado el viaje de ultramar.

Los escritos de Pedro Mártir sobre América incluyen un grupo de cartas personales, dirigidas a príncipes, humanistas y eclesiásticos, recopiladas en el *Opus epistolarum*<sup>3</sup> y el más amplio *De Orbe Novo*<sup>4</sup>, un conjunto de 8 libros, escritos entre 1494 y 1526, con los que se proponía narrar «ese tan gran descubrimiento»<sup>5</sup> que había representado el viaje colombino. Aunque en sus escritos resalta el uso del género epistolar y queda evidente cierta fragmentariedad<sup>6</sup>, su trabajo historiográfico es normalmente reconocido como válido, aunque más cercano a la forma del ensayo que a la de un tratado

---

<sup>1</sup> La fecha exacta de nacimiento es incierta. Véanse: V. ARMILLAS VICENTE, “Pedro Mártir de Anglería, contino real y cronista de Castilla. La invención de las nuevas Indias”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 2013, 88, p. 213; A.L. STOPPA – R. CICALA, *L’umanista aronese Pietro Martire d’Anghiera. Primo storico del Nuovo Mondo*, Interlinea edizioni, Novara 1992, p. 13.

<sup>2</sup> STOPPA – CICALA, *L’umanista aronese Pietro Martire d’Anghiera*, p. 30.

<sup>3</sup> Redactado entre 1488 y 1525, contiene 813 cartas y se publica por primera vez póstumo, en 1530.

<sup>4</sup> La primera edición del *De Orbe Novo* es de 1511, la edición a la que hago referencia en este estudio es la traducción al español de 1892, reproducida en P.M. DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, Editorial Bajel, Buenos Aires 2012. Para un examen metódico de las ediciones de las Décadas véase STOPPA – CICALA, *L’umanista aronese Pietro Martire d’Anghiera*, pp. 180-191.

<sup>5</sup> Carta a Juan Borromeo, 20 de octubre de 1494 (n. 142). Cf. P.M. DE ANGLERÍA, *Epistolario*, estudio y traducción por J. López de Toro, Imprenta Góngora, Madrid 1955, vol. 1, p. 260.

<sup>6</sup> E. O’GORMAN, *Cuatro historiadores de Indias*, Sep/Setentas, México 1972, p. 12.

historiográfico en sentido estricto<sup>7</sup>. Anglería seleccionó y ordenó las informaciones que tenía a su alcance con el intento de proponer una relación de los acontecimientos lo más verdadera posible, respecto a los hechos y, al mismo tiempo, respecto a su propia ética y posición de humanista<sup>8</sup>. Sus obras, en efecto, no buscaban legitimación como lo hacían las de otros cronistas de Indias, sino que representan a su autor y, con este, a las inquietudes que su propia época sintió frente a los cambios tecnológicos, científicos y antropológicos impuestos por los descubrimientos y por la cuestión moral surgida a raíz de la presencia y, más tarde, explotación del indígena en la colonia.

Entre los argumentos que puede proporcionar el *De Orbe Novo*, en este estudio me interesa reflexionar sobre cómo Pedro Mártir delinea el cuerpo de los indígenas, su aspecto y sus diferencias. En particular, me interesa estudiar los elementos discursivos que giran alrededor de los conceptos de cuerpo y, en relación con este, al concepto de raza para delinear su uso en los principios de la colonia y las condiciones en las que se da este uso dentro de las primeras décadas de la colonia. Para mi análisis me apoyo en una idea de cuerpo que no se define solo en lo físico y que, al contrario, toma en consideración las diferentes peculiaridades con las que el cuerpo «da rostro»<sup>9</sup> al hombre en sus actividades cotidianas y permite el contacto con los demás.

---

<sup>7</sup> En opinión de Edmundo O’Gorman las *Décadas de Nuevo Mundo* se presentan de forma fragmentada y poco lineal como resultado de un proceso de acumulación que se debe a la incapacidad que Pedro Mártir tiene de «escribir como un historiador» (*Ivi*, pp. 13-14).

<sup>8</sup> Es necesario señalar que, por lo menos desde un punto de vista formal, es el mismo Pedro Mártir quien define sus textos como no historiográficos. Prueba de esto es la introducción al Libro III de la Primera Década en la que reprocha al Cardinal Luis de Aragón la prisa con la que lo ha hecho escribir.

<sup>9</sup> D. LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2002, p. 7.

*Escribir en una época de cambios*

Las consecuencias de los viajes colombinos se manifestaron en todos los campos relacionados con el saber y la técnica y llegaron incluso a influir en la percepción del cuerpo y en el uso político que podía hacerse de ello. Empezando por la astronomía, los descubrimientos científicos proporcionados por las expediciones impusieron una revisión de la relación entre el hombre y el cosmos que planteó un examen de la filosofía hasta ese momento utilizada para descifrar el mundo<sup>10</sup>. Los modelos ofrecidos por los clásicos, utilizados hasta ese momento para organizar la sociedad medieval urgían de una verificación; por consiguiente, se necesitaba una reflexión acerca de otra concepción del ser y de su relación con esa parte de las instancias de lo desconocido y maravilloso que se estaban volviendo realidad. Se volvió urgente encontrar nuevos referentes culturales, pero al mismo tiempo la presencia en las tierras de ultramar de personas organizadas según hábitos desconocidos a los europeos abrió interrogantes que estimularon una reflexión sobre la otredad y, sobre todo, pusieron en cuestión los postulados teológicos en uso hasta ese momento.

Según Todorov, los españoles reservaron al 'otro' una mirada unívoca, que en la mayoría de las ocasiones se demostró incapaz de llegar a un verdadero contacto cultural. No hubo una verdadera interpretación de lo desconocido, al contrario, se estableció una serie de diferencias útiles a los europeos para definirse a sí mismos<sup>11</sup>. Desde este punto de vista, el conocimiento del 'otro' no tuvo realmente lugar, mientras sí se concretó la idea de una superioridad que iba imponiendo el universal europeo como forma ideal de conducta<sup>12</sup>. En parte esto se debe también a las evoluciones en la concepción del cuerpo y de las conexiones de este con el mundo a su alrededor. La razón es sobre todo

---

<sup>10</sup> M.M. BENZONI, *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 97.

<sup>11</sup> T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino 1992, p. 200.

<sup>12</sup> F. JULLIEN, *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018, p. 13.

hermenéutica: durante la Conquista, afirma Todorov, el hombre europeo comprende que es parte de una totalidad, no está solo, y esto supone repensar su propia identidad a partir del encuentro con el ‘otro’<sup>13</sup>. Sin embargo, los europeos no tienen los medios para comprender al ‘otro’ y se apoyan en sus propios conocimientos que, por el siglo XVI, se basan sobre todo en la técnica.

Los cambios interesaron también la concepción del cuerpo. Según David Le Breton, los eventos que a partir de comienzos del siglo XVI fueron destruyendo la idea de cuerpo, así como se conocía desde la antigüedad fueron, por una parte, los experimentos anatómicos de Vesalio y, por otra, la teorización de la dicotomía cuerpo/alma que, ya presente en la tradición teológica de la Edad Media, se concretaría mucho más tarde con Descartes<sup>14</sup>. Los estudios de Vesalio definieron la posibilidad de ver el cuerpo de forma plana, negándole cualquier tipo de relación con el cosmos<sup>15</sup>, esto permitió ver el cuerpo como una entidad aislada del cosmos y de la colectividad y este ‘aislamiento’ encontró su definición en la separación de alma y cuerpo propuesta por Cartesio<sup>16</sup>. Con el predominio del pensamiento sobre el cuerpo se estableció «un límite fronterizo entre un hombre y otro»<sup>17</sup> que determinó un desarrollo del individualismo y que, al mismo tiempo, admitió ver en el cuerpo la representación del elemento «menos humano» del hombre<sup>18</sup>.

Siempre retomando a Le Breton, la axiología cartesiana no fue el pretexto bajo el que se definió una época: los postulados de Cartesio revelaron lo que ya existía<sup>19</sup>. Por esto es tan importante buscar en las palabras que lo preceden y

---

<sup>13</sup> TODOROV, *La conquista dell’America*, p. 8.

<sup>14</sup> Para el análisis del binomio cuerpo/alma en la Edad Media véase J. BASCHET, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”, en J. BASCHET – P. PITARCH – M.H. RUZ, *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, Universidad Autónoma de Chiapas, Copainalá 1999.

<sup>15</sup> LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 60.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 68-69.

que dan cuenta del encuentro con el ‘otro’, rasgos que ayuden a identificar cómo se planteó esta dicotomía en el pensamiento intelectual de la época. No es una casualidad que a lo largo de este periodo histórico el cuerpo termine siendo la herramienta más apta para establecer el predominio cultural y político de un grupo cultural sobre otro. El cuerpo se manifiesta como el medio más común (todos tenemos un cuerpo) y a la vez más diferente (el cuerpo es el resultado de miles de combinaciones genéticas) al alcance de los humanos para establecer categorías.

A este propósito vale la pena recordar que el concepto de ‘raza’ no existe con antelación a 1492 y se desarrolla con el objetivo de distinguir grupos de personas y atribuirles una calificación solo a lo largo del primer medio siglo después de la llegada de los españoles a las costas atlánticas<sup>20</sup>. En un primer momento se trata de una calificación que tiene que ver con el linaje y es solo a partir de la introducción del concepto de ‘limpieza de sangre’<sup>21</sup> y de la consiguiente necesidad de establecer una distinción entre legitimidad e ilegitimidad, o de otra forma, entre autenticidad y falsedad, que empieza a establecerse el derecho a una clasificación, en el sentido de jerarquización que le da François Jullien<sup>22</sup>, de la humanidad basada en sus orígenes, cultura, religión y aspecto. Como delinea Schaub, el concepto de raza no existe de forma concreta sino como concepto político, relacionado con el cuerpo a partir de la alteridad que este proporciona y que permite legitimar políticas de sumisión<sup>23</sup>. Por consiguiente, es interesante plantear el análisis de cómo se ‘discursiviza’ el cuerpo para detectar cambios y matices que pueden ser relacionados con su distinta connotación en relación con las evoluciones de

---

<sup>20</sup> M.S. HERING TORRES, “Colores de piel. Una revisión histórica de larga duración”, en C. MOSQUERA – A. LAÓ-MONTES – C. GARAVITO (eds.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*, Universidad Nacional de Colombia/Universidad del Valle, Bogotá 2010, p. 125.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>22</sup> JULLIEN, *L’identità culturale non esiste*, pp. 28-36.

<sup>23</sup> J.F. SCHAUB, *Race is about Politics. Lessons from History*, Princeton University Press, Princeton 2019, versión digital, pos. 1461.



cierto contexto político. En el caso de las crónicas, por ejemplo, vale la pena reflexionar sobre las modalidades con la que el cuerpo pudo llegar a ser un pretexto ‘político’ a la hora de definir la forma con la que aceptar o no la diversidad de las culturas indígenas respecto a la norma social europea.

### *Escribir desde y para el centro*

La selección del corpus elegida para este estudio necesita de algunas consideraciones previas, debidas a que el proceso de redacción del *De Orbe Novo* no fue lineal<sup>24</sup>. Anglería imaginó la obra como un único libro en 1494, pero a partir de ese momento lo fue ampliando y refundió lo que ya había escrito (dice él) bajo el estímulo de peticiones ajenas. De tal forma que el lapso de tiempo que abarca la reelaboración de la Primera Década va de 1493 a 1510 y, por lo menos por la primera parte, coincide con un periodo de aproximaciones hacia lo americano hechas en una condición de pionerismo de las ideas. En esta primera fase Pedro Mártir se enfrenta con la reconfiguración científica y moral de su época sin otros referentes culturales que los propios. Por este motivo la crítica coincide en considerar la Primera Década la parte más original de la obra historiográfica de Pedro Mártir; después su producción se sumaría a la tratadística de la época<sup>25</sup> o, incluso, llegaría a perder lucidez<sup>26</sup>. Debido a que este estudio se propone una reflexión acerca de las diferencias que se plantean a partir de los usos de los términos ‘cuerpo’ y ‘raza’ a lo largo del tiempo, esta peculiaridad del texto lo hace el corpus ideal de análisis, por lo tanto, el estudio se centrará solo en la observación de cómo son representados cuerpo y raza en esta Primera Década.

Los aspectos que acompañan la escritura del *De Orbe Novo* son muy importantes para comprender las condiciones en las que escribe Pedro Mártir. De hecho, empieza a escribir durante una encrucijada intelectual que influye

---

<sup>24</sup> O’GORMAN, *Cuatro historiadores de Indias*, pp. 13-14.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>26</sup> D. RAMOS PÉREZ, “Las variaciones ideológicas en torno al descubrimiento de América. Pedro Mártir de Anglería y su mentalidad”, *Cuadernos colombinos*, 1981-1982, 10, pp. 78-79.

en los destinos de la humanidad a nivel mundial y, como hemos anticipado, lo hace desde un punto de vista privilegiado. La presión que esto le provoca queda inscrita en la actitud que mantiene a lo largo de todas las Décadas desde un punto de vista formal y también lingüístico. En líneas generales, los eventos que narra en su obra no son distintos a los de otros conquistadores. Es más, debido a que Pedro Mártir nunca participó en expediciones a América, su relato no procede de un testimonio directo de los acontecimientos de la Conquista, por lo tanto, se inserta en el conjunto de las Crónicas de Indias como un simple relato 'de oídas', lo que podía llegar a ser causa de desprestigio. En la práctica Pedro Mártir utiliza fuentes de segunda mano, relata y repite lo que le cuentan, por consiguiente, la autoridad no puede obtenerla a través de la narración espectacular de sus hazañas, sino por medio de la solidez de la reconstrucción de los hechos que proporciona. Esta solidez, al mismo tiempo, le sirve para seguir afirmando su autoridad como humanista<sup>27</sup>.

El control que nuestro autor practica sobre las informaciones contenidas en su texto es evidente en varios detalles. Ante todo, en las incursiones con las que él mismo relata las condiciones de su trabajo. Me refiero aquí, en particular, al prefacio del Libro III<sup>28</sup>, en el que Pedro Mártir subraya la prisa con la que se le empuja a escribir, pero aún más las palabras que inserta en el capítulo II del Libro X, donde utiliza los verbos 'escribir' e 'investigar' para dar relación de su trabajo y, sobre todo, añade que: «nunca tomé la pluma para escribir históricamente,

---

<sup>27</sup> Desde este punto de vista, y sobre todo en su *Epistolario*, la postura de Pedro Mártir recuerda la del 'arché' propuesta por Derrida en su ensayo *Mal d'archive*. Anglería no se ofrece solo como un trámite de informaciones, sino como un organizador de contenidos capaz de elaborar una interpretación adecuada y correcta de los hechos.

<sup>28</sup> «Poniéndome delante las cartas del ínclito rey Federico, tu tío, me mandas describir el Nuevo Mundo, llamémosle así, que hasta ahora estaba ignorado en el Occidente (...) Cuando pienses que los eruditos han de recibir amigablemente mis hermosas Nereidas del Océano, y los detractores con envidia, y los mordaces disparando con rabia contra ellas dardos llenos de espuma, confesarás ingenuamente cuán corto es el tiempo en que me obligaste a escribir estos libros entre tantas premuras y con mala salud» (DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 27).

sino para dar gusto, con cartas escritas de prisa, a personas cuyos mandatos no podía pasar por alto»<sup>29</sup>. Pero su control se nota también en la repetición de frases que subrayan su postura de trámite (privilegiado o no) entre las noticias de América y España. Aclaraciones como «Así me lo cuentan. Así te lo digo», el uso de verbos que implican cierto grado de especulación (como en el caso de «supusieron») o la especificación de las fuentes «Te contaré, por darte gusto, lo que, preguntándoles yo por orden me refirieron» protegen a Pedro Mártir de cualquier tipo de acusación respecto de la exactitud de sus informaciones o la perspectiva utilizada para relatar sus informes. A primera vista esto le permite una postura totalmente diferente a la de muchos otros cronistas de Indias; el *De Orbe Novo* se propone como un texto que está afuera de la órbita del relato del 'yo' y por este motivo su autor puede permitirse cierta cautela en las afirmaciones y una atenta selección de los vocablos.

Edmundo O'Gorman y Demetrio Ramos Pérez destacan esta actitud precavida sobre todo en relación al juicio de Bobadilla contra Colón. Según O'Gorman, la cautela con la que Pedro Mártir critica o comenta los postulados astronómicos colombinos a lo largo de la Primera Década sin tomar una posición neta es una forma de explicitar su desacuerdo con él. Al mismo tiempo, es representativa de su apertura mental hacia las nuevas hipótesis científicas que se proporcionaban a través de las expediciones<sup>30</sup>. De diferente opinión es Ramos Pérez, quien atribuye la actitud de Pedro Mártir a su posición en la corte:

Anglería es un cortesano y (...) tenía que sentir el peso de la responsabilidad que había de derivársele de lo que dijera u opinara. Y una afirmación suya sobre los hechos, en el plano polémico en que pronto se situaron (...) había de constituir para el humanista un compromiso muy serio, que necesariamente trató de eludir<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>30</sup> O'GORMAN, *Cuatro historiadores de Indias*, p. 39.

<sup>31</sup> RAMOS PÉREZ, *Las variaciones ideológicas en torno al descubrimiento de América*, p. 24.

Esta atención a la forma se explica también a través de la actitud que Pedro Mártir mantuvo frente a su trabajo de erudito. Para Sirio Cro el afán de exactitud que caracteriza la actitud de Pedro Mártir es el resultado de un deseo de «actuación digna»<sup>32</sup> que atraviesa toda su actividad y que, en mi opinión, se presenta también bajo la forma del entusiasmo con el que comparte sus objetivos de erudición con Pomponio Leto:

Sentiste y diste al asunto la importancia que correspondía a un varón de suma doctrina. Pues ¿qué manjar más agradable de éste puede ofrecérsese a los sublimes ingenios? Qué condimento más sabroso? Lo conjeturo por mí mismo. Se siente feliz mi espíritu cuando voy a ver y hablo con alguno de los varones prudentes que regresan de aquellas provincias. ¡Enreden su espíritu en aumentar los montones de dinero los míseros avaros; en las liviandades los obscenos! Nosotros, cuando alguna vez estemos llenos de inspiración, deleitemos nuestras inteligencias en la contemplación de noticias de esta clase<sup>33</sup>.

Las noticias proporcionadas por los viajes a América son, para Pedro Mártir, el motivo de un enriquecimiento ante todo intelectual. Aunque escribiera desde y para la corte sus cartas demuestran que las informaciones alrededor de los nuevos descubrimientos lo empujan hacia una reflexión continua acerca de los cambios que provocaría la empresa española. Respecto al tema del ‘otro’ la actitud de Pedro Mártir se define en la búsqueda de semejanzas o diversidades respecto a la norma que él mismo conoce y desde la que escribe. Desde ahí considera tanto el cuerpo como los atributos que, de una forma u otra, se relacionan con el contacto a través del cuerpo y permiten establecer puentes que facilitan el reconocimiento de una similitud con el ‘otro’<sup>34</sup>. En particular, me refiero a la forma con la que describe la muestra del cuerpo y sus diferencias, la forma de comunicarse a partir de idiomas diferentes o, incluso, la capacidad de dar muestra de su técnica a partir del ingenio en el uso de la materia.

---

<sup>32</sup> S. CRO, “La ‘Princeps’ y la cuestión del plagio del *De Orbe Novo*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2003, 28, p. 30.

<sup>33</sup> Carta a Pomponio Leto, 29 de diciembre de 1494, n. 152 (DE ANGLERÍA, *Epistolario*, p. 280).

<sup>34</sup> U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2017<sup>23</sup>, p. 230.

### *La desnudez*

Entre los temas más frecuentes a lo largo de la Primera Década del *De Orbe Novo* tenemos el de la desnudez. Pedro Mártir lo asimila a la ‘falta de cultura’, pero esta definición tiene que ser matizada dentro del marco de la cultura humanista de la que él mismo procedía. En efecto, el paralelismo desnudez/incultura no corresponde a un juicio terminantemente negativo sobre los indígenas, más bien establece una correspondencia entre el aspecto y las estructuras intelectuales de la Edad Media. En particular, las referencias a la desnudez apelan a una de las interpretaciones que más caracterizan la idea de cuerpo en la Edad Media, la que ve en el cuerpo un lugar de penitencia y sacrificio<sup>35</sup> en oposición al cuerpo glorioso, espiritual, que es la representación del cuerpo sometido al alma<sup>36</sup>. La importancia de esta perspectiva teológica sobre la concepción del cuerpo es suficiente para comprender la mirada de Pedro Mártir dentro de una perspectiva de encuentro social entre españoles e indígenas. En la Edad Media la teología establece la norma social sobre el uso del cuerpo; hay una relación directa entre formas de usar el cuerpo y norma que se concreta en el conseguimiento de una «espiritualización de lo corporal»<sup>37</sup> que es la única forma de redimir el cuerpo terrestre.

Desde el punto de vista literal, la desnudez que se describe en el *De Orbe Novo* da lugar a dos actitudes diferentes: el primitivismo (si los indígenas encontrados tratan mal a los españoles, como en el caso de los caníbales o caribes) o la inocencia (si son buenos, como los curianos). La inocencia se asimila a la ingenuidad y a la facilidad con la que los indígenas muestran el cuerpo. Aquello que en la Edad Media se consideraba como una parte de las más privadas del ser es enseñada sin recelo por los indígenas, incluso en sus partes más sensuales:

---

<sup>35</sup> J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari 2005, p. 8.

<sup>36</sup> BASCHET, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval”, pp. 16-17.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 22.

Saliendo a tierra allí por primera vez, vieron hombres indígenas, que, mirando en tropel a la gente nunca vista, huyeron a refugiarse todos en espesos bosques cual tímidas liebres ante los galgos. Los nuestros, siguiendo a la muchedumbre, sólo cogieron a una mujer; y llevada a las naves, bien comida y bebida, y vestida con ornato (pues toda aquella gente de ambos sexos vive completamente desnuda, contentándose con lo que da la naturaleza), la dejaron libre<sup>38</sup>.

Entre otros espectáculos, he aquí dos cosas que hicieron, memorables entre gente desnuda e inculta.

Al aproximarse, primeramente le salieron al encuentro treinta mujeres, todas esposas del Rey, llevando ramas de palma en las manos, bailando, cantando y tocando por mandato del rey, desnudo todo el cuerpo menos las ingles, que como violadas cubren con ciertas enaguas de algodón; pues las doncellas, con el cabello tendido por los hombros y atado en la frente con una cinta, no cubren parte alguna de su cuerpo; faciem, pectora, mammas, manus, caeteraque subalbido colore praedicant fuisse pulcherrima<sup>39</sup>.

Los indios son bellos y su cuerpo desnudo se asimila a un estado de beatitud que define su condición de pureza frente a las corrupciones del mundo. Su cuerpo desnudo recuerda, así, el cuerpo glorificado de los elegidos<sup>40</sup> y esto se concreta en dos descripciones específicas en las que Pedro Mártir asocia el estatus de los indígenas a un estado idílico:

Me parece que nuestros isleños de la Española son más felices que aquéllos con tal que reciban la religión; porque, viviendo en la edad de oro, desnudos, sin pesos ni medidas, sin el mortífero dinero, sin leyes, sin jueces calumniosos, sin libros, contentándose con la naturaleza, viven sin solicitud ninguna acerca del porvenir. Sin embargo también les atormenta la ambición del mando y se arruinan mutuamente con guerras, de la cual peste no creo que se viera inmune de modo alguno la edad de oro, sin que en aquel tiempo anduvieran los mortales con el *dame* y el *no te doy*<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 6.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>40</sup> LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, p. 7.

<sup>41</sup> DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 21.

Tienen ellos por cierto que la tierra, como el sol y el agua, es común, y que no debe haber entre ellos mío y tuyo, semillas de todos los males pues se contentaban con tan poco que en aquel vasto territorio más sobran campos que no le falta a nadie nada. Para ellos es la edad de oro. No cierran sus heredades ni con fosos, ni con paredes, ni con setos; viven en huertos abiertos, sin leyes, sin libros, sin jueces: de su natural veneran al que es recto; tienen por malo y perverso al que se complace en hacer injuria a cualquiera; sin embargo, cultivan el maíz y la juca y los ages, como dijimos que se hace la Española<sup>42</sup>.

El énfasis de ambas citas es en la comunión, en la vida colectiva en contacto con la naturaleza, que para Pedro Mártir llega a ser una «edad de oro». Los indios se encontrarían en un estado natural, en el que todavía no ha llegado la corrupción de la vida mundanal y hay espacio para valores, armonía y sentimientos que permitan acercarse al otro de forma altruista. Pedro Mártir parece darse cuenta, aquí, de la diferencia abismal que separa indios y españoles: la vida de los primeros se funda en la aplicación concreta de una ética que es tanto personal como colectiva, mientras que los segundos (ya a partir de la escala jerárquica que mantienen para organizarse en las expediciones) han perdido su estado natural a favor de la codicia. Desde este punto de vista, entonces, la desnudez da lugar a un contraste con el término cultura que tiene forma alegórica, ya que la falta de vestidos sirve para señalar, en realidad, la falta de normas y preceptos que, en cambio, son típicos de la Edad Media y que se van desarrollando con siempre más rapidez cuanto más amplio viene a ser el auge de la técnica y de la ciencia<sup>43</sup>. En este sentido las descripciones de Pedro Mártir son, según Castilla, una construcción simbólica que a través del lenguaje se propone representar los deseos personales que el humanista tenía para el futuro de la humanidad<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>43</sup> LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, p. 15.

<sup>44</sup> C.E. CASTILLA, “Dos escenas arrebatadas de las fauces del olvido. Los aborígenes enjuician a los europeos en las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería”, *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudio Latinoamericanos*, 2008, 5, p. 52.

Otra descripción que me parece encajar con la interpretación propuesta por Castilla sobre América como espacio simbólico para las utopías de Pedro Mártir es la siguiente:

En las selvas, que dicen son espesísimas, de varios y muy altos árboles, oían de noche, desde las casas de los indígenas, mugidos horriblos de animales grandes pero inofensivos, pues los indígenas de continuo salen desnudos libremente por las selvas, para cazarlos con arcos y saetas, y no hay memoria de que ninguno haya sido matado por algún animal<sup>45</sup>.

En este caso el estado idílico de los indígenas se define a través de su capacidad de vivir dentro de un entorno floral y faunístico que no deja de causar maravilla y espanto en los españoles. Su estado de pureza les permite moverse en una selva «espesísima» sin peligro alguno y esto cambia el atributo de las fieras, que son inofensivas, aunque produzcan «mugidos horriblos». Lo maravilloso no solo es real, sino que es inofensivo y, por lo tanto, apto para el hombre.

En el capítulo II del Libro X de la Primera Década encontramos otro matiz de la desnudez que se asocia con la interpretación alegórica que propuse con antelación. Aquí nos alejamos de la descripción de la utopía simbólica encerrada en el estado natural indígena y nos acercamos en una comparación más concreta entre españoles e indígenas: «En otros puntos los indígenas, aunque desnudos, derrotaron a los nuestros y mataron escuadrones enteros; pues son muy feroces, pelean con flechas envenenadas y con palos de punta chamuscada»<sup>46</sup>.

En este caso la desnudez se asimila no tanto a la falta de cultura, sino a la falta de todo el instrumental protector típico de los guerreros. Aún no teniendo ninguna ‘técnica’ que los protege, los indios fueron capaces de derrotar a los españoles, algo que a Pedro Mártir le parece tan extraño que se pregunta por qué hacen la guerra desnudos, ya que no son «hombre[s]

---

<sup>45</sup> DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 83.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 106.



ignorante[s] de la disciplina bélica»<sup>47</sup>. Esta visión me parece importante porque abre una grieta en la descripción del estado idílico que define los primeros acercamientos al indio. Ya no estamos frente a personas que se dejan vestir y dar de comer sino a personas que reaccionan y pueden llegar incluso a vencer a los españoles, esto supone la existencia de un bien y de un mal, que finalmente Pedro Mártir resume en la aceptación o no de la evangelización.

En oposición a la desnudez, es interesante tomar nota de cómo Pedro Mártir destaca la presencia o no del vestuario. El uso de vestidos remite directamente a la idea de cultura, ya que establece un vínculo entre la norma social indígena y la española. En el caso del encuentro entre indios y españoles que tiene lugar en la Bahía de Batabano, por ejemplo, el reconocimiento del atributo 'cultural' es prácticamente inmediato: un balletero de la compañía de Colón encuentra «un pelotón que venía como de treinta hombres, cubiertos con vestidos»<sup>48</sup> y al relatárselo al Almirante este decide qué hacer al respecto «alegrándose de haber encontrado gente culta»<sup>49</sup>. De la misma forma, en el capítulo siguiente la presencia de vestuario es un detalle que añade significación al hablar de un cómo «decían que en lo interior de la provincia había un rey potentísimo, que iba vestido»<sup>50</sup>, en contraste con lo que unos cuantos párrafos después Pedro Mártir añade alrededor de la desnudez con la que «cierto varón principal, octogenario y grave, y sin embargo desnudo»<sup>51</sup> participa a una misa en la playa. La desnudez es marcada como elemento opuesto a la edad, con lo cual, se define la curiosidad de Pedro Mártir acerca de un uso del cuerpo tan diferente respecto al de los españoles. Como es lógico, Pedro Mártir delinea la figura del indio desde su propia perspectiva y a través de elementos que le sirven para encontrar similitudes con el 'otro'. Una actitud en ese momento necesaria ya que mientras escribe, el indio todavía es una entidad desconocida, con quien es difícil comunicarse de forma satisfactoria y que, por lo tanto, tiene que ser dibujado y

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

encajado, él y sus costumbres, en alguna categoría previa, en muchas ocasiones ofrecida por los mitos clásicos, que permitía a los europeos mantener cierta 'primacía' de eruditos. De otro modo hubiera sido necesario admitir que todo lo que se conocía hasta el momento era si no inútil, equivocado<sup>52</sup>. Cabe decir que Pedro Mártir utiliza los clásicos para sustentar sus reflexiones sobre la astronomía, pero para determinar la identidad del 'otro' no se apoya en los mitos fantásticos cuanto en la más renacentista idea del *locus amoenus*, ya que interpreta la forma de vivir de ciertos indios como la representación utópica de una vida sin corrupción.

### *El concepto de raza*

En cuanto al concepto de raza, es importante subrayar cómo a lo largo de la Primera Década Pedro Mártir lo utilice solo en dos ocasiones y, además, sin intento denigratorio. Su propósito no es el de clasificar a los individuos, sino el de resaltar las diferencias que definen las características de cierto grupo respecto a los demás: «Esta raza tiene el pelo negro, espeso, semicrispado, pero largo»<sup>53</sup> y «Se piensa que son razas ambulantes como los escitas, que sin casas fijas siguen con sus mujeres e hijos a los frutos de la tierra»<sup>54</sup>. Ninguna de estas clasificaciones supone una descalificación, ni se utiliza en tono despectivo, como en cambio será el uso de la palabra raza en la modernidad. Esto me permite afirmar que en la Primera Década del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir falta la descalificación *a priori* de los individuos. Existen rasgos que hacen que algunos grupos de indios sean más apreciados por los españoles que otros (es el caso, por ejemplo, de los curianos y de los caníbales) pero esto se debe solo a su forma de actuar, no a su forma de ser como personas.

---

<sup>52</sup> R. OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, "Renacimiento y veracidad: reflejos y evolución del concepto en tres cronistas de Indias", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2009, en <[www.cervantesvirtual.com/obra/renacimiento-y-veracidad-reflejo-y-evolucion-del-concepto-en-tres-cronistas-de-indias-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/renacimiento-y-veracidad-reflejo-y-evolucion-del-concepto-en-tres-cronistas-de-indias-0/)> (consultado el 19 de febrero de 2020).

<sup>53</sup> DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 83.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 91.

Dos ejemplos ‘al negativo’ me permiten sustentar esta tesis. El color de la piel, que se presenta en dos distintos puntos de la Primera Década, no tiene ninguna vinculación con una actitud racista. Para Pedro Mártir el color blanco en la tez de algunos de los indígenas encontrados por los españoles es un dato que, más que otra cosa, estimula sus elucubraciones astronómicas:

Por cuanto el Almirante afirma con insistencia que en toda aquella navegación no salió nunca de los paralelos de Etiopía, y como hay tanta variedad de naturaleza en los indígenas de una y otra tierra, es a saber, del continente etíope y de las islas, pues los etíopes son negros crispados, con lana y no con cabellos, pero estos son blancos, de largos cabellos extendidos y rubios, no veo de qué otra causa pueda originarse diferencia tan grande. Esa variedad, pues, la causa la disposición de la tierra, no el soplo del cielo<sup>55</sup>.

De la misma forma, el color no establece mayor cercanía entre españoles e indígenas<sup>56</sup>, se trata de un elemento que define una constatación y dentro del texto le sirve a Pedro Mártir para refutar la tesis de Colón de que la tierra está hecha a forma de pera<sup>57</sup>.

### *La lengua*

Como último tópico alrededor del cuerpo me parece importante tomar nota de algunos datos sobre cómo es tratado por Pedro Mártir el tema del habla. Su función, dentro del ámbito del cuerpo, es la de crear un ambiente cultural apto para encontrar al ‘otro’<sup>58</sup>, por lo tanto, es de particular interés tomar nota tanto de la selección léxica hecha por Pedro Mártir como de las referencias a la comunicación que se dan en el texto. La primera determina el ambiente

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>56</sup> En otro ejemplo se dice: «Los indígenas de ambos sexos son blancos como en nuestra tierra, excepto los que pasan la vida al sol, pacíficos y hospitalarios» (DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 68).

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>58</sup> GALIMBERTI, *Il corpo*, p. 174.

cultural de llegada de las informaciones y la postura del autor, la segunda contribuye en su configuración en la mente del lector.

Desde el punto de vista comunicativo, en la Primera Década hay varias alusiones a las dificultades que los españoles tienen para hablar con los indígenas. En un primer momento la lengua de los indígenas parece simple, porque los españoles creen que se pronuncia como se escribe, al estilo de «nosotros los latinos»<sup>59</sup>. Sin embargo, no tardan en darse cuenta de que las lenguas indígenas no pueden ser descifradas según las normas europeas y por esto utilizarán a intérpretes, en particular a Diego Colón, «cuyo idioma era casi semejante al de éstos»<sup>60</sup>. Donde el intérprete no llega se crea un vacío comunicativo en el que es posible ver una confirmación de la postura de superioridad con la que se presentaban los españoles. El desentendimiento nunca es causado por los españoles, sino que viene de la incapacidad de los indígenas de comunicarse de forma inteligible: «Habló en su lengua (...) sino que, como no había intérpretes, no entendieron lo que decía»<sup>61</sup>, «Les molestaba mucho el no poder entender a los nuestros ni ser de ellos entendidos»<sup>62</sup>.

