



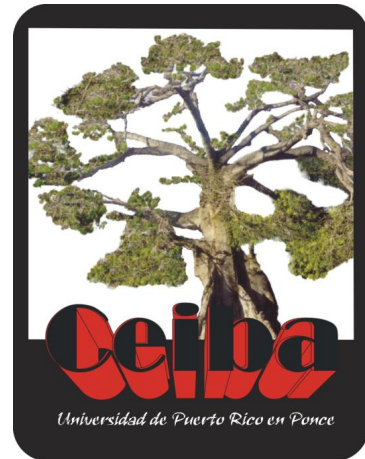
Ceiba

Revista de la Universidad de Puerto Rico en Ponce
Año 20 Núm. 1 (Segunda Época) Agosto 2020 - Mayo 2021

Celba es la Revista de la
Universidad de Puerto Rico en Ponce

Jorge Haddock Acevedo
Presidente
Universidad de Puerto Rico

Tessie H. Cruz Rivera
Rectora
Universidad de Puerto Rico en Ponce



La revista **Celba** es un vehículo de expresión del quehacer intelectual de la Facultad de la Universidad de Puerto Rico en Ponce, pero también ha dado cabida a otros escritores de distintas partes del sistema y de la Isla, es decir, ha aspirado a ser una casa abierta hacia todos los puntos cardinales del quehacer cultural y creador.

Es una publicación anual y se distribuye en forma impresa. Los artículos son responsabilidad de sus autores y no se autoriza la reproducción de los textos ni de las ilustraciones sin la previa autorización de estos, quienes, tras la publicación en **Celba**, conservan los derechos de autor de sus trabajos. Esto aplica, de igual manera, al arte que se utiliza en la portada, la contraportada y las páginas que identifican las distintas secciones de la Revista.

Copyright © Revista **Celba** 2020-2021
Universidad de Puerto Rico en Ponce

ISSN 0885-9906

Pueden dirigir su correspondencia a:

Revista **Celba**
Apartado 7186
Ponce, Puerto Rico 00732
revista.ceiba@upr.edu

Bases de datos en que puede consultar información y artículos publicados en **Celba**:
Latin American Index (LATINDEX) y CONUCO de la Universidad de Puerto Rico.

Portada: “Bitácora de nieblas”
Edgar E. Ramírez Mella



Universidad de Puerto Rico en Ponce
Año 20 Núm. 1 [Segunda Época]
agosto 2020 - mayo 2021

Junta de la Revista **Ceiba**

Director y Editor

Federico Irizarry Natal
Departamento de Español

Miembros

Ana Nadal Quiros
Departamento de Español y
Humanidades

Kattia Chico Morales
Departamento de Español

José R. Vilallón Sorzano
Departamento de Humanidades

Lourdes Ortíz Soto
Departamento de Inglés

Luís Raúl Sánchez Peraza
Departamento de Ciencias Sociales

Drianfel E. Vázquez Torres
Departamento de Ingeniería

Jaime Martell Morales
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

Roberto Echevarría Marín
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Diseño técnico y montaje

Drianfel E. Vázquez Torres
Departamento de Ingeniería

Pintura: “Oculto el dolor un pez aletea...”
Edgar E. Ramírez Mella

Tabla de Contenido

Artículos [8]

[10] Ángel R. Villarini Jusino - Bolero y Nación: una perspectiva educativa interdisciplinaria sobre la educación estética

[19] Cynthia Morales Boscio - Los espectros del animal: La subversión fantástica del animal en el cuento "Juan Darién" de Horacio Quiroga

[32] Carmen I. Pérez Marín - Estrategias de ficcionalización en *Tiempos recios* de Mario Vargas Llosa

[41] Rodolfo J. Lugo Ferrer - El discurso histórico en la narrativa de Manuel Ramos Otero

[47] Roberto Echevarría Marín - El Boeing 737 MAX 8: Apología y performatividad

[67] José Villalón Sorzano - El alma, función integradora del organismo humano

[74] Sonia J. Bailón Ruiz - Titanium dioxide nanoparticles for cleaning aqueous matrices

Mirador Ponceño [80]

[82] Maribel Caraballo Plaza - Legado que trasciende pueblos: Adelina Coppin-Alvarado y la Biblioteca Juvenil; Justina Díaz Bisbal y la Feria Puertorriqueña del Libro Usado

[87] Federico Irizarry Natal y Luis Raúl Sánchez Peraza - Cine y literatura: Tributo a Federico Fellini. Proyecto Universidad CINE qua non en la Universidad de Puerto Rico en Ponce

[101] Ismael San Miguel Quiñones - Yauco en 1910: Las crónicas de William Armstrong

[108] Creación

Poemas [110]

Edgar Ramírez Mella [110]
Yarisa Colón Torres [113]
Marta Jazmín García [114]
Mirna Estrella Pérez [115]
Maribel Caraballo Plaza [116]

Cuentos [117]

Luis Rodríguez Martínez [117]
Rubis Camacho [120]

[123] Reseñas

Norwill Fragoso - Violencia y exclusión en la pieza teatral *¡Oh! Natura* de Sylvia Bofill **[124]**

Jaime L. Martell Morales - *Sexualidades y disidencia en Políticas del amor: Derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur* de Fernando Blanco, Marco Pecheny y Joseph Pierce (Editores) **[129]**

Roberto Echevarría Marín - Dialogismo y semiosis en *Lenguaje, Poesía y Sentido*, Melvin González Rivera, Yaremi Iglesias Vázquez y Javier Gutiérrez Rexach (Editores) **[134]**

Colaboradores [140]

Artista Invitado: Edgar E. Ramírez Mella **[144]**

Para publicar en Ceiba **[146]**

Acrílico sobre lienzo: “Bitácora de nieblas”
Edgar E. Ramírez Mella

A medio siglo de su fundación: Trayectoria dorada en la Universidad de Puerto Rico en Ponce (1970-2020: Cincuenta años ofreciendo servicio de excelencia y calidad en la educación superior desde el sur de Puerto Rico)

Es un gran reto resumir 50 años de historia y logros significativos de una institución educativa de prestigio como es la UPR en Ponce. Si algo nos distingue es enfrentar los desafíos y conquistarlos con loores, así que detallo aspectos sobresalientes de nuestra evolución y trayectoria de oro.

La Universidad de Puerto Rico es el primer centro docente del país y la única institución pública de educación superior que ofrece servicios desde diferentes lugares estratégicos de la isla para facilitar el acceso a la educación formal universitaria. En el sur se seleccionó la ciudad de Ponce para que fuese el ente conductor entre la academia y el sector estudiantil desde los diferentes campos del saber. El domingo 23 de agosto de 1970 sucedió el gran acontecimiento: se inauguró el Colegio Regional de Ponce de la Universidad de Puerto Rico. Un selecto equipo de profesionales fue reclutado para formar parte del personal que tendría la encomienda de lograr la permanencia institucional. Las ejecutorias llevadas a cabo por algunos de ellos continúan vigentes, motivo por el cual edificios emblemáticos de la institución fueron denominados con sus nombres: Cancha Bajo Techo Víctor Manuel Madera, primer Director-Decano; Edificio Académico Ruth Fortuño de Calzada, primera directora de Admisiones, Registradora y primera fémina en ocupar el puesto de Directora-Decana; Biblioteca Adelina Coppin-Alvarado, primera directora de la Biblioteca; y el Centro de Estudios Puertorriqueños Socorro Girón, primera directora del Departamento de Español y directora del periódico *Leo*, cuya primera edición se distribuyó el mismo día de la inauguración del Colegio. Desde el 1972 la UPR en Ponce cuenta con su revista oficial *Ceiba*.

El Dr. José V. Madera Cabán en su libro *Historia de la Universidad de Puerto Rico en Ponce: un punto de partida*, publicado en el 2005, supo captar la esencia de nuestra trayectoria académica en el ámbito educativo desde sus inicios hasta aproximadamente el 2005.

“Las páginas del tiempo exhiben/ nuestra historia, cual testigos,/ de los triunfos obtenidos/ como LEONES altivos.”, escribí en el 2010 y el tiempo así lo ha demostrado. La Universidad se transformó, por lo cual fue necesario cambiar su nombre y logo originales; en el 1998 recibió su autonomía y a partir de este momento se cambia oficialmente el puesto de Director-Decano a Rector, entre otros aspectos administrativos. Los ofrecimientos académicos evolucionaron desde grados técnicos a bachilleratos, sobresaliendo los bachilleratos de Biomédica y Psicología en Salud Mental, los de mayor interés entre los estudiantes actualmente; aumentó la matrícula de jóvenes admitidos; el personal docente y no docente está altamente capacitado para atender la demanda de los servicios ofrecidos; las acreditaciones y certificaciones en todos sus programas se actualizan constantemente para mantener el alto nivel de excelencia académica y demostrar su competitividad universitaria.

La educación impartida se complementa de manera significativa con el ofrecimiento de una variedad de actividades extracurriculares donde se han presentado eventos y personalidades de renombre, entre ellos: Gladys Rodríguez, Deborah Carthy-Deu, Osvaldo Ríos, Juan Boria, Wilkins, Ednita Nazario, Manny Manuel, Alberto Carrión, Silverio Pérez, El Boricuazo, Enrique Laguerre, el escritor peruano Mario Vargas Llosa, Normando Valentín y Raymond Arrieta, entre otros. En el 1982 se celebró el Centenario de la Feria Exposición de Ponce de 1882, auspiciado por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, donde participó la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, dirigida por Roselín Pabón; se presentó en escena la obra de teatro *Los jíbaros progresistas*, y Francisco Arriví y Angelina Morfi llevaron a cabo conferencias relacionadas al evento. La Banda representó a Ponce y a la UPR en el Desfile Puertorriqueño de Nueva York en el 1998. El Coro de Concierto obtuvo Medalla de Oro en la Competencia Internacional de Coros Young Prague 2012 y ondearon bien alto la bandera rojinegra de Ponce y la monoestrellada de Puerto Rico al arrasar con los primeros premios otorgados en el evento. El Festival de la Voz presentó su trigésima séptima edición en el 2018, casi de manera ininterrumpida. Un evento institucionalizado desde el 1986 es la Bienal de Arte de Ponce, que consta de una exposición de arte en la diversidad de medios existentes y, según expertos en este ámbito, es una de las más longevas de su clase celebrada en Puerto Rico. Los atletas, las abanderadas y la Banda representan con mucho orgullo a la institución en el evento deportivo de la Liga Atlética Interuniversitaria que se celebraba anualmente. Además, las organizaciones estudiantiles brindan un excelente apoyo a la comunidad universitaria y a la comunidad externa; y sus proyectos de servicio comunitario son extraordinarios impactando positivamente a los ciudadanos del área sur de la isla.