Desde un punto de vista más estrictamente léxico, relacionado con la forma con la que Pedro Mártir se expresa a lo largo de la Primera Década, las consideraciones reflejan lo que ya se ha apuntado acerca de la cautela con la que Pedro Mártir trata los hechos históricos. Por esto es frecuente que las informaciones al lector vayan introducidas por verbos del área semántica de la duda, como «suponer» y «conjeturar», a los que hay que añadir aquellas fórmulas como «Así me lo dicen, así te lo escribo» que con antelación hemos indicado pertenecer al bagaje de recursos que Pedro Mártir utiliza para protegerse de eventuales errores u omisiones y que son típicos de su cautela en la redacción del *De Orbe Novo*.

---

<sup>59</sup> DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, p. 10.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 69.

### *Conclusiones*

Por las fechas en las que se escribieron, la ubicación respecto a los centros de poder y el rol que su autor mantuvo dentro de la comunidad erudita de su tiempo, las obras de Pedro Mártir son representativas de la reacción que los primeros eruditos tuvieron ante el otro y la necesidad de definirlo e insertarlo en una historia común. El análisis demuestra que el cuerpo se connotó a lo largo de la Primera Década del *De Orbe Novo* en una forma neutra, que no establecía un juicio sobre la persona a partir de las diferencias que esta podía o no tener con los europeos. Sin embargo, en el Libro X, escrito y añadido a la Primera Década solo en 1510, aparece una discutible símil entre animales e indígenas que no encaja con el estilo pausado y cauteloso que caracteriza los primeros nueve libros de Pedro Mártir<sup>63</sup>. El tono del texto parece cambiar rápidamente ya a partir del final del último capítulo (el VII) del Libro IX, donde nos encontramos con una apelación a Ascanio Sforza (destinatario de ese libro) que muestra una actitud diferente por parte de Pedro Mártir:

Oye, por fin, Príncipe Ilustrísimo esta otra cosa digna de memoria con que termine ya el libro. Los nuestros hallaron entre los insulares la noticia tristísima de que hubo en otro tiempo dos caciques, uno de los cuales fue progenitor de Guarionex (...) los cuales se abstuvieron de comer y beber por espacio de cinco días continuos para que los zemes les enseñaran algo de las cosas futuras. Habiéndose hecho agradables a los zemes con aquel ayuno, contaron que les habían respondido que después de algunos años vendría a aquella isla gente vestida que acabaría con todos los ritos y ceremonias de la isla y a todos sus hijos los mataría o los privaría de libertas. (...) Y no se equivocaron: ya están todos sometidos a los cristianos, y muertos todos los obstinados en contra ni hay ya memoria de zemes<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Para describir a los indios de las costas de Paria Pedro Mártir utiliza las siguientes palabras: «Todos los animales de las islas son mansos, exceptos los hombres en la mayor parte de ellas, como ya lo dijimos, que se comen las carnes humanas y se llaman caribes o caníbales» (*Ivi*, p. 107).

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

Este cambio abrupto puede explicarse tomando en consideración la redacción del Libro X y su añadidura al conjunto de la Primera Década. Es el mismo Pedro Mártir quien explica cómo ha reelaborado el orden de sus textos en la dedicatoria a Íñigo de Mendoza:

Acerca de las supersticiones de los isleños, había yo escrito un librito aparte para completar la Década; ahora me ha parecido bien intitular libro diez al apéndice dirigido a ti, como último y zagüero de la reata, y unir al nono el que antes era décimo, no quitando el epígrafe que encabezaba el décimo por no verme obligado a transcribir tantas veces toda la obra, o a mandarla con tachaduras<sup>65</sup>.

Es posible, entonces, que el proceso de refundición de la entera Década haya permitido la añadidura de ese párrafo final tan violento sobre los zemes en el Libro IX y, al mismo tiempo, esto explicaría el cambio de tono en la descripción de los indígenas por parte de Pedro Mártir. Además, es importante considerar que el Libro X fue escrito en un momento particular de la colonia, durante el que empezaban a gestarse las polémicas alrededor del trato que los españoles reservaban a los indios. Aunque a lo largo de la Primera Década no se explicita ninguna descripción despectiva del cuerpo del indígena, en el Libro X sí empieza a manifestarse una descalificación del indio que pasa por su asimilación al mundo animal y por su europeización. En este momento el cuerpo y sus diferencias todavía no son el blanco directo de los juicios, pero empiezan a serlo sus formas de entrar en contacto con el mundo: su forma de creer, de vivir o de comunicar son vistas como inferiores y no aptas para una vida basada en los principios europeos. A este propósito, y para concluir, quisiera subrayar una última cita en la que, de forma muy suave, Pedro Mártir delata su postura políticamente eurocéntrica:

Los principales de los nuestros instruyen en casa a los hijos de los caciques y aprenden fácilmente las letras, pero vulgares, y las costumbres de ciudadanos. Cuando son mayores los envían a sus casas natales principalmente si han

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 106.

muerto sus padres, para que gobiernen a sus antiguos indígenas. Estos tienen ya fe en Cristo, y aman a los nuestros y a sus indígenas y con suave persuasión les conducen contentos a las minas<sup>66</sup>.

Me parece particularmente interesante que el poder no les llegue a los hijos de los caciques de un tipo especial de habilidad política, sino del aprendizaje del idioma y de la adhesión a las convenciones sociales europeas que, podemos imaginar, iban de la práctica de la fe a la forma de vestir. Esto era suficiente para cambiar el estatus y permitir el ejercicio del poder, en plena línea con la imposición del universal eurocéntrico del que surge la colonialidad del poder.

En conclusión, el uso del cuerpo hecho por Pedro Mártir es sin duda un uso político, porque define y clasifica, pero todavía es un uso involuntario, relacionado más con una costumbre de la percepción que con una estrategia verbal y política. Sin embargo, el cambio de tono entre los nueve primeros libros y el décimo es evidente y a este propósito es lícito pensar que los intereses de Pedro Mártir hacia la conquista oscilaran a lo largo de los diecisiete años en los que redacta la Primera Década. Su mirada se vuelca de un corte más antropológico a aspectos más políticos y económicos y sus descripciones, su forma de conformar el mundo imaginado de las Indias, se modifican con ella. Este cambio puede apuntarse tanto a un interés personal como a la necesidad de darle a su texto un corte más en línea con las muchas relaciones que aparecen a partir del siglo XVI, porque, en definitiva, la parte más utópica de la Conquista había muerto con Colón en 1506 y la forma primitiva de relato que Pedro Mártir había predispuesto mantenía un implante epistolar, que corría el riesgo de ser de escaso interés para su público. En definitiva, la producción de Pedro Mártir es política porque, ante todo, pertenece a la corte y a partir de ahí, hay que interpretarla para comprender su punto de vista.

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 107.

### *Bibliografía*

- Anglería, Pedro Mártir de. *Epistolario*, estudio y traducción por J. López de Toro, Imprenta Góngora, Madrid 1955, vol. 1.
- Anglería, Pedro Mártir de. *Décadas del Nuevo Mundo*, Editorial Bajel, Buenos Aires 2012.
- Armillas Vicente, Vicente. “Pedro Mártir de Anglería, contino real y cronista de Castilla. La invención de las nuevas Indias”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 2013, 88, pp. 211-232.
- Baschet, Jérôme. “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”, en Jérôme Baschet – Pedro Pitarch – Mario H. Ruz, *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, Universidad Autónoma de Chiapas, Copainalá 1999, pp. 41-83.
- Benzoni, Maria Matilde. *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Castilla, Carlos Enrique. “Dos escenas arrebatadas de las fauces del olvido. Los aborígenes enjuician a los europeos en las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería”, *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudio Latinoamericanos*, 5, 2008, pp. 39-53.
- Cro, Stelio. “La ‘Princeps’ y la cuestión del plagio del *De Orbe Novo*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2003, 28, pp. 15-240.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2017<sup>23</sup>.
- Hering Torres, Max S. “Colores de piel. Una revisión histórica de larga duración”, en Claudia Mosquera – Agustín Laó-Montes – César Garavito (eds.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*, Universidad Nacional de Colombia/Universidad del Valle, Bogotá 2010, pp. 113-160.
- Jullien, François. *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018.
- Kluckhohn, Clyde – Alfred L. Kroeber. *Il concetto di cultura*, il Mulino, Bologna 1952.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2002.
- Le Goff, Jacques. *Il corpo nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari 2005.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona 2005.
- O’Gorman, Edmundo. *Cuatro historiadores de Indias. Siglo XVI*, Sep/Setentas, México 1972.



- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México 2006.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Renacimiento y veracidad: reflejos y evolución del concepto en tres cronistas de Indias”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2009, en <[www.cervantesvirtual.com/obra/renacimiento-y-veracidad--reflejo-y-evolucion-del-concepto-en-tres-cronistas-de-indias-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/renacimiento-y-veracidad--reflejo-y-evolucion-del-concepto-en-tres-cronistas-de-indias-0/)>.
- Ramos Pérez, Demetrio. “Las variaciones ideológicas en torno al descubrimiento de América. Pedro Mártir de Anglería y su mentalidad”, *Cuadernos colombinos*, 1981-1982, 10.
- Schaub, Jean-Frédéric. *Race is about Politics. Lessons from History*, Princeton University Press, Princeton 2019.
- Stoppa, Angelo Luigi – Cicala, Roberto. *L’umanista aronese Pietro Martire d’Anghiera. Primo storico del Nuovo Mondo*, Interlinea edizioni, Novara 1992.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista dell’America. Il problema dell’«altro»*, Einaudi, Torino 1992.



## SIMBOLOGÍA DEL CUERPO Y RAZA EN ALONSO DE SANDOVAL

MICHELA CRAVERI  
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Resumen:** Alonso de Sandoval es una de las figuras más interesantes en el debate sobre la legitimidad de la esclavitud de la época colonial. Padre jesuita encargado de bautizar a los esclavos africanos recién llegados al puerto de Cartagena de Indias, en sus más de 40 años de trabajo misionero se dedicó a la evangelización y a la comprensión de la diversidad cultural de los seres humanos comercializados en la trata negrera. El presente trabajo se propone analizar el valor literario de la obra *De instauranda Aethiopum salute*, en la cual Sandoval presenta un estudio etnográfico de primaria importancia sobre los grupos humanos esclavizados junto a sus reflexiones filosóficas acerca del concepto de persona, la simbología corporal y la raza.

**Palabras clave:** Alonso de Sandoval – *De instauranda Aethiopum salute* – Literatura sobre esclavitud – Crónicas de Indias – La trata negrera en Hispanoamérica.

**Abstract:** «*Symbology of Body and Race in Alonso de Sandoval*». Alonso de Sandoval is one of the most interesting intellectuals in the critical discourse on the legitimacy of slavery in the colonial era. Jesuit Father in charge of baptizing the African slaves in Cartagena de Indias dedicated more than 40 years to evangelize and understand the cultural diversity of slaves recently arrived at Cartagena. The main purpose of this paper is to analyse the literary value of his work *De instauranda Aethiopum salute*, in which Sandoval offers a meaningful ethnographic study on enslaved human groups along with his philosophical reflections about the concept of person, body symbolism and race.

**Keywords:** Alonso de Sandoval – *De instauranda Aethiopum salute* – Literature on slavery – Chronicles of the Indies – Slave trade in Latin America.

Como todos los eventos históricos y los movimientos culturales, las ideologías son procesos complejos y heterogéneos, donde tienen cabida fisuras,

contradicciones e ideas contrastantes. Mientras se estaba imponiendo con la expansión atlántica una clasificación de la diversidad cultural con base en el color de la piel, algunos pensadores, misioneros y simples testigos de los horrores de la trata negrera propusieron otros marcos teóricos a través de los cuales analizar y comprender la diversidad humana. Hasta mediados del siglo XVII no hubo una verdadera condena a la trata esclavista por parte de las instituciones europeas, hasta que el papa Urbano VIII condenó directamente la esclavitud en 1639. En ese enfoque crítico, en el siglo XVII los misioneros que radicaban en África empezaron a atacar duramente la trata negrera y la institución de la esclavitud. Entre distintas posturas, destacan las propuestas de Tomás de Mercado, Bartolomé de Albornoz, Luis de Molina, Diego de Avendaño, Francisco Suárez, Francisco José de Jaca, Epifanio de Moirans y Alonso de Sandoval, quienes denunciaron la falsa justificación jurídica y moral de la trata negrera, imperante en las colonias americanas<sup>1</sup>.

En este trabajo, me centraré en particular en la figura de Alonso de Sandoval, jesuita encargado de evangelizar y bautizar a los esclavos africanos recién llegados al puerto de Cartagena de Indias. Mi finalidad es la de analizar los recursos narrativos y el valor literario de su obra *De instauranda Ethiopeum salute*. Como demostraré más adelante, a pesar de la adopción de una ‘retórica de la verdad’, el autor acude a las categorías de lo fantástico y maravilloso. Estos recursos narrativos intentan explicar la diversidad cultural y somática de los africanos y acercarlos al acervo mítico del lector europeo. Un uso sapiente de la retórica le permite a Sandoval crear un texto híbrido, en vilo entre historiografía y literatura, gracias a una elaboración simbólica de la realidad representada. Las isotopías, el uso de aliteraciones, de antítesis y de un lenguaje connotativo contribuyen a plasmar en el texto su ideología y a profundizar en el cuestionamiento crítico de la trata negrera. La semantización del cuerpo doliente del esclavo en la obra hace patente una problemática que no se refería

---

<sup>1</sup> E. VILA VILAR, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2014, p. 18; L.C. AMEZÚA AMEZÚA, “La cláusula suareciana sobre la esclavitud de los negros”, *Pensamiento*, 74 (2018), 279, p. 240.

solo a los cuerpos martirizados, sino también al significado cultural y social de su diversidad somática. El autor construye su armazón filosófico y su 'tecnología misional' alrededor del cuerpo agonizante del esclavo y al mismo tiempo problematiza las acciones de los cristianos y su participación ética en el comercio de seres humanos<sup>2</sup>.

### *La actividad misionera de Alonso de Sandoval*

Alonso de Sandoval nació en Sevilla el 7 de diciembre de 1576, hijo de Tristán Sánchez, natural de Toledo, notario y tesorero, y de María de Figueroa o de Aguilera, probablemente sevillana. El padre había estado en el Perú y había vuelto a España en 1573, con 4 hijos, su mujer, un hijo natural, dos criados y una esclava. Al enviudar, se volvió a casar con doña María, desde cuya unión nació Alonso, posiblemente en Sevilla, aunque el mismo Sandoval se dice toledano. Cinco de sus once hermanos se hicieron religiosos. Don Tristán fue nombrado contador de las cajas reales de Lima, a donde llegó nuevamente en 1577; el hermano de Alonso fue comendador de la orden de la Merced en Cuzco y el asceta jesuita Diego Álvarez de Paz fue su tío<sup>3</sup>.

Alonso estudió en el seminario de San Martín de Lima, donde recibió una formación en teología, artes morales y latín. Entró en la Compañía de Jesús el

---

<sup>2</sup> E. RESTREPO, "De instauranda Aethiopum salute: sobre las ediciones y características de la obra de Alonso de Sandoval", *Tabula Rasa*, 2005, 3, p. 16.

<sup>3</sup> Á. VALTIERRA S.J., "El padre Alonso Sandoval, S.J.", en A. DE SANDOVAL S.J., *De instauranda Aethiopum salute. El mundo de la esclavitud negra en América*, (1627, edición facsimilar de Á. Valtierra), Biblioteca de la Presidencia de Colombia, Bogotá 1956, pp. V-VIII; N. DEL CASTILLO MATHIEU, "Alonso de Sandoval. *Un tratado sobre la esclavitud*. Introducción y transcripción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid, Alianza Universidad, 1987", Reseña, *THESAURUS*, XLIII (1988), 1, pp. 133-138, en <cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/43/TH\_43\_001\_133\_0.pdf> (consultado el 5 de noviembre de 2019); M.P. CENCI, "African Slavery and Salvation in *De instauranda Aethiopum salute* of Alonso de Sandoval S.J. (1577-1652)", *Patristica et Mediaevalia*, XXVI (2015), p. 76; A. GUERRERO MOSQUERA, "Los jesuitas en Cartagena de Indias y la evangelización de africanos: una aproximación", *Montalbán. Revista de Humanidades y Educación*, 2018, 52, p. 14.

30 de julio de 1593. Desde 1605 hasta su muerte se asentó en Cartagena de Indias, con la excepción de dos años pasados en Lima, desde 1617 a 1619<sup>4</sup>. Poco tiempo después de su llegada a Nueva Granada, se fue al Golfo de Urabá con el padre Diego de Torres para evangelizar a los habitantes indígenas de la región del río Damaquiel, hoy Mulatos, en el municipio de Turbo, donde fundaron una iglesia. Allí empezó su trabajo etnográfico, describiendo costumbres, comida y maneras de vestir de los indígenas que había encontrado. Era un gran observador y tenía el instinto de lo concreto. Los contemporáneos lo definen como un genio abierto, muy sincero, de gran constancia en sus decisiones<sup>5</sup>.

Desde 1607 en adelante se dedicó al trabajo misionero para bautizar a los esclavos recién llegados al puerto de Cartagena, centro que adquiría cada vez más importancia en la trata negrera<sup>6</sup>. Esperaba la llegada de los barcos negreros y también se dirigía a las casas donde sabía que vivían esclavos, para bautizarlos y catequizarlos. Ya que muchas veces los esclavos eran bautizados masivamente en los puertos de salida, sin que tuvieran conciencia de su significado, Sandoval se interrogó sobre la legitimidad de los bautismos colectivos y centró su acción misionera en la comprensión de la peculiaridad lingüística y cultural de los esclavos y en su salvación espiritual<sup>7</sup>. Se puso a hacer investigaciones y a averiguar en primera persona la condición de los esclavos, para poder armar una verdadera técnica misionera y afinar su actividad evangelizadora:

---

<sup>4</sup> VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. V-VIII; A. GUERRERO MOSQUERA, “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, en A. MORALES - J. RUIZ RIVERA (eds.), *El Caribe: epicentro de la América bicentenario III*, Fundación Carolina Colombia, Bogotá 2012, pp. 20-23; J.B. DE SOUZA ALMEIDA, “Las Casas, Alonso de Sandoval and the Defence of Black Slavery”, *Topoi*, 2 (2006), p. 14.

<sup>5</sup> DE SOUZA ALMEIDA, “Las Casas, Alonso de Sandoval and the Defence of Black Slavery”, p. 15; VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. X-XV.

<sup>6</sup> E. VILA VILAR, *Aspectos sociales en América colonial. De extranjeros, contrabando y esclavos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 2001, pp. 4-5.

<sup>7</sup> VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. XXV-XXXVII.

también que tengamos un cuadernillo o abecedario de castas, lengua e intérpretes, y escrito en él cómo se llaman, dónde viven, quiénes son sus amos, cuántas lenguas entienden expeditamente hablan; (...) se podrán buscar y hallar con gran brevedad y facilidad; así para los catequismos como para los bautismos y confesiones de los enfermos<sup>8</sup>.

Por estos libros se supo que en 7 años había bautizado a 3.133 esclavos. Ya que no se fiaba del libro, hizo fundir en Cartagena una medalla de estaño y hacía que los bautizados la llevaran al cuello en señal de su fe. El trabajo era tanto que le dieron como discípulo al padre Pedro Claver, posteriormente santificado, quien aplicó la teoría de Sandoval en su tarea misionera<sup>9</sup>. Sabemos que en 40 años había bautizado a 60.000 esclavos. En 1619 fue nombrado procurador general de la Compañía de Jesús de la provincia del Nuevo Reino de Granada y en 1624 rector del colegio de Cartagena, también institución religiosa. A pesar de cargos tan prestigiosos, tuvo roces con las autoridades y fue destituido de rector en 1627<sup>10</sup>.

Visitó vastas regiones, desde el departamento de Antioquia, hasta Maracaibo y amplias áreas del Perú. Recorrió la costa atlántica hasta Santa Marta y también fue misionero en las regiones de Zaragoza, en el departamento minero de Colombia. Murió el día de Navidad de 1652 por una epidemia muy violenta<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 338.

<sup>9</sup> RESTREPO, “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características”, p. 16; VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval S.J.”, pp. XVI-XVII.

<sup>10</sup> RESTREPO, “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características”, p. 15; VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. XXV-XXXVII; GUERRERO MOSQUERA, “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, pp. 14-17.

<sup>11</sup> VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. XXV-XXXVII.

«*De instauranda Aethiopum salute*»

En 1619 publicó en Sevilla la traducción del portugués al español de la biografía del padre Francisco Xavier escrita por Juan de Lucena<sup>12</sup>, pero su obra cumbre fue *De instauranda Aethiopum salute*, redactada en Cartagena e integrada con ulteriores fuentes conseguidas en Lima entre 1617 y 1619. En el título es evidente la referencia a la obra *De procuranda Indorum salute* del padre José Acosta<sup>13</sup>. La mayoría de las fuentes bibliográficas fue consultada en el Perú, ya que varios textos no podían estar disponibles en la pequeña biblioteca de Cartagena. El libro apareció en Sevilla en 1627 por el impresor Francisco de Lira, bajo el título originario de *Naturaleza, policía sagrada y profana, disciplina i catecismo evangélico de todos los etíopes*. El autor perfeccionó su obra y publicó solo la primera parte de la nueva versión en 1647 en Madrid por el impresor Alonso de Paredes, seguida un año más tarde por una traducción al latín por mano del mismo autor<sup>14</sup>. Las ediciones modernas se han basado en la edición de 1627, al ser la más completa en el número de libros.

La versión de 1627 consta de cuatro libros. El primero está dedicado a la descripción de los reinos de los etíopes occidentales y orientales y sus costumbres. El autor ofrece riquísimos datos etnográficos sobre la organización social y política de esos territorios. También informa sobre las características físicas y culturales de los esclavos que desde el río Senegal, la isla de Luanda y el Océano Índico llegaban al puerto de Cartagena<sup>15</sup>. El segundo libro se concentra en las terribles condiciones de los esclavos bozales, sus técnicas de captura y transporte y su almacenamiento en el puerto de llegada. El tercero

---

<sup>12</sup> GUERRERO MOSQUERA, “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, p. 19.

<sup>13</sup> DE SOUZA ALMEIDA, “Las Casas, Alonso de Sandoval and the Defence of Black Slavery”, p. 15.

<sup>14</sup> J.M. RIVAS SACCONI, *El latín en Colombia. Bosquejo histórico del humanismo colombiano*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1993, p. 182; VALTIERRA, “El padre Alonso Sandoval, S.J.”, pp. XXI-XXII; GUERRERO MOSQUERA, “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, pp. 20-23.

<sup>15</sup> DEL CASTILLO MATHIEU, “Alonso de Sandoval. *Un tratado sobre la esclavitud*”, p. 135.



contiene instrucciones sobre cómo actuar a la llegada de un barco negrero, los métodos para evangelizar, la institución de ficheros y la presencia de intérpretes. Finalmente, el cuarto contiene exhortaciones espirituales y una apología de la acción misionera de la Compañía de Jesús en África y Asia.

Al hablar de las funciones de los libros, afirma el jesuita que «el primero creo deleitará, el segundo moverá, el tercero enseñará»<sup>16</sup>. En particular, el segundo libro servía para resolver los casos de conciencia que se podían presentar. En esto, Sandoval toca un tema esencial en la reflexión moral sobre la esclavitud, o sea la discusión sobre la licitud de la servidumbre y la necesidad de una reflexión filosófica que se vincule con la materialidad histórica de sus protagonistas.

#### *«De instauranda Aethiopum salute» como texto literario*

La obra de Sandoval asombra por la riqueza léxica y la preocupación lingüística. Es uno de los primeros textos en dar noticia acerca de una lengua criolla de base portuguesa presente en Santo Tomé y de una variante criolla del español hablado en Cartagena. El autor dominaba el latín, como se nota en las numerosas fuentes clásicas citadas en su lengua original y como era costumbre entre los jesuitas y los humanistas cultos de los colegios americanos<sup>17</sup>. También cabe mencionar la incorporación en su lengua de lusitanismos (*corrientes*, ‘cadenas’; *macareo*, ‘pororoca’), indigenismos (*barbacoa*, *caimán*, *canoas*, *carey*, *arcabuco*, *cazique*, *huracán*, *macana*, *maíz*, *manglar*, *petaquilla*, *tabaco*; *tutuma*, *vejugo*, *yuca*, *zavana* y *zeiba*) y obviamente de africanismos. Entre estos últimos, podemos mencionar *cimbo*, ‘caracolillo que sirve de moneda’, *calambe*, ‘pampanilla’, y *monicongos*, ‘congos’<sup>18</sup>.

Es evidente la preocupación de Sandoval por el lenguaje y la importancia semiótica que le atribuye. En primer lugar, reflexiona sobre el relativismo lingüístico, cuando declara que «cuando un negro me habla en su lengua, que

---

<sup>16</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 7.

<sup>17</sup> RIVAS SACCONI, *El latín en Colombia*, pp. 63-66.

<sup>18</sup> DEL CASTILLO MATHIEU, “Alonso de Sandoval. *Un tratado sobre la esclavitud*”, pp. 133-134.

no entiendo palabra, y que parezco más bozal que él, cuando yo le hablo en la mía»<sup>19</sup>. A este propósito, resalta la necesidad del uso de intérpretes, llamados ‘chalcones’. Se trataba de esclavos ladinos que conocían varios idiomas, específicamente destinados a la traducción, como el famoso ‘Calepino’, que manejaba distintas lenguas de África, además del español<sup>20</sup>.

El texto está escrito en un español caracterizado por la hipotaxis y la organización de oraciones complejas. Estaba destinado al «cristiano lector», las autoridades, los mismos esclavos, pero sobre todo a los padres misioneros<sup>21</sup>. Las citas en latín de obras clásicas y de las Sagradas Escrituras, muy abundantes, a menudo son parafraseadas, para facilitar la comprensión a los lectores menos cultos.

La lectura de la esclavitud propuesta por Sandoval responde a una precisa retórica de la verdad, o sea a un conjunto de estrategias discursivas necesarias para que su texto sea considerado digno de fe<sup>22</sup>. Es evidente que la retórica de la verdad no es universal, sino que está determinada históricamente y que se basa sobre principios variables según las épocas y la postura crítica. En el caso de Sandoval, el texto se apoya en sus líneas de argumentación sobre las Sagradas Escrituras, las autoridades clásicas (Heródoto, Platón, Homero, Aristóteles, San Agustín, Plinio, Virgilio, Séneca etc.) y el repertorio mítico de la época, que funcionan como dispositivos de autoridad. Estos mecanismos retóricos constituyen el ámbito de realización de la verdad y también de su adhesión a los preceptos doctrinales de la Compañía de Jesús<sup>23</sup>. Asimismo, las cartas de aprobación por parte de las autoridades eclesiásticas que abren la edición de 1627 funcionan por un lado como declaración de respeto del voto de obediencia, por otro como un marco doctrinal en el cual se inserta la narración y que certifica su carácter verídico<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 346.

<sup>20</sup> GUERRERO MOSQUERA, “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, p. 18.

<sup>21</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 6.

<sup>22</sup> RESTREPO, “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características”, p. 21.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Sandoval revela una concepción de la verdad moderna, ya que integra las citas clásicas con testimonios de primera mano de navegantes y religiosos que estuvieron presentes en los hechos relatados. Paralelamente «a lo que han dejado impreso hombres muy doctos y graves acerca de la Etiopía»<sup>25</sup>, acude a los relatos de capitanes y hombres de gran calidad, para que la narración no resulte engañosa. Además, añade su propia experiencia en la evangelización de los esclavos, como fuente testimonial veraz y digna de fe. Resulta singular la conmistión de fuentes clásicas y testamentarias con relatos orales de los protagonistas de la trata negrera, que a menudo entran en contradicción con la versión de la historia propuesta por las fuentes de autoridad.

Con mucha frecuencia, la verdad testimonial está en conflicto con la autoridad de los textos clásicos y sagrados, creando una tensión entre dos formas distintas de concebir la verdad. Se pueden citar como ejemplos la justificación de la esclavitud o también la naturaleza humana y la variedad de sus formas, que constituyen objeto de diferentes posturas críticas. Cabe señalar que, entre estas dos posturas, el principio de autoridad y la perspectiva testimonial, nunca se crea una oposición directa, impensable en su época, sino una problematización oblicua de la verdad. Los pasos en los que se percibe esta tensión entre dos posiciones críticas están caracterizados por un estilo más denso y una mayor elaboración retórica, con el uso de subordinadas que brotan de otras subordinadas explicativas. Normalmente el autor no opone los distintos puntos de vista en frases antitéticas, sino que crea una estructura integradora, con largas oraciones que engloban las distintas fuentes y perspectivas. De esta manera, el autor se muestra bastante neutral en la presentación de las fuentes, entre los clásicos, las sagradas escrituras y los relatos testimoniales, dejando al lector el papel de sacar sus propias conclusiones.

También cabe señalar que, si la narración de los reinos africanos presentada en el libro I acude a menudo al patrimonio mítico grecolatino y medieval, esto no significa una suspensión de la veracidad, que el autor constantemente

---

<sup>25</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 9.

reafirma frente al lector. Las funciones de la integración de mitos y de elementos maravillosos son claras: por un lado, responden al prejuicio eurocéntrico de enmarcar la diversidad dentro de las categorías de lo monstruoso y lo maravilloso, por otro sirven como elementos fáuticos, para involucrar al lector y mantener su atención. Sus descripciones detalladas de los ritos funerarios, actos de canibalismo, sacrificios humanos e idolatría se insertan en la tradición de la narrativa fantástica, tan frecuente en el mundo europeo. El relato de Sandoval toca las dos vertientes de esta tradición: lo maravilloso y lo monstruoso, las dos caras de la misma realidad exótica y mítica<sup>26</sup>.

En el continente africano se proyectan los mitos de la antigüedad grecolatina, como la fuente de la memoria y del olvido con base en Bercorio e Isidoro de Sevilla o el palacio del sol y de la luna o también la viña de piedras preciosas<sup>27</sup>. Al lado de estos lugares míticos, que reflejan las utopías europeas, Sandoval relata la presencia de la parte oscura de este territorio: lo misterioso, lo diabólico, lo monstruoso. Describe hombres sin cabeza, que tienen los ojos y la boca en el pecho<sup>28</sup>, otros con un único pie, tan grande que los protege del sol<sup>29</sup> y otros que vuelan «como peces en el mar»<sup>30</sup>. Asimismo, relata la presencia de gigantes<sup>31</sup>, hombres con orejas enormes como alas, otros más que tienen espolones en los tobillos como gallos<sup>32</sup> y también mujeres cubiertas totalmente de pelos como osos o con dientes de jabalíes y cabello hasta los pies; también menciona a mujeres varoniles, armadas de arco y flecha y con el pecho derecho cortado<sup>33</sup>. Lo mismo ocurre con la fauna africana, descrita en sus

---

<sup>26</sup> J.P. TARDIEU, “Du bon usage de la monstruosité: la vision de l’Afrique chez Alonso de Sandoval (1627)”, *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), 1-2, pp.167-168.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>28</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopia salute*, p. 165.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 21 y 167-168

características extraordinarias, como caballos alados y unicornios, seres de mirada mortífera y animales formados con partes del cuerpo de otros<sup>34</sup>.

A diferencia de la propuesta de Tardieu, no considero la evocación de la maravilla africana como una señal de su carácter diabólico y una admonición a la urgencia de su evangelización<sup>35</sup>. Al contrario, interpreto el elemento fantástico como un recurso narrativo capaz de explicar la otredad natural y antropológica a través de categorías compartidas con los lectores europeos. Lo maravilloso sería entonces una estrategia de acercamiento de la diversidad según modelos míticos propios de la tradición europea. A pesar del enfoque evangelizador constantemente presente en Sandoval, su mirada hacia África y los africanos se revela llena de asombro, de una genuina curiosidad por la variedad de la naturaleza biológica y cultural.

La descripción de los reinos etíopes presentada en el libro I responde claramente a una estrategia de acercamiento cultural, ya que el léxico utilizado para describir las instituciones políticas africanas refleja la organización europea, en categorías políticas occidentales, como reinos, imperios, leyes, grandes ciudades y aldeas. Se nota hasta admiración hacia la organización social de algunos reinos africanos, como el de Bini, en la Nigeria actual, caracterizado por grandes ciudades, riqueza arquitectónica, lujosos palacios y prácticas cotidianas dignas de asombro; también elogia el monoteísmo de ciertas culturas de Ghana y de Guinea<sup>36</sup>. Hablando de la parte meridional de la India, reconoce entre sus habitantes el cultivo de la medicina, historia, filosofía, literatura y cosas divinas<sup>37</sup>. La proyección de las utopías europeas en el territorio africano y asiático fue paralela a la interpretación maravillosa elaborada por los primeros conquistadores de América, tan frecuente en las crónicas de Indias<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 158-171; TARDIEU, “Du bon usage de la monstruosité”, pp. 174-175.

<sup>35</sup> TARDIEU, “Du bon usage de la monstruosité”, p. 178.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 168-170.

<sup>37</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopia salute*, p. 36.

<sup>38</sup> M.V. GONZÁLEZ CASTILLO, *Alonso de Sandoval S.J. y la esclavitud: análisis de su obra De Instauranda Aethiopia Salute*, Tesis de Maestría en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás, Bogotá 2015, p. 48.

### *Lenguaje y connotación simbólica*

El análisis del léxico usado para definir a los habitantes de las naciones africanas revela una actitud de asombro y en algunos casos de admiración, hasta afirmar con base en las Sagradas Escrituras que «lo negro es símbolo de multitud y abundancia»<sup>39</sup>. En otros pasos asocia el color negro al vestido de la Virgen y resalta la presencia de un hombre negro entre los reyes Magos, que fueron los primeros en reconocer y adorar al niño Jesús<sup>40</sup>.