Continuamos superando retos, sobre todo a través de la educación virtual. Las proyecciones se mantienen firmes, como es el establecimiento del SmartHub, el cual aportará significativamente al potencial del desarrollo de la región sur; los acuerdos colaborativo con Ponce Health Sciences University (PHSU) y Nova Southeastern University para establecer programas combinados; la participación de los estudiantes de práctica del Bachillerato en Ciencias en Terapéutica Atlética en el torneo del Baloncesto Superior Nacional; la creación de nuevas áreas para el ofrecimiento de cursos a distancia y el continuo proceso de capacitación del personal universitario.

Decir UPR en Ponce es sinónimo de excelencia académica, cultura, tradición, evolución y transformación. Cincuenta años transcurridos y nos sentimos inmensamente afortunados de contar con un nutrido grupo de exalumnos que, con su tenacidad y esfuerzo, se han convertido en distinguidas personalidades en Puerto Rico y el extranjero: cumplimos la misión institucional. Ellos forman parte integral de nuestra historia universitaria. A los profesores, personal no docente, jubilados, fallecidos, ¡gracias! Por la labor de todos ustedes, celebramos estos primeros cincuenta años, nuestro aniversario de ORO.

“La importancia de una vida con propósito se mide por la obtención de sus logros.”

-Maribel Caraballo Plaza



Óleo sobre lienzo: “Tableau 1”
Edgar E. Ramírez Mella

Bolero y nación: una perspectiva educativa interdisciplinaria sobre la educación estética

Ángel R. Villarini Jusino
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico - Río Piedras
Organización para el Fomento del Desarrollo del Pensamiento Internacional

Resumen

Se presenta el diseño de una unidad temática de enseñanza-aprendizaje orientada al desarrollo de la sensibilidad estética y la conciencia nacional en estudiantes universitarios. En la misma se busca desarrollar la capacidad para el aprecio de la música popular, específicamente el bolero. Este aprecio comprende un entendimiento de esta forma musical, de cómo afecta la sensibilidad del que la escucha y la importancia que ello ha tenido en el desarrollo de la conciencia nacional puertorriqueña.

Palabras clave: educación basada en competencias, educación ciudadana, educación general, educación en las artes, educación musical, sensibilidad estética

Abstract

Presents the design of a thematic teaching-learning unit teaching oriented to the development of aesthetic sensibility and national consciousness in university students. It seeks to develop the capacity for appreciation of popular music, specifically the bolero. This appreciation includes an understanding of this musical form, how it affects the sensibility of the listener and the importance that this has had on the development of the Puerto Rican national consciousness.

Key words: aesthetic sensibility, arts education, citizenship education, competency based education, general education, musical education

A modo de introducción y contextualización

Comparto reflexiones, ideas y experiencias sobre este tema, producto de mi trabajo con el mismo en uno de los cursos de Educación General, Humanidades, que enseño en la Universidad de Puerto Rico. Es un curso que todos los estudiantes deben tomar y que tradicionalmente ha consistido en el estudio del desarrollo de la civilización occidental combinando las disciplinas de la historia, la filosofía y las bellas artes. El

curso es enciclopédico y, al parecer de la mayoría de los estudiantes, es uno aburrido que no les “sirve” para nada.

Movido por el interés de ofrecer un curso que resultara más interesante y pertinente a las necesidades de formación personal, ciudadana (política) y profesional de los estudiantes, elaboré una versión alternativa del mismo (Villarini 1998, 2009) en el marco de los enfoques que caracterizan mi trabajo educativo orientado al desarrollo humano integral basado en competencias

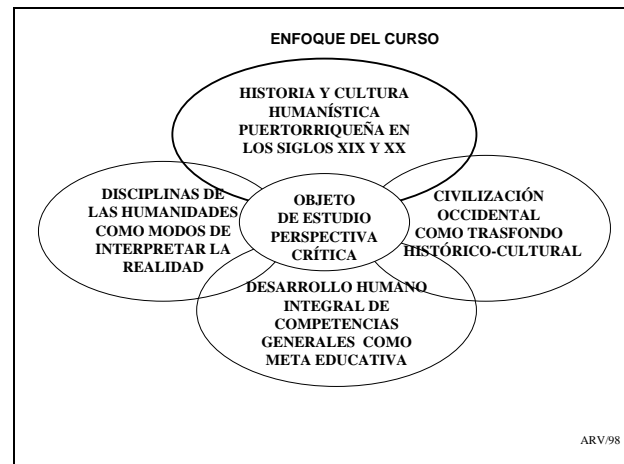
(Villarini 1987, 1997, 2008, 2010, 2012). El curso se titula “Humanidades desde lo puertorriqueño” y se ofrece como parte del programa de educación general de la Universidad de Puerto Rico.

En primer lugar, el curso tiene como objeto de estudio la historia y cultura de Puerto Rico en la segunda mitad del Siglo XIX. Entendemos que es en referencia a nuestra particular humanidad y actividad humanística, la puertorriqueña, que podemos entender en forma más adecuada la naturaleza de la civilización occidental y de las disciplinas humanísticas. De igual modo pensamos que es desde la comprensión y el aprecio de esa forma concreta de ser humano que llamamos puertorriqueño que se puede propiciar en forma más efectiva el desarrollo integral del estudiante.

En segundo lugar, el curso tiene una perspectiva hermenéutica al convertir en objeto de estudio las disciplinas humanísticas en cuantos modos de interpretar la realidad. En el curso estudiamos la historia y cultura de Puerto Rico a través de los modos de construir conocimientos propios de las Humanidades. Los transformamos en objetos de estudio para que el estudiante se los apropie como formas de interpretar su realidad. Ahora bien, contrario al curso tradicional que, para estudiar las disciplinas humanísticas, solo se sirve de textos clásicos (el canon); en nuestro curso privilegiamos manifestaciones populares; por ejemplo, el teatro obrero, la talla de santos, y la música popular como el bolero.

En tercer lugar, el curso tiene como objeto de estudio el desarrollo humano del propio estudiante en términos de las dimensiones cuyo desarrollo el curso promueve. El curso contribuye al desarrollo en el estudiante de competencias humanas

generales en cuanto formas de conciencia que le permiten entender, sentir y transformar la realidad y que definen a un ser humano integral: pensamiento sistemático y crítico; comunicación efectiva, interacción social colaborativa, autoestima y autoconocimiento (inteligencia emocional) y la sensibilidad estética, etc.



El curso se lleva a cabo como un proceso de inquirir en torno a nuestra identidad nacional: ¿Existe? ¿En qué consiste? ¿Cómo se ha ido construyendo? ¿Cuál es su estado actual de desarrollo? Para este proceso de inquirir partimos del concepto de que la identidad nacional es reconocerse (autoconciencia) afectiva, intelectual y conductualmente como miembro de una comunidad geográfica, étnica, lingüística-cultural e histórica que dotada de autoestima define un proyecto de vida en su proceso de lucha por ser un pueblo pleno y soberano que llamamos nación.

Como nota al calce, debemos señalar que no se entiende la importancia de este tema para nosotros los puertorriqueños y su tratamiento por medio del bolero si se desconoce las formas de coloniaje que sobre Puerto Rico se han practicado. Primero por España, que logró a base de una combinación de burda represión y de baile,

baraja y botella mantenerla como una de sus últimas posesiones coloniales. Luego, por Estados Unidos que ensayó en Puerto Rico una nueva y sofisticada forma de colonización, que combinó el espionaje, la represión política y asimilación cultural, con la seducción de beneficios sociales, oportunidades económicas, promesas de mejor vida y la apariencia de un marco legal de libertades. Puerto Rico tuvo la desgracia de ser en el continente americano la más apetecida de las colonias de España, por ser la única que le quedaba (Cuba ya estaba en armas), y de los Estados Unidos, por ser la única de la que podía apropiarse, como botín de guerra, so color de legalidad de un Tratado de Paz. Nuestra nacionalidad ha tenido que construirse en lucha frente a estas estrategias coloniales y neocoloniales.

En el marco de los enfoques y propósitos ya señalados, hemos elaborado diversas unidades temáticas de enseñanza-aprendizaje, como por ejemplo: “Teatro obrero y clase obrera”, “La pintura de la realidad social puertorriqueña en el Siglo XIX”, “El cuento y la condición social del jíbaro”, “Arquitectura y americanización: el edificio escolar”, “El film y la modernización de Puerto Rico” y “Bolero y nación”.

La unidad temática “Bolero y nación” es un segmento curricular, consistente de objetivos de formación, ideas, actividades de enseñanza-aprendizaje y de materiales, para que el estudiante investigue cómo se fue construyendo el sentido de identidad puertorriqueña entre las décadas de los 20’ a los 40’ por medio de la música popular. Es el momento histórico en que el puertorriqueño, como se dice en filosofía, paso del “ser en sí” al ser “para sí”; asegurándose con eso el fracaso definitivo de las políticas de americanización y sentándose las bases para el desarrollo definitivo de nuestra identidad nacional, aún

en construcción. En ese período histórico emergen tres formas de conciencia nacional.

Primero, la conciencia política radical de aquellos que integran el Partido Nacionalista Puertorriqueño, ejemplificada en la vida y obra educativa, propagandística, internacional y militar, llevada hasta el martirio, del maestro Pedro Albizu Campos, y resumida en sus palabras: “La Patria es valor y sacrificio”.

Segundo, la conciencia académica y literaria de la intelectualidad puertorriqueña, ejemplificada en autores como Antonio S. Pedreira. Aunque influido por el pensamiento y obra de Albizu Campos, este sector, salvo contadas excepciones, no será capaz de asumir las posturas políticas, teóricas y prácticas radicales del nacionalismo. Su -no menos importante- obra se llevará a cabo por medio de la investigación, la literatura y la cátedra de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico. Desde allí abrirán una trinchera para dar la batalla por la defensa del Español y contribuirán poderosamente a la formación de los maestros de lengua del Departamento de Educación de Puerto Rico. De ese modo pondrán en contacto a miles de jóvenes de las nuevas generaciones con la historia y la producción cultural puertorriqueña y trabajarán en la defensa, preservación y apropiación plena de nuestra lengua castellana.