El continente africano se caracteriza por el calor del sol, pero también por su fertilidad y la riqueza de los ríos, frescas vegas, golfos e islas. En algunos casos, los vocablos utilizados para describir las costumbres de los etíopes y demás «naciones negras» denotan su interpretación de las mismas como ámbitos culturales dignos de respeto. Al lado de la mención de hechicerías, artes mágicas y encantamientos, Sandoval menciona entre algunas «naciones negras» el cultivo de teología, astronomía, filosofía, literatura y buenos preceptos para la vida política. El léxico utilizado atestigua la inclusión de estas prácticas en las categorías culturales europeas. Asimismo, citando la experiencia de Santo Tomás apóstol en África, Sandoval resalta «la virtud, castidad y abstinencia de los sacerdotes» etíopes<sup>41</sup>.

Podemos reconocer dos grandes isotopías recurrentes en la obra. La primera se refiere a la connotación de África y Asia como tierras abundantes y ricas. Los puertos africanos y las capitales de algunos reinos son descritos como grandes, poderosos e importantes, regidos por gobernantes de gran nobleza, aunque a veces crueles y tiránicos. Entre los hijos de Etiopía figuran también varones ilustres y santos. En el caso de los guineos, sus habitantes son «de buenos naturales, de agudo ingenio, hermosos y buen dispuestos»<sup>42</sup>, con «destreza y ligereza de pies»<sup>43</sup> y hábiles artesanos. Las tierras de origen en

---

<sup>39</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 14.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 65.

general están connotadas por el mito de la abundancia y del poder, aun en sus vertientes peligrosas y crueles.

La segunda gran isotopía se refiere a la connotación de los esclavos como «miseros», «pobres» y «miserables» por su cautiverio corporal. Después de los dos meses de navegación, llegaban al puerto de Cartagena «tan apretados, tan asquerosos y tan maltratados», «esqueletos», «en carne viva», «muertos», «enfermos», «desnudos, sin abrigo ni amparo alguno», «desnudos en carnes, en el puro suelo, como si fuesen bestias», suscitando «gran lástima y compasión», «con la mortaja que su madre le parió»<sup>44</sup>. Esta isotopía de la desnudez y de la vulnerabilidad a mi parecer no alude tanto a su inferioridad cultural y económica, sino a su impotencia delante del martirio. Los cuerpos agonizantes amontonados en los almacenes y en los bastimentos, «cruzando los brazos, como significando la cruz»<sup>45</sup>, remiten claramente a la imagen del Cristo doliente, en cuyo sacrificio se identifican los cautivos recién arrancados de África.

El autor denuncia el trato bestial destinado a los esclavos, apodados como «perro, bozal, caballo y otros innumerables baldones»<sup>46</sup>. También muchas veces los esclavos están representados en el suelo, rodeados de gusanos y moscos. Esta animalización del cuerpo del esclavo, desnudo y tirado en el suelo, a través del uso de metáforas animales, sirve para enfatizar por contraste la humanidad del esclavo y denunciar el trato inhumano de la sociedad colonial.

La semantización del cuerpo tiene dos finalidades; por un lado, la de subrayar la humanidad de los esclavos y hasta su asimilación en la pasión cristiana, por otro constituir una línea de oposición antitética a la inhumanidad de ciertos traficantes. Paralelamente a la connotación de esta gente desafortunada, «desollada, con llagas gravísimas, llenas de gusanos»<sup>47</sup>, seres humanos conducidos a la muerte, «desnudos y sin abrigo, ni amparo

---

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 194.

alguno», «en carnes, en el puro suelo, como si fuesen bestias»<sup>48</sup>, sus amos son descritos como «impíos crueles» y «de gran inhumanidad»<sup>49</sup>. Las connotaciones asociadas a los responsables de la trata y a los amos crueles son muy elocuentes: «inhumanidad», «ásperos», «impíos», recurren a «mucho palo, mucho azote y malas palabras»<sup>50</sup>, con «cruels azotes y muchísimos tormentos» y en fin con una actitud que «infierna su alma»<sup>51</sup>.

La sintaxis es bastante compleja y retorcida, con el uso del verbo principal al final de la frase y una gran abundancia de subordinadas. Predomina el sustantivo sobre el uso de verbos, determinando un lenguaje concreto y muy áspero. Muchas veces las enumeraciones profundizan la denuncia y la hacen mucho más concreta, también con la acumulación de sustantivos y algunos verbos muy precisos: «El mal tratamiento de prisiones, de corrientes y cadenas, de grillos, esposas, cepos, pies de amigo, alzacuellos y otras invenciones con que amedrentan, aprisionan y castigan»<sup>52</sup>. Se nota aquí también la predilección por un léxico técnico, visual y de sonidos ásperos, con la aliteración de vibrantes y velares, que contribuyen a crear un ritmo jadeante y duro. En muchos pasos, el autor recurre al paralelismo, para presentar los distintos puntos de vista e integrar su posición testimonial.

Entre todos los recursos, la antítesis es el más utilizado por el autor. Este recurso funciona a nivel microtextual, en la contraposición en el mismo párrafo entre la agresividad de los traficantes y la vulnerabilidad de los esclavos, pero también en dos grandes bloques narrativos, entre el poderío de los reinos etíopes y la condición servil de sus habitantes cautivos. La antítesis sirve de motor al sistema narrativo, que por un lado da cohesión interna a la obra y por otro enfatiza el valor de la denuncia contra los excesos del sistema esclavista.

También podemos mencionar el caso de la contraposición antitética entre moros y cristianos, con una inversión de los términos tradicionales. Si los

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 194-195.



moros eran considerados como los responsables de los estragos causados en la Península Ibérica, en el texto de Sandoval se connotan por su actitud más clemente y bondadosa, ya que, hablando de esclavitud, «castigaban sus esclavos, los cristianos, más en una semana que los moros a los suyos en un año»<sup>53</sup>.

### *El cuerpo y la raza para Sandoval*

Uno de los aspectos más interesantes en la obra de Sandoval es su saber empírico y su espíritu pragmático. Resalta en él su constante interés por el lugar de origen de los esclavos bozales, sus «castas, naciones y lenguas», las prácticas cotidianas, la ubicación en la ciudad y sobre todos los cuerpos y sus peculiaridades somáticas<sup>54</sup>.

Podemos hablar de una verdadera hermenéutica del cuerpo, identificado no solo como materia bruta, receptáculo del alma, sino como una señal de elementos culturales específicos y marcas de individualidad. Así, las naciones africanas se caracterizan por la específica concepción y el uso ritual del cuerpo, como los que «se dejan crecer el cabello desde la mitad de la cabeza hasta la cintura»<sup>55</sup> y otros que lo dejan crecer por delante de la cabeza, cubriendo todo el rostro<sup>56</sup> y otros más que se pintan el cuerpo<sup>57</sup>.

El cuerpo y sus valores simbólicos siempre han representado un espacio semiótico significativo en el pensamiento europeo, a partir del concepto de desnudez primigenia, hasta la idea del cuerpo martirizado de Cristo. El cuerpo fue también una metáfora de origen aristotélico, frecuentemente usada en la Edad Media, en especial para aludir a la Iglesia romana y a la cooperación entre las distintas partes de su organismo. Esta misma metáfora se siguió usando en los siglos siguientes para indicar la jerarquía social y política de los seres

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>54</sup> RESTREPO, “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características”, pp. 15-16.

<sup>55</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 13.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

humanos en el discurso y en las practicas coloniales<sup>58</sup>. No debe extrañar entonces la importancia semiótica del cuerpo en la obra de Sandoval y su proyección en las diversidades somáticas de los seres humanos, así como el uso de la metáfora de los pies de un cuerpo humano para indicar la sumisión de los esclavos<sup>59</sup>.

El interés por el cuerpo le deriva también del sistema de clasificación racial de su época, que precisamente dividía a los individuos en grandes ‘razas’ o categorías fenotípicas destinadas a la organización jerárquica de la humanidad. Pero el cuerpo en Sandoval es portador de significados distintos; en primer lugar, es un elemento diferenciador entre los individuos de una misma nación o grupo étnico. Si para la ideología dominante, el cuerpo y el color de la piel eran factores de homologación para todos los que presentaban las mismas características fenotípicas, Sandoval identifica en los cuerpos y en las prácticas sobre el cuerpo una expresión cultural diferenciadora entre los súbditos de «las naciones negras». Así, son las prácticas corporales, los cultos funerarios, el corte de pelo, la limpieza de los dientes, las decoraciones físicas, la manera de arrodillarse y de bailar y el uso de los ungüentos, los que permiten diferenciar a unos de otros. Dentro de esta categoría opaca del ‘régimen de negrura’, Sandoval reconoce el papel de las prácticas culturales como criterio de diferenciación interna de la humanidad. Al hablar de sus reinos, no se refiere a ellos siempre como ‘negros’, sino como wolof, ashanti, angola, aongo, yoruba, guineos, caravalies, ardas, lucumies, cafre, macua etc. El fenotipo entonces no es una marca distintiva, lo son sus expresiones culturales. Además, las categorías antitéticas negro/blanco de por sí carecen de valor clasificatorio, puesto que el autor reconoce muchas variedades fenotípicas entre «mulatos, pardos, zambos, de color bazo, loro, castaño o tostado, porque toda esta variedad y mucha más de colores tiene esta nación entre sí»<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> DE SOUZA ALMEIDA, “Las Casas, Alonso de Sandoval and the Defence of Black Slavery”, pp. 18-19.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>60</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 23.

Precisamente el concepto de nación es muy interesante en el texto, porque representa un sistema de clasificación de los hombres con una base política, en lugar de la categoría racial. Sandoval identifica claras diferencias culturales y una diversidad de religión, lengua y prácticas culturales entre las distintas naciones, unas más apreciadas y otras consideradas bárbaras, sin leyes, agricultura ni orden de república. Podemos decir que el fenotipo no representa un elemento opaco de clasificación. Para Sandoval, las barreras entre blancos y negros pueden ser borrosas. De hecho, resalta la presencia de blancos nacidos entre los negros y de negros nacidos de padres blancos, tanto en Europa como en África<sup>61</sup>. Se desprende una continuidad biológica entre blancos y negros, ya que tanto las fuentes clásicas, como el mismo Sandoval, atestiguan la presencia de hijos blancos de padres morenos y al revés:

Pues vemos tan de ordinario nacer de padres hermosos, hijos feos, y al contrario, de padres feos, hijos hermosos, y de padres blancos, hijos morenos y aun muy negros, y de padres negros hijos muy blancos, rubios, zarcos, y colorados<sup>62</sup>.

De esta manera, el autor confuta la idea de la división de la humanidad en 'razas' con base en el color de la piel. Al contrario, da fe de una comunión corporal, ya que cuerpos blancos pueden gestar a hijos negros y cuerpos negros a hijos blancos. Parece ser que para Sandoval, el 'régimen de negrura' se establece de manera muy articulada y no se asocia de manera automática a la 'raza', sino a divisiones políticas y culturales entre los hombres<sup>63</sup>. Hay también una gran variedad de color entre los etíopes, incluyendo a «innumerables

---

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 21-23.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>63</sup> E. RESTREPO, "El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII: diferencia, jerarquía y sujeción sin racialización", en M.E. CHAVES MALDONADO (ed.), *Genealogías de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, Abya-Yala/Universidad Javeriana, Bogotá 2009, p. 122.

fulos, hombres y mujeres, más blancos y rubios que alemanes, cabellos largos, lisos y dorados como los que tienen las mujeres de Europa»<sup>64</sup>.

Para explicar la diferencia de color entre padres e hijos expone la teoría aristotélica de la imaginación, según la cual serían las ánimas vegetativas y sensitivas las que intervienen en la gestación a través de su fantasía y o sea de un acto de imaginación, determinando una semejanza entre padres e hijos, también en el color de la piel<sup>65</sup>:

Lo que por mis ojos vi en esta ciudad de Cartagena de las Indias y fue un niño llamado Francisco, de edad de siete años, de nación angola, natural del pueblo de Quilombo, cuyos padres eran negros atezados, pero él blanco sin comparación, que en blancura sobrepusiera, rubio y de extremadas facciones españoladas, que era asombro y pasmo a toda la ciudad, que como a cosa maravillosa se le traían de unas partes a otras por toda ella; los ojos tenía pardos y muy cortos de vista: sólo demostraba ser de nación negro en la nariz que la tenía roma y los cabellos, aunque dorados muy retorcijados<sup>66</sup>.

Es evidente que para Sandoval los cuerpos de los esclavos son un espacio semiótico significativo, donde se hace patente su condición servil y su sometimiento. El cuerpo del esclavo es precisamente un bien cotizado en el mercado mundial, un objeto de valor económico. Sin embargo, él no realiza una ecuación entre esclavitud y 'raza', ya que el color de la piel no es una señal de inferioridad de por sí. En primer lugar, hace una distinción entre negros y etíopes, entendiendo por etíopes a «los negros africanos», considerando el color de su piel<sup>67</sup>. Sin embargo, para él no todas las naciones negras son etíopes o africanas, ya que el color negro de la piel se extiende a otras nacionalidades, como los habitantes de la India, Filipinas, Islas Molucas e incluso de América, en la provincia de Cartagena, Perú y «la América magelánica»<sup>68</sup>. De esto se

---

<sup>64</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopia salute*, p. 23.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 21-24; RESTREPO, "El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII", p. 130.

<sup>66</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopia salute*, p. 23.

<sup>67</sup> RESTREPO, "El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII", pp. 122-123.

<sup>68</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopia salute*, p. 11.

desprende que no hay una identificación entre negros y etíopes, ya que para él algunos habitantes de la India son negros, pero no etíopes<sup>69</sup>. Además, el fenotipo negro no tiene implicaciones culturales, políticas y sociales, ya que el autor distingue entre culturas que considera más desarrolladas y otras bárbaras.

Su conocimiento empírico y su hermenéutica corporal constituyen un sistema de clasificación y organización alternativo, «que corría paralelo, por debajo y más acá, pero no abiertamente en contra del saber encarnado por los *graves doctores*»<sup>70</sup>. Su hermenéutica corporal a mi parecer representa la base de una reflexión teológica que desarma la clasificación racial y propone el cuerpo como punto de partida de una igualdad biológica de los hombres y por ende una equivalencia espiritual.

En última instancia, Sandoval no asocia en ningún momento la condición de esclavitud al color de la piel. Los etíopes no se presentan como una categoría distinta de humanidad, o sea caracterizados por algún elemento intrínseco que los haría diferentes, por naturaleza. Asimismo, el autor pone en tela de juicio la relación directa entre la tez negra y la maldición de la estirpe camítica por Noé<sup>71</sup>. Entre las causas posibles de esclavitud que menciona el autor (la guerra, las hostilidades políticas internas a las naciones africanas o la responsabilidad de algún delito) no figura el color de la piel o la pertenencia racial. Esto significa que para Sandoval los africanos no eran esclavizados por su naturaleza, sino por accidentes políticos o por comportamientos individuales<sup>72</sup>.

### *La reflexión sobre la condición humana: del cautiverio del cuerpo a la libertad de las almas*

La propuesta de Sandoval es muy compleja y profunda, ya que intenta dar respuestas a problemas de tipo moral y jurídico. Al no existir en los tiempos de Sandoval ninguna base legal, teológica o filosófica, que justificara la esclavitud

---

<sup>69</sup> RESTREPO, “El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII”, p. 124.

<sup>70</sup> RESTREPO, “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características”, p. 16.

<sup>71</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 26.

<sup>72</sup> RESTREPO, “El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII”, p. 172.

específicamente africana, a diferencia de lo que ocurría con el sometimiento de las poblaciones indígenas<sup>73</sup>, Sandoval elabora un sistema filosófico alternativo, con base en la exegesis bíblica, las fuentes clásicas, el conocimiento de historia natural y su propia experiencia personal<sup>74</sup>.

El primer punto importante se refiere a la capacidad intelectual de los africanos, suficientes para comprender los preceptos cristianos. A este problema se relaciona la importancia de los intérpretes y de la comprensión mutua, ya que el bautizado tenía que entender las palabras del cura, a pesar de su diversidad lingüística. La propuesta de Sandoval de alguna forma se inserta en la estratificación aristotélica de la humanidad basada en el intelecto o en la cualidad de las almas, pero cambia los términos de la cuestión, incluyendo a los africanos en la categoría de los seres intelectivamente capaces y racionales<sup>75</sup>. En esto, la propuesta aristotélica (según la cual habría una jerarquía según las capacidades intelectuales y el uso de la razón individual de los hombres)<sup>76</sup> sirve de base para defender la dignidad humana de los esclavos. En este plan, Sandoval resalta la capacidad y el entendimiento de los intérpretes africanos en la labor de apoyo a la evangelización<sup>77</sup>.

Además, como señala Ángel Valtierra en la introducción a la edición de 1956<sup>78</sup>, el padre Sandoval toca un punto muy interesante, al reflexionar sobre el fundamento jurídico y moral de la esclavitud africana y las razones de la jerarquía racial. Para poder ofrecer testimonios fidedignos, pide información de primera mano a los misioneros de África y Cabo Verde, el padre Brandao de Loanda y el padre Sebastián Gómez, quienes les proporcionan datos testimoniales sobre la organización política de los reinos llamados etíopes y sus peculiaridades culturales. Otras fuentes consultadas fueron marineros y

---

<sup>73</sup> AMEZÚA AMEZÚA, "La cláusula suareciana sobre la esclavitud de los negros", p. 239.

<sup>74</sup> CENCI, "African Slavery and Salvation", p. 78.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 81-83.

<sup>76</sup> ARISTÓTELES, *La Política*, Ediciones Nuestra Raza, Madrid 1910, pp. 23-24; GONZÁLEZ CASTILLO, *Alonso de Sandoval S.J. y la esclavitud*, p. 51.

<sup>77</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 338.

<sup>78</sup> VALTIERRA, "El padre Alonso Sandoval, S.J.", pp. XXVI-XXXI.

capitanes de los barcos negreros, que le comunicaron informaciones de primaria importancia sobre las técnicas y las implicaciones filosóficas de la captura de esclavos y su comercialización en el mercado atlántico.

A diferencia de la justificación aristotélica de la condición de inferioridad de algunos hombres por naturaleza, Sandoval afirma que por obra divina los hombres no nacieron en la condición de esclavos, sino todos iguales y fue la malicia la que llevó a unos a esclavizar a los otros<sup>79</sup>:

al principio del mundo no pobló Dios Nuestro Señor la tierra de señores y esclavos, ni se conoció entre los primeros vecinos de él mayoría hasta que andando en el tiempo y creciendo en la malicia comenzaron unos a tiranizar la libertad de los otros<sup>80</sup>.

De esta manera, la esclavitud sería una responsabilidad humana y no la consecuencia de una condición natural, creada por Dios. Además, a un cuerpo negro no correspondería necesariamente un alma negra, ya que las almas negras por el pecado se pueden blanquear por la luz de Dios, puesto «que aunque a la vista son negros, pueden tener la candidez y blancura que da la sangre de Cristo a quien se lava con ella»<sup>81</sup>, y puesto que «las almas negras por el pecado, las hermosea Dios con la luz y claridad de la gracias»<sup>82</sup>. Aunque en este paso afirma la connotación negativa asociada a lo negro según el pensamiento de su época, Sandoval intenta recuperar el valor del alma de los esclavos, blanqueada por la fe.

En su época, las razones que se alegaban para justificar la esclavitud eran sustancialmente dos: la justa guerra y la necesidad de sustituir a los indígenas en el trabajo forzado. El primer punto refleja las propuestas del padre Vitoria que sostenía la legitimidad de la Guerra Justa y del sometimiento de hombres bestiales a hombres superiores, concedores de Dios. Al respecto, Sandoval se

---

<sup>79</sup> GONZÁLEZ CASTILLO, *Alonso de Sandoval S.J. y la esclavitud*, p. 53.

<sup>80</sup> SANDOVAL, *De instauranda Aethiopum salute*, p. 105.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 7.

pregunta si puede ser justa una guerra donde más prevalece la agresión que la defensa. Se trataba de verdaderas cacerías, donde se capturaban a hombres sin ninguna distinción entre culpables e inocentes. Al respecto afirma:

También digo que en las ferias donde se compran estos negros, algunos vienen mal cautivos, porque fueron hurtados, o los mandan vender los señores de las tierras por cosas tan leves que no se merecen cautiverio; mas éstos no son muchos, y buscar entre diez o doce mil negros que cada año salen de este puerto, algunos mal cautivos, es cosa imposible por más diligencias que se hagan<sup>83</sup>.

La segunda justificación se refería a la necesidad de salvar a los indígenas del trabajo forzado, con la introducción de esclavos africanos. En esta visión encontramos la célebre propuesta de Bartolomé de las Casas, posteriormente rectificada por el mismo dominico. Según Sandoval, no se puede legitimar la esclavitud de una comunidad para defender a otra:

Si es cierto, como lo es, que nuestra principal vocación en las Indias es el empleo de los indios, tan encomendado por nuestras constituciones, no es menos cierto el empleo muy propio nuestro en ellas, el de los negros que en estas partes nos sirven, porque es sin duda, que los motivos que los de la Compañía acá tenemos de ayudar a los naturales, esa misma, sin diferencia ninguna, tendernos de ayudar a los negros, principalmente en los lugares y tierras donde no hay indios: porque la misma razón dicta que pues los negros han entrado a suplir la falta de los indios para nuestro servicio temporal, entren también en la cuenta que debemos tener de su remedio espiritual;[...] en particular siendo esclavos nuestros y no gente libre como los indios. Razón que nos debe hacer gran fuerza en este caso, por ser mucho mayor la necesidad de los negros de que tratamos, y mucho más extrema (como claramente hemos visto) que la que padecen los indios, mayor la disposición de los negros y así la esperanza de mayor futuro. Esta verdad nos tiene ya declarada nuestra sagrada religión pues claramente nos muestra tener igual concepto y estimación de la salvación de los negros, que la de los indios<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 584.



Sandoval desestructura el paradigma racista de su época, basado en la manipulación de la 'raza' como base del sistema colonial. Al contrario, reconoce la humanidad de los esclavos africanos a través de la validación de su intelecto y de sus prácticas culturales. Aclara abiertamente que «tienen libre albedrío, voluntad y uso de ellas en todas las acciones humanas que se les ofrecen; y así tienen guerras y hacen paces, se casan, compran y venden, truecan y cambian como nosotros»<sup>85</sup>.

### *Conclusiones*

El texto de Sandoval está insertado dentro del sistema ideológico y cultural colonial, según un modelo de organización jerárquica de las diferencias. No se trata de un texto antiesclavista en sentido moderno y es evidente que el padre Sandoval no hubiera obtenido la licencia para publicar una obra declaradamente crítica del sistema doctrinal y político imperante en las colonias. Sin embargo, su propuesta filosófica apunta de manera sutil e ingeniosa hacia una deconstrucción de la jerarquía racial. Su propuesta de continuidad biológica entre blancos y negros pone en tela de juicio la misma institución esclavista y la legitimidad del control económico y político de unos individuos sobre otros.

Al carecer de modelos teológico y filosóficos preexistentes sobre la identidad humana de los africanos<sup>86</sup>, el padre Sandoval se construye sus propias herramientas de análisis a partir de la práctica cotidiana y de la convivencia con los esclavos bozales. Así como los primeros cronistas de Indias se encontraron delante de la necesidad de crear sus propios modelos hermenéuticos basados en la experiencia y en el valor testimonial, el jesuita parte de las reflexiones sobre la entidad corporal para llegar a una comprensión más profunda del ser humano y de su condición. Paralelamente a sus estudios filosóficos y religiosos en la academia limeña, Sandoval construye su propio armazón ideológico a partir de

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 346

<sup>86</sup> AMEZÚA AMEZÚA, "La cláusula suareciana sobre la esclavitud de los negros", p. 239.

la convivencia física y del significado de los cuerpos dolientes y agonizantes de los individuos cautivos. En su trabajo documental y testimonial, lleva a cabo precisas estrategias narrativas que apuntan hacia un acercamiento a la diversidad somática y cultural de los esclavos por medio de la incorporación de los mitos de la antigüedad clásica y de la semantización de sus cuerpos martirizados.

### *Bibliografía*

- Amezúa Amezúa, Luis Carlos. “La cláusula suareciana sobre la esclavitud de los negros”, *Pensamiento*, 74 (2018), 279, pp. 237-261.
- Aristóteles. *La Política*, Ediciones Nuestra Raza, Madrid 1910.
- Cenci, Márcio Paulo. “African Slavery and Salvation in *De instauranda Aethiopum salute* of Alonso de Sandoval S.J. (1577-1652)”, *Patristica et Mediaevalia*, XXVI (2015), pp. 75-89.
- De Souza Almeida, Juliana Beatriz. “Las Casas, Alonso de Sandoval and the Defence of Black Slavery”, *Topoi*, 2 (2006), pp. 1-31.
- Castillo Mathieu, Nicolás del. “Alonso de Sandoval. *Un tratado sobre la esclavitud*. Introducción y transcripción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid, Alianza Universidad, 1987”, Reseña, *THESAURUS*, XLIII (1988), 1, pp. 133-138, en <cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/43/TH\_43\_001\_133\_0.pdf>.
- González Castillo, Mónica Viviana. *Alonso de Sandoval S.J. y la esclavitud: análisis de su obra De Instauranda Aethiopum Salute*, Tesis de Maestría en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás, Bogotá 2015.
- Guerrero Mosquera, Andrea. “Alonso de Sandoval: un tratadista en Cartagena de Indias”, en Adela Morales – Julián Ruiz Rivera (eds.), *El Caribe: epicentro de la América bicentenario III*, Fundación Carolina Colombia, Bogotá 2012, pp. 14-22.
- Guerrero Mosquera, Andrea. “Los jesuitas en Cartagena de Indias y la evangelización de africanos: una aproximación”, *Montalbán. Revista de Humanidades y Educación*, 2018, 52, pp. 4-27.
- Restrepo, Eduardo. “*De instauranda Aethiopum salute*: sobre las ediciones y características de la obra de Alonso de Sandoval”, *Tabula Rasa*, 2005, 3, pp. 13-26.
- Restrepo, Eduardo. “El negro en el pensamiento colonial del siglo XVII: diferencia, jerarquía y sujeción sin racialización”, en María Eugenia Chaves Maldonado (ed.), *Genealogías de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los*

- africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, Abya-Yala/Universidad Javeriana, Bogotá 2009, pp. 118-176.
- Rivas Sacconi, José Manuel. *El latín en Colombia. Bosquejo histórico del humanismo colombiano*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1993.
- Sandoval, Alonso de, S.J. *De instauranda Aethiopum salute. El mundo de la esclavitud negra en América* (1627, edición facsimilar de Ángel Valtierra, S.J.), Biblioteca de la Presidencia de Colombia, Bogotá 1956.
- Tardieu, Jean-Pierre. "Du bon usage de la monstruosité: la vision de l'Afrique chez Alonso de Sandoval (1627)", *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), 1-2, pp. 164-178.
- Valtierra, Ángel, S.J. "El padre Alonso Sandoval, S.J.", en Alonso de Sandoval S.J., *De instauranda Aethiopum salute. El mundo de la esclavitud negra en América*, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, Bogotá 1956, pp. V-XXXVII.
- Vila Vilar, Enriqueta. *Aspectos sociales en América colonial. De extranjeros, contrabando y esclavos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 2001.
- Vila Vilar, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2014.



## EL APARATO CRÍTICO EN «MONA» DE REINALDO ARENAS *O cómo convertir lo gótico en humorístico*

DOMENICO ANTONIO CUSATO  
(Università degli Studi di Catania)

**Resumen:** “Mona”, de Reinaldo Arenas, es un cuento bastante complejo, que simula la edición póstuma de un manuscrito redactado por un hombre que tiene la certeza de que pronto lo van a matar. Por lo tanto, encontramos una serie de partes aparentemente en exergo (como las notas del curador y de los editores), que sin embargo solo supuestamente son paratextuales, ya que, en realidad, forman parte de la arquitectura narrativa. Lo que suscita más interés en el cuento es el recurso (inhabitual en una obra de ficción) de poner notas a pie de página, creando una suerte de aparato crítico. De este que, precisamente por ser un aparato crítico, debería de ser la parte más seria de la obra, mana en cambio una intensa comicidad. El presente estudio, al analizar la estructura de la narración, trata de indagar por qué el escritor cubano utiliza este recurso y por qué decide crear un efecto cómico que contrasta con la atmósfera gótica de la historia narrada.

**Palabras clave:** Cuento fantástico – *La Gioconda* – Humorismo – Homosexualidad.

**Abstract:** «The Critical Apparatus in “Mona” by Reinaldo Arenas. Or how to turn Gothic into Humorous». “Mona”, by Reinaldo Arenas, is a rather complex short story simulating the posthumous edition of a manuscript written by a man who knows he will soon be killed. The text, therefore, contains some passages in exergue (such as the curator’s and editors’ notes) that are only supposedly paratextual, since they are part of the narrative architecture. Most noteworthy in the story is the choice (unusual in a work of fiction) to insert footnotes that seem to create a critical apparatus. This part, which, precisely, for being critical, should be the most serious of the work, turns out to be intensely comic. The present study, when analyzing the structure of the text, tries to investigate why the Cuban writer uses this resource and decides to create a comic effect in contrast with the Gothic atmosphere of the story.

**Keywords:** Fantastic Story – *La Gioconda* – Humor – Homosexuality.

A finales de 1987, enfermo de SIDA y con la clara conciencia de su próximo fin, Reinaldo Arenas termina de escribir la colección de cuentos *Viaje a La Habana*<sup>1</sup>, último trabajo literario editado antes de su muerte. Pero, más que un libro de relatos, el autor considera que la obra es una única narración en tres viajes, como afirma en el subtítulo. “Que trine Eva”, “Mona” y “Viaje a La Habana”, pues, son para él, tres capítulos de una sola novela. Sin embargo, aunque así fuera, las tres partes de este libro se pueden leer de manera independiente sin que ello limite la interpretación de cada ‘viaje’.

Por esta razón, aquí nos vamos a ocupar de uno solo de los relatos, “Mona”, provisto de una interesante estructura narrativa que, aunque no totalmente innovadora, seguramente resulta poco convencional.

La vocación experimental de Arenas ya se había visto desde el principio de su carrera, y sobre todo en su segunda novela, *El mundo alucinante*<sup>2</sup>, en la que nos brindaba la historia de Fray Servando Teresa de Mier desde tres perspectivas o, mejor dicho, a través de tres diferentes instancias narrativas: además de las consolidadas primera y tercera personas, proponía también una poco utilizada voz en segunda. El ‘yo’ y el ‘él’, por lo tanto, se alternaban con el menos usual ‘tú’, recordándonos así la disposición formal de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, que luego será utilizada también por Carlos Alberto Montaner en *Perromundo* (1972).

Tampoco en “Mona”, como se acaba de apuntar, el aspecto formal es totalmente innovador; sin embargo, merece la pena examinarlo porque nos hace notar cómo el rechazo del escritor a la linealidad estructural es el reflejo de su rechazo a todo lo convencional (y no solo en literatura).

En el relato, encontramos tres tipos diferentes de texto: el prefativo, constituido por la “Presentación de Daniel Sakuntala” y la “Nota de los editores”; el narrativo, representado por la carta que escribe Ramón Fernández

---

<sup>1</sup> R. ARENAS, *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*, Mondadori España, Madrid 1990.

<sup>2</sup> Con esta obra, en 1966 Arenas gana la primera mención en el concurso literario de la UNEAC. La novela no apareció en castellano hasta 1969, un año después de haber sido publicada en francés por la editorial Seuil.

(que no es más que un cuento en primera persona, en el que relata la historia de su trágico percance); el crítico-filológico, formado por las notas a pie de página en el relato de Ramón, donde aparecen observaciones e integraciones a la extraña historia. Es preciso señalar que también la “Presentación” de Sakuntala tiene una nota en la que el redactor ridiculiza a Reinaldo Arenas.

Los susodichos textos no son contemporáneos entre sí. La “Presentación de Daniel Sakuntala” está fechada en «New York, 1987»<sup>3</sup>; la “Nota de los editores” está escrita en «Monterrey, CA. Mayo del [sic] 2025»<sup>4</sup>; la carta de Ramón se redacta a los poquísimos días de su detención (que se produce en octubre de 1986); las notas a pie de página, puesto que pertenecen a varias manos (de Sakuntala y de los editores tanto de la primera como de la segunda edición) corresponden a tiempos diferentes. Las de Sakuntala se remontan a unos meses de la muerte del marielito, puesto que en su “Presentación” (1987) nos dice que va a publicar ya el opúsculo (así que debía de tener hechas todas las anotaciones); los editores de la primera impresión añaden sus consideraciones desde Nueva Jersey en noviembre de 1999, año en que la obra vio la luz; los editores de la segunda edición, como ya se ha visto, lo hacen desde México, en 2025.

Pero, vamos por partes y veamos los tres tipos de texto.

#### *La «Presentación de Daniel Sakuntala»*

En el primer texto, el sedicente intelectual Daniel Sakuntala cuenta, desde la perspectiva del cubano exiliado, que seis meses atrás su amigo Ramón murió misteriosamente en la cárcel, donde se encontraba por haber intentado destruir el cuadro de *La Gioconda*. Nos dice también que la carta de su amigo (redactada desde la prisión con la esperanza de que alguien lo pudiera salvar de una muerte que siente inminente) es perfectamente creíble. Pero el lector aún

---

<sup>3</sup> ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 74.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 76.

no sabe que lo que escribe Ramón se percibirá como un cuento fantástico o alucinado.

Sakuntala hace hincapié también en la poca consideración que se tiene de los inmigrados cubanos en Estados Unidos; pues recuerda que los periódicos habían enfatizado que el vándalo era seguramente uno de los locos que Fidel expulsó de Cuba aprovechando el puente del Mariel, y también se sospecha que, por dicha razón, la policía no siguió investigando sobre su desconcertante muerte. Además, señala que casi nadie se enteró de que el cadáver había desaparecido misteriosamente de la morgue del hospital, porque la noticia principal de ese día fue la del suicidio de madre Teresa.

Dice también que, como no encontró a ningún editor dispuesto a publicar el relato de su amigo (ni siquiera quiso hacerlo el «frívolo» y «absolutamente inculto»<sup>5</sup> Reinaldo Arenas), lo va a publicar él de su bolsillo; y concluye con una esperanza: «Ojalá algún día alguien lo tome en serio»<sup>6</sup>.

#### *La «Nota de los editores»*

Bastante más breve que la presentación de Sakuntala, esta segunda instancia prefativa nos aclara algo más sobre el texto de Ramón.