Tercero, la conciencia popular, la de las amplias masas con bajos niveles de escolaridad y formación política, viviendo en condiciones de miseria y pobreza, el jíbaro, la clase obrera y los desempleados, entre otros, que constituye entonces el 80% de la población. Esta conciencia popular nacional es la que emerge y se sostiene por medio de las formas de expresión popular, las más importantes de las cuales son en Puerto Rico, como en otros países, el habla,

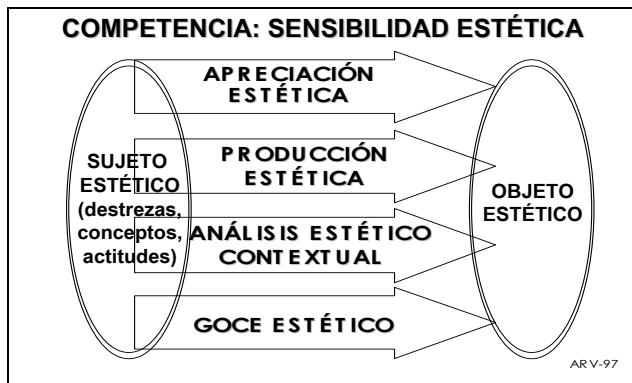
la fiesta, el deporte, la música y el baile. Esta conciencia encuentra expresiones excepcionales en géneros y autores en los que el pueblo se reconoce y con los cuales se identifica. Son ellos los que, mejor que los líderes políticos o los intelectuales, son capaces de entender, identificarse, expresar y elevar el nivel de conciencia del pueblo. A esta categoría de conciencia popular corresponde el bolero y la obra de autores como Rafael Hernández (1892-1965), cuya producción musical hacemos objeto de estudio en nuestra unidad temática.

Sensibilidad estética

La unidad temática tiene como propósitos contribuir a desarrollar por parte de los estudiantes su:

- sensibilidad estética, en especial musical.
- conciencia histórico-cívica
- pensamiento crítico.
- sentido de identidad nacional.

La sensibilidad estética, que queremos ayudar a desarrollar a través del estudio del bolero, es una forma de conciencia; es la capacidad para apreciar, producir, optar y disfrutar de actividades y obras que expresan valores estéticos, es decir de belleza, y de analizarlas en su contexto histórico-cultural. (Villarini, 1984, 2005, 2011)



La sensibilidad estética en cuanto

capacidad de experimentar implica un interés y poder de percepción, de comprensión, de disfrute y de expresión, creación o recreación de cualidades sensibles y emocionales de las cosas. Aunque todo se puede hacer con sensibilidad estética, desde el comer hasta el hablar, o el contemplar la naturaleza, la misma se manifiesta más claramente en formas de expresión que llamamos artes, como lo son tanto las llamadas “bellas artes”, como la música, el baile, la pintura, la escultura, la literatura, la arquitectura, el drama y el film. Pero también las artes llamadas “populares”, como lo son las manualidades, los “bellos oficios”, las artesanías y la música popular. En las artes la dimensión estética de la experiencia se vuelve preponderante, de modo que las cosas son percibidas, comprendidas, producidas y disfrutadas por sus puras cualidades estéticas, su modo de darse a nuestra sensibilidad sensorial y emocional; todo otro interés, cognoscitivo o utilitario, pasa a un segundo plano. Por ello, las artes representan el más importante contenido para el desarrollo de la sensibilidad estética.

El arte en cuanto producto de la capacidad estética del ser humano es una manera particular en que este percibe, interpreta y transforma la realidad. Como la ciencia, la historia, la filosofía y la religión, el arte es una de las maneras de intercambio del ser humano con su realidad. Un modo de aprehender y apropiarse el mundo natural e histórico-cultural: una manera de transformarlo y, con ello, transformarse a través de su actividad mental y corporal.

La obra de arte, creada o apreciada, nos proporciona un modo de experiencia de la realidad diferente e irreductible al de la ciencia, la historia, la filosofía o la religión. La obra de arte cristaliza un lenguaje, un método, una técnica a través de los cuales el

ser humano ha conquistado una nueva forma de experiencia, comprensión y transformación de la realidad. Entendemos que la obra de arte tiene que verse y pensarse como un "texto" que requiere interpretación o hermenéutica. Como toda lectura, la comprensión de la obra de arte requiere de un conocimiento de los símbolos, el lenguaje y método encarnados en la obra.

La sensibilidad estética se desarrolla en interacción con el objeto estético, que tiene un cuádruple efecto seductor y de placer y goce, conformador de la sensibilidad estética.

Primero, el efecto sensorial, es decir, la activación y conducción de los sentidos en el aprecio o elaboración del objeto ante su apariencia o presencia sensorial, y que es considerado como bonito o bello, es decir, estético.

Segundo, el efecto emocional, es decir, la activación y manejo de las emociones en el aprecio o elaboración del objeto estético. Las cualidades estéticas del objeto, sus colores, sus formas, su movimiento y su composición, entre otras, provocan la activación de ciertas emociones, sentimientos, valores, que nos producen placer o goce.

Tercero, el efecto cognitivo, es decir, la activación y orientación de las capacidades intelectuales en el aprecio o elaboración del objeto estético. El entendimiento, la memoria, la atención, la imaginación y la creatividad, entre otros, se activan y orientan a la producción de interpretaciones o construcciones sobre la realidad o lo posible ante las cualidades del objeto estético.

Cuarto, el efecto conativo y corporal, es decir, la activación de la voluntad y el

movimiento corporal en el aprecio o elaboración del objeto estético. Las cualidades estéticas del objeto pueden conquistar nuestra voluntad y movernos a tomar decisiones y a actuar. De aquí la relación entre arte y poder, es decir conquista de voluntades y construcción de subjetividades.

Para entender la función de la música como texto de formación no sólo estética sino también política, es decir, de construcción de identidad nacional, debemos clarificar lo que entendemos por conciencia. El puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903) lo había señalado con precisión: conciencia es aquella fuerza que nace de la que por separado tienen la sensibilidad (sentidos y emociones), el entendimiento y la voluntad. El cultivo de la conciencia estética como la política es, pues, un proceso tanto cognitivo, como afectivo y volitivo. (Villarini, 2004)¹

Ahora bien, precisamente el arte en general y la música en particular tienen, quizás como ninguna otra forma de discurso humano, la capacidad para producir ese cuádruple efecto de goce formador de la conciencia y del comportamiento humano. Por medio de ella, de su forma y contenido, su letra y ritmo, se afecta la totalidad de nuestra conciencia: nuestros sentidos y emociones, inteligencia y voluntad. La música nos permite sentir, entender y hacer. De aquí el poderoso efecto formativo de la música.