Aquí, se nos revela que Sakuntala, pese a sus desaforados esfuerzos, no logró publicar en vida la carta del amigo por no tener los dos mil dólares que le pedía, como adelanto, la Editorial Playor. Así que la publicación se efectuó en 1999, cuando él ya había desaparecido misteriosamente sin que nunca se encontrara su cuerpo. Se nos informa también de que los dos primeros impresores del increíble relato, Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre, también desaparecieron junto con casi todos los ejemplares del libro (aunque los redactores de esta “Nota” añaden que probablemente habían vuelto a Cuba «luego de la toma de La Habana por la isla de Jamaica con la ayuda de otras islas del Caribe y, desde luego, de Inglaterra»)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 75.



Hacen también una breve observación sobre Reinaldo Arenas (para responder a Sakuntala que lo había mencionado en el prólogo), aclarando que se trata de un escritor muerto de SIDA en el verano de 1987 y justamente olvidado.

Tras explicar las normas editoriales utilizadas, concluyen diciendo que la publicación que ellos proponen se puede considerar la edición príncipe por tener la anterior un alto número de erratas y está, además, perdida.

*El «Texto de Ramón Fernández»*

A pesar de presentarse como una carta, el texto de Ramón tiene todas las características de una verdadera narración, y utiliza recursos típicos de los relatos de suspense tales como la elipsis, la postergación de informaciones, la limitación de la perspectiva, etc. En ella, el redactor explica los motivos por los que está en la cárcel y por qué teme por su vida.

Al destinatario de su carta le cuenta que una noche, trabajando como vigilante jurado en el Wendy's, un restaurante *fast food* abierto las veinticuatro horas del día, conoce a una mujer bellísima, Elisa, con la que establece una relación erótica y de quien casi se enamora en seguida. Según va pasando el tiempo, Ramón nota ciertas rarezas en la mujer: de repente, y por breves momentos, tiene la sensación de que su maravilloso cuerpo a veces se torna flácido, sin seno, sin cabeza, o que tiene algún hueso dislocado; entre otras cosas, una noche en la oscuridad siente que sus labios tienen la consistencia de unos belfos; en algunas ocasiones, por unos instantes, le parece que se convierte en un viejo. Pero lo que nota con cierta frecuencia es que Elisa cambia el tono de la voz y, al hablar, su voz femenina se torna grave por momentos. Pero todo ello no lo asombra mucho porque considera que es fruto de su propia fantasía.

Decide saber quién es y dónde vive la mujer; así que la sigue y ve que entra en el Museo Metropolitano. Suponiendo que es una empleada del centro, empieza a buscar su oficina. Pero, al pasar por una sala atestada de visitantes, se da cuenta de que el cuadro que la gente mira es la imagen perfecta de Elisa. Tras una serie de conjeturas, llega a enterarse de que Elisa y la mujer del cuadro son la misma persona: por la noche, la modelo de Leonardo deja el cuadro

humanizándose y convirtiéndose en una verdadera mujer, y vuelve al cuadro pocos minutos antes de que abra el museo.

Al sentirse descubierta, Elisa decide acabar con el hombre; y durante un viaje al norte de Nueva York, donde la mujer lo lleva con una excusa para matarlo, Ramón nota que ella va perdiendo sus rasgos femeninos y se revela como lo que es de verdad: el viejo Leonardo que, en el famoso cuadro, se había retratado a sí mismo con semblante de mujer. Pero, después de quinientos años, le falta la concentración suficiente para mantener establemente la frescura de un joven cuerpo femenino; y, al relajarse, vuelve a ser un viejo horrendo y un repugnante homosexual.

Cuando Elisa trata de matar a Ramón, él consigue zafarse de sus fuertes brazos y se escapa haciendo perder su rastro. Pero tiene la certeza de que «esa cosa» conseguirá encontrarlo y matarlo.

Para poder seguir viviendo, cree que la única solución es destruir el cuadro; así que entra en el museo armado de martillo. Pero no consigue llegar a la tela: el personal de seguridad lo bloquea, y la policía, que llega en seguida, se lo lleva preso. Desde la cárcel donde se encuentra, trata de redactar rápidamente su historia, esperando que el destinatario de su escrito le crea y lo salve a tiempo. Pero considera que las posibilidades son mínimas, pues sabe que, por su condición sobrenatural, Elisa no tardará en alcanzarlo dentro de la prisión misma para vengarse de su excesiva curiosidad.

### *El texto crítico-filológico*

Ya se ha dicho que en el aparato crítico-filológico (constituido por las notas a pie de página, casi todas en la carta de Ramón) intervienen tres manos diferentes. Los editores del año 2025, que tienen una posición privilegiada por ser los últimos en intervenir, deciden mantener las notas de la agotada edición anterior, pudiendo así confirmar (pero sobre todo confutar, sin temor de volver a ser atacados y desmentidos) las anotaciones de los comentaristas precedentes, y sobre todo las de los editores de 1999.

Estas notas contrastan con la atmósfera gótica de la carta de Ramón y ponen de relieve el carácter irónico y burlesco de Arenas. Ya la nota número 1 (la única que no pertenece al “Texto de Ramón Fernández”, sino a la

“Presentación de Daniel Sakuntala”) es de una autoironía desconcertante. Aquí el autor estigmatiza un error que él cometió de verdad (y que nunca corrigió) en “Final de un cuento”<sup>8</sup>, riéndose ferozmente de sí mismo:

Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto. Baste señalar que su relato, *Final de un cuento*, sitúa una estatua de Júpiter sobre La Lonja del Comercio de La Habana, cuando todo el mundo sabe que lo que corona la cúpula de ese edificio es una estatua del dios Mercurio. (Nota de Daniel Sakuntala)<sup>9</sup>.

Pero, como ya se ha dicho, la primera nota es la única que no pertenece a la carta de Ramón Fernández. A partir de la segunda, todas las anotaciones servirán para glosar y dilucidar el manuscrito del apuesto vigilante cubano. A menudo, como se verá, las notas relativas a algún paso del cuento de Ramón aparecen en grupos de dos o tres, siendo cada una de ellas la clarificación o el comentario de las diferentes instancias críticas.

En las notas 2, 3 y 4 (que pertenecen respectivamente a las observaciones de Sakuntala, de los primeros editores y de los últimos), tenemos las suposiciones de cuál pudo ser el pueblo al norte de Nueva York donde estuvo Ramoncito con la bella Elisa. Sakuntala sostiene que es Syracuse, Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre consideran que es Albany, mientras que los editores de la más reciente publicación afirman que se trata de Ithaca.

En este primer grupo de notas, aún no se aprecia la ironía, puesto que las suposiciones parecen debidas al conocimiento diferente del lugar descrito. Sin embargo, después de haber leído las otras observaciones a pie de página, quedará claro que también aquí los comentaristas, casi solo por el placer de contradecirse, crean inútiles polémicas e inverosímiles propuestas de lectura.

---

<sup>8</sup> Este cuento aparece por primera vez en *Mariel*, primavera 1983, año I, n. 1, pp. 3-5. Sucesivamente, fue incluido también en un librito, al cuidado de Juan Villa, titulado *Final de un cuento. Memoriales*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1991, pp. 63-84. Hoy en día, forma parte de la colección de cuentos *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, Áltera, Barcelona 1995, pp. 147-175.

<sup>9</sup> ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 74.

Pero lo que sí se nota es que los ataques siguen cierta jerarquía, en el sentido de que Sakuntala afirma algo que casi siempre es desmentido por los editores de 1999 quienes, a su vez, son desmentidos por los colegas de 2025.

En una ocasión (en el segundo grupo de notas, que van de la 5 a la 8), incluso los editores de la primera impresión, que en las otras circunstancias siempre firman juntos las anotaciones al texto, contrastan entre sí. En esta segunda serie de consideraciones, los comentaristas se refieren a lo que dice Ramón sobre un templo, «de la época de los Tolomeos (según decía un cartel)»<sup>10</sup>, que vio en el museo de Nueva York. Aquí, la fantasía de los cinco se desenfrena: Sakuntala sostiene que se trata del templo de Ramsés II; Vicente Echurre piensa que es el de Debot [*sic*]; su socio Ismaele Lorenzo, al contrario, dice que no puede ser otra cosa sino el templo de Kantur; los últimos editores afirman, en cambio, que es el de Pernabi.

Por supuesto, ninguno de estos templos es posible que estuviera en el Metropolitan Museum: el primero (llamado también Templo Mayor de Abu Simbel) porque, con la construcción de la presa de Asuán en 1964, se desmanteló del lugar en el que estaba y se volvió a construir en una zona próxima, y nunca más se cambió de lugar; el segundo porque, como todo el mundo sabe, se encuentra en Madrid y es un regalo del gobierno egipcio a España para agradecerle la respuesta positiva a un llamamiento internacional, realizado por la Unesco para salvar los templos de Nubia. El tercero y el cuarto son nombres desconocidos, de los que no se encuentra huella en las enciclopedias, así que evidentemente no son divinidades y, por lo tanto, no se les puede atribuir ningún templo. Surge la duda de que puede tratarse de una transcripción errada (por otra parte, también Debod está mal escrito). Ahora bien, si es difícil remontarse a Pernabi (ya que, probablemente, más que el nombre de una divinidad parece un lúdico conjunto de sílabas, inventado por Arenas), Kantur en cambio podría ser Dendur. En realidad, en el museo neoyorquino, se conserva el templo de Dendur, que es uno de los cuatro que el

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 89.

gobierno egipcio les regaló a los países que ayudaron a salvar la localidad arqueológica de Nubia<sup>11</sup>.

La sucesiva (la número 9) es una nota sin réplicas por parte de los otros comentaristas, donde intervienen solamente los primeros editores: hablan de la cotización real del cuadro de Leonardo y de cómo el *New York Times* lo tasó más del valor que le atribuía el mismo catálogo. Esto se hizo, según ellos, para aumentar los impuestos del derecho de exhibición. Y cuando en 1992 murió Reagan, se comprendió que estas sospechas tenían fundamento:

Podríamos agregar que estas sospechas fueron casi absolutamente confirmadas cuando en 1992, al abrirse el testamento del expresidente Ronald Reagan, quedó demostrado que el *New York Times* era de su propiedad desde 1944<sup>12</sup>.

Como se puede notar, Arenas (convencido de que iba a morir en el invierno de 1987)<sup>13</sup>, con su carácter jocosos, enreda el tiempo y se proyecta en un futuro que no llegará a ver, imaginándolo con ironía y autoironía. Antes, en la presentación de *Sakuntala*, había anticipado la muerte de Madre Teresa al 19 de octubre de 1986<sup>14</sup>; luego, había anticipado también su propia muerte<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> A parte del templo de Debod (obsequiado a España) y del de Dendur (a EE. UU.), los otros dos importantes regalos fueron el templo de Ellesiya a Italia y el de Taffa a los Países Bajos.

<sup>12</sup> ARENAS, "Mona", en *Viaje a La Habana*, p. 92.

<sup>13</sup> Las primeras palabras en absoluto de sus memorias son: «Yo pensaba morirme en el invierno de 1987» (R. ARENAS, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992, p. 9).

<sup>14</sup> En la "Presentación de Daniel Sakuntala", leemos que el 17 de octubre encuentran muerto en la cárcel a Ramón, y «Dos días después sólo algunos periódicos (ahora lo que estaba en primera plana era el suicidio de la Madre Teresa) difundieron la información de que el cadáver de Ramón Fernández había desaparecido misteriosamente» (ARENAS, "Mona", en *Viaje a La Habana*, p. 72). En este caso, Arenas anticipa once años la muerte de la piadosa monja.

<sup>15</sup> Ya en la "Presentación" de *Sakuntala*, leemos: «Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rio de mi propósito» (*Ivi*, p. 74). La muerte del escritor está confirmada luego en la "Nota de los editores": «En cuanto a Reinaldo Arenas, mencionado por el señor Sakuntala, se trata de un

Ahora, en la nota 9, anticipa doce años la verdadera defunción del expresidente de los Estados Unidos.

Para ver cómo el aparato crítico, que debería ser el segmento más serio de la obra, se convierte en la parte más farsesca, léase la vacua diatriba que se despliega en las notas que van de la 10 a la 12. En ellas, la polémica surge por un motivo baladí: el horario de cierre del Metropolitan Museum. Cuando Ramón cuenta que, esperando a Elisa, con un ramo de rosas, estuvo «apostado hasta las diez de la noche, hora en que ese día, por ser viernes, el museo cerraba todas sus puertas»<sup>16</sup>, se desencadena la furia exegetica de los anotadores:

Algún evento especial tendría que estarse celebrando ese día en el Museo, pues sólo los miércoles cierra a las diez de la noche. (Nota de Daniel Sakuntala).

El Museo Metropolitano de Nueva York cerraba los miércoles y viernes a las diez de la noche. Los conocimientos del señor Sakuntala en materia son nulos. (Notas [*sic*] de los señores Lorenzo y Echurre en 1999).

Antes del gran incendio, el Museo Metropolitano se mantenía abierto los martes y domingos hasta las diez de la noche. Esperemos que cuando terminen las reparaciones y vuelva a abrir se mantenga el mismo horario. (Notas [*sic*] de los editores en el 2025)<sup>17</sup>.

Como se puede ver, las notas son una excusa para atacar a los comentaristas anteriores. Casi seguramente, organizar la historia como si se tratara de la edición crítica de un manuscrito induce a pensar que, en el fondo, el escritor cubano quiso burlarse de los estudiosos. A través de las consideraciones

---

escritor justamente olvidado (...). Efectivamente, murió del SIDA en el verano de 1987 en Nueva York» (Cf. *Ivi*, pp. 75-76).

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Dicho sea de paso, deja un poco asombrados el plural de la palabra 'nota' cuando se refiere a lo que dicen los primeros y los segundos editores. Puede que a Arenas (genial y volcánico en sus ideas, pero escaso en el conocimiento gramatical) el plural le sonara mejor porque le parecía que la concordancia tenía que ser con las personas y no con lo que se dice (que es una sola cosa). Pero es bastante reprobable que una editorial de cierta envergadura como la Mondadori España no haya aportado la debida corrección.

introductorias y, sobre todo, a través de las notas, Arenas ataca pues la literatura de segundo grado, es decir la que hacen los críticos. Desde su posición de intelectual puro, rechaza a los académicos, burlándose de ellos y de sus puntillosos y pedantes trabajos.

El sucesivo grupo de notas, que, por lo que va a criticar, cualquiera esperarí­a que tuviera un carácter más filológico, en cambio es engendrado por el engreimiento y la envidia de los comentaristas (también aquí, probablemente, hay una indirecta hacia los críticos). Esta vez, el tema del debate es el paso en que Ramón menciona unas extrañas palabras de Elisa: «Il veleno de la conoscenza é una delle tante calamitá di cui soffre l'essere umano – dijo mirándome fijamente –. Il veleno della conoscenza o al meno quello della curiosità»<sup>18</sup>. En su comentario, en la nota 13, Sakuntala se jacta de haber leído la transcripción fonética de Ramón (que no había entendido el significado) y de haberla puesto en correcto italiano, ya que sus conocimientos de este idioma son amplios, habiendo sido discípulo de Giolio B. Blanc. Tras señalar que es la única corrección que le hizo al manuscrito de Ramón, da la traducción en español. Pero la nota 14, que es de los señores Lorenzo y Echurre, desmiente que Sakuntala pudiera haber sido discípulo de Blanc: «La alcurnia de este personaje no le permitía codearse con gente como el señor Sakuntala, mucho menos ser su profesor. A no ser que hubiesen [*sic*] motivos muy *estrictamente personales*»<sup>19</sup>.

Obviamente, los motivos *estrictamente personales* a los que aluden los primeros editores conciernen a una posible relación homosexual. Y he aquí cómo todo se torna burdo cotilleo, tratando así de demostrar la poca seriedad del trabajo académico, basado en envidias, chismes y rencores. De todos modos, hasta ahora, nada podía hacer sospechar de la homosexualidad de Sakuntala; solo en la nota 19 (y en la parte del texto al que ella se refiere) encontraremos una alusión a esta posibilidad.

---

<sup>18</sup> ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, pp. 95-96. El paso en lengua italiana está transcrito tal cual se encuentra en la narración, con todos los errores de ortografía presentes.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 96. La cursiva está en el texto.

En la nota 15, los editores de 2025, con tal de atacar y desmentir a sus precedentes colegas, apoyan al intelectual cubano, afirmando que Giolio B. Blanc había dirigido durante muchos años la revista neoyorquina *Noticias de Arte* y, por lo tanto, es muy probable que hubiera conocido a Sakuntala, quien tenía pretensiones literarias.

El aparato crítico se manifiesta, cada vez más, como una feroz contienda donde, en un irrefrenable *crescendo*, los últimos exegetas ultrajan y agreden a los precedentes. En la nota 16, comentando el texto que dice «Esa noche dormí en casa de mi amigo, el escritor cubano Daniel Sakuntala»<sup>20</sup>, los primeros editores afirman con sarcasmo:

«El escritor cubano, Daniel Sakuntala» (!) Ponemos en tela de juicio esa aseveración producto de la amistad. Ni los diccionarios más prolijos registran su nombre. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)<sup>21</sup>.

Aquí, ya se puede ver con mayor claridad cómo las que deberían ser aclaraciones críticas se van convirtiendo cada vez más en trivial comadreo.

Las dos notas sucesivas pertenecen a Sakuntala. En la 17, el cubano se jacta declarándose experto de Alquimia, Astrología, Metempsicosis y Ciencias Ocultas. Pero demuestra no entender nada de todo ello al declarar que el puñal que Ramón le regaló (un arma muy antigua con la que Elisa iba a matar al vigilante, una «verdadera joya»)<sup>22</sup>, desapareció de su casa. Pues, a pesar de sus presuntos conocimientos de ciencias ocultas, en vez de sospecharse la intervención sobrenatural de Elisa, sostiene: «Yo estoy seguro de que lo llevó el negro dominicano con el que vino a visitarme los otros días Renecito Cifuentes»<sup>23</sup>. Pero no se trata solamente de ineptitud y desconocimiento de lo oculto. Lo que Arenas quiere poner de relieve es la homosexualidad de su

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 101.



amigo<sup>24</sup>, que fue uno de los cofundadores de la revista *Mariel* y que lo ayudó cuando estaba muy enfermo de SIDA<sup>25</sup>.

Más escatológica y soez es la nota siguiente, que comenta lo que dice Ramón de Daniel Sakuntala, el cual «se portó como un verdadero amigo (...). Me dio de comer (...) y me obligó a tomar unas aspirinas y hasta un jarabe»<sup>26</sup>. Aquí, el mismo Sakuntala, en la nota 18, innecesariamente apunta: «El “jarabe” que le di a tomar no era otra cosa que Riopan, un calmante estomacal que puede contener las diarreas. (Nota de Daniel Sakuntala)»<sup>27</sup>.

Hilarante resulta el sucesivo grupo de notas (de la 19 a la 21), en el que, como habíamos anticipado, se pone en tela de juicio la heterosexualidad de Daniel Sakuntala. Estas anotaciones están relacionadas con lo que cuenta Ramón acerca de una noche de pesadillas en casa de su amigo Daniel:

Mis propios gritos me despertaron tan repentinamente que tuve tiempo de ver a Daniel succionándome el miembro. Él se hizo el desentendido y se retiró a un extremo de la cama donde fingió dormir, pero yo comprendí que allí tampoco podría quedarme<sup>28</sup>.

Daniel Sakuntala, en la nota 19, se justifica así:

---

<sup>24</sup> A este respecto, es interesante leer el artículo del mismo Renecito Cifuentes (“Los parámetros del paraíso”, en *Mariel*, II (1984), 5, p. 12), donde presenta su experiencia personal de los efectos de la parametrización del arte en Cuba.

<sup>25</sup> El nombre de Cifuentes aparece varias veces en las memorias de Arenas. Lo encontramos ya en la introducción, titulada “El fin”, donde el escritor recuerda que, al salir del hospital lleno de dolores, «llegó René Cifuentes y me ayudó a limpiar la casa y a comprar algo de comer» (ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 11). Para citar otras dos veces, recuerdo que es mencionado también en el capítulo “La revista *Mariel*”: aquí, se informa que su apartamento, en la Octava Avenida de Nueva York, era uno de los lugares en que se reunían los cubanos exiliados; y, unas líneas más abajo, se le vuelve a citar entre los nombres de los cofundadores de la revista.

<sup>26</sup> ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 101.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 102.

Por pura honestidad intelectual dejo este pasaje tal como aparece en el manuscrito de mi amigo Ramoncito. Deseo que el texto se publique íntegramente. Pero esos abusos lascivos a los que él se refiere no pueden ser más que productos de su estado nervioso y de la pesadilla que en ese momento padecía. Ciertamente que dormimos esa noche en la misma cama, pues no tengo otra. Yo le oí gritar y para sacarle de su delirio lo sacudí varias veces; de modo que en el momento en que se despertó era lógico que mis manos estuviesen sobre su cuerpo. (Nota de Daniel Sakuntala)<sup>29</sup>.

Pero Lorenzo y Echurre no aceptan las justificaciones de Sakuntala. En la nota sucesiva, la 20, afirman:

Somos de la opinión de que Ramón Fernández fue objeto de abusos lascivos, como él mismo afirma, por el señor Sakuntala. La hoja moral de este personaje, quien desapareció desnudo junto al lago Erie en medio de una orgía multitudinaria, así lo confirma. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)<sup>30</sup>.

Sin embargo, los últimos editores, para atacar a sus colegas anteriores, desconfirman el dato: «Ya hemos dicho que Daniel Sakuntala desapareció junto al lago Ontario. Fue allí donde se encontraron sus ropas. Lo de la supuesta orgía no es una noticia confirmada. (Nota de los editores en el 2025)»<sup>31</sup>.

La única nota romántica y un poco nostálgica es la 19, firmada por Daniel Sakuntala, donde se habla de la cajera del Wendy's y de la enamorada que estaba de Ramón. Pues cuando este, desesperado, coge dinero de la caja, ella no solamente no lo denuncia, sino que se preocupa de reponer, de su bolsillo, lo que el hombre había robado<sup>32</sup>. También la siguiente nota pertenece a Sakuntala y, como la anterior, no tiene réplicas por parte de los cuatro editores. La nota 20 se refiere a una frase de Ramón, en que se revela cómo decide

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 105.

armarse de martillo y destruir el cuadro maldito. El hombre relata: «Fui a mi cuarto, tomé el martillo con el que a veces me entretenía haciendo labores de carpintería, lo escondí debajo de la chaqueta y corrí hasta el Museo Metropolitano»<sup>33</sup>.

En la nota a pie de página, su amigo, y curador del manuscrito, afirma:

Es cierto que Ramoncito tenía conocimientos de carpintería. A mí una vez me hizo un excelente librero. Ese martillo, por cierto, no era de él, sino mío. Se lo había prestado hacía unos meses cuando, con la ayuda de Miguel Correa, instaló un aire acondicionado en su estudio<sup>34</sup>.

Aparentemente, la banalidad expresada en esta nota sirve para aseverar la verdad de lo que dice Ramón; pero lo que en el fondo Sakuntala quiere que se perciba es que el amigo se había quedado con su martillo, durante muchos meses, sin devolvérselo.

El último grupo de notas tiene su arranque a partir de una referencia al sistema de protección de *La Gioconda*, aunque luego se convierte, como siempre, en pura acidez y alevosía. Ramón cuenta que, al sonar la alarma, «una lámina de acero cayó del techo cubriendo toda la pintura»<sup>35</sup>. Y Sakuntala, en la nota 24, confirma:

Ese sistema de protección es el más eficaz (...). En el mundo sólo hay tres obras (...) que la poseen. Estas obras, según datos obtenidos por mi amigo y curador, señor Kokó Salás, son La Joconde (...); El Guernica (...) y El Entierro del Conde de Orgaz<sup>36</sup>.

Y, como siempre, la polémica de los otros comentaristas desvía: en vez de atenerse al tema del sistema de protección, se ponen a despoticar en contra de

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

Coco Salá<sup>37</sup>. En la nota de los primeros editores, la 25, se ataca, como siempre, con saña, a Daniel Sakuntala:

Calificar a Kokó Salás de «curador» fue un gran desacierto por parte de Daniel Sakuntala. En realidad se trata de un delincuente común dedicado al tráfico ilícito de obras de arte en Madrid bajo la protección del gobierno de La Habana. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)<sup>38</sup>.

Esta vez, en el acostumbrado ataque de los últimos editores a sus anteriores colegas, se desmiente solo la importancia de seudocurador, pero no lo intrigante y lo maleante que era. Antes bien, en esta última nota del texto (la número 26), realzan la importancia de sus conexiones gubernamentales y subrayan su oportunismo:

Definir a Kokó Salás como un vulgar delincuente es subestimar su personalidad y su importancia histórica. Kokó Salás (nunca sabremos si fue un hombre o una mujer) fue una persona culta y superdotada dedicada al espionaje internacional al servicio del Kremlin. Bajo las órdenes del general entreguista Victorio Garratti, intrigó y conspiró infatigablemente hasta lograr la anexión de Italia y Grecia (año 2011) a la Unión Soviética. Para mayor información véase *La Matahari* (sic) de *Holguín*, escrito por Teodoro Tapia. (Nota de los editores en el 2025)<sup>39</sup>.

Es evidente que Arenas no le perdonó a su ex amigo la traición que lo llevó a conocer la humillación de la cárcel. En un paso de sus memorias, sostiene que Coco Salá no solo era un confidente, sino: «un policía y que a causa de él yo

---

<sup>37</sup> Coco Salá (esta es la grafía adoptada en *Antes que anochezca*) es el nombre con el que el escritor llamaba a Roger Salas. En sus memorias, Reinaldo Arenas menciona a Coco varias veces, tanto por sus malhadadas experiencias eróticas como por su rol de confidente de la policía (cf. ARENAS, *Antes que anochezca, passim*).

<sup>38</sup> ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 106.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

había ido a parar a la cárcel»<sup>40</sup>. De aquí, los ataques unánimes de los cuatro editores de “Mona”.

\* \* \*

El examen hasta aquí realizado (en el que, como se ha podido apreciar, se ha dado mayor realce al segmento que parodía los aparatos crítico-filológicos), hace surgir algunas preguntas. ¿Por qué Arenas incorpora un texto humorístico en su cuento? ¿Por qué utiliza el inhabitual expediente de las notas a pie de página? ¿Por qué, en estas notas, las tres instancias críticas se contradicen constantemente? Claro, las respuestas podrían ser muchas y durante el análisis hemos tratado brevemente de sugerir alguna. Nunca podremos tener la certeza de lo que aseveramos, porque su autor nunca lo podrá confirmar ni desmentir; pero conociendo, a través de sus escritos, la personalidad de Arenas, podríamos atrevernos a avanzar algunas hipótesis que consideramos bastante creíbles.

Un primer motivo radica en la iconoclasia del escritor y en su necesidad de desacralizarlo todo. Por esta razón, intenta carnavalizar la función de los comentarios que, según las normas, deberían ser la parte más seria de una obra, el resultado de un estudio hecho con conciencia y seriedad, incluso cuando se comenta un texto burlesco. Sin embargo, en “Mona” hay un vuelco total de los cánones: las notas explicativas son la parte absolutamente más cómica de toda la narración. Seguramente, por su naturaleza rebelde y pícara, Arenas quiso provocar y vacilar a sus lectores con una operación que demostrara todo su inconformismo.

Otro motivo es que este cuento, por mucho que contenga alguna que otra escena humorística también en las notas prefativas y en el “Texto de Ramón Fernández”, pertenece al género gótico que, reproduciendo una ambientación lóbrega y oprimiente, mal se adapta al carácter socarrón y alegre de nuestro escritor. Por esta razón, posiblemente, consideró necesario equilibrar la

---

<sup>40</sup> ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 268.

atmósfera áspera y gravosa del cuento contrapesándola con la comicidad de las notas.

En cuanto a las contradicciones que en ellas manifiestan los comentaristas, se supone que sirven para aumentar aún más la hilaridad, puesto que lo que cada uno de ellos rectifica es a menudo una banalidad, motivo por el cual el debate degenera en un trivial comadreo y se convierte, por lo que ya se ha apuntado, en una sátira al mundo académico.

Pero la razón fundamental de la necesidad de ostentar hilaridad creo que depende de la tentativa de exorcizar, o tal vez de retar, la enfermedad. Consciente de que el SIDA no le concederá mucho tiempo, se burla de la muerte, incluso cambiando el nombre de la Mona Lisa en Elisa, que es el acrónimo de un test para detectar el virus HIV (*enzyme-linked immunosorbent assay*)<sup>41</sup>. Su espíritu juguetón, casi infantil, no se resigna a la seriedad impuesta por el percance trágico; incluso en una poesía especialmente conmovedora en la que habla de su propia próxima muerte, concluye con una inesperada imagen irónica:

Mal poeta enamorado de la luna,  
no tuvo más fortuna que el espanto;  
y fue suficiente pues como no era un santo  
sabía que la vida es riesgo o abstinencia,  
que toda gran ambición es gran demencia  
y que el más sórdido horror tiene su encanto.  
Vivió para vivir que es ver la muerte  
como algo cotidiano a la que apostamos  
un cuerpo espléndido o toda nuestra suerte.  
Supo que lo mejor es aquello que dejamos  
– precisamente porque nos marchamos –.  
Todo lo cotidiano resulta aborrecible,  
solo hay un lugar para vivir, el imposible.  
Conoció la prisión, el ostracismo,

---

<sup>41</sup>J. OLIVARES, «Murderous “Mona Lisa”: Facing AIDS in Reinaldo Arena’s “Mona”», *Revista Hispánica Moderna*, 56 (2003), 2, pp. 399-419.

el exilio, las múltiples ofensas  
típicas de la vileza humana;  
pero siempre lo escoltó cierto estoicismo  
que le ayudó a caminar por cuerdas tensas  
o a disfrutar del esplendor de la mañana.  
Y cuando ya se bamboleaba surgía una ventana  
por la cual se lanzaba al infinito.  
No quiso ceremonia, discurso, duelo o grito,  
ni un túmulo de arena donde reposase el esqueleto  
(ni después de muerto quiso vivir quieto).  
Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar  
donde habrán de fluir constantemente.  
No ha perdido la costumbre de soñar:  
espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente<sup>42</sup>.

### *Bibliografía*

- Arenas, Reinaldo. "Final de un cuento", *Mariel*, I (1983), 1, pp. 3-5.
- Arenas, Reinaldo. *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania, Madrid 1989.
- Arenas, Reinaldo. *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*, Mondadori España, Madrid 1990.
- Arenas, Reinaldo. *Final de un cuento. Memoriales*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1991.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992.
- Arenas, Reinaldo. *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, Áltera, Barcelona 1995.
- Cifuentes, René. "Los parámetros del paraíso", *Mariel*, II (1984), 5, p. 12.
- Olivares, Jorge. «Murderous "Mona Lisa": Facing AIDS in Reinaldo Arena's "Mona"», *Revista Hispánica Moderna*, 56 (2003), 2, pp. 399-419.

---

<sup>42</sup> R. ARENAS, «Autocepatifio», en *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania, Madrid 1989, p. 110.





## DEFINICIÓN, ETIMOLOGÍA E HISTORIA DEL VOCABLO «RAZA»

DANTE LIANO  
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Resumen:** Después de una introducción en la que se parte del concepto de «arbitrariedad del signo lingüístico» de Saussure hasta esbozar la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, el artículo examina las definiciones de raza contenidas en algunos diccionarios (plano sincrónico de la lengua), continúa con la exposición de la etimología en lengua española (plano diacrónico) y se basa fundamentalmente en Voegelin y Fernando Ortiz para un panorama general de la historia de la palabra ‘raza’. Las arbitrariedades y las contradicciones en todos estos campos, sobre todo en el de la división de la humanidad en razas, nos descubre un panorama tan caótico como para desvirtuar la cientificidad del vocablo y, por consecuencia, en el objeto que denomina: la raza, hasta llegar a la conclusión de que se trata de una construcción cultural históricamente determinada sin ningún fundamento en la realidad.

**Palabras clave:** Raza – Lingüística – Diccionarios – Historia de la lengua.

**Abstract:** «*Definition, Etymology and History of the Spanish Word Raza*». After an introduction that starts with Saussure's concept of «arbitrariness of the linguistic sign» and outlines Wittgenstein's theory of language games, the article examines the definitions of race contained in some dictionaries (synchronic plane of the language), continues with an exposition of etymology in Spanish language (diachronic plane) and relies fundamentally on Voegelin and Fernando Ortiz for an overview of the history of the Spanish word ‘raza’. The arbitrariness and contradictions in all these fields, especially in that of the division of humanity into races, reveal a panorama so chaotic as to distort the scientificity of the word and, consequently, of the object that it calls: race, until one reaches the conclusion that it is a historically determined cultural construction without any basis in reality.

**Keywords:** Race – Linguistic – Dictionaries – History of Language.

Jorge Luis Borges, a quien el tema no le era indiferente, habría encontrado sugestivo que una de las tantas divisiones de los hombres en razas sea la de Carus, quien distingue tres: la raza de los hombres del día, la raza de los hombres de la noche y la raza de los hombres del ocaso<sup>1</sup>. Ignoramos por qué Carus no pensó en la raza del alba o por qué no pensó en la raza de los hombres de la tarde, momentos importantes del día: el despertar y la siesta. Borges acudió a la ironía y la paradoja en su relato “El atroz redentor Lazarus Morell”, con un *incipit* memorable: «En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas»<sup>2</sup>. De alguna manera, Borges nos conduce al nacimiento de dos categorías no solo lingüísticas que han causado sufrimientos, revoluciones y guerras. Se trata de la raza y de la esclavitud, vocablos cuya relación parece recóndita, y que, en cambio, en algunos casos tienen una relación de causa y efecto.

### *Premisa lingüística*

Me parece evidente que, al comenzar a examinar los vocabularios que definen la palabra ‘raza’, estamos entrando en un terreno de la lingüística, la lexicografía, que merece un segundo de reflexión. Desde principios del siglo XX, aquella definición que concebía a la palabra como «la expresión de una idea» fue demolida por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* (1896)<sup>3</sup>, al proponer que no existen ‘palabras’ sino ‘signos lingüísticos’ divididos/unidos por dos caras de una misma moneda: el significado y el significante. Todos sabemos que el significante es la componente fonética del signo: ‘casa’ → /kása/, esto es, la sucesión de una velar oclusiva, una vocal abierta, una alveolar fricativa y la repetición de la misma vocal abierta. El

---

<sup>1</sup> F. BOAZ, “Race”, *Encyclopedia of the Social Sciences*, Macmillan, New York 1934.

<sup>2</sup> J.L. BORGES, *Historia universal de la infamia* (1935), Emecé, Buenos Aires 1974, p. 5.

<sup>3</sup> F. DE SAUSSURE – A. RIEDLINGER, *Curso de lingüística general (filosofía y teoría del lenguaje)*, Losada, Buenos Aires 1965.

significado de ese signo es el reflejo mental del significante, la ‘imagen acústica’, o, como dirían las más contemporáneas neurociencias, un estímulo cerebral a dicho conjunto fonético. ¿Dónde está la significación del signo lingüístico? Según Saussure, en ninguna parte. Cuando propone uno de sus axiomas fundamentales (y fundamentalmente equivocado) habla de la significación: «el signo lingüístico es arbitrario». Edward Sapir, en una obra esencial y de humilde título, *El lenguaje*<sup>4</sup>, nos advierte que la relación entre significado y significante nos relata el *sentido* de un signo, no su *significación*. A pesar de nuestro apunte sobre la equivocación saussuriana por lo que respecta a la arbitrariedad del signo, en ese sentido podría interpretarse la tesis de Wittgenstein, que, reducida a su más elemental descripción, afirma que lo más primario en el lenguaje no es la significación, sino el uso<sup>5</sup>. Para entender un lenguaje hay que comprender cómo funciona. Ahora bien, el lenguaje puede ser comparado a un juego; hay tantos lenguajes como juegos de lenguaje. Por tanto, entender una palabra en un lenguaje no es primariamente comprender su significación, sino saber cómo funciona, o cómo se usa, dentro de uno de esos ‘juegos’. La noción de significación, lejos de aclarar el lenguaje, lo rodea con una especie de niebla. En suma, lo fundamental en el lenguaje como juego de lenguaje es el modo de usarlo. La significación de una palabra reside en el contexto en el que se la usa. En efecto, cuando pronunciamos ‘perro’ no pensamos a uno en particular, sino a la imagen acústica que tenemos del significante y adquiere significación dentro del contexto de uso.

Un ejemplo de ello podría ser si imaginamos dos letreros. En uno, situado en una vitrina de un negocio, se lee: ‘Se venden perros de peluche’. En otro, situado delante de una pared en cuya extremidad hay alambre espigado, leemos: ‘Cuidado, perro bravo’. La significación de la palabra<sup>6</sup> ‘perro’ está dada por el contexto lingüístico en el que se encuentra. Cuanto más cargado

---

<sup>4</sup> E. SAPIR, *El lenguaje* (1912), Fondo de Cultura Económica, México 1994.

<sup>5</sup> L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas, traducción*, introducción y notas críticas de Jesús Padilla Gálvez, Trotta, Madrid 2017.

<sup>6</sup> Por comodidad, seguiré usando el tradicional vocablo ‘palabra’, en lugar de ‘signo lingüístico’.

semánticamente está el signo lingüístico, más complicada es la labor de establecer su significación. Pensemos, entonces, en ‘raza’ y en ‘esclavitud’. Si el letrero que alude al perro bravo se mezcla con un recuerdo de la infancia de cuando un perro me mordió, el potenciamento semántico es muy grande. De la misma manera, toda mi formación cultural reacciona delante de ‘raza’. Es necesario, entonces, investigar esa palabra para despojarla de sus contextos emotivos y psicológicos y colocarla, en cambio, dentro de su contexto histórico, para tratar de llegar a captar su significación.

Propongo, en las líneas que siguen, un seguimiento de la definición, de la etimología y de la historia del vocablo ‘raza’, por la singular relación que tiene con la esclavitud, una relación de ida y vuelta, de mutua influencia. Vayamos, pues, a los vocabularios. La definición pertenece al estudio sincrónico de la lengua y posee ese defecto: la falta de puesta en contexto de la palabra. La etimología comienza a contarnos que, contrariamente a lo afirmado por Saussure, el signo lingüístico no es arbitrario, porque tiene una historia y esa historia muchas veces nos explica la existencia de tal palabra e ilumina incluso su uso. La historia del desarrollo de ese vocablo sirve para iluminar el camino recorrido y explicarnos cómo llegó hasta nosotros.

### *Definiciones de «raza»*

El vocabulario de la lengua española más antiguo, el de Covarrubias, publicado en 1611, define así la palabra:

RAZA: La casta de caballos castizos, a los quales señalan con hierro para que sean conocidos. Raza en el paño, la hilaza que diferencia a los demás hilos de la trama. Parece averse dicho *quasi reaza*, porque *asa*, en lengua toscana, vale hilo y la raza en el paño sobrepuesto desigual. Raza, en los linages se toma en mala parte, como tener alguna raza de moro o judío<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua* (1611), Turner, Madrid/México 1984.

La primera observación sobre este lema del vocabulario de Covarrubias estriba en que la palabra, en orden de importancia, se aplica a los animales, en modo específico a los caballos. Es más, Covarrubias usa la palabra ‘castizos’, mucho más usual en la España de la época, para denominar ‘casta’ o ‘linaje’. Una reflexión al respecto nos llevaría bastante lejos y quizá más adelante será oportuno volver a la cuestión del casticismo español y a la cuestión de la ‘pureza de sangre’. Por ahora, bástenos señalar la naturaleza animal del vocablo, en su primera acepción. La segunda acepción es también muy interesante, pues se refiere a los tejidos. Según Covarrubias, una ‘raza’ es un tipo de hilo que se distingue de los demás, y elabora una etimología algo fantástica y que nunca nadie volverá a repetir, cuando imagina que ‘asa’ significa, en lengua toscana, ‘hilo’, y de allí derivaría ‘reaza’ que es un hilo sobrepuesto a los demás. Veremos cómo ‘raza’, en efecto, tiene que ver con los tejidos, mas no en el sentido que le da el más antiguo lexicógrafo de nuestro idioma. Solo la tercera acepción aparece aplicada a los seres humanos, y resulta más que evidente la influencia del contexto en el que se aplica. Aquí, dice, se usa en sentido despectivo («en mala parte») para acusar a alguien de poseer raza de moro o de judío. Las comunidades españolas recién expulsadas de la Península por los Reyes Católicos. Nótese que otra raza no hay, y que el señalamiento y distinción de raza es más bien cultural, muy relacionado con el proceso de la Reconquista y sus consecuencias. Covarrubias, por el momento en el que escribe, no atribuye a la palabra ‘raza’ ninguna coloración: no hay, en su definición, negros, amarillos o blancos. Eso vendrá después.

Para la época moderna, he tomado dos diccionarios de los más consultados. El VOX y, naturalmente, la edición impresa del Diccionario de la RAE. En su edición de 1983, invariada hasta la fecha, la entrada ‘raza’, en el VOX, recita así:

**raza** (it. *razza*) *f.* Casta. 2. Calidad del origen o linaje. Hablando de los hombres, se toma a veces en mala parte. 3. *fig.* Calidad de algunas cosas, esp. la que contraen en su formación. 4. Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies zoológicas y cuyos caracteres diferenciales, que son muy secundarios, se perpetúan por generación: *razas humanas*, grupos de seres humanos que por el color de la piel y otros caracteres se distinguen en raza

blanca, amarilla, cobriza y negra. REL. 4. Parte de la Antropología que estudia las razas. **Etnografía y etnología**. Relativo a la raza, adj. **Racial o étnico**.

1. **raza** (V. *raya*) f. Rayo de luz que penetra por una abertura. 2. Grieta, hendedura. 3. Grieta que se forma a veces en la parte superior del casco de las caballerías. 4. Lista de la tela en que el tejido está más claro que en el resto.

SIN. 3. Rata<sup>8</sup>.

El diccionario VOX toma, de Covarrubias, una sola parte, la palabra ‘casta’ y elimina la referencia a los caballos, quizá por modernidad. Ignora, e imaginamos que deliberadamente, si el sustantivo se aplica a solo animales o si se aplica también a seres humanos. En realidad, el lema ‘raza’, en VOX, adolece de un vicio frecuente en los vocabularios: no temen la redundancia. Define una palabra con un sinónimo, de modo que se necesita ir a ‘casta’, para encontrar la primera acepción de la palabra, que, en los hábitos consuetudinarios de la lexicografía, resulta ser la principal. Obligados, consultamos ‘casta’, en el mismo diccionario y nos encontramos con lo siguiente:

**casta** (port. *casta*, pura, aplicado a raza). 1. Generación o linaje. *Cruzar las castas*, mezclar diversas familias de animales para mejorar o variar las castas. 2. Parte de los habitantes de un país que forman una clase especial. 3. *fig.* Especie o calidad de una cosa. 4. *Méj.* Entre impresores, conjunto de letras, números y signos de un mismo grado y ojo.

SIN. **Raza** o **casta** pueden aplicarse a hombres o animales, lo mismo que **generación**. En cambio, **linaje**, **progenie** y **estirpe** se usan solo tratándose de hombres. **Estirpe** y **prosapia** sugieren cierta nobleza y se refieren más bien al tronco principal y originario de una familia. **Ralea** es despectivo.

Conocemos, por ello, que, si ‘raza’ viene del italiano, su sinónimo ‘casta’ viene del portugués, significa otros dos sinónimos, ‘generación’ y ‘linaje’, por lo cual la definición de la palabra es un gato que se muerde la cola. Sin embargo, aquí el VOX retoma la inicial posición de Covarrubias, pues el ejemplo que da se refiere a animales. Si no fuera por la aclaración, en la parte de la sinonimia, en la que declara que puede aplicarse también a los seres humanos. Da la

---

<sup>8</sup> VOX, *Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Bibliograf, Barcelona 1983.

impresión que, en el estudio sincrónico de la palabra, el lexicógrafo adopta una posición ambigua, que, por ser ambigua, sobre todo en estos casos tan delicados, es ya una toma de posición. La pregunta que resulta del análisis de este lema es: ¿‘raza’ se aplica a los humanos? Si ‘raza’ es igual a ‘casta’, y ‘casta’ puede aplicarse también a los seres humanos, la respuesta es sí. Por más científica e imparcial que parezca la posición del lexicógrafo, al final se entiende cuál es. Si vamos a la acepción número cuatro de ‘raza’, las cosas se aclaran y especifican: cuando afirma que la raza es cada una de los grupos en que se subdividen algunas especies zoológicas y no encuentra mejor ejemplo que el de «razas humanas, grupos de seres humanos que por el color de la piel y otros caracteres se distinguen en raza blanca, amarilla, cobriza y negra», el lexicógrafo descubre su modo de ver el mundo, al menos en lo que respecta a las razas.

Veamos, entonces, la edición impresa del Diccionario de la Real Academia Española, en su versión de 2001<sup>9</sup>. Mucho más escueto, el diccionario recita:

**raza** (del lt. \**radia*, de *radium*). 1. Casta o calidad del origen o linaje. 2. Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia. 3. Grieta, hendidura. 4. Rayo de luz que penetra por una abertura. 5. Grieta que se forma a veces en la parte superior del casco de las caballerías. 6. Lista, en el paño u otra tela, en que el tejido está más claro que en el resto. 7. Calidad de algunas cosas, en relación a ciertas características que la definen. – humana. f. humanidad (género humano). de -, adj. Dicho de un animal. Que pertenece a una raza seleccionada.

El DRAE se distingue del VOX por la diferente etimología que atribuye al vocablo (y de esto nos ocuparemos más adelante). Baste decir que, en una cuestión fundamental para la lexicografía, una de las partes fundamentales de la ciencia lingüística, tal diferencia no es cosa ligera. Otro punto importante de esta definición del DRAE es que, en ningún momento, señala que la palabra tenga que ver con una clasificación de los seres humanos. Más bien, cuando se refiere a lo humano, habla de ‘raza humana’, de ‘humanidad’, de ‘género humano’. Que

---

<sup>9</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, t. II, RAE, Madrid 2001.

‘raza’ sea una grieta es una amena información, más su uso es raro; y lo mismo dígase a la precisión de nombrar ‘raza’ a un rayo de luz que atraviesa una hendidura. Anacrónica la referencia a grieta en los cascos de los caballos, interesante para los criadores de estos animales y para los amantes de la equitación. En cambio, hay que llamar la atención sobre la acepción que atribuye a ‘raza’ la raya con que se pierde la trama de un tejido, pues en el lenguaje coloquial es más frecuente hablar de ‘una raya en la media’ que de ‘una raza en la media’. Más adelante, veremos cómo esta acepción tendrá mucho que ver con la historia del vocablo. Al final, el DRAE es muy claro al establecer que ‘raza’ pertenece al campo semántico de los animales.

No sin sorpresa, la consulta del mismo vocablo en la edición del DRAE del Tricentenario, en línea, nos proporciona algunas variantes de interés:

Del it. *razza*, y este de or. inc.; cf. ingl. y fr. *race*.

1. f. Casta o calidad del origen o linaje.
2. f. Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia.
3. f. Calidad de algunas cosas, en relación con ciertas características que las definen.

raza humana

1. f. humanidad (|| género humano).

de raza

loc. adj. Dicho de un animal: Que pertenece a una raza seleccionada<sup>10</sup>.

La primera sorpresa se refiere, de nuevo, a la etimología. Aquí la RAE coincide con el VOX en atribuir al italiano *razza* el origen de la palabra castellana, con una añadidura que no es indiferente, pues declara que el origen del vocablo italiano es incierto. Por lo que, en cuanto a la visión sincrónica del término, quedamos en una vaguedad bastante notable. El resto de la definición es igual a la del Diccionario impreso. Por lo tanto, en lo que se refiere a la definición del vocablo en lengua española, quedan muchas dudas por despejar.

---

<sup>10</sup> En: <<https://dle.rae.es/?id=VFM92Rm|VFNMms4>> (consultado el 24 de febrero de 2019).



A este punto, recurrimos al más autorizado de los diccionarios italianos, el Treccani, en su edición online. El lema es ampliamente estudiado y comienza, como debe ser, con la etimología: según el diccionario italiano, ‘raza’ viene del francés antiguo *haraz*: ‘crianza de caballos’, palabra que produjo, por aglutinación o deglutinación la forma *l’haraz*, que pasa al italiano como *la razza*. Pasa a la definición biológica: «‘población o conjunto de poblaciones de una especie que comparten características morfológicas, genéticas, ecológicas o fisiológicas diferentes de las características de otras poblaciones de la misma especie’» (nota); la definición zootécnica o agronómica habla de animales domésticos o plantas; habla también de la pureza de la raza en los animales; y va al grano por lo que se refiere a los seres humanos. Sin ambages, el Treccani dice:

En la antropología física del s. XIX y de los primeros decenios del XX, poblaciones o grupos de poblaciones que presentan particulares caracteres fenotípicos comunes (color de la piel, tipo de pelo, forma del rostro, de la nariz, de los ojos, etc.) independientemente de nacionalidad, lengua, costumbres (...). Tal subdivisión de la especie humana constituyó el supuesto fundamento científico para una concepción de la raza humana como grupos intrínsecamente diferentes, generadores de un relación jerárquica uno respecto del otro; en particular, con referencia a los principios y a la praxis del nazifascismo y, más en general, de toda forma de racismo (...). Hoy el concepto de “raza humana” está considerado como un concepto sin validez científica, desde que la antropología física y el evolucionismo han demostrado que no existen grupos raciales fijos o discontinuos<sup>11</sup>.

La diferencia entre la definición italiana y la castellana es bastante notable. Treccani señala el origen francés del término, sin lugar a dudas, pero veremos que al término se le atribuyen variados orígenes. Sin duda, las entradas del Treccani son más completas que las del DRAE. Sobre todo, llama la atención

---

<sup>11</sup> En: <[www.treccani.it/vocabolario/razza](http://www.treccani.it/vocabolario/razza)> (consultado el 25 de febrero de 2019). Traducción mía.

la puntualización sobre el uso hecho por los fascistas y los nazis, y, en general por los racistas, de una pretendida cientificidad del término.

No me parece ocioso echar un vistazo al *Diccionario Oxford de la lengua inglesa*<sup>12</sup>, por lo menos para comparar sus definiciones con las de la DRAE. Veámoslo en traducción:

**raza**<sup>2</sup>

sustantivo

1. Cada una de las mayores divisiones de la humanidad, en virtud de las diferentes características físicas  
*pueblos de todas las razas, colores y credos*
- 1.1 [sustantivo indefinido] El hecho o condición de pertenecer a una división o grupo racial; la cualidades o características asociadas con este
- 1.2 Un grupo de gente que comparte la misma cultura, historia, lenguaje, etc.; un grupo étnico  
*nosotros, los escoceses éramos entonces una raza sanguinaria*
- 1.3 Un grupo o conjunto de pueblos o cosas con una o más características comunes  
*las clases altas se consideran como una raza aparte*
- 1.4 Biología. Una población dentro de las especies que se distingue de algún modo, especialmente una subespecie  
*la gente ha matado tantos tigres que dos razas probablemente se extinguieron*
- 1.5 [uso no técnico] Cada una de las mayores divisiones de las criaturas vivientes  
*un miembro de la raza humana; la raza de los pájaros*
- 1.6 Literario. Un grupo de gente que desciende de un ancestro común  
*Un príncipe de la raza de Salomón*
- 1.7 Arcaico [sustantivo indefinido] Ancestros  
*dos mensajeros de la raza etérea*

Uso

---

<sup>12</sup> En: <en.oxforddictionaries.com/definition/race> (consultado el 25 de febrero de 2019). Traducción mía.

En años recientes, la asociación de raza con las ideologías y teorías originadas por los trabajos de antropólogos y psicólogos del s. XIX han convertido en problemático el uso de tal palabra. Aunque sigue siendo usada en contextos generales, con frecuencia se le reemplaza por otras palabras menos emotivamente connotadas, como pueblo(s) o comunidad

#### Origen

Inicios del siglo XVI (para denotar un grupo con características comunes): a través del francés del italiano *razza*, de origen desconocido.

El desarrollo del lema *race*, en el diccionario oxfordiano, parecería seguir las reglas de la teoría de la composición de Edgar Allan Poe. Según el fundador del relato policial moderno, cualquier composición poética tendría que estar organizada en función de su final, cuyo efecto sorprende y emociona al lector. Es el llamado ‘final de efecto’. Comienza con postulados que no sería difícil atribuir a una actitud vagamente racista, que se hace concreta al poner como ejemplo a los presuntamente sanguinarios escoceses y termina con un golpe que desplaza al lector: en síntesis, raza es mal nombre de pésima fama, por lo que conviene sustituirlo con ‘pueblo’ o ‘comunidad’. Ya lo había dicho Covarrubias en 1611.

#### *Etimología*

Sin embargo, todo aquello que concierne a los diccionarios entra en el campo de la sincronía de la lengua y sabemos que, muchas veces, los diccionarios contienen palabras cuyo uso se ha deteriorado, cambiado, variado, metamorfoseado, convirtiendo a tales diccionarios en una especie de museo lingüístico, o, como lo llamaba Julio Cortázar, «el cementerio de la lengua». Sería como afirmar que, si uno quiere saber una palabra que ya no se usa, puede ir al diccionario. (En efecto, un divertido ejercicio es abocarse al Diccionario a la búsqueda de extrañezas inusuales). Si siguiéramos la teoría de los juegos lingüísticos de Wittgenstein, los diccionarios serían instrumentos completamente inútiles, puesto que las palabras se comprenden solo en el contexto lingüístico en el que se encuentran.

Mucho más útil puede ser, entonces, recurrir a una visión sincrónica del vocablo. Y la primera aproximación que, como hemos dicho, pone en cuestión

la apodíctica afirmación de la «arbitrariedad de la lengua», de Saussure, es la cuestión etimológica. Para la lengua española, la referencia indispensable es don Joan Corominas, cuyo diccionario dice lo siguiente:

**raza.** ‘casta, grupo racial’, 1438, raro hasta fin del S. XVI. Prob. te forma semiculta del lat. *Ratio* (‘cálculo, cuenta’) partiendo de su sentido ya clásico de ‘índole, modalidad, especie’, de donde se pasó a ‘naturaleza y calidad de la gente’ y ‘raza’. En castellano debió tomarse de otras lenguas romances, donde es más antiguo (cat. h. 1400; oc., h. 1200; it. S. XIV, y al entrar vino a confundirse con el viejo y castizo *raça* ‘raleza o defecto en el paño’, ‘defecto, culpa’, 1335, de otra etimología (\**radia*, colectivo de *radius* ‘rayo, raya’): de ahí que en su sentido racial el vocablo tome en castellano en el s. XVI casi siempre una matiz desfavorable<sup>13</sup>.

Una primera anotación importante es la tardía aparición del vocablo en lengua española (1438), a lo que se añade que sigue siendo raro hasta el s. XVI, cuando finalmente aparece con frecuencia. Esto nos hace sacar dos conclusiones: 1) que ‘raza’ no es un vocablo que se haya usado siempre, en la historia de la lengua, y que es relativamente nuevo; 2) que la afirmación de ‘raza’ se da en el s. XVI, en coincidencia con la colonización de América. Lo cual confirma que una palabra siempre está históricamente colocada y condicionada. También es interesante la transición de un significado original bastante neutro ‘índole’ a uno más específico, aplicado a la gente. Otro punto importante es que el vocablo existía en catalán, occitano e italiano mucho antes, y que, al entrar al castellano, se cruzó con ‘*raça*’, que es aquel hilo del tejido que se deslíe y separa de los demás. Por ese sentido de ‘otro’ es que desde el principio, en la lengua castellana, el vocablo es de mal ver.

Según Voegelin, a quien acudiremos más adelante, la etimología de la palabra ‘raza’ es incierta<sup>14</sup>. Para algunos, la raíz es latina: *radius* (Baist), *radix* (Ulrich); *raptia*, *raptiare* (Körting), *generatio* (Salvioni; Meyer Lübke); para otros, la raíz es eslava: *raz*, ‘tipo’, ‘molde’ (Gröber, Canello); la raíz es

---

<sup>13</sup> J. COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid 1976.

<sup>14</sup> E. VOEGELIN, *Razza. Storia di un’idea*, Medusa, Milano 2006 (principalmente pp. 5-15).

lombarda: *raiza*: ‘línea [de sangre]’, ‘signo’, o también el alto alemán *reiza* (Diez); en, fin para otros, la raíz es árabe: *ras*, ‘inicio’, ‘origen’<sup>15</sup>. Voegelin, a partir de estos datos, elabora algunas conclusiones importantes: 1) que el origen de la palabra es incierto; 2) que su origen es sudeuropeo (italiano-español); 3) que aparece, a más tardar, entre fines del siglo XIV y principios del siglo XV. La palabra entra a formar parte del francés a principios del s. XVI, del inglés a finales de ese siglo y del alemán en el XVIII. En inglés, en francés y en alemán se relaciona con pueblo, casa o familia. Y aunque Herder rechaza categóricamente hablar de ‘razas humanas’, por la connotación de inferioridad animal que ha adquirido el término, se sigue usando en este sentido despectivo, aunque la ciencia la aplique solo a los animales<sup>16</sup>.

Voegelin añade importantes datos a los de Corominas. A los orígenes latinos, occitanos y catalanes del término, añade una curiosa raíz eslava, de difícil comprobación, otra germánica, cuya probabilidad es mayor por las invasiones bárbaras en el norte de España, una improbable lombarda y, en fin, una raíz árabe, de la cual vamos a discutir enseguida<sup>17</sup>.

Fernando Ortiz dedica un largo ensayo a la cuestión<sup>18</sup>. Al elaborar la etimología de ‘raza’, Ortiz es muy claro al afirmar que «La voz raza no se usó en el lenguaje general hasta los siglos XVI y XVII»<sup>19</sup>. Antes de esa época, para hablar de los seres humanos, no se usaba la palabra. Tal constatación, que parecería banal, resulta en cambio de gran importancia delante de los diferentes esencialismos, no solo del siglo XX, a los que estamos llamados a enfrentarnos. Como señala Ortiz, los seres humanos usaron diferentes modos para diferenciarse. Recuerda que los judíos distinguían entre sí mismos y los ‘gentiles’; recuerda que los griegos llamaron ‘bárbaros’ a los extranjeros; recuerda que se usó la palabra ‘nación’, por nacimiento, y que en Sevilla se

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> F. ORTIZ, “La raza, su vocablo y su concepto”, en *El engaño de las razas* (1946), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1975, pp. 35-66.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 41.

decía lo mismo ‘negros de nación’ que ‘flamencos de nación’; recuerda que a los musulmanes se les llamó ‘islamitas’, ‘mahometanos’ y ‘moros’, si venían de Mauritania. Enfoca, luego, su atención, a España y recuerda que, para los animales, se utilizó ‘casta’, que indicaba ‘pureza’ (aún hoy se dice ‘toro de casta’) y que para indicar la condición genética se usaba ‘naturaleza’ o ‘natural’ (por ende, bien hacen los indígenas al rechazar la denominación de ‘natural’ para su condición).

Cuando Ortiz enfrenta la etimología de ‘raza’, repite básicamente lo que el diccionario indica. Sin embargo, su aporte más significativo es cuando declara que existe una etimología semítica de la palabra, que sería la voz árabe *ra’s*, ‘cabeza, origen’, de la cual deriva la palabra castellana ‘res’ y ‘raza de ganado’. Los filólogos románicos, dice Ortiz, rechazan tal etimología por un principio (que puede ser también un prejuicio) según el cual no se acude a idioma orientales para palabras románicas. Tal principio no se podría aplicar al español, que contiene multitud de palabras de origen árabe, desde ‘almohada’ a ‘ojalá’. En resumen, para Fernando Ortiz, la etimología de ‘raza’ es árabe.

### *Historia de la palabra*

Por lo que respecta la historia de la palabra, vuelvo a las consideraciones de Voegelin para finalizar con las de Ortiz. Sorprende que Voegelin<sup>20</sup> haya publicado su obra en 1933 con una frase como: «Es tremendo pensar que reconocemos a aquellos de los que descendemos y a aquellos que nos rodean no por su aspecto, por sus palabras y por sus gestos sino por su índice craneal y por las proporciones de sus extremidades»<sup>21</sup>. Criticado brutalmente por los pensadores del nacionalsocialismo y alabado por los críticos católicos, Voegelin sostiene que la idea de ‘raza’ nace con el concepto de ‘modernidad’. Es decir, nace con el pensamiento de un sistema natural de las formas vivientes, resultado de la transición de una imagen cristiana del ser humano a una imagen

---

<sup>20</sup> VOEGELIN, *Razza. Storia di un'idea*, principalmente pp. 5-15.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 5

postcristiana. En concomitancia, la filosofía no se propone más la exaltación de la experiencia cristiana, sino la penetración de la naturaleza humana.

Adquiere, entonces, importancia, la idea de 'cuerpo' y de sus diferentes formas para la comprensión del hombre. Aunque permanece la idea del ser humano como de naturaleza sobrenatural y sustancia imperecedera, la centralidad del pensamiento se desplaza hacia un orden natural sistemático. Y, consecuentemente, hacia todo lo que es atípico, anormal, no racional y no ordenado.

Uno de los aportes principales de Voegelin es ubicar el origen de la moderna idea de 'raza' en el zoólogo y botánico inglés John Ray, que da origen a los sucesivos razonamientos de Buffon, Herder, Blumenbach y Kant. Los nuevos conceptos de cuerpo, de individuo y de raza presuponen un desplazamiento de la existencialidad del ser humano del reino trascendental a la esfera de la inmanencia. A esto lo llama «interiorización del cuerpo» que corresponde a la «interiorización de la persona». Muy importante es el aporte de Caspar Wolff, quien cambia el concepto de 'organismo', que antes era entendido como 'mecanismo' y de ahora en adelante como «sustancia viviente que crece, se regenera y se reproduce de acuerdo a una ley inscrita en su interior y que es su impulso formativo»<sup>22</sup>. El organismo es la «interiorización del cuerpo»<sup>23</sup>. Con la teoría kantiana, la filosofía de las formas vivientes alcanza su mayor expresión, de la cual Darwin es solo una forma decadente. Más adelante, la idea de forma originaria del individuo se asociará con lo 'demoníaco', con la idea de 'genio', desarrollada por Goethe y Schiller. De allí: 'hombre de raza': la persona como unidad de cuerpo y mente; genio = raza (Carus), quien es el primer teórico moderno de la raza)<sup>24</sup>. De allí en adelante comienza la degeneración del concepto, principalmente por obra de Darwin, quien ignora esta unidad cuerpo/mente. Limitarse a aplicar este concepto a determinadas condiciones físicas conduce a la dogmatización vulgar científico-natural de las

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

eugenéticas modernas. Esto lo lleva a atacar al marxismo. Así como las teorías de la raza condicionan al hombre teniendo como base de partida la biología, igualmente el marxismo condiciona al hombre teniendo como base la infraestructura económica. Ambos reducen la esencia del ser humano a un fenómeno de grado inferior. «El hombre, en cuanto sustancia espiritual, corpórea e histórica, no puede ser explicado a través de algo que es menos que el mismo hombre, esto es, a través de la *physis*. Solo el hombre puede crear la propia esfera de acción, esto es, la comunidad histórica»<sup>25</sup>.

Ortiz, en cambio, pone en relación dos conceptos fundamentales: raza y esclavitud. Desde que ha habido guerras, dice el pensador cubano, ha habido esclavitud. Señala que los pueblos que compraban esclavos usaban más el concepto de ‘nación’ que el de raza, pero que pronto se comenzaron a usar adjetivos peyorativos. ‘Blancos’ eran gente de razón; los demás, gente sin razón<sup>26</sup>. Antes que Aníbal Quijano<sup>27</sup>, Ortiz señala que fue en América en donde la palabra ‘casta’ usada para animales, derivó en adjetivo para las mezclas de seres humanos. De los vocablos derivados de las clasificaciones animales: ‘tercerón’, ‘cuarterón’, ‘quinterón’, ‘ochavo’, etc.; se pasó a otros, como ‘pocho’: ‘quebrado de color’; ‘chamizo’: ‘chamuscado’; ‘mulato’, de mulo. El recuento de palabras que componen el campo semántico del racismo americano es impresionante: ‘albarazado’, ‘barcino’, ‘baraza’, ‘cambujo’, ‘coyote’, ‘cuatralbo’, ‘grifo’, ‘galfarro’, ‘hernizo’, ‘jarocho’, ‘lobo’, ‘zambo’, ‘zambaiga’... En Cuba y Puerto Rico se usó, para los campesinos, vocablos ligados con la esclavitud. Como muchos indígenas eran ‘importados’ de otras regiones de América en calidad de esclavos, se comenzaron a usar nombres de comunidades indígenas para campesinos o gente pobre: ‘jíbaros’, ‘lucayos’, ‘goajiros’, ‘taironas’, ‘guanajos’, ‘yucatecos’ o ‘campechanos’, ‘zacatecas’ y ‘mexicanos’ o ‘guachinangos’. Los indios que se resistieron y huyeron fueron denominados

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> ORTIZ, “La raza, su vocablo y su concepto”, p. 47.

<sup>27</sup> A. QUIJANO, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en E. LANDER, *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, CLACSO-UNESCO, Buenos Aires 2000, pp. 201-246.



con una palabra que se usaba solo para animales: ‘cimarrones’, palabra que se extendió para los negros, los animales y las plantas silvestres.

Y aquí, Ortiz se detiene un momento para considerar el cruce semántico entre ‘raza’ y ‘color de la piel’. «Con la palabra *raza*», dice Ortiz, «sucedió como con la voz *negro*, que fue extendida por Europa y América desde Portugal y España por los tratantes de esclavos africanos desde el siglo XV»<sup>28</sup>. Antes, cada idioma usaba su propia palabra para denominar la pigmentación: *black*, *noir*. *Nigger* y *négre* derivan del español y el portugués y ello explica que sean ofensivos, porque implican la opresión y la esclavitud. A su vez, ‘esclavo’ viene de ‘eslavo’, pues, en la Antigüedad, tales poblaciones eran los esclavos por excelencia. (Una curiosidad: el saludo italiano *ciao*, se origina del véneto *sciao*, ‘esclavo’, pues la fórmula de cortesía era declararse *schiaivo suo*). En los territorios hispanos, ‘negro’ y ‘mulato’ se usó solo para los esclavos, mientras que para los libres se usaba ‘moreno’ o ‘pardo’. ‘Criollo’, en cambio, nace como despectivo, para designar a los nacidos en América. De la misma manera, fue despectivo el vocablo ‘indio’, a quienes se llamó con desenvoltura ‘perros’, mientras, a los mestizos, ‘cholos’, del náhuatl *xulo*, ‘perro’. (Otra es la etimología de ‘chulo’, en el sentido de ‘bonito’, ‘guapo’, ‘engreído’. Viene de la invasión española a Italia, y al hecho de que circulaban por España muchos italianos jóvenes, esto es, *fanciullo*, apocopado en *ciullo*, notoriamente guapos y elegantes, así como conscientes de la propia belleza)<sup>29</sup>.

Si la diferenciación de los hombres en razas es pura arbitrariedad nacida de la necesidad de justificar la esclavitud, la distinción por colores inicia un delirio clasificatorio que alcanza ribetes de comicidad, si no hubiera dado lugar a terribles tragedias humanas. Si iniciamos nuestro trabajo con la fantástica clasificación de Carus, no lo son menos aquellas citadas por Ortiz<sup>30</sup>: Cuvier (jafetistas, semitas y camitas, por los hijos de Noé), las de Linneo (*Europæus albus*, *asiaticus luridus*, *americanus rufus*, *afer niger*), las de Buffon (polar,

---

<sup>28</sup> ORTIZ, “La raza, su vocablo y su concepto”, p. 50.

<sup>29</sup> Cf. COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 349.

<sup>30</sup> ORTIZ, “La raza, su vocablo y su concepto”, pp.58-60.

tártara, asiática, europea, etiópica y americana), las de Blumenbach (caucásica, mongólica, etiópica, americana y malaya). Piénsese en el absurdo que significa, para todo viajero, el hecho de que al ingreso en la oficina de migración de los Estados Unidos son ‘caucásicos’ todos los ‘blancos’, menos los latinoamericanos, que devienen ‘hispanos’, ‘latinos’ o *coloured*. Al menos, una némesis para todos aquellos latinoamericanos que desprecian a sus connacionales porque se consideran, a sí mismo, de piel blanca. Como es obvio, cuando se comienza con las clasificaciones, se llega a exagerar: hay quien propone 12 razas, quien 34, quien 30, quien 60 y quien 63. Me parece fantástica la clasificación, siempre referida por Ortiz, de Klemm: hay dos tipos de seres humanos, los *activos* o masculinos; y los *pasivos* o femeninos<sup>31</sup>. Klemm tuvo la suerte de no vivir en esta época, porque imagino las consecuencias de tal propuesta.