El bolero de Rafael Hernández y la formación de la identidad nacional puertorriqueña

Desde 1918 Rafael Hernández vive en Nueva York, Estados Unidos y se pone en contacto con la música afroamericana, en especial el jazz, y también con los diversos

ritmos afrocaribeños. Es en este contexto cosmopolita de intensa intercomunicación musical en el que se desarrollan formas comunes nuevas de expresión que emerge una nueva variante del bolero.

El bolero, afirma Quintero Rivera (1997), combinó el protagonismo de la canción, el ritmo afrocaribeño y el acompañamiento guitarrero de toda la ruralía latinoamericana, logrando niveles de expresión íntima personal en un género a la vez lírico yailable. Cabe el mérito a Rafael Hernández de haber llevado el bolero al formato pequeño del trío (Borinquén) y el cuarteto (Victoria) incorporando la riqueza de la elaboración armónica mediante voces y guitarras logrando una riqueza sonora poco experimentada con conjuntos de tan pocos integrantes. Como lo resume Quintero Rivera, la elaboración armónica en los rejugos de voces y los acompañamientos, combinada con el lirismo melódico de la canción y la riqueza rítmica afrocaribeña, hicieron de la música de tríos y cuartetos un extraordinario vehículo de expresión de la creatividad popular. El formato pequeño permitía que pudieran desarrollarse con facilidad grupos, gente que se juntaba, o incluso, a solas -hasta en la ducha-, reproducía lo escuchado.

Por otro lado, no se puede entender la influencia que la música ejercerá en la formación de la identidad nacional de grandes masas del pueblo al margen de un nuevo medio, con gran potencial formativo, que comenzaban a desarrollarse y que Rafael Hernández sabía explotar. Ser requería de mecanismos de distribución y consumo “democratizante” como lo serían la radio y el disco (Quintero Rivera, 1997). Como apunta Quintero Rivera, la producción norteamericana en masa para el amplio consumo familiar (fordismo), requiere generar nuevas necesidades de

consumo en crecientes sectores. Artículos de lujo se transforman en artículos de uso diario. Las grabaciones musicales no escapan a esa lógica. La compañía Víctor y otras fabricantes de victrolas comienzan a grabar música y producir discos. Ya desde 1917 Rafael Hernández, que dirige la Orquesta del teatro Municipal, graba en Puerto Rico. Esto va acompañado del surgir de la radio en Puerto Rico hacia el 1922 (WKAQ).

El disco, la radio y el pequeño formato del trío correspondían muy bien con la intimidad y el sentimiento (“feeling”) que el bolero expresaba y hacía experimentar. Ahora bien, lo significativo de la música de Rafael Hernández es la combinación de lo íntimo, vinculado al sentimiento con lo social. El bolero se convertía así en una forma de conciencia en la que, por ejemplo, los sentimientos íntimos, de tristeza y añoranza ante la pérdida de lo amado -la mujer, la familia, la patria- generada por la emigración, encontrarían una expresión emocional pero también social. Era una forma de reconocer, disfrutar y educar los sentimientos. Rafael les canta a los sentimientos, haciendo de ellos objetos de conocimiento y aprecio. Tomemos un ejemplo, “Ausencia”:

Ausencia, tú que pensabas poner
Alivio a mí penar.
Ausencia, me has engañado
¡Con lo mucho que he llorado!
No la puedo olvidar.

Como muy acertadamente nos dice Quintero Alfaro, es significativo que de los cientos de boleros que compuso Rafael Hernández, los tres que alcanzaron mayor popularidad (“Lamento borincano”, “Campanitas de cristal” y “Preciosa”) fueron aquellos centrados en una problemática social que se identificaba como nacional.

A modo de ejemplo de lo anterior, la canción “Lamento Borincano”:

“Sale loco de contento,
Con su cargamento,
Para la ciudad, ay,
Para la ciudad.
Lleva en su pensamiento,
Todo un mundo lleno
De felicidad, ay,
De felicidad.
Piensa remediar la situación
Del hogar que es toda su ilusión, si
Y alegre el jibarito va
Pensando así,
Diciendo así,
Cantando así,
Pasa la mañana entera,
Sin que nadie quiera,
Su carga comprar, ay,
Su carga comprar.
Todo, todo está desierto,
El mundo está lleno
De necesidad, ay,
De necesidad
Se oye un lamento por doquier
En su amada Borinquen, si

Y triste, el jibarito va
Pensando así
Diciendo así
Llorando así
por el camino
"¿Qué será de Borinquen,
Mi Dios querido?
¿Qué será de mi tierra
Y de mi hogar?"

Borinquén la tierra del edén,
La que al cantar,
El gran Gautier,
Llamó la perla
De los mares.
Mientras que tú te pierdes con tus
pesares
Déjame que te cante yo también.”