¿Cuál es, entonces, la conclusión necesaria de todos estos razonamientos? Una sola y evidente. No hay razas, ni siquiera podemos hablar de ‘raza humana’. Existen seres humanos y basta. Existe, eso sí, la palabra ‘raza’. Todos sabemos de qué estamos hablando cuando pronunciamos esa palabra: es un signo lingüístico con sentido. Lo que no sabemos es lo que significa, según hemos visto por los heroicos esfuerzos de los lexicógrafos en dar una descripción sincrónica. Desde ese punto de vista, invitaría a repensar la definición de Wittgenstein: las palabras adquieren sentido solo dentro del contexto de otras palabras y dentro de un contexto histórico determinado. La palabra se define dentro del sintagma, por su relación con las palabras que la acompañan. La palabra adquiere significación en la historia, no existe aisladamente. De allí que aquellos que proclaman que los ‘negros’ deben ser llamados ‘negros’ porque es la denominación que da la lengua, no tienen razón: hablan desde una concepción congelada del idioma, en cierto sentido platónica. Y tal concepción del idioma, un organismo vivo que existe en constante ebullición, es simplemente equivocada y poco científica. De esa forma podemos concluir que la palabra ‘raza’, como entidad absoluta y

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

monolítica, de una sola significación, no existe. Existe, repito, en su contexto lingüístico y en su contexto histórico.

### *Bibliografía*

- Boaz, Franz. "Race", *Encyclopedia of the Social Sciences*, Macmillan, New York 1934.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia* (1935), Emecé, Buenos Aires 1974.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid 1976
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua* (1611), Turner, Madrid/México 1984.
- Ortiz, Fernando. "La raza, su vocablo y su concepto", en *El engaño de las razas* (1946), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1975, pp. 35-66.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo Lander (ed.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, CLACSO-UNESCO, Buenos Aires 2000, pp. 201-246.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, t. II, RAE, Madrid 2001.
- Saussure, Ferdinand de – Riedlinger, Alberto. *Curso de lingüística general (filosofía y teoría del lenguaje)*, Losada, Buenos Aires 1965.
- Sapir, Edward. *El lenguaje* (1912), Fondo de Cultura Económica, México 1994.
- Voegelin, Eric. *Razza. Storia di un'idea*, Medusa, Milano 2006.
- VOX. *Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Bibliograf, Barcelona 1983.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, traducción, introducción y notas críticas de Jesús Padilla Gálvez, Trotta, Madrid 2017.

### *Sitografía*

- Vocabolario Treccani. < [www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/)>
- Oxford English Dictionary. < <https://www.oed.com/>>
- Diccionario de la lengua española – Edición del tricentenario. <<https://dle.rae.es/>>



## DE LA SELVA AL JARDÍN

### *El paisaje caribeño en las novelas «María la noche» (Rossi, 1985) y «My Brother» (Kincaid, 1998)*

KAREN POE LANG  
(Universidad de Costa Rica)

**Resumen:** En este artículo se analizan las representaciones del paisaje caribeño en dos novelas autobiográficas escritas por mujeres: *María la noche* de la escritora costarricense Anacristina Rossi y *My Brother* de la escritora antiguaana Jamaica Kincaid. En ambos textos literarios las narradoras-protagonistas viven y escriben lejos de su país de origen, en un exilio que tiene como causa principal la crisis de la familia tradicional. A pesar de algunas diferencias, el paisaje y la naturaleza funcionan como metáforas de la profunda disfuncionalidad que carcome desde adentro la estructura familiar patriarcal, institución que es subvertida en ambas novelas. En *María la noche* es posible constatar que el paisaje caribeño constituye una exterioridad (un espacio marginal) en relación con el territorio del Valle Central y la costa pacífica de la República de Costa Rica. Por su parte, la novela *My Brother* presenta el paisaje de Antigua como una naturaleza domesticada a partir de la figura del jardín como expresión del orden, el control y la planificación de la mentalidad europea.

**Palabras clave:** Paisaje – Novela – Autobiografía – Centroamérica – Caribe.

**Abstract:** «From the Jungle to the Garden. The Caribbean Landscape in Novels *María la noche* (Rossi, 1985) and *My Brother* (Kincaid, 1998)». This paper analyzes the representation of the Caribbean landscape in two autobiographical novels: *María la noche*, by Costa Rican writer Anacristina Rossi, and *My Brother*, by writer Jamaica Kincaid from Antigua. In both literary texts, the narrators/protagonists live and write away from their homeland. Their exile is due to a disruption of the traditional family. Despite several differences, the landscape and nature function as metaphors of the profound dysfunctionality that gnaws the patriarchal family structure from within. In fact, both novels undermine the foundations of the patriarchal family. *María la noche* shows how the construction of Costa Rican nationality leaves out the Caribbean landscape as an eternal outsider, a marginal space. *My Brother*, on the other hand, presents the landscape of

Antigua as nature tamed by the figure of the garden as an expression of European order, control and planning.

**Keywords:** Landscape – Novel – Autobiography – Central America – Caribbean.

### *Introducción*

En la introducción del libro *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*<sup>1</sup>, los editores se refieren a una «ignorancia mutua» característica de las relaciones entre el Caribe insular y el Caribe centroamericano pues «a pesar de que la distancia geográfica es mínima (...) Centroamérica ha mirado hacia México, Estados Unidos, América Latina y Europa: rara vez hacia el Caribe. El Caribe (...) es todavía más fragmentado y mira hacia el Atlántico norte, hacia África y los Estados Unidos, casi nunca hacia Centroamérica»<sup>2</sup>.

Con el objetivo de pensar este espacio de ignorancias mutuas en este artículo se analizan las formas de representación del paisaje en relación con la crisis de la familia patriarcal, en dos textos literarios del Gran Caribe (Antigua y Costa Rica), como una manera de acercar realidades culturales a primera vista muy distintas en la lengua, la religión, las tradiciones y el sistema político.

Partimos de la hipótesis de que, a pesar de las diferencias antes señaladas, también es posible encontrar convergencias culturales en las literaturas de la Región del Gran Caribe, en la cual incluimos, para efectos de este artículo, el Caribe insular (Antillas mayores y menores) y la costa atlántica de Centroamérica.

---

<sup>1</sup> En noviembre de 2015 la Red TransCaribe organizó el Simposio Internacional: “Convergencias transculturales en el Caribe. Literatura, arte, cultura, historia, comunicación”. Este libro recoge una selección de ensayos derivados de las ponencias presentadas en dicho simposio (M. CHAVES – W. MACKENBACH – H. PÉREZ BRIGNOLI (eds.), *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*, CIHAC, San José 2018).

<sup>2</sup> *Ivi*, p. ix.

Según Mackenbach, este espacio de ignorancias mutuas tiene como correlato que, desde la academia, sea una práctica común el estudio de las microrregiones de manera independiente:

Tradicionalmente, en las ciencias sociales, los estudios culturales y literarios se han pensado el Caribe y Centroamérica como (sub)regiones separadas, excluyendo así las zonas caribeñas de América Central de un concepto de Caribe limitado al mundo insular. Los discursos científicos y artísticos del y sobre el Caribe y Centroamérica han sido caracterizados por una exclusión mutua. En varias ocasiones hemos propuesto pensar América Central y el Caribe como cierta unidad –aunque sea en la diferencia y contradictoria– y entender el Gran Caribe en todas sus dimensiones, su multiplicidad y su diversidad<sup>3</sup>.

Este problema también ha sido señalado por Bachmann para quien: «Los estudios sobre el Gran Caribe, que incluyen una mirada al litoral caribeño de Centroamérica, son contados, al igual que los estudios sobre Centroamérica que abarcan el margen caribe»<sup>4</sup>. Por esta razón y con el objetivo de enfrentar este problema, en este ensayo se analizan las representaciones del paisaje caribeño en dos novelas autobiográficas escritas por mujeres: *María la noche* de la escritora costarricense Anacristina Rossi y *My Brother* de la escritora antiguana Jamaica Kincaid. En ambos textos literarios las narradoras-protagonistas viven y escriben lejos de su país de origen, en un exilio<sup>5</sup> que tiene como causa principal la crisis de la familia tradicional.

A pesar de algunas diferencias, el paisaje y la naturaleza funcionan como metáforas de la crisis profunda que carcome desde adentro la estructura familiar patriarcal, institución que es subvertida en ambas novelas. Si en *María*

---

<sup>3</sup> W. MACKENBACH, “Del *Éloge de la creolité* a la teoría del caos”, *Intercambio*, 2003, 10-11, p. 17.

<sup>4</sup> P. BACHMANN, “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, *Istmica*, 2009, 12, pp. 31-34.

<sup>5</sup> Entendemos el término exilio en su dimensión existencial más que desde el punto de vista político.

*la noche*, la crueldad materna ha llevado a Mariestela al borde de la locura, en la novela de Kincaid, Devon, el hermano de la narradora, también está enfermo y agoniza a causa del SIDA.

En *María la noche* es posible constatar que el paisaje caribeño constituye una exterioridad (un espacio marginal) en relación con el territorio del Valle Central de la República de Costa Rica. Por su parte, la novela *My Brother* presenta el paisaje de Antigua como una naturaleza domesticada a partir de la figura del jardín público y privado, expresión del orden, el control y la planificación de la mentalidad europea.

### *Imágenes del Caribe en «María la noche»*

*María la noche*<sup>6</sup>, primera novela de Anacristina Rossi, fue publicada en 1985, en Barcelona, por la Editorial Lumen. Se trata de un texto profundamente subversivo para la época, antecedido en el contexto centroamericano quizás solamente por *El tiempo principia en Xibalbá*<sup>7</sup> del escritor guatemalteco Luis de Lión. En ambas novelas la experimentación estética con el lenguaje va a la par de una propuesta ideológica que quiebra la estabilidad de instituciones como la familia, los roles de género, la sexualidad reproductiva, la patria o la iglesia católica<sup>8</sup>. Además, la novela de Rossi, en el momento de su publicación,

---

<sup>6</sup> A. ROSSI, *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985.

<sup>7</sup> L. DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, Artemis-Edinter, Guatemala 1997. Esta obra obtuvo el primer premio de novela en los Juegos Florales de Quetzaltenango en el año 1972. Para un estudio de los avatares de la publicación y traducción del texto al italiano ver: D. LIANO, “*El tiempo principia en Xibalbá*: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias”, *Centroamericana*, 2018, 28.2, pp. 57-74. Según este crítico literario, existen dos versiones de la novela que presentan discrepancias significativas: una primera edición ‘semiclandestina’ publicada de manera póstuma en Guatemala por Serviprensa en 1985, apenas un año después de que su autor desapareciera en manos del ejército en 1984 y las ediciones posteriores que se hicieron tomando como base un manuscrito en manos de Francisco Morales Santos, amigo del escritor.

<sup>8</sup> Para un análisis de estos temas en la novela guatemalteca ver: K. POE, “Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión”, *Reflexiones*, 82 (2003), 2, pp. 83-91.



chocaba contra la percepción canónica que se tenía de la literatura costarricense y centroamericana, forjada por la crítica literaria de aquella época, proveniente de Europa, la academia norteamericana, así como también por los críticos locales.

Werner Mackenbach propone que es a partir de un profundo desconocimiento de las literaturas de la región, orientado por prejuicios y preferencias políticas, que se llegó a sostener que «las letras centroamericanas se habían caracterizado por un desarrollo muy débil y tardío de la novelística» y aunado a esto la percepción de la literatura centroamericana como «una literatura de lucha, como un arma cultural en la guerra de guerrillas, una práctica más en la lucha armada»<sup>9</sup>. Según este crítico literario estos juicios y prejuicios no son posiciones del pasado que hayan sido totalmente superadas.

En el caso concreto de *María la noche*, Mackenbach<sup>10</sup> indica que es quizás debido al carácter de ruptura con lo establecido, a que fue publicada en España y llegó al mercado nacional en pocas cantidades, que inicialmente la novela haya sido leída y discutida por una minoría. Mackenbach, quien escribe su artículo en ocasión de la publicación de *María la noche* en la Editorial Costa Rica en 2003, hace una invitación a volver sobre este texto fundamental de las letras centroamericanas. Es a partir de esta sugerencia que proponemos abordar el tema del paisaje caribeño que, en esta novela, aparece asociado a la familia disfuncional y sobre todo a la figura de la madre. Quizás no sea azaroso recordar que el Caribe es una presencia incontestable que cruza casi toda la obra posterior de la autora costarricense<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> W. MACKENBACH, “*Mary goes to Costa Rica* o el regreso de la hija pródiga”, *Página Literar. Revista de Psicoanálisis*, 2005, 3-4, p. 168.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>11</sup> Como excepciones cabe resaltar la novela *La romana indómita*, Planeta, México D.F., 2016 y la mayoría de sus cuentos.

### *La selva caribeña*

Y la llanura inmensa, recortada, amenazada desde siempre por charral, inmóvil salvo cuando hay brisa de mar o viento de agua, amenazada por el agua y las catástrofes, derrumbes en la línea. Invadida por selva, por montaña, por árboles copiosos donde quiebra el silencio, el aullido íngrimo del congo, el aullido que se alarga y penetra y se esparce selva adentro, y deja ensimismada la llanura bajo un sol que lo mató el horizonte, que se fue<sup>12</sup>.

En *María la noche* la selva grita. Selva salvaje del Caribe en la cual los elementos naturales adquieren rasgos humanos gracias a la figura retórica de la prosopopeya: aullido íngrimo, ensimismada llanura, sol que lo mató el horizonte. Soledad, ensimismamiento y asesinato tocarán de cerca a Mariestela, la protagonista de la novela, una costarricense que vive en Londres. La prosopopeya o personificación (que otorga rasgos y actos humanos a entidades no humanas) cobrará una densidad enorme en torno a la figura del mar que es descrito como «mar gris hijueputa, mil veces traicionero, ronco, barítono ronco, insoportable, groserísimo»<sup>13</sup>. El «mar arisco» es el sitio de la ambivalencia del amor materno, espacio inmenso en el cual la madre de Mariestela arroja el ombligo de su hija para que «no muera ahogada y el oleaje se la lleve lejos»<sup>14</sup>.

En un ensayo ya clásico, Paul de Man<sup>15</sup> propone, a partir del estudio de los epitafios de Worthworth, que la prosopopeya es la figura retórica de la autobiografía, pues la personificación de objetos no humanos confiere una voz y un rostro a aquello que no lo tiene. La prosopopeya al animar la piedra a través de la escritura de la lápida hace hablar a los muertos. A diferencia de otros teóricos que conceptualizan la autobiografía como un género o un modo literario, para De Man es «a figure of reading or of understanding that occurs,

---

<sup>12</sup> A. ROSSI, *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985, p. 195.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 181-182.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>15</sup> P. DE MAN, "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984, p. 75.

to some degree, in all texts»<sup>16</sup>. Por esta razón la distinción entre ficción y autobiografía (entendida esta última como género literario dependiente de hechos verificables) es de carácter indecible ya que dependerá en última instancia del lector, del modo de lectura.

A partir de esta forma de pensar la autobiografía propuesta por de Man, analizamos la compleja trama tejida entre historia y espacio geográfico que propone *María la noche*. El Caribe aparece bien avanzada la novela, ligado al relato de la infancia de la protagonista. Convertida en Sherazade durante algunos capítulos, Mariestela tratará de aplazar la muerte, la propia y la del amor que la une con Antonio. Con algo de maga, de sacerdotisa, pero sobre todo de marginal y apátrida, la protagonista va desgranando los recuerdos de su trágico pasado en la provincia de Limón, en Costa Rica, aunque el nombre del lugar nunca se menciona. Antonio, su amante español, la incita a contar, mientras el relato se apodera de su mente y de su cuerpo hasta llevarlo al límite de la racionalidad. Economista de profesión, Antonio descubre, gracias a Mariestela, un mundo que se escapa de los parámetros conocidos:

Hablarte del verano en un país bananero, hablar de la belleza del verano y nunca de la ruina que vino luego, porque vino cuando yo ya me había ido, yo no la conocí. Si el tiempo definitivo es el de la infancia, el mío solo podrá ser negro, negro de población, de nubes, de futuro. Me crié en la provincia atlántica, negra, pobre, inigualable, bellísima. Porque mi país se divide radicalmente en dos, y sin matices: el caribe, monolítico, profundo, sin traza de estaciones, con breves chispazos de una luminosidad ahogante y asesina; y el pacífico, de playas blancas casi siempre acogedoras, de llanuras domadas, pintorescas<sup>17</sup>.

Mariestela separa radicalmente el país en dos partes. La costa del Pacífico y el Valle Central son territorios formados por paisajes acogedores, pintorescos, domados; en contraposición, el Caribe es pobre, negro, profundo, monolítico, bellissimo. Esto coincide con lo planteado por Bachmann en su estudio sobre

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>17</sup> ROSSI, *María la noche*, p. 162.

tres novelas centroamericanas que tienen por escenario la costa caribeña: *Limón Blues*<sup>18</sup> de Anacristina Rossi, *Columpio al aire*<sup>19</sup> de Lizandro Chávez Alfaro y *Calypso*<sup>20</sup> de Tatiana Lobo. Según esta crítica literaria: «Los tres autores construyen una dicotomía Pacífico-Caribe al presentar los hechos históricos de los que parten desde un punto de vista del Caribe»<sup>21</sup>.

Además, en *María la noche* encontramos la fuerza mortífera de la prosopopeya al describir la luminosidad caribeña como ahogante y asesina. Esta belleza inigualable y salvaje será también un rasgo de la madre de la protagonista, quien, siendo aún muy joven, tuvo que abandonar una prometedora carrera como pianista debido al embarazo de su primogénita. De este modo Mariestela trata de justificar el odio y el rechazo de su madre, que, según la narradora, desea verla muerta:

Qué podés saber vos, en tu isla seca, de estas enloquecedoras humedades, pantanos interiores que por más que haga verano no se secan. Mamá, a pesar del desastre, ignoraba el verdadero origen de la suciedad y oscilaba entre el asco que le producía mi contaminación, y la furia por mi mentado mal carácter. A sus otros hijos los suponía idénticos a los de una revista americana (...) blancos y de pelo lacio, normales, con las mismas aspiraciones y el mismo destino inevitable de los chiquitos gringos de las fotos que vivían en el sùmmum de la normalidad: gringolandia. Nunca se tomó la molestia de situar mis desvaríos en tierra propia, en ese invernadero caribe, en ese fango más prolífico en bichos que cualquier otra tierra: su familia<sup>22</sup>.

El texto propone una estrecha asociación entre el paisaje caribeño, de «enloquecedoras humedades», y la familia disfuncional. El origen de los desvaríos de la protagonista está en su propia familia, ese «invernadero caribe». Sin embargo, a lo largo de la novela nunca queda claro de qué lado

---

<sup>18</sup> A. ROSSI, *Limón Blues*, Alfaguara, San José 2002.

<sup>19</sup> L. CHAVES ALFARO, *Columpio al aire*, UCA, Managua 1999.

<sup>20</sup> T. LOBO, *Calypso*, Farben, San José 1996.

<sup>21</sup> BACHMANN, “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, p. 36.

<sup>22</sup> ROSSI, *María la noche*, p. 186.

está la locura pues esta oscila de un personaje a otro sin que el lector pueda localizarla con precisión. Mariestela, a pesar de su sufrimiento y su comportamiento diletante, es una mujer sabia. Sabia para la vida, sabia en conocimientos teóricos y académicos. Será bajo la influencia de esta bella mujer, que Antonio, además de tener experiencias cercanas a la alucinación, logrará salir del bloqueo que no le permitía escribir un libro y aprender a dejarse ir en el placer. Mariestela le enseñará los goces de una sexualidad fuera de las normas sociales, que atenta contra la monogamia y la distribución binaria de los géneros.

Este fluir de la locura, por las páginas de la novela, sin fijarse por completo en ninguno de los personajes crea una sensación de inestabilidad en el lector. Inestabilidad que será reforzada por una preciosa ambigüedad en cuanto al género del texto que combina con habilidad narración y poesía, literatura fantástica y discurso autobiográfico, además de mezclar tres lenguas, el inglés, el francés y el castellano.

Volveremos más adelante sobre el carácter fantástico de la novela, no sin antes detenernos en algo que parece insignificante, pero no lo es. Algunos teóricos del discurso autobiográfico<sup>23</sup> han tratado de resolver el problema de la relación entre la ficción y el carácter referencial atribuido a la autobiografía a partir de un marcador de lectura, el nombre propio del autor del libro, que debe coincidir con el narrador o personaje del texto. En el caso de *María la noche* ocurre un hecho asombroso que se puede leer en un pequeño detalle: en

---

<sup>23</sup> Ver: P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975. En este texto Lejeune explicita que a partir de un análisis interno de las obras no es posible distinguir una autobiografía de una novela autobiográfica, pues todos los procedimientos que la primera utiliza para convencernos de la autenticidad de la narración, la novela puede imitarlos. Por este motivo, como señala Nora Catelli: «la noción de pacto de Lejeune necesita de un elemento externo, un elemento de referencialidad pura, la firma o el nombre propio del autor, visualizado como clave del género autobiográfico» (N. CATELLI, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona 1991, p. 58). Para una amplia discusión de las distintas posturas teóricas sobre el tema de las escrituras autobiográficas ver: K. POE, “Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?”, *Istmo. Revista de Estudios Culturales Centroamericanos*, 2008, 16, sp.

el relato de su infancia, Mariestela expresa el dolor inmenso que le provocó ser despojada de Flicka, su amada yegua. Para paliar su soledad, la niña adopta una boa como mascota y la llama Cristina. Su madre, en un gesto desmesurado de sadismo, la mata en presencia de su hija: «Y Cristina, confiada al principio, trató luego de escaparse, pero no pudo, y el cuchillo le cayó encima y la abrió, la cortó en pedacitos transversalmente y me dijo: Mirá, para que veás como es Cristina por dentro»<sup>24</sup>.

Extraña manera de inscribir, mutilado, el nombre de autora, que no olvidemos está formado por la unión en una sola palabra de dos nombres femeninos: Anacristina. El nombre de la boa corta el nombre de autora, de modo que la narración repite en el nivel del lenguaje la mutilación ocurrida en el plano de la anécdota: la boa Cristina es cortada en pedacitos para hacer visible su interioridad. Esta interioridad en carne viva es ofrecida desde el lugar del desecho y el sadismo materno. Se podría decir entonces que el corte en el nombre y el cuerpo de la boa/autora no ofrece la estabilidad referencial propuesta por Lejeune. Por el contrario, el nombre Cristina no remite a una subjetividad que podría darle consistencia al pacto de lectura, sino más bien a una herida que muestra la carne de un cuerpo que no es humano.

Llama también la atención el modo como está relatado el episodio, en el cual el cuchillo parece tomar vida propia: «el cuchillo le cayó encima y la abrió, la cortó en pedacitos». Esta personificación del arma homicida tiene la función de elidir la presencia de la mano asesina de la madre.

La novela termina con un final abierto e inesperado que deja al lector incapaz de decidir cómo interpretar lo sucedido. Antonio, luego de cierto tiempo sin ver a Mariestela, va a buscarla a su departamento y lo encuentra en un estado de abandono incomprensible. Al preguntar a una vecina por el paradero de su amante, esta le informa que allí no ha vivido nadie desde hace mucho tiempo. La gente se niega a alquilarlo debido al asesinato sangriento de una muchacha, ocurrido en la habitación del fondo. Habitación en la cual Antonio ha pasado largas temporadas en compañía de Mariestela.

---

<sup>24</sup> ROSSI, *María la noche*, p. 192.

Según David Roas uno de los rasgos definitorios de la literatura fantástica es el de crear incertidumbre en la noción de realidad del lector. Para este autor la razón básica del relato fantástico es

revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad. Sin olvidar, además, que, en todo relato fantástico, el fenómeno sobrenatural es siempre planteado como una excepción, como un suceso no habitual, puesto que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una transgresión, como una amenaza<sup>25</sup>.

En este sentido se puede considerar el final inesperado y sobrenatural de *María la noche* como un rasgo de la literatura fantástica pues el texto logra el cometido señalado por Roas al perder a su lector en la madeja de los hechos, de modo tal que se vuelve incapaz de trazar los límites entre la ficción y la realidad. Es toda la verosimilitud de la novela la que queda entre paréntesis, pues Antonio habría amado y tenido sexo con un fantasma. Además, la novela podría ser leída como una gran prosopopeya, un hermoso epitafio que le habría conferido voz y rostro a una muerta.

Se podrían ensayar además muchas otras posibilidades de interpretación que no parecen excluyentes: la novela esta narrada desde la lógica/ilógica del sueño y el delirio, el texto cuenta la experiencia de un psicoanálisis, o como hemos sostenido en este ensayo, el texto puede ser leído como autobiográfico, si partimos de los planteamientos de Paul de Man.

Para terminar, proponemos volver sobre el modo cómo las imágenes del Caribe aparecen en la novela. Esto nos lleva más allá del texto, al futuro de la escritura de Rossi. En *María la noche* el Caribe aparece asociado a una infancia trágica y al discurso autobiográfico. Quizás sea esta la razón por la cual el paisaje, a través de la figura retórica de la prosopopeya, adquiere rasgos abiertamente negativos: el Caribe es «hacedor de desgracias»<sup>26</sup>, o rasgos

---

<sup>25</sup> D. ROAS, "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en A.M. MORALES – J.M. SARDIÑAS (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México 2004, pp. 42-43.

<sup>26</sup> ROSSI, *María la noche*, p. 166.

ambiguos: «Estas latitudes opresivas y bellísimas, playas de esplendor engañoso y traicionero de mar grosero y brusco a pesar de la arena fina y blanca de ciertas extensiones»<sup>27</sup>.

Si en *María la noche* el Caribe aparece circunscrito en algunos capítulos, en las novelas posteriores de Rossi pasará a ocupar un lugar preponderante. *La loca de Gandoca* (1991), *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007) trasladan el Caribe del interior del texto al título de las novelas, que funciona, así como programador de lectura. Además, se podría decir que las imágenes del Caribe cambian de signo, pierden su carácter negativo o ambiguo para dar paso a una visión positiva.

En *La loca de Gandoca* el Caribe es una zona en peligro que debe ser protegida de los embates del turismo masivo. En esta segunda y breve novela, el paisaje caribeño enmudece. La prosopopeya que marca la representación del paisaje en *María la noche* da paso a imágenes de mudez «selva sumida en la humedad y el silencio»<sup>28</sup> quizás como signo de la vulnerabilidad del paisaje ante los avances del capitalismo. El Caribe, descrito como el lugar más hermoso que hay en el mundo será el escenario natural dónde Daniela, la protagonista, hará el amor por primera vez con Carlos Manuel, inaugurando así una asociación entre paisaje caribeño y placer sexual que volveremos a encontrar en *Limón Blues* y en *Limón Reggae*<sup>29</sup>. En esta última novela, el Caribe limonense es un territorio de libertad que le permite a Aisha, la protagonista, reponerse de sus heridas de guerra.

Parece como si el ejercicio de escritura de *María la noche* le hubiese permitido a la autora resituar el lugar que ocupa el Caribe en su vida y en sus novelas. La experiencia de escritura de este texto le habría permitido leer su propia huella para pasar a otro lugar.

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p.180.

<sup>28</sup> A. ROSSI, *La loca de Gandoca*, Educa, San José 1991, p. 22.

<sup>29</sup> ID., *Limón Reggae*, Legado, San José 2007. Para un estudio de esta novela ver: K. POE, "Limón Reggae. La reinención utópica del sexo", *Página Literar. Revista de Psicoanálisis*, 2007, 7, pp. 62-72.



Terminamos con una frase de Jacques Lacan, pronunciada en 1969 en su seminario *De un Otro al otro*: «Un ser que puede leer su huella, eso basta para que pueda reinscribirse en un lugar distinto de aquel donde se la ha llevado»<sup>30</sup>.

### *El jardín de mi hermano*

*My Brother*<sup>31</sup> es el segundo libro de la trilogía familiar que Jamaica Kincaid inició en 1996 con *Autobiography of my Mother*<sup>32</sup> y terminó en 2002 con *Mr. Potter*<sup>33</sup>, esta última novela dedicada a su padrastro. *My Brother* pone palabras al duelo<sup>34</sup> de la autora por la muerte de su hermano menor, Devon, como resultado de padecimientos asociados a VIH. Jamaica, la narradora, quién ha migrado a Vermont desde los 17 años, se ve obligada a regresar a la isla para socorrer a su hermano moribundo, quien, como ella misma indica, le resulta un perfecto desconocido.

Como en *María la noche*, la novela de Kincaid es en buena medida el recuerdo doloroso de la infancia de la narradora en una familia disfuncional, dentro de la cual reina la figura siniestra de la madre. Sin embargo, en relación con la representación del paisaje hay una diferencia notable. Si en la novela de Rossi la naturaleza (cuya metáfora central es la selva) es representada en estado salvaje; en la novela de Kincaid la figura preponderante es la del jardín, es decir, la naturaleza en su forma domesticada. Este hecho no le resta un cierto carácter

---

<sup>30</sup> J. LACAN citado por J. ALLOUCH, *Prisioneros del Gran Otro. La injerencia divina I*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2013, p. 69.

<sup>31</sup> J. KINCAID, *My Brother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1998. Citamos la versión en castellano: J. KINCAID, *Mi hermano*, LOM, Santiago 2003.

<sup>32</sup> ID., *The Autobiography of my Mother* (1996), Farrar, Strauss and Giroux, New York 2013.

<sup>33</sup> ID., *Mr. Potter*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002.

<sup>34</sup> Para un estudio del tema del duelo en esta novela ver: L. STECHER, “Diáspora, duelo y memoria en *My Brother* de Jamaica Kincaid”, *Revista Chilena de Literatura*, 2011, 78, pp. 185-203 y K. POE, “Duelo y escritura en la novela *My Brother* (1998) de Jamaica Kincaid”, en F. BONFIGLIO – F. AIELLO (eds.), *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono*, Katatay, Buenos Aires 2016, pp. 119-134.

mortífero a algunos elementos que componen el paisaje natural, como por ejemplo el sol: «Aquel sol, aquel sol. El último día de nuestra visita sus rayos parecían tan puntiagudos y poco amistosos como lanzas enemigas que nos apuntaban directamente»<sup>35</sup> y, especialmente las hormigas, pequeños habitantes del jardín caribeño.

En la novela de Kincaid la naturaleza presenta dos facetas, una violenta y otra domesticada, ambas relacionadas con el espacio del jardín, en sus dos vertientes: público y privado. El jardín privado es el lugar de dominio de la madre, excelente jardinera, que ha heredado a sus hijos la habilidad para sembrar todo tipo de plantas. El jardín público aparece asociado con la ruina de la isla y el cuerpo enfermo de Devon.

### *El jardín público y la ruina*

Desde el inicio de la novela, la narradora de *My Brother* establece un diálogo con textos referentes a la jardinería como se puede observar en el siguiente fragmento: «Cuando sonó el teléfono para hacerme llegar la noticia de la enfermedad de mi hermano, entre los muchos lujos y comodidades de que disfrutaba se contaba el libro que entonces estaba leyendo, *La formación de un jardinero*, escrito por un tal Russell Page»<sup>36</sup>.

Este texto de Page, que aparece extensamente citado, será una presencia recurrente a lo largo de la novela, a tal punto que la narración y la enfermedad de Devon avanzan, en cierto modo, al ritmo de su lectura.

La siguiente vez que abrí el libro estaba sentada en el césped que hay delante del pabellón Gweneth O'Reilly, y mi hermano estaba sentado en una silla junto a mí. Aquel lugar era como un mirador desde el que veíamos un paisaje típico de Antigua. Había una zona poblada de sauces, sospecho que plantados ex profeso hacía mucho tiempo, cuando Antigua era una colonia y el gobierno colonial debía ser responsable del funcionamiento del hospital. Nunca fue un gran hospital pero ahora es un hospital espantoso, al que acude sólo la gente que no

---

<sup>35</sup> KINCAID, *Mi hermano*, p. 65.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 10.

puede permitirse nada mejor. Cerca de los sauces había un viejo árbol, una poinciana, medio muerto; necesitaba que lo podasen y alimentasen. En segundo término había un viejo edificio medio inclinado; y el resto del paisaje estaba invadido de árboles de canela (casias)<sup>37</sup>.

Al proponer la idea del mirador, la narradora hace suyas, de algún modo, las palabras de Aliata y Silvestri: «Para que exista paisaje no basta con que exista naturaleza; es necesario un punto de vista y un espectador»<sup>38</sup>. También Cosgrove se ha referido a este tipo de emplazamiento como una «posición estratégica, que puede ser un sitio elevado, es decir, una colina o una torre desde la cual se puede disfrutar un panorama»<sup>39</sup>.

Lo anterior nos conduce a la pregunta respecto de la mirada que propone la novela sobre el paisaje de la isla y a la ubicación del lugar del espectador, en este caso, de la narradora. La descripción detallada de un «paisaje típico de Antigua» hace mención del pasado colonial de la isla y destaca el abandono y la falta de cuidado en el cual se encuentran, en el presente de la novela, los jardines que rodean el hospital. Más adelante, la narradora insistirá en la situación desastrosa del hospital en ruinas que se acerca verdaderamente a un tanatorio<sup>40</sup>, de tal modo que parece sugerir que el paisaje de Antigua era más cuidado y ordenado durante el régimen colonial, estableciendo así un punto de vista, en cierta forma, colonialista. Indicación que viene a ser corroborada por la idea de una ciudad abandonada y en ruinas que se despliega en torno al espacio del jardín público.

Paradójicamente los jardines públicos que han sido concebidos tradicionalmente, según Bodei, como sitios que «ofrecen formas reales de

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>38</sup> F. ALIATA – G. SILVESTRI, *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires 2001, p. 10.

<sup>39</sup> D. COSGROVE, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2002, 34, p. 71.

<sup>40</sup> Para una lectura del tema de la decadencia del hospital en la novela de Kincaid ver el texto supracitado de Poe.

consuelo a los habitantes de la ciudad»<sup>41</sup>, en la novela de Kincaid se convierten en símbolo del deterioro social de la isla y sobre todo del cuerpo devastado de Devon a causa del VIH.

En este sentido la novela de Kincaid contrasta con otros textos de la Antillas menores en los cuales el Jardín Botánico es experimentado como una verdadera institución de convivencia social. Por ejemplo en la novela *Nuée ardente* de Raphaël Confiant, el escritor martiniqués dedica un capítulo entero a este sitio considerado bendito: «Cet endroit béni des dieux est le Jardin Botanique»<sup>42</sup>. El Jardín Botánico de Saint Pierre es el escenario de encuentros que van desde la cita amorosa, el surgimiento de la amistad o la realización de un duelo, pero fundamentalmente es el lugar privilegiado para la reflexión y la escritura de poemas de uno de los protagonistas de la novela.

En *My Brother*, el Jardín Botánico de Antigua también juega un papel importante a pesar de que se encuentra clausurado. La novela ofrece una descripción detallada de un largo paseo, al borde del jardín, que la narradora hace en compañía de su hermano:

Mi hermano y yo fuimos paseando hasta el jardín botánico, pero lo encontramos cerrado por reformas. Había estado abandonado, descuidado, durante muchos años, muchos especímenes habían muerto, pero ahora alguien –muy probablemente un canadiense, visto que son tan generosos con la autodestrucción del mundo– un canadiense había dado dinero para que se restaurara el jardín botánico.

Paseamos alrededor de todo su perímetro y, con la ayuda de un libro de botánica tropical que yo llevaba, y gracias también a nuestros propios conocimientos, identificamos muchas plantas. Pero entonces nos topamos con un árbol que no éramos capaces de identificar, no por nosotros mismos ni tampoco recurriendo al libro. Era un árbol, sólo un árbol y, o bien estaba empezando a despertar de un completo letargo, o bien estaba medio muerto y medio vivo. Mi hermano y yo nos obsesionamos con aquel árbol, su corteza, sus

---

<sup>41</sup> R. BODEI, *Paisajes sublimes*, Ediciones Siruela, Madrid 2011, p. 20.

<sup>42</sup> R. CONFIAINT, *Nuée ardente*, Mercure de France, Paris 2002, p. 51.

hojas, su forma; nos preguntábamos de dónde procedería realmente, qué clase de árbol era<sup>43</sup>.

A diferencia de la novela de *Confiant* en la cual ocurren diversas escenas al interior del jardín, este paseo se realiza sin penetrarlo. Además, el recorrido cuenta con la ayuda de un libro de botánica<sup>44</sup> y con los conocimientos de jardinería que tienen los hermanos, es decir, que hay una intención evidente de domesticar la naturaleza, de hacerla entrar en una taxonomía, de nombrar sus especies, de volverla amable y poco amenazante. Es decir, como plantea Cosgrove, de transformarla en paisaje. Para este autor:

El paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y su objeto de visión que están emplazados en distintos lugares. La posición estratégica privilegia al espectador del paisaje a la hora de seleccionar, componer y poner en marco lo que ve, es decir, el espectador ejerce un poder imaginario al convertir el espacio en paisaje<sup>45</sup>.

Cabe destacar aquí otra diferencia con el texto de *Confiant*, en el cual los personajes se integran al espacio del jardín, no lo miran desde afuera como es el caso de la novela de Kincaid. Al respecto, cabe indicar que la narradora de *My Brother*, al convertir el espacio en paisaje, establece permanentemente una distancia entre la isla y su casa en Vermont, entre su persona y las gentes que habitan Antigua. En la novela la mirada de la narradora siempre proviene del exterior, como demuestra este paseo: su aproximación al jardín botánico es realizada desde el impulso organizador de un libro de botánica y la racionalidad de sus conocimientos.

---

<sup>43</sup> KINCAID, *Mi hermano*, pp. 68-69.

<sup>44</sup> Ver: M. SHELLER, *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*, Routledge, London 2003, p. 65, quien hace una observación importante respecto de la periodización de las formas de representación de la naturaleza caribeña: «Durante los siglos XVI y XVII primaba la recolección de información botánica». Lo que ubicaría la pulsión taxonómica de los hermanos como una estrategia enraizada en el pasado colonial de la isla.

<sup>45</sup> COSGROVE, "Observando la naturaleza", pp. 71-72.

Fundamental importancia tiene también el encuentro con un árbol cuya particularidad es encontrarse en un estadio intermedio entre la vida y la muerte. Esta misteriosa condición se convertirá en una obsesión para los hermanos que no logran hacerlo entrar en el espacio de sus conocimientos botánicos. Finalmente, la obsesión encuentra su anclaje en la condición de Devon, de tal manera que el árbol moribundo es un signo de su propia condición:

Si en algún momento se le pasó por la cabeza que aquel árbol, saliendo de su letargo, de un profundo sueño de la naturaleza, una muerte temporal, o simplemente medio muerto, guardaba algún parecido con él en aquel preciso momento y lugar, no dijo nada, no me lo dio a entender en absoluto<sup>46</sup>.

Esta curiosidad intelectual en relación con un árbol muerto/vivo es convertida en obsesión pues su motor es realmente la gran pregunta por la muerte del ser humano. El árbol es para la narradora tan incomprensible y ajeno como su hermano, a quien no logra clasificar y de quien confiesa desconocer todo, en particular su sexualidad. Sin embargo, es en el jardín privado de la casa materna donde se despliega una verdadera dinámica de vida/muerte que marcará la pequeña historia de la familia.

### *El jardín privado*

El jardín privado es un espacio omnipresente a todo lo largo de la novela, ya se trate de los cultivos de la madre o de los de su hijo Devon. Heredado del pasado colonial, el jardín caribeño es una mezcla de huerto y jardín, que permitía a los esclavos obtener ciertos productos para su autosubsistencia. La madre de la narradora se dedica con pasión a cuidar su jardín: «Su buena mano con las plantas es algo con lo que estoy familiarizada; cuando yo era niña, exactamente en el lugar donde ahora se encuentra la casa de mi hermano, mi madre cultivaba todo tipo de hierbas y hortalizas»<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> KINCAID, *Mi hermano*, p. 69.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 12

La habilidad para la jardinería es la única herencia que la madre ha dejado a sus hijos Jamaica y Devon a tal punto que la narradora se sorprende al ver el jardín de su hermano:

Detrás de la casita en la que vivía, en el patio de nuestra madre, había plantado un banano, un limonero, diversas hortalizas y varios tipos de arbustos que no daban flor. La primera vez que vi su pequeño huerto en la parte trasera de su casita me quedé admirada<sup>48</sup>.

Sin embargo, la madre no valora esta habilidad de su hijo para la jardinería, quizás la única actividad que le daba placer y lo hacía sentirse orgulloso de sí mismo. Como indica la narradora: «noté que el limonero que mi hermano enfermo había plantado ya no estaba allí, y pregunté por él, mi madre respondió, como sin darle importancia: Ah, lo talamos para hacer sitio para el anexo»<sup>49</sup>.

La novela de Kincaid pone en palabras una cierta dificultad del duelo: no se puede perder a alguien que no dejará huellas de su paso por la vida<sup>50</sup>. Por esto la narradora se lamenta cuando se entera de que su madre ha eliminado el árbol de limón que su hermano había plantado en el patio, la única herencia que Devon habría podido dejar: «Aquel limonero habría sido una de las cosas de la vida de mi hermano que permanecería. No nos quedaría nada de él; ningún trabajo; ningún hijo; ningún amor que hubiera sentido por otra persona»<sup>51</sup>.

Más adelante la narradora expresa claramente la idea de que la vida de su hermano habría quedado de algún modo inconclusa, una promesa que no pudo ser:

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 11

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>50</sup> Tomo esta idea de J. ALLOUCH, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, Córdoba 1996, p. 343, quien plantea la muerte del hijo como el paradigma del duelo contemporáneo: «Un hijo que acaba de morir era ciertamente un ser viviente, pero también una promesa. (...) se trata de un duelo 'por-lo-que-no-ocurrió' pero también de un duelo 'de-no-se-sabe-qué'».

<sup>51</sup> KINCAID, *Mi hermano*, p. 13.

El horticultor que había en mi hermano nunca llegaría a ser, y todas las demás cosas que podría haber sido en su vida habían muerto; pero dentro de su cuerpo vivía una forma de muerte, cada vez más floreciente, con una voracidad que nada parecía capaz de saciar y detener<sup>52</sup>.

Esta es una característica del SIDA, que afectó principalmente a los jóvenes, creando así un agujero en las generaciones y provocando que muchos padres y madres hayan tenido que enterrar a sus hijos.

### *La muerte y las hormigas*

Las hormigas son una presencia incontestable en el paisaje de las literaturas del Gran Caribe. Por ejemplo, en la novela *Mar Canibal*<sup>53</sup>, del escritor costarricense Uriel Quesada, juegan un papel central en la resolución de la trama, pues Gregorio, uno de los protagonistas, se deja morir entregándose a las hormigas de su jardín. En otro registro, en el texto autobiográfico *L'odeur du café* del escritor haitiano Dany Laferrière, el narrador recuerda su infancia en un pequeño pueblo de provincia en Haití, en el cual vivía con su abuela Da. Una tarde cualquiera la recuerda lavando la galería de la casa:

J'aime m'allonger sur la galerie fraîche pour regarder les colonnes de fourmis noyées dans les fentes des briques. Avec un brin d'herbe, je tente d'en sauver quelques-unes. Les fourmis ne nagent pas. Elles se laissent emporter par le courant jusqu'à ce qu'elles réussissent à s'agripper quelque part. Je peux les suivre comme ça pendant des heures.

Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas<sup>54</sup>.

A diferencia del texto de Laferrière, que hace de las hormigas un objeto de contemplación, en la novela de Kincaid, más a tono con la de Quesada, estos pequeños insectos tienen una connotación agresiva y fundamental en la vida

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>53</sup> U. QUESADA, *Mar Canibal*, Uruk Editores, San José 2016.

<sup>54</sup> D. LAFERRIERE, *L'odeur du café*, Éditions TYPO, Québec 1999, p. 27.



de Devon. Si en *L'odeur du café*, la abuela riega las hormigas con agua hasta ahogarlas, el personaje de la madre en *My Brother* las rocía con un fuerte insecticida (prohibido por su alta toxicidad, en los países del primer mundo, según la narradora).

Casi al inicio de la novela, los lectores presenciamos un incidente notable relacionado con el primer día de vida de Devon:

Aquel mismo día, ya de amanecida, mientras los dos dormían, él se arrimó al calor del cuerpo de su madre, y una verdadera marabunta de hormigas rojas entró por la ventana y le atacó. Mi madre oyó llorar a su hijo y, al despertar, lo encontró cubierto de hormigas rojas. De haber estado solo, lo más probable es que le hubiesen matado<sup>55</sup>.

Desde las primeras páginas de la novela, la narradora establece un paralelismo entre el poder mortífero de las hormigas y el virus del VIH al preguntarse: «si significaba algo el hecho de que unos seres diminutos casi le hubieran matado atacándolo desde afuera poco después de su nacimiento, y que ahora, unos seres diminutos lo estuvieran matando atacándolo desde dentro»<sup>56</sup>.

La madre de la narradora reacciona de manera desmesurada pues luego de matar a todas las hormigas rojas «salió al exterior y, en un tremendo ataque de cólera, arrancó los quimbombos de raíz y los arrojó bien lejos»<sup>57</sup>.

### *El fuego, la ira materna*

El elemento primordial utilizado por la madre para aplacar su rabia es el fuego, que aparece de manera constante a lo largo de toda la novela. Como indica la narradora:

Yo estaba observando a mi madre en una de sus tareas habituales, escamando un poco de pescado bajo un árbol, pero entonces noté que el árbol, que siempre

---

<sup>55</sup> KINCAID, *Mi hermano*, p. 7.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 12.

había sido un guanábano, no estaba como siempre, todo lo que quedaba de él era el tronco carbonizado. (...) le pregunté a mi madre qué le había sucedido al árbol y ella, sin prestarme realmente atención, me dijo que aquel árbol se había convertido en una molestia para ella y que le había prendido fuego<sup>58</sup>.

El fuego es el arma de destrucción más potente con el que la madre actúa para eliminar todo lo que se interpone en su camino, ya se trate de elementos naturales o culturales. Hay un cruel episodio, que, según la narradora, es tan doloroso para ella que lo recuerda de manera borrosa e incluso habría llegado a dudar de su existencia.

Cuando era una adolescente, su madre solía dejarla todo el día a cargo de su hermano Devon, que en aquel tiempo tenía dos años. Ella prefería dedicarse a su pasión: leer, por lo que descuidaba a su hermano.

Pero hubo un momento en que, encolerizada conmigo porque no cargaba con la responsabilidad de sus errores (mi hermano con un montón de mierda en sus pañales, su padre enfermo incapaz de mantener a su familia) (...) buscó en cada rendija del patio, debajo de nuestra mesa, debajo de mi cama (...) y en todos aquellos sitios encontró mis libros, las cosas que se habían interpuesto entre mi persona y la posibilidad de que su vida transcurriera suavemente (...) y en su furia (...) reunió todos los libros míos que pudo encontrar y, colocándolos sobre su pila de piedra (...) los roció con petróleo y les prendió fuego<sup>59</sup>.

Esta escena representativa de la ira materna guarda un estrecho paralelismo con la muerte de la boa Cristina, en la novela de Rossi. En ambos casos la rabia de las madres las lleva a atacar cruelmente el objeto más amado de sus hijas. En el caso de la primera novela a Cristina, la mascota de su hija, y en la segunda obra, el sadismo materno se despliega sobre los libros, que en aquel momento eran el único tesoro de su hija.

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

### *Conclusión*

Luego de haber realizado un recorrido por las novelas es posible establecer algunos puntos de encuentro a pesar de los diversos contextos en que fueron escritas. Un primer aspecto que resalta es la representación de las madres, pues ambos textos hacen una denuncia de la crueldad materna que atenta contra la identidad de sus hijas: en el primer caso al cortar en pedacitos a la mascota Cristina y en el segundo al quemar el elemento más significativo de la vida de su hija, los libros que, más adelante, la definirían como escritora. La violencia materna subvierte así la visión hegemónica de la familia patriarcal como el espacio privilegiado del amor y de la adecuada formación de la subjetividad humana.

Además, en ambos textos la naturaleza aparece asociada con la enfermedad: en el caso de Rossi con la locura y en Kincaid con el SIDA. Sin embargo, cabe señalar que en *María la noche* el paisaje está lleno de vitalidad mientras que en *My Brother* se asocia con el estado de muerto viviente de Devon. Como ejemplos se puede mencionar el paralelismo entre el árbol moribundo y la situación del hermano de la protagonista y la comparación de la agresividad de las hormigas con el avance del virus en el torrente sanguíneo de Devon.

En relación con el punto de vista elegido por las narradoras para representar el paisaje, la lectura de los textos muestra que lo que inicialmente parecía una convergencia, no lo es. Si bien, como planteamos al inicio, las dos novelas fueron escritas desde el exilio, la mirada de las narradoras no se despliega de la misma manera. En la novela de Rossi, la figura retórica de la prosopopeya, mediante la personificación de los elementos naturales, les insufla vida propia y les aleja de una representación objetivizante. Si en *My Brother* hay una pulsión taxonómica y controladora de los elementos de la naturaleza, que se expresa en la figura del jardín, en *María la noche* se podría sostener que no hay mirada subjetiva de la narradora sobre el paisaje que, por el contrario, representado casi siempre en estado salvaje, parece tener vida propia.

Finalmente, también es posible afirmar otra diferencia importante en los textos, a saber, el tratamiento de la sexualidad de las protagonistas. Si, como comentamos al inicio, en *María la noche* hay una subversión (notable para la época de su publicación) del modelo de sexualidad femenina tradicional monógamo y heterosexual, en la novela de Kincaid este aspecto de la vida

humana queda apresado en la moral tradicional. Como lo expresa la narradora, debido a la intervención nefasta de su madre: «crecí reprimida y atemorizada respecto de mi propia sexualidad, hasta el punto de que me atrevería a decir que, todavía hoy, sigo sin haberlo superado, sigo sintiéndome incómoda ante la idea de mí misma en relación con el sexo»<sup>60</sup>.

### *Bibliografía*

- Aliata, Fernando – Silvestri, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires 2001.
- Allouch, Jean. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, Córdoba 1996.
- Allouch, Jean. *Prisioneros del Gran Otro. La injerencia divina I*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2013.
- Bachmann, Pauline. “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, *Istmica*, 2009, 12, pp. 31-34.
- Bodei, Remo. *Paisajes sublimes*, Ediciones Siruela, Madrid 2011.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona 1991.
- Chávez Alfaro, Lizandro. *Columpio al aire*, UCA, Managua 1999.
- Chaves, Mauricio – Mackenbach, Werner – Pérez Brignoli, Héctor (eds.). “Introducción”, *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*, CIHAC, San José 2018, pp. ix-xiv.
- Confiant, Raphaël. *Nuée ardente*, Mercure de France, Paris 2002.
- Cosgrove, David. “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2002, 34, pp. 63-89.
- De Lión, Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*, Artemis-Edinter, Guatemala 1997.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-Facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- Kincaid, Jamaica. *The Autobiography of my Mother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1996.
- Kincaid, Jamaica. *My Brother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1998.
- Kincaid, Jamaica. *Mr. Potter*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002.
- Kincaid, Jamaica. *Mi hermano*, LOM, Santiago 2013.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 60.

- Laferrière, Dany. *L'odeur du café*, Éditions TYPO, Québec 1999.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.
- Liano, Dante. "El tiempo principia en Xibalbá: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias", *Centroamericana*, 2018, 28.2, pp. 57-74.
- Lobo, Tatiana. *Calypso*, Farben, San José 1996.
- Mackenbach, Werner. "Mary goes to Costa Rica o el regreso de la hija pródiga", *Página Literal. Revista de Psicoanálisis*, 2005, 3-4, pp. 168-174.
- Mackenbach, Werner. "Del Éloge de la creolité a la teoría del caos", *Intercambio*, 2013, 10-11, pp. 15-29.
- Poe, Karen. "Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión", *Reflexiones*, 82 (2003), 2, pp. 83-91.
- Poe, Karen. "*Limón Reggae*. La reinención utópica del sexo", *Página Literal. Revista de Psicoanálisis*, 2007, 7, pp. 62-72.
- Poe, Karen. "Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?", *Istmo. Revista de Estudios Culturales Centroamericanos*, 2008, 16, s.p.
- Poe, Karen. "Duelo y escritura en la novela *My Brother* (1998) de Jamaica Kincaid", en Florencia Bonfiglio – Francisco Aiello (eds.), *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono*, Katatay, Buenos Aires 2016, pp. 119-134.
- Quesada, Uriel. *Mar Canibal*, Uruk Editores, San José 2016.
- Roas, David. "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en Ana María Morales – José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México 2004, pp. 37-56.
- Rossi, Anacristina. *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985.
- Rossi, Anacristina. *La loca de Gandoca*, Educa, San José 1991.
- Rossi, Anacristina. *Limón Blues*, Alfaguara, San José 2002.
- Rossi, Anacristina. *Limón Reggae*, Legado, San José 2007.
- Rossi, Anacristina. *La romana indómita*, Planeta, México 2016.
- Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*, Routledge, London 2003.
- Stecher, Lucía. "Diáspora, duelo y memoria en *My Brother* de Jamaica Kincaid", *Revista Chilena de Literatura*, 2011, 78, pp. 185-203.



## NARRACIONES DE CRÍMENES, RECUERDO Y CULPA EN «EL AÑO DE LA IRA», CARLOS CORTÉS

RÓNALD RIVERA RIVERA  
(Universidad de Costa Rica)

**Resumen:** En este trabajo se estudia la novela costarricense *El año de la ira* (2019) del escritor Carlos Cortés. Este artículo sugiere unas primeras aproximaciones a esta novela a partir de la categoría de relatos de crímenes. Se entiende el crimen como unidad de análisis que permite realizar una revisión histórica de los procesos de construcción de la identidad. En este caso se examina la construcción de una subjetividad culpable, imaginada por medio del recuerdo de la instancia narrativa ante la imposibilidad de construir una memoria del archivo. Se concluye que, al no haber una verdad archivística sobre el hecho histórico (la verdadera identidad del asesino de Tinoco), la representación de la historia se realiza a partir de la experiencia personal; es decir, a partir de la narración de un recuerdo que funda una subjetividad culpable.

**Palabras clave:** Narraciones de crímenes – Memoria – Recuerdo como estructuración de la realidad – Culpa – Subjetividad culpable – Verdad.

**Abstract:** «Narrations of Crimes, Memory and Guilt in *El año de la ira*, Carlos Cortés». In this article the Costa Rican novel *El año de la ira* (2019) by the writer Carlos Cortés is studied. This article suggests some first approaches to this novel based on the category of crime stories. Crime is understood as a unit of analysis that allows a historical review of identity construction processes. In this case the construction of a guilty subjectivity, imagined by means of the memory of the narrative instance, is examined before the impossibility of constructing a memory of the archive. It is concluded that, since there is no archival truth about the historical fact (the true identity of the Tinoco murderer), the representation of history is made from personal experience; that is, from the narration of a memory that founds a guilty subjectivity.

**Keywords:** Narrations of crimes – Memory – Remembrance as structuring of reality – Guilty – Guilty subjectivity – Truth.

### *Introducción*

Dentro de los estudios de la cultura, el delito ha sido un dispositivo que permite el análisis de múltiples aspectos de una sociedad. Como objeto de estudio multidisciplinario el crimen es una categoría de análisis transversal, esta cualidad hace de él un instrumento de primer orden para el análisis de las sociedades. Entre otros, Josefina Ludmer<sup>1</sup> ha destacado los análisis que al respecto han realizado tanto Marx como Freud y la influencia que estos trabajos han significado para la comprensión de las relaciones sociales.

El acontecimiento de un crimen (asesinato) suscita en el conglomerado social reacciones de distinto carácter, en particular produce asombro y el asombro, interrogantes. No hay pregunta más poderosa que la que genera la visión de un cadáver. Nada interpela más que la presencia de un cuerpo que yace inerte. El cadáver activa la escritura; es decir, formas de interpretar el mundo.

El asesinato permite entender el estado en que se encuentran los distintos ámbitos de una sociedad: el jurídico, el legal, el moral, las relaciones sociales y la forma de resolver sus conflictos, el uso y abuso del poder, la justicia, la impunidad, la corrupción, la violencia y, en especial, la forma como se estructuran las memorias en el imaginario de un pueblo. Podría decirse que la historia de un país puede comprenderse en gran medida a partir de una historia del crimen. Este ejercicio lo han emprendido recientemente tanto la literatura como la historia. En Costa Rica, producciones literarias de finales de siglo XX y principios de siglo XXI, así como estudios históricos, han repasado asesinatos que han tenido un significado relevante en el devenir de la historia del país<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En el ámbito latinoamericano se puede mencionar el trabajo de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un Manual*, Editorial Libros Perfil, Buenos Aires 1999. Para el caso de Costa Rica, el trabajo de Lowell Gudmundson, *Aspectos socioeconómicos del delito en Costa Rica. 1725-1850*, Editorial EUNA, Heredia, Costa Rica 1978, sería también un buen ejemplo.

<sup>2</sup> A modo de ejemplo puede mencionarse la más reciente novela de Carlos Cortés, *El año de la ira*, Alfaguara, México 2019. En el ámbito de la historia podría mencionarse el trabajo de denominado *El crimen de Viviana Gallardo* de David Díaz Arias (Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, UCR, San José 2017).



Categorías como historia, culpa, recuerdo, olvido, imaginario social, nacionalidad se entremezclan en el acontecimiento de un crimen, en la manera de resolverlo o dejarlo sin resolver, pero en particular en sus narraciones. El crimen se instaura en la memoria de un pueblo gracias a sus narraciones, la memoria ejerce su fuerza organizadora y en ocasiones unívoca por medio de la narración de un crimen. Aunque en la actualidad la novela policial y la crónica policial han acaparado el derecho de narrar los acontecimientos criminales, la(s) narración(es) de un asesinato no se enmarca en un género en particular; la épica, el drama, el cuento, el diario, el testimonio y la novela han servido de base para describir los pormenores de un crimen. De hecho, uno de los magnicidios más famosos, se incorpora a la memoria occidental por medio de uno de los dramas de Shakespeare, el asesinato de Julio César.

Cuando no es la memoria quien narra el crimen, sino que la escritura surge desde la experiencia personal y desde el fondo incontrolable de los recuerdos familiares relacionados con ese crimen, la narración toma un carácter subjetivo que establece una relación ambigua y disruptiva con respecto de esa verdad unívoca impuesta por la memoria colectiva, es esta escritura del recuerdo personal en la novela *El año de la ira* publicada por la editorial Alfaguara de la que trata este artículo.

El texto del costarricense Carlos Cortés invita al lector a revisar los pormenores de un crimen político ocurrido en la Costa Rica de la segunda década del siglo XX: el magnicidio de Joaquín Tinoco, brazo derecho de la dictadura tinoquista, el 19 de agosto de 1919. Que el texto se publique justamente cien años después de ocurrido el asesinato dice mucho acerca del propósito rememorativo que tiene, y por esto también su relación con la memoria histórica que pretende revisar.

La pesquisa de carácter policial (histórico) que organiza la escritura de este texto se estructura a partir de la necesidad de saber la identidad del asesino: ¿Quién mató a Tinoco? La búsqueda de la identidad del criminal le sirve de pretexto al narrador para explicar el ámbito del crimen político a partir de sus propios recuerdos familiares en primer lugar. Como es propio de la no ficción que se practica en la literatura centroamericana contemporánea, el texto combina recursos como un narrador en primera persona (narrador-autor),

pesquisa policial-periodística y testimonios, para crear un efecto de verdad acerca del asesinato de Tinoco.

Esta historia de no ficción despliega una gama de recursos propios del género: dificultad de acceso a los documentos contenidos en archivos, entrevistas, testimonios inconclusos, hipótesis, revisión bibliográfica para llegar a una inevitable conclusión: es imposible conocer la identidad del asesino. De paso, la pesquisa pone de manifiesto uno de los pasajes políticos más vergonzosos de la historia costarricense, pues una tesis del texto es que los Tinoco llegan al poder gracias a la connivencia de todo el pueblo. El recorrido por archivos, bibliotecas, entrevistas y testimonios muestra la violencia de Estado que se vivió en el país por la represión contra los conspiradores, así como la crueldad de los esbirros del dictador al matar a sus oponentes.

A cien años de este pasaje de la historia política nacional, el texto trae a la memoria del lector temas incómodos para el imaginario de la sociedad costarricense: violencia, represión, impunidad y abuso del poder, con el propósito de recordar que todos los habitantes del país tuvieron la culpa al permitir la llegada al poder del dictador.

### *El recuerdo como verdad*

El recuerdo es una narración; este fundamento lingüístico del recuerdo, como señala Tomasini Bassols<sup>3</sup>, es el que interesa destacar en primer término, porque establecer su naturaleza ayuda a comprender mejor su especificidad. Como narración, el recuerdo recrea el punto de vista de un narrador, de ahí que todo discurso acerca de eventos pasados esté sesgado por la visión de quien lo relata. Esto motiva la discusión con respecto al tipo de verdad que yace en el recuerdo, cuando se refiere a la narración de un pasado común<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> A. TOMASINI BASSOLS, "Memoria y recuerdo", en *Mutatis Mutandis. Revista Internacional de Filosofía*, I (2015), 4, pp. 11-26.

<sup>4</sup> Con respecto a esta relación entre recuerdo y verdad, Marc Augé señala: «El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda

Al narrar un recuerdo se está tejiendo en el tiempo presente una verdad sobre el pasado, un tipo de conocimiento acerca del pasado que pretende dirigir el discurso de la memoria (individual y social) en una dirección particular; es decir, como concreción lingüística el recuerdo es un hecho ilocutivo en tanto se articula de una manera que evoque en el lector la idea de verdad, lo cual no necesariamente debe surtir efecto, pero parte de esa intención comunicativa. De hecho, en la mayoría de las culturas, quien recuerda ocupa un lugar privilegiado, el lector de la tribu, dice Piglia, en tanto posee un conocimiento sobre el pasado de una comunidad que le otorga a su voz una posición de prestigio y autoridad, en tanto portador de una memoria que da sentido a la vida de la comunidad en el presente.

Cuando una narración interviene en el ámbito de los discursos del pasado (o podría decirse también de las verdades del pasado) lo hace con un propósito, pretende crear una verdad, la verdad del recuerdo, de la perspectiva personal (subjetiva) de ese pasado:

Lo que es importante entender es que quien expresa un recuerdo lo hace teniendo un objetivo particular en mente en un momento determinado. El recuerdo le sirve para lograr algo. En condiciones normales, nadie da expresión a un recuerdo por el mero gusto de expresarlo<sup>5</sup>.

El relato puede ser trascendido por quién lo cuenta; pareciera existir una escala de validación del recuerdo y de su capacidad por ser equiparado con la verdad del hecho que tuvo lugar en la realidad; alguien que narre un evento de manera objetiva, ya sea porque lo estudió, lo leyó o se lo contaron, tiene menor fuerza perlocutiva que un testigo del mismo hecho, pero aun así el testigo se convierte en un narrador con menos facultades para acercarse a la posición de verdad que

---

ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie, ni la de quien escribe, ya que en último término dicha persona necesita la perspectiva temporal para poder verlo, ni la de quienes son descritos por el escritor, ya que, en el mejor de los casos, este escritor no es más que el esbozo inconsciente de sus evoluciones, una arquitectura secreta que solo a distancia puede descubrirse» (M. AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona 2003, p.13).

<sup>5</sup> TOMASINI BASSOLS, “Memoria y recuerdo”, p. 17.

un protagonista del evento; de manera que no se trata solo de recordar sino también de quién es el narrador de ese recuerdo, pues según quien sea, el efecto de verdad es mayor.

Existe una tríode narrativa del recuerdo, que puede ser empleado en una novela como recurso para lograr establecer en la memoria de los lectores un recuerdo que posteriormente será narrado por ellos mismos; así el primer nivel es el narrador quien se ha documentado acerca del evento que se desea recordar, es poseedor de una fuerza verosímil, menor que la del segundo nivel de narración, que es la del testigo y ambos niveles son superados por el tercero, que es el del protagonista, el cual puede inclusive fundirse con la figura del autor del texto literario para alcanzar más capacidad de ser asociado con la verdad.

Hay en esto una dimensión ética, en tanto la voz de quien recuerda (que es quien narra) pretende instaurar una lección en la memoria de sus lectores por medio de su narración. El pasado se narra para aprehender y aprender. La fábula del pasado tiene un propósito didáctico en el sentido de aleccionar, no solo porque busca en el lector una conducta, sino porque pretende también crear una conciencia 'histórica' de carácter ético con respecto a un hecho del pasado; es decir, valora una actuación histórica de la comunidad. Al evaluar la actuación de la comunidad con la narración de su recuerdo, recrea un sentimiento de conciencia en sus integrantes. Un acto litúrgico, por ejemplo, que es por definición un acto conmemorativo, puede ser el recuerdo de una gesta, pero también de un acto negativo o deleznable que se recuerda con vergüenza y con el propósito de tener conciencia de una culpabilidad política o moral.

Este carácter ético (didáctico) del recuerdo conlleva en sí mismo el 'objetivo particular' que Tomasini Bassols le otorga a toda narración cuando señalaba al principio de este apartado que «El recuerdo le sirve para lograr algo»<sup>6</sup>. Como señala Sarlo cuando se refiere a las narraciones del pasado: «Estas modalidades

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

de discurso implican una concepción de lo social y eventualmente también de la naturaleza. Introducen una tonalidad dominante en las vistas de pasado»<sup>7</sup>.

### *La memoria, el recuerdo y el pasado*

El asesinato de un personaje político multiplica en el imaginario social la fuerza interrogativa del crimen. Es el caso del texto *El año de la ira*. En 302 páginas este texto condensa dos magnicidios: la muerte política de Alfredo González Flores y el asesinato de Joaquín Tinoco.

La narración de *El año de la ira* aflora como un recuerdo de la infancia del narrador-autor. Es un recuerdo que lucha contra la fuerza sistematizadora y sintética de la memoria. Esta es la narración de un crimen político a partir de los recuerdos personales, se articula como un relato que es una mezcla entre historia familiar e historia política y que configura una visión personal alterna a la instituida en la memoria colectiva por el relato histórico. Como señalan Herrera y Olaya «los relatos biográficos, como una puerta de entrada a la comprensión de los acontecimientos históricos, posibilitan pensar la manera en que se conectan la memoria individual, la memoria colectiva y la memoria histórica»<sup>8</sup>.

Todo el episodio de los Tinoco se articula en la ficción de esta novela como un asunto nacional que llega al lector a través de la escritura de los recuerdos que al respecto tiene el narrador (autor), los recuerdos del narrador transforman el asesinato de Tinoco en ‘un asunto de familia’, al igual que el narrador accede a la memoria nacional por medio de los recuerdos familiares, de su tío político Ricardo, el esposo de la hermana de su madre y de los recuerdos de su abuelo: «La diferencia entre mi abuelo y mi tío no era la edad,

---

<sup>7</sup> B. SARLO, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2007, p. 13.

<sup>8</sup> M. HERRERA – V. OLAYA, “Violencia política y relatos desde la dimensión subjetiva”, *Revista Historia y Memoria*, (18) 2019, p. 72. Tomado de <doi.org/10.19053/20275137.n18.2019.7356>.

sino la forma en que comprendían la política y la importancia que le daban al relato como forma de estructurar la realidad. El mundo como relato»<sup>9</sup>.

En este punto, la narración, como eje que estructura la realidad (del pasado nacional y de la infancia del narrador al mismo tiempo), cobra independencia y abre el relato al menos a dos posibilidades de mirar el pasado: la del tío o la del abuelo. El narrador elige la primera, esta a su vez se multiplica en diversas posibilidades de la verdad que los lectores irán repasando a lo largo del texto por medio de distintos relatos que inician en los recuerdos del narrador con la perspectiva de su tío Ricardo.

El relato intenta brindar una visión comprensiva del crimen político de un tirano, en el que se mezclan asuntos familiares y la memoria histórica-política de Costa Rica, así como su apertura a los hechos mundiales desde la perspectiva de un narrador en primera persona que establece su propia perspectiva de la historia política del país durante el siglo XX, y que a partir de su narración establece una línea aparentemente continua de acontecimientos según se organizan en sus recuerdos. La historia de la Costa Rica liberal se representa en este texto a partir de los propios recuerdos del narrador, de su infancia, de su círculo familiar; es decir, de su experiencia personal del crimen. En otras palabras, frente a un relato en apariencia coherente y objetivo del pasado nacional, se yergue una historia cargada de experiencias personales que ponen en evidencia el valor de la carga subjetiva (dimensión subjetiva) que posee el relato histórico de un crimen y la construcción de la memoria en general.