Sobre el trasfondo de una relación con los Estados Unidos que hacía crisis en los años 30', ante las promesas incumplidas de desarrollo y bienestar de la metrópolis invasora, de luchas obreras y de huelgas, en “Lamento Borincano”, el puertorriqueño se reconocía y se expresaba en esa forma de conciencia, de interpretar la realidad, que es la conciencia estética. En específico, su conciencia musical, expresaba su situación de tristeza generada por una separación (emigración) que tiene su origen en una situación social: Puerto Rico es “la perla de los mares” que se “muere con mis pesares” porque el “tirano” (los Estados Unidos) la trata con “negra maldad”.

Al vincular contenido emocional (el “feeling”) y contenido social, Rafael Hernández no solo reproducía los sentimientos subyacentes en el pueblo, sino que los historiaba, haciéndonos descubrir sus raíces históricas, sus causas. Y es que los sentimientos se construyen históricamente y, justo por ello, los extremos y las hipérbolas características del bolero, los que expresa y suscita, solo se comprenden desde los procesos históricos que le sirven de trasfondo.

El rol formativo y político social que venía a jugar la música de Rafael Hernández fue reconocido por sus contemporáneos. Ya en 1935 escribe Augusto Rodríguez, musicólogo puertorriqueño, profesor en la Universidad de Puerto Rico, un interesante trabajo sobre “Rafael Hernández, el cantor puertorriqueño”. Parte de la idea de que existe desde el siglo XI una “música democrática”, es decir, del pueblo, “menos rústica que el folklore y menos científica que la de arte”. Es una música, escribe, “que dice ampliamente y con valentía sin paragón lo que el pueblo no sabe manifestar de otra forma, encomendando a su hijo mejor

dotado la musicalización de las emociones y sentimiento patrios”. “Tal es [sentencia Rodríguez] la misión psicológica del cantor popular. Su fuerza impulsiva sobre las masas es avallasadora. Un pueblo y una raza ven su alma encarnada en el cantor popular; ven en él la patria que siente y sufre sus mismos goces y sus mismas penas, y se identifica con él convirtiéndolo en el símbolo de sus ideales y sus aspiraciones.”

El cantor del pueblo, añade, tiene que tener la sensibilidad para captar íntimamente el alma musical de su pueblo y tener la facultad creadora para exteriorizar estos sentimientos. El pueblo, en su circunstancia, reclamaba un intérprete, un temperamento sensitivo, un psicólogo criollo, un carácter musical cosmopolita que amalgamara las tendencias sensuales de las músicas populares aceptadas por esta época violenta (comenzando por el pegajoso tango argentino, pasando por el ritmo desordenado afrocubanos y aprovechando la vestimenta del jazz, pero que sobre todo, conservara la nostalgia y el sentimiento netamente puertorriqueño, que es el resultado de una larga vida colonial. A Hernández, concluye, le pertenece la gloria de ser el intérprete del alma musical puertorriqueña.

Augusto Rodríguez analiza como para producir este efecto estético la construcción musical de Rafael se ciñe a un molde: “En la primera parte en modalidad menor muestra nuestro sentimentalismo, algo parecido a un ruego; pero la segunda parte se presenta en modo mayor. Entonces se torna optimista, la petición se convierte en mandato y finalmente en triunfo. Esta estructura se acompaña de una instrumentación en que por medio de la guitarra, las maracas y los palitos, se establecen los contrastes y armonías de nuestra triple raíz histórica y étnica”.

Concluye Rodríguez: “Rafael Hernández crea la Canción Popular Puertorriqueña en estos momentos críticos para nuestra personalidad. Aquí está el verdadero mérito de su obra, aparte de su valor artístico: que reintegra la conciencia de nuestro pueblo”.

En 1939, otra gran intelectual puertorriqueña, la profesora Margot Arce de Vázquez, escribe: “Rafael Hernández ha hecho más de lo que el mismo piensa por la salvaguardia de nuestra cultura. Y su obra ha sido más eficaz que la de los intelectuales en muchos casos. Su amor a la patria y sus canciones, que hablan de sentimiento todavía vivos, a pesar de todo, en nuestro corazón, establecen una sutil comunicación entre todos los puertorriqueños. Al cantarlas actúa en nosotros, aunque inconscientemente el común denominador cordial y nos sabemos unidos en lo radical del sentimiento. En las canciones de tema social y patriótico la expresión política se transforma en drama. El poeta se siente movido por el anhelo de libertad y, de otro lado, por la consideración de la tragedia circundante. *Lamento borincano* recoge, con la síntesis y precisión del romancero, toda la historia de nuestro desengaño... es el símbolo más acabado de nuestra vida social y política.”

Epílogo.

Cuando era niño y joven, escuchaba esta música del bolero, pero no me gustaba tanto, sólo si la cantaba con mamá. Lo mío era el rock, la salsa y el jazz. No fue sino a partir de los 30 años que otras necesidades emocionales de mi vida me devolvieron a estas raíces que permanecían en mi inconsciente. Esa experiencia es la que alimenta mi esperanza de que el trabajo educativo con mis hijos y estudiantes, relacionado con este tema, sino a corto, a

largo plazo dará sus frutos; y de esa manera el bolero y su manera peculiar de experimentar la realidad, y con ello nuestra puertorriqueñidad, siempre estará con nosotros.