En los estudios más recientes sobre la violencia, en particular la violencia política; o sea, aquella que se ejerce para acceder o mantener el poder, es en donde la dimensión subjetiva ha probado ser una perspectiva de análisis necesaria para la comprensión de los fenómenos sociales<sup>10</sup>. El relato en primera

---

<sup>9</sup> CORTÉS, *El año de la ira*, p. 14.

<sup>10</sup> Véase por ejemplo el trabajo de Patricia Alvarenga Venutolo, “¿Hacia dónde transita la sociedad salvadoreña contemporánea? Los imaginarios de la violencia en las textualidades sociológicas y ficcionales”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 13 (2016), 1, pp. 17-43; y también el trabajo de Marta Cecilia Herrero y Vladimir Olaya, “Violencia política y relatos desde la dimensión subjetiva”, pp. 49-76.

persona se configura como una reconstrucción de la historia nacional que es representada desde un punto de vista personal. Como señala Marcela Cornejo:

El relato puede concebirse como la puesta en escena de uno por uno, en que eventos pasados son puestos en intriga por un narrador, siempre llamado a la pregunta por el sentido y la unidad de su vida. Así, el relato permite la apropiación subjetiva de su historia, movilizándolo, por la resignificación de su vida, el poder de transformarse. En este sentido, el relato no es estático, y lo dicho no está dicho de una vez y para siempre. El relato está vivo, justamente porque da cuenta de un individuo también vivo, en constante cambio y transformación<sup>11</sup>.

Así como el relato está vivo y en constante transformación, la narración de los recuerdos, la escritura del yo, también lo está. El magnicidio de los Tinoco y todo el contexto político de ese hecho está aún reconstruyéndose, al mismo tiempo que el yo se reconstruye en la escritura de sus recuerdos, y es en este contexto que la frase final del texto de Cortés cobra sentido: «Aún así, ¿qué quiere que le diga?, cuando alguien me pregunta quién mató a Tinoco me dan ganas de decirle que nadie, que sigue vivo»<sup>12</sup>.

Este juego temporal entre el pasado, el presente y el porvenir puede pensarse a la luz de lo que Marc Augé llama «la necesidad de historia»; es decir, ese deseo de identificarse con un pasado que dé sentido al presente:

La narración hace abstracción de todo lo que de hecho ha sucedido entre el pasado que ella evoca y el instante presente: se adelanta, vuelve a encontrar en su pasado de ficción multiplicidad de posibilidades que es constitutiva del presente<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> M. CORNEJO – F. MENDOZA – R. ROJAS, “La investigación con relatos de vida. Pistas y opciones del diseño metodológico”, *Psykke*, 17 (2008), 1, p. 3 citado en HERRERA – OLAYA, “Violencia política y relatos desde la dimensión subjetiva”, p. 55.

<sup>12</sup> CORTÉS, *El año de la ira*, p. 302.

<sup>13</sup> AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, p. 80.

En este sentido la revisión histórica permite al narrador reimaginarse a sí mismo como subjetividad por medio de la memoria de un crimen, el relato de eventos pasados no solo reconfigura sus recuerdos sino también su subjetividad que va desarrollando un sentimiento de culpabilidad ‘histórica’ con respecto a la complacencia e indiferencia con que el pueblo costarricense permitió la llegada de los Tinoco al poder. Esta culpa que va aflorando en el transcurso de la narración recuerda lo que Freud denomina «una perturbación mnemónica»<sup>14</sup> y que explica a partir del sentimiento que le provoca su visita a la Acrópolis. Marc Augé dedica un comentario al respecto en su texto *El tiempo en ruinas*: «La perturbación del recuerdo es la expresión de un sentimiento de culpabilidad»<sup>15</sup>. Esta frase se refiere a una culpabilidad reprimida con respecto a la imagen paterna; al trasladar este concepto al texto de Cortés se podría hablar de perturbación del recuerdo como expresión de una culpabilidad con respecto al hecho histórico entendido como memoria que se impone como verdad absoluta<sup>16</sup>.

Este texto es un juego de pretensión de verdades, pues tanto la narración en primera persona así como la autoreferencialidad hacen imaginar al lector que el enunciado es una verdad, pero como señala Augé, «el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie, ni la de quien escribe, (...) ni de la quienes son

---

<sup>14</sup> S. FREUD, “Un trastorno de la memoria en la Acrópolis. Carta abierta a Romain Rolland, en ocasión de su septuagésimo aniversario”, p. 6, en <static1.squarespace.com/static/58d6b5ff86c6c087a92f8f89/t/5907f473b3db2b59f532bd41/1493693555639/Freud%2C+Sigmu nd+-+Un+trastorno+de+la+memoria+en+la+acropolis.pdf> (consultado el 20 de julio de 2020).

<sup>15</sup> AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, p. 36.

<sup>16</sup> A propósito de esto quisiera recordar lo que señala Josefina Ludmer respecto del sentimiento de culpa, el delito y la fundación de una cultura: «Desde el comienzo mismo de la cultura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. Por ejemplo “el delito” femenino en el Génesis, o después, “el asesinato del padre” por la hora primitiva de hijos en Freud. Fundar una cultura a partir del “delito” del menor, de la segunda generación, o fundarla en el “delito” del segundo sexo, implicaría no solo excluir la anticultura, sino postular una subjetividad segunda culpable. Y también un pacto. Así parece funcionar, muy a primera vista, las ficciones de identidad cultural con el delito» (LUDMER, *El cuerpo del delito*, p. 13).



descritos por el escritor»<sup>17</sup>. En este sentido el autor (y no el narrador) otorga a la escritura su cualidad de verdad. La frase de apertura del texto se enuncia como una verdad irrefutable «El crimen de un político es siempre un crimen político», desde el principio de la lectura se entiende que hay un efecto de verdad en lo que se lee (dice):

La autorreferencialidad de la persona real que se presenta como instancia de la verdad se dilata apenas comienza el proceso reflexivo en que se escribe sobre sí mismo. En un capítulo de *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben distingue testigo de testimonio. El testigo testimonia a favor de la justicia –no sabemos bien si es a favor de la verdad–, en cambio el testimonio “vale en lo esencial por lo que falta en él”<sup>18</sup>.

El narrador se entiende a sí mismo como un miembro de una familia vinculada de manera directa con la política nacional, y a su vez como miembro de una comunidad nacional que es culpable por la connivencia que permitió a los Tinoco acceder al poder y cometer crímenes políticos. En cierto sentido este relato tiene un carácter confesional desde el punto de vista ético.

### *La memoria y la culpa*

Este episodio de la historia nacional se describe como ‘un espacio vacío’, pues nadie desea recordar la serie de ‘actos ignominiosos’ que lo caracterizaron. Se refiere aquí a un vacío en la memoria colectiva, un silencio, un olvido aparentemente intencional, un vacío acordado, ya que el olvido de este episodio se presenta como un requisito para la estructuración de un relato nacional coherente con la idea de un país imaginado como esencialmente pacífico. Hay una conveniencia de orden representativo, de como se imagina la cultura nacional. Violencia, dictadura, represión y abuso del poder

---

<sup>17</sup> AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, p. 13.

<sup>18</sup> J. MUSITANO, “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, 2016, 52, en <[scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482016000100006](http://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006)> (consultado el 27 de marzo de 2020).

simplemente no calzan dentro la narración de un discurso que se estructura, a partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre una imagen de 'paz' y 'democracia'. También hay un olvido de la masacre que sufrieron quienes fueron perseguidos por el régimen.

El vacío histórico del que se habla en la ficción literaria se construye como una falta. Y ¿cómo se maneja la culpa de un hecho histórico? ¿La culpa de quién? ¿De todos? ¿Cómo se maneja la culpa colectiva? Y aún más ¿cómo se expía una culpa colectiva? El texto interpela al lector sobre el dilema moral que tiene que ver con el olvido de un hecho histórico y de la violencia que ese hecho significó. En este punto, el lector empieza a vislumbrar un segundo crimen: el verdadero acto criminal que subyace en la ficción literaria no fue el asesinato de Tinoco, sino otro del que el lector mismo comienza a intuir que es partícipe, se trata de un crimen colectivo: olvidar que todos dejaron, e incluso apoyaron, que Tinoco llegara al poder.

El lector comprende que la lectura deja de ser una lectura lúdica, súbitamente toma una dimensión moral. La demanda de memoria que pide el texto es de carácter moral y también político, sugiere una acción moral que es también política: recordar. La ficción literaria parece lanzarle al lector la misma pregunta que Priscilla Hayner hace a un funcionario ruandés en la introducción de su texto *Verdades innombrables*: «¿Quieren recordar u olvidar?»<sup>19</sup>.

La lectura interpela al lector doblemente: en su conciencia y en su identidad. ¿Qué pasa con la subjetividad-identidad costarricense construida como democrática y pacífica? El texto pone en entredicho ese imaginario social a través del recuerdo de los crímenes (el crimen). En este sentido es que se habla de recordar como un deber, como un acto político. A través de un recorrido por el recuerdo desde su propia infancia hasta llegar al presente del narrador-profesor-periodista-investigador, la instancia subjetivada de la

---

<sup>19</sup> P. HAYNER, *Verdades innombrables*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2008, p. 27.

narración se reconoce en falta, expía su culpa por medio de la construcción de un recuerdo.

Karl Jaspers<sup>20</sup> al comentar el manejo de la culpa en la Alemania de posguerra señala lo relevante que es determinar los tipos de culpa y también diferenciar entre la culpa individual y la culpa colectiva. Jaspers establece cuatro tipos de culpa: la criminal, la política, la moral y la metafísica<sup>21</sup>. Aunque la clasificación es pertinente para efectos de la reflexión teórica, en la práctica lo común es que el ámbito de acción de un tipo de culpa tenga implicaciones en el ámbito de la otra, o como señala el mismo Jaspers: «Cada concepto de culpa muestra realidades que tienen consecuencias para las esferas de los demás conceptos de culpa»<sup>22</sup>.

Hecha esta aclaración, interesa particularmente en este estudio la referencia a la culpa moral, la cual el alemán define de la siguiente manera:

A la cuestión de la culpa en relación con el individuo, en tanto que él se elucida a sí mismo, la denominamos moral... Hay culpa moral en todos aquellos que dejan espacio a la conciencia y al arrepentimiento. Son moralmente culpables las personas capaces de expiación, aquellos que supieron o pudieron saber y que, sin embargo, recorrieron caminos que ahora, en el autoexamen, estiman como un error culpable, tanto si se encubrieron cómodamente lo que sucedía o se adormecieron y se dejaron seducir o comprar para obtener ventajas personales cuanto si obedecieron por miedo<sup>23</sup>.

La instancia narrativa apela a esta culpa moral por parte del lector, o al menos al surgimiento de dos estados a partir de la lectura del texto: conciencia y

---

<sup>20</sup> K. JASPERS, *El problema de la culpa*, Paidós, Barcelona 1988, p. 51.

<sup>21</sup> Andrea Pezzé al comentar un trabajo de Antonio Sousa Ribeiro, establece que la culpa metafísica es la que se representa en el testimonio y el policial centroamericano. «El lugar donde se expresa la culpa *metafísica* es la relación entre testimonio y policial» (A. PEZZÉ, *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*, Sophos, Guatemala 2018, p. 271).

<sup>22</sup> JASPERS, *El problema de la culpa*, p. 55.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 81.

arrepentimiento, los cuales Jaspers juzga indispensables para que ocurra una renovación en el individuo-lector de esta ficción. En este punto podría pensarse que el texto procura en el lector una conciencia que lleve a un cambio que tenga, a su vez, consecuencias en el mundo extraliterario.

Aquí surge en el lector una interesante pregunta ¿de quién es la culpa? O como interroga Jaspers, ¿cuál es mi culpa? Como acto individual, la lectura interpela a cada lector por separado, pero al mismo tiempo lo interroga como integrante de una comunidad de lectores y como parte de una comunidad identitaria, es en esta doble dimensión que el texto reprocha un silencio colectivo (un olvido) y la connivencia de la llegada al poder de Tinoco, así como el violento exterminio que ejecutó contra sus adversarios políticos. ¿De quién es la culpa? Jaspers expresa una frase que parece salida del texto de Cortés «Sin embargo, cada uno de nosotros es culpable por no haber hecho nada»<sup>24</sup>.

A partir de esta conciencia el texto construye una subjetividad costarricense en falta. La instancia narrativa, subjetivada, testimonia por medio de su recuerdo, al mismo tiempo construye su expiación a través de la pesquisa policial que le permite mantener viva la memoria. Andrea Pezzé ha señalado este vínculo entre testimonio y policial como una de las características de la no ficción centroamericana: «Se dijo que la no-ficción depende de la “interdependencia formal” entre testimonio y, entre otros géneros, el policial, y que comparte con el primero la subjetivización del personaje real insertado en la historia»<sup>25</sup>.

El texto sigue una estrategia narratológica de corte policial, que va muy acorde con una estética que se practica en la actualidad en la literatura costarricense<sup>26</sup>, caracterizada por textos que intentan con su escritura concluir,

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>25</sup> PEZZÉ, *Delirios panópticos y resistencia*, p. 225.

<sup>26</sup> Varios de los textos premiados por el aparato cultural costarricense a partir del año 2000 han sido novelas policiales; a modo de ilustración se mencionan: *Mariposas negras para un asesino*, Premio UNA-Palabra, 2004; *Verano rojo*, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría, 2010; *Crimen con sonrisa*, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría, 2013; *Seis tiros*, Premio Joven Creación, 2016.

por medio de la ficción literaria, en el imaginario social crímenes que en la realidad extraliteraria han quedado sin resolver; es decir, intentan cerrar una narración (necesidad de clausura) que ha quedado como una herida abierta en la constitución de un imaginario social de un país que se representa a sí mismo como pacífico. En otras palabras, en la escritura de este texto existe un intento por llenar un vacío (desde la perspectiva del narrador) en el imaginario de nación apelando a un *mea culpa* del que todos somos parte, ya sea por el olvido, ya sea porque no hacemos nada por cuestionarnos la narración oficial construida alrededor de la tiranía de los Tinoco.

Para intentar llenar ese hueco, Cortés apuesta por la multiplicidad de versiones de un hecho histórico: la historia familiar, la perspectiva periodística, la policial, los testimonios, la historia política, el documento. Con este procedimiento rompe el discurso monológico y supuestamente coherente de la nación liberal que construye paralelamente una subjetividad homogénea. El texto trabaja a partir del proyecto de conformación de un sujeto moderno-liberal que es constantemente cuestionado e interpelado en la narrativa que lo ha constituido, identitariamente hablando. Si hay un crimen, no es el asesinato de Joaquín Tinoco, el crimen que subyace en la narración ha sido esa voluntad de olvido, querer olvidar, preferir el olvido. Ante la pregunta de Hayner ¿quieren recordar u olvidar?, la respuesta de la narrativa identitaria costarricense, de acuerdo con el texto de Cortés, ha sido ‘queremos olvidar’. En este afán de olvido la verdad es esquiva, esta verdad no se quiere saber y su memoria se vuelve una culpa que hay que borrar.

Se intenta agotar todas las posibilidades de encontrar la verdad. «Sin embargo, reuniendo las piezas del rompecabezas, no aparece un rostro único sino múltiples y varias respuestas al enigma»<sup>27</sup>. ¿Cuál es la verdad?, como señala Hayner (2008), la verdad (o el tipo de verdad) es algo que se documenta. Al final, la verdad depende del acceso que se pueda tener a la información; es decir, a los testimonios, a las entrevistas, a los documentos y, por supuesto, a los archivos.

---

<sup>27</sup> CORTÉS, *El año de la ira*, p. 60.

*Los archivos y la verdad*

¿Dónde reside la memoria de un hecho histórico finalmente? Parece una pregunta apropiada para el texto de Cortés. ¿Es esta la pregunta que esta ficción literaria trata de contestar realmente? Si es así, hay una única respuesta que el texto parece ofrecer: la memoria reside en diversos lugares, momentos y experiencias. Y lo más significativo, la memoria está en proceso, se reconstruye, se relee y se reconquista. Frente a esta afirmación, la narración tradicionalmente construida y difundida parece muy restringida, pues se autolimita a las consultas de ciertas fuentes que en principio validan su conocimiento como verdadero. *El año de la ira* trasciende esta perspectiva monológica del discurso tradicional al considerar distintos actores y fuentes. Albino Chacón se ha referido a este aspecto de la literatura costarricense contemporánea; es decir, una intención de revisar el discurso histórico tradicional:

Se trata de esfuerzos sostenidos por reescribir nuestra historia, por pasar revista a sujetos marginalizados, por visitar períodos y acontecimientos, o el reelaborar personajes consagrados por una historia oficial con la que, ciertamente, estos escritores no estaban o no están satisfechos. En esa voluntad de reescritura hay una productiva complicidad entre historia y literatura, pero al mismo tiempo una violencia, una especie de palimpsesto: al sobreescibir sobre el texto histórico, la literatura borrona, produce tachones, intercala, abre intersticios, y con ello busca modificar ideas hechas, imágenes de lo nacional que dieron como resultado una centralidad identitaria monológica que ha caracterizado mucho la historia nacional. Dicho de otro modo, en la relación dialógica que hay en su trabajo, el escritor revela la deuda, la relación filial de su trabajo hacia el documento histórico, pero no para afirmar al Padre, la gran Historia, como hizo de manera general la novela histórica de la primera mitad del siglo xx, cuando funcionó como representación literaria preconstruida en el discurso histórico y, por tanto, como reproductora de las mismas matrices discursivas e ideológicas<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> A. CHACÓN, “La literatura histórica en Costa Rica hoy: contribución al debate teórico”, *Letras*, 1 (2006), 39, p. 234.

Al parecer, en esta relectura de los discursos monológicos de la historia nacional, los estudios literarios y la literatura se dan la mano para sugerir nuevas maneras de visitar el pasado. Otro estudio de esta coyuntura es el artículo de Werner Mackenbach<sup>29</sup> sobre una relectura de la novela costarricense *Mamita Yunai* como representación de lo nacional.

Entonces ¿qué papel juegan los archivos de Carranza y de la Biblioteca Alfredo González Flores en la ficción de Cortés? La memoria de *El año de la ira* es «una memoria hueca», según la califica el narrador<sup>30</sup>, porque parte de la memoria reside en archivos periodísticos, pero esos archivos no existen. Irónicamente uno de los archivos más valiosos (el periodístico) es destruido por un evento de la más frustrante trivialidad: en medio de un incendio de un cine de la capital, el agua que usan para apagar el fuego se encarga de destrozarse los papeles que constituían el acervo periodístico. Este descuido, que hemos llamado frustrante trivialidad, y que el narrador denomina «ironías de la historia»<sup>31</sup> se constituye en la ficción literaria en una fuerza tan poderosa que impide el acceso a la información tanto como lo podría hacer la represión militar de un ejército en un Estado totalitario. El resultado es el mismo: la imposibilidad de saber la verdad.

Si se piensa el archivo como una herramienta política y democrática, siguiendo a Kirsten Weld<sup>32</sup>, la imposibilidad de acceder a él representa al mismo tiempo la imposibilidad de acceder a la verdad como un ejercicio democrático de

---

<sup>29</sup> W. MACKENBACH, “Banana novel revisited: *Mamita Yunai* o los límites de la construcción de la nación desde abajo”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 30 (2006), 2, pp. 129-138.

<sup>30</sup> CORTÉS, *El año de la ira*, p. 80.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>32</sup> «Del lado político, el pensamiento archivístico demanda que veamos los archivos, no solo como fuentes de datos para ser explotadas por los investigadores, sino también como más que la suma de sus partes, como instrumentos de acción política, implementos de formación estatal (“tecnologías de gobierno”), instituciones de democratización liberal, posibilitadores de mirada y deseo, y sitios de lucha social» (K. WELD, *Cadáveres de papel. Los archivos de la dictadura en Guatemala*, Editorial AVANCSO, Guatemala 2017, p. xxxv).

este afán revisionista de la historia en la literatura costarricense: «obtener acceso a documentos significa obtener la verdad, y obtener la verdad significa obtener la justicia. Por lo tanto, el acceso documental se equipara con la justicia, aunque la realidad sea más complicada»<sup>33</sup>.

A diferencia de lo que sucede en la novela *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa<sup>34</sup>, en el caso guatemalteco, en el que la memoria de la masacre durante la dictadura, depositada en archivos, sí existe, pero es deliberadamente ocultada al conocimiento público por un asunto de impunidad y ejercicio del poder; en el caso de *El año de la ira* la documentación archivística simplemente no existe, la memoria debe ser reconstruida a partir de otros recursos: la oralidad, el recuerdo, entre ellos, la ficción misma. Como sucede en la novela *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya<sup>35</sup>, parece que la memoria reside en las personas y no en los documentos, o dicho de otra manera, primero en las personas y posteriormente en los documentos. ¿Es acaso esto lo que intenta Cortés con su texto? ¿Invertir el orden en que el discurso histórico suele construir la memoria nacional? Frente a lo que asegura Pierre Nora<sup>36</sup>, en el sentido de que la memoria es esencialmente archivística, la memoria del asesinato de Tinoco no es una memoria que pueda articularse a partir de la búsqueda en un archivo, es una memoria que está en (re)construcción a partir de los recuerdos personales y datos inciertos.

El archivo documental no puede constituirse en la ficción como una fuente fiable para conocer la verdad, el archivo es un artificio de verdad, una pista falsa, no es por el documento que se puede acceder a la verdad histórica. Los archivos de Carranza en la novela son una ilusión de verdad y también lo es la colección especial de Alfredo González Flores en la Biblioteca de la Universidad Nacional.

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. xxxvi.

<sup>34</sup> R. REY ROSA, *El material humano*, Anagrama, Barcelona 2009.

<sup>35</sup> H. CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Tusquets, Barcelona 2005.

<sup>36</sup> P. NORA, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, traducido del francés por Laura Masello, Ediciones Trilce, Montevideo 2008.



No hay una verdad sino solo narraciones de la verdad: recuerdos personales de la infancia, testimonios, diarios, datos biográficos y familiares, relatos de crímenes. Un análisis de todos estos aspectos lleva a la conclusión de que no hay una verdad objetiva, no existe 'la verdad' o la 'veracidad objetiva'. Tan solo existen posibles verdades, rutas que se aproximan al vacío histórico, caminos plagados de lo que el narrador llama 'ironías de la historia'.

### *Caminos alternativos*

Una de las rutas de investigación hacia la verdad, la constituye la exploración de lo sobrenatural. Este aspecto, en gran medida, tiene que ver no solo con la estética del magnicidio como estrategia de escritura, lo esotérico acompaña siempre las narraciones relacionadas con los magnicidios, obsérvese el relato que hace Suetonio del crimen de Julio César en el que se refiere a las advertencias sobrenaturales que se le presentan a César<sup>37</sup>, sino también con una tendencia tanto académica como literaria de revisar la narrativa de la identidad nacional a la luz de las prácticas esotéricas que fueron regulares entre los círculos letrados de principio de siglo XX.

El texto de Cortés sigue esta estética y esto le permite, de paso, revisar la historia del caso de Ofelia Corrales y las advertencias que la médium costarricense le expresa a Tinoco antes de su muerte en la ficción literaria. El redescubrimiento de Ofelia Corrales en el discurso cultural costarricense cuestiona el imaginario nacional como esencialmente católico, en este personaje se representan los conflictos de carácter ideológico, teológico y teosófico que caracterizaron la vida cultural y política costarricense durante la primera mitad del siglo XX. Como mediadora entre el mundo de los espíritus y el terrenal, jugó un papel importante en la configuración cultural de la época,

---

<sup>37</sup> «Prodigios evidentes anunciaron a César su próximo fin... Pocos días antes de su muerte supo que los caballos que había consagrado a los dioses antes de pasar el Rubicón y que había dejado vagar sin amo, se negaban a comer y lloraban; y por su parte, el aúripice Espurina le advirtió durante un sacrificio que se preservase del peligro que le amenazaba para los idus de marzo» (Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Editorial Cumbre, México 1979<sup>14</sup>, p. 49).

en particular la importancia que para los Tinoco significaba su presencia como médium oficial de la dictadura<sup>38</sup>.

El interés por estudiar el papel que la práctica de lo oculto tuvo a finales del siglo XIX y principios del XX en la vida política y cultural del país, es uno de los caminos que han explorado recientemente estudiosos de la cultura costarricense, como una forma de entender las prácticas culturales de ese momento histórico y de revisar la confirmación de una identidad costarricense imaginada como católica. El escritor costarricense José Ricardo Chaves ha realizado estudios sobre el papel que el espiritismo ha desempeñado en la intelectualidad costarricense de finales de siglo XIX y principios de siglo XX; además, en su novela *Espectros de Nueva York*<sup>39</sup> relata una historia de lo esotérico que concluye con el atentado de las Torres Gemelas, asimismo el estudio histórico de Iván Molina<sup>40</sup> presenta un análisis sobre las prácticas esotéricas en la historia nacional así como los personajes más relevantes, entre ellos, como ya se ha comentado, el caso de Ofelia Corrales.

De manera que el texto de Cortés se inserta en un renovado interés de la narrativa costarricense contemporánea por redescubrir lo esotérico, como uno de los elementos clave no solo para la comprensión de la narrativa de la historia nacional, sino para repensar la conformación de una identidad nacional asociada a la práctica de una fe cristiana católica. Por esta razón, es

---

<sup>38</sup> Véase al respecto el texto de Molina Jiménez, *La ciencia del momento*: «Al profesionalizarse, la joven gozó del favor, en particular, de Federico Tinoco y de su esposa, María, hija del principal impulsor de la reforma educativa de 1886, Mauro Fernández, y autora de las novelas ocultistas de tema indígena *Zulai* y *Yuntá*, publicadas en 1909 bajo el pseudónimo de Apaikán. Pertenecían también, al círculo encabezado por esta pareja, el joven estudiante de leyes, discípulo de Brenes Córdoba y futuro Secretario de Instrucción Pública entre 1936 y 1940, Alejandro Aguilar Machado, y Joaquín Tinoco, quien fue asesinado en la noche del 10 de agosto de 1919 después de haber asistido, en la tarde de ese día, una sesión espiritista conducida por Ofelia. Por esa época, era considerada la médium oficial de la dictadura tinoquista» (I. MOLINA JIMÉNEZ, *La ciencia del momento. Astrología y espiritismo en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*, EUNA, Heredia 2011, p.78).

<sup>39</sup> J.R. CHAVES, *Espectros de Nueva York*, Editorial Costa Rica, San José 2015.

<sup>40</sup> MOLINA JIMÉNEZ, *La ciencia del momento*.

comprensible que el narrador de *El año de la ira* se sienta impelido por una fuerza sobrenatural (la sombra) que lo obliga a escribir: «Buscarlos se me había convertido en una obsesión que me impedía escribir y quitarme de encima la sombra invisible que de alguna manera escribe este libro sobre mi hombro»<sup>41</sup>.

La práctica de la teosofía (y de lo oculto en general) por estos personajes de la política nacional en la ficción literaria (Mimita Fernández, por ejemplo), está acompañada por otro tema que suele ir de la mano en el caso de los magnicidios: el de la conjura. El tema de la conjura, a su vez, permite recrear en el texto el tema de la paranoia. La ficción paranoica de Piglia que en Pezzé se vuelve una categoría de análisis de la producción policial en Centroamérica, aparece en el texto de Cortés y se representa en el miedo a la represión y violencia que viven de los conspiradores por parte del régimen<sup>42</sup>. No podría afirmarse, sin embargo, que el narrador de *El año de la ira* es un narrador paranoico en sentido estricto.

Ambas estrategias escriturales recuerdan las técnicas de la novela histórica decimonónica centroamericana que también pretendía una reconstrucción del pasado nacional a partir de las crónicas coloniales. Por ejemplo, en Guatemala las novelas de Pepe Milla, en particular, *Los Nazarenos*, presentan esta mezcla de conjurados, poder político y lo sobrenatural, que les dan a ciertos tramos de

---

<sup>41</sup> CORTÉS, *El año de la ira*, p. 79.

<sup>42</sup> Esta relación entre paranoia y novela policial es de larga data como lo apunta Luc Boltanski quien se refiere a esta relación de la siguiente manera: «Otro indicio de esta nueva atención dedicada a la investigación (...) es el desarrollo concomitante de la novela policial con una innovación importante que interviene en el dominio de la psiquiatría. Se trata de la invención y de la descripción hecha en 1899 por el psiquiatra alemán Emil Kraepelin de una nueva enfermedad mental llamada paranoia. Según Kraepelin, una de las características de las víctimas de esta enfermedad consiste, precisamente, en prolongar, en las circunstancias ordinarias de la vida, la investigación más allá de lo razonable, como si los contornos y la esencia de la realidad presentara siempre, a sus ojos, un carácter problemático. Así pues, el investigador de las novelas policiales actúa como un paranoico, con la diferencia de que está perfectamente cuerdo» (L. BOLTANSKI, *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2016, p. 38).

la narración un carácter gótico por los ambientes oscuros y los encuentros secretos en lugares ocultos. La logia de los conjurados en el texto de Cortés ve cumplirse su objetivo de derrocar el poder de los Tinoco, la ironía es que su objetivo se logra no por iniciativa propia, sino por la influencia militar de Estados Unidos, que es uno de los aspectos en que el texto enfatiza más.

### *Conclusión*

En el texto *El año de la ira*, el crimen funciona como un dispositivo que permite revisar el discurso histórico construido alrededor del asesinato de Joaquín Tinoco. La pesquisa del crimen, en busca de la identidad del asesino, se convierte en un recurso narrativo que parte de un recuerdo del narrador, lo cual permite crear una memoria familiar y subjetiva de este hecho histórico; es decir, una apropiación del yo de una memoria colectiva, una perspectiva en primera persona de la historia nacional.

Esta rememoración del crimen, a 100 años de su ejecución, le posibilita al narrador repasar los eventos políticos, y a partir de esta reflexión tomar conciencia de la culpa moral que pesa sobre la identidad costarricense por permitir la llegada al poder del dictador y por pretender olvidar su actuación alrededor de este hecho. Esta perspectiva del crimen construye en el lector un sentimiento de culpa política, pero especialmente una culpa de orden moral, la lectura crea una subjetividad segunda culpable, como la llama Ludmer.

El recuerdo de 'la verdad' sobre el asesinato de Tinoco es un *mea culpa* con el que el texto interpela al lector. Si el olvido se construye en el texto como el verdadero crimen, a un siglo de haber pasado los eventos, el recuerdo personal (la toma de conciencia del lector) se instituye como una forma de expiación.

Finalmente, a través de un recorrido por la memoria y de un viaje de regreso a la historia política y cultural del país durante la primera mitad del siglo XX, el texto pone en entredicho el imaginario social de una nación que se ve a sí misma como democrática, pacífica y católica.

### *Bibliografía*

- Alvarenga Venutolo, Patricia. “¿Hacia dónde transita la sociedad salvadoreña contemporánea? Los imaginarios de la violencia en las textualidades sociológicas y ficcionales”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 13 (2016): *Huellas de la violencia estructural en Centroamérica*, 1, pp. 15-41.
- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*, Editorial Gedisa, Barcelona 2003.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2016.
- Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*, Tusquet, Barcelona 2005.
- Cortés, Carlos. *El año de la ira*, Alfaguara, México 2019.
- Chacón, Albino. “La literatura histórica en Costa Rica hoy: contribución al debate teórico”, *Letras*, 1 (2006), 39, pp. 227-235.
- Chaves, José Ricardo. *Espectros de Nueva York*, Editorial Costa Rica, San José 2015.
- Díaz Arias, David. *El crimen de Viviana Gallardo*, Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica, San José 2017.
- Freud, Sigmund. “Un trastorno de la memoria en la Acrópolis. Carta abierta a Romain Rolland, en ocasión de su septuagésimo aniversario”, tomado de <static1.squarespace.com/static/58d6b5ff86e6c087a92f8f89/t/5907f473b3db2b59f532bd41/1493693555639/Freud%2C+Sigmund+-+Un+trastorno+de+la+memoria+en+la+acropolis.pdf>.
- Gudmundson, Lowell. *Aspectos socioeconómicos del delito en Costa Rica. 1725-1850*, Editorial EUNA, Heredia 1978.
- Hayner, Priscilla. *Verdades innombrables*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2008.
- Herrera, Marta Cecilia – Olaya, Vladimir. “Violencia política y relatos desde la dimensión subjetiva”, *Revista Historia y Memoria*, (18) 2019, pp. 49-76.
- Jaspers, Karl. *El problema de la culpa*, Paidós, Barcelona 1998.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*, Editorial Libros Perfil, Buenos Aires 1999.
- Mackenbach, Werner. “Banana novel revisited: *Mamita Yunai* o los límites de la construcción de la nación desde abajo”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 30 (2006), 2, pp. 129-138.
- Molina Jiménez, Iván. *La ciencia del momento. Astrología y espiritismo en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*, Editorial EUNA, Heredia 2011.
- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, 2016, 52.

- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, traducido del francés por Laura Masello, Ediciones Trilce, Montevideo 2008.
- Pezzé, Andrea. *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*, Sophos, Guatemala 2018.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*, Anagrama, Barcelona 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2007, p. 13.
- Suetonio. *Vida de los doce césares*, Editorial Cumbre, México 1979<sup>14</sup>.
- Tomasini Bassols, Alejandro. "Memoria y recuerdo", en *Mutatis Mutandis. Revista Internacional de Filosofía*, I (2015), 4, pp. 11-26.
- Weld, Kirsten. *Cadáveres de papel. Los archivos de la dictadura en Guatemala*, Editorial AVANCSO, Guatemala 2017.

# INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

## *Normas editoriales y estilo*

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it):
  - a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
  - b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
  - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
  - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
    - i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal
    - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
    - iii. Nombre del autor: versalita
    - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
    - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
  - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
  - d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte de

texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

- e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página.
- g. Obras citadas:
  - i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
  - ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
  - iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
- h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
- i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
  - i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
  - ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.



*Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»*

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
  - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
  - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
  - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
  - d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

*Política de acceso y reuso*

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).



*Código ético*

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (<https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico>).



finito di stampare  
nel mese di ottobre 2020  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)