Notas

¹ Para Hostos el propósito esencial de la educación es “el formar hombres en toda la excelsa plenitud de la naturaleza humana.” Pero, ¿qué es aquello que nos hace plenamente humanos y que la escuela debe tener como razón de ser de sus afanes? Para Hostos lo característico de este pedazo de universo, de naturaleza, que es el ser humano, es que es universo, naturaleza consciente; materia espiritualizada. Consciente significa que el ser humano es capaz de percibir, sentir, pensar/conocer su vida y asumir frente a la misma una actitud voluntaria. El ser humano no sólo vive, no sólo es un ser de relación, sino que se vive en relación, puede asumir su vida, el conjunto de sus relaciones, como acto de sentimiento, de conciencia, de acción. Por eso llama Hostos al ser humano “obrero de la vida”. El arte es una de esas maneras de obrar. La filosofía educativa hostosiana, o mejor, su teoría-práctica de la educación, que él nunca formuló expresamente en un escrito, es una síntesis de ciencias humanas que fundamentan un proyecto político-educativo de emancipación humana colectiva y personal. Decía José Martí: “Hombres haga quien quiera hacer pueblos”. Esta es precisamente la misión fundamental de la educación, ayudar a desarrollar a la persona humana que dará a la comunidad su particular carácter. Para Hostos la escuela debía tener una acción directa sobre la mente de la niñez y la adolescencia y “por acción refleja sobre la inteligencia popular de nuestros pueblos predestinados a completar la obra de la independencia, forjando a martillazos la nueva sociedad”. (Villarini, 2004, 2010)

Referencias:

Arce de Vázquez, Margot. “Rafael Hernández, el cantor del pueblo”, en Eugenio Fernández Méndez (1964), *Antología del pensamiento puertorriqueño*. San Juan, PR: Universidad de Puerto Rico.

Quintero Rivera, Ángel G. (1998). “Lo íntimo y lo social. El bolero Rafael Hernández: el nomadismo y los tríos”, en *Salsa, sabor y control. Sociología de la música “tropical”*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez, Augusto. “La música de Rafael Hernández”, en Eugenio Fernández Méndez (1964), *Antología del pensamiento puertorriqueño*. San Juan, PR: Universidad de Puerto Rico.

Villarini Jusino, Ángel R. (1984). *La pintura como un modo de interpretar la realidad*. San Juan, PR: Proyecto de Educación Liberal-Liberadora.

_____. (1987). *Principios para la integración del currículo*. San Juan, PR: Departamento de Instrucción Pública.

_____. (1997). *El currículo orientado al desarrollo humano integral*. San Juan, PR: Biblioteca del Pensamiento Crítico

_____. (2007). “La pedagogía de la liberación en Eugenio María de Hostos”. *Revista INAFOCAM*. Año 1, Vol. 2. Octubre (República Dominicana)

_____. “El desarrollo humano como fenómeno complejo. Una perspectiva crítica y emancipadora”. *Creemos*. Revista Hispanoamericana de Educación y Pensamiento. Año 10, Núm. 1, pp. 9-10, 2008. (Cuba)

_____. “Nuevas formas de democracia, nuevas formas de ciudadanía y de educación ciudadana”. *Creemos*. Revista Hispanoamericana de Educación y Pensamiento. Año XI, Números 1 y 2, Mayo 2009, pp. 5-16 (Colombia)

_____. (2010). *Desarrollo de la conciencia moral y ética: teoría y práctica*. San Juan, PR: Biblioteca del Pensamiento Crítico.

_____. (2012) *Desarrollo humano integral basado en competencias*. San Juan, PR: Biblioteca del Pensamiento Crítico.

Los espectros del animal: La subversión fantástica del animal en el cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga

Yet in the alert, warm animal there lies the pain and burden of an enormous sadness. For it too feels the presence of what often overwhelms us: a memory, as if the element we keep pressing toward was once more intimate, more true, and our communion infinitely tender. Here all is distance; there it was breath. After that first home, the second seems ambiguous and drafty.

Rainer María Rilke, *Duino Elegies*

The outside is always already inside.

Jacques Derrida, “And Say the animal Respond?”

Cynthia Morales Boscio
Facultad de Educación
UPR-Río Piedras

Resumen

En este estudio nos disponemos a analizar el cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga desde la deconstrucción teórica del concepto “animal”, que se da a través de las metamorfosis que sufre el personaje Juan Darién. Para esto, nos apoyaremos en la estética fantástica a la hora de problematizar los binomios: humano/animal, naturaleza/cultura, cuerpo/mente. Buscaremos probar que el animal funciona, en este caso, como una entidad desestabilizadora de discursos traídos de la Modernidad y de la religiosidad judeo-cristiana. Trabajaremos estas desestabilizaciones desde el vínculo profundo que Horacio Quiroga establece con la Naturaleza, que servirá también como eslabón importante en la búsqueda de un principio de renacimiento a una identidad humana más plena y completa. Trataremos pues, de sondear las entrañas del alma humana que se respiran a través de los textos de Horacio Quiroga quien -no por casualidad- constituye, una de las grandes figuras de la narrativa que le vio vivir (1878-1937) e influencia muy poderosa en escritores que le sucedieron.

Palabras clave: animal, lo fantástico, logocentrismo, modernidad, religión

Abstract

In this study, we analyze the story "Juan Darién" by Horacio Quiroga through a theoretical deconstruction of the concept "animal" revealed by the metamorphosis suffered by the character Juan Darién. In this endeavor, we are assisted by the aesthetics of the fantastic by problematizing

the binomials human/ animal, nature/ culture, body/ mind. We will try to prove that the animal in this case, functions as a destabilizing entity of discourses brought from Modernity and Judeo-Christian religiosity. We work on these destabilizations from the deep bond that Horacio Quiroga establishes with Nature, which will also serve as an important link in the search for a principle of rebirth to a fuller and more complete human identity. We try, therefore, to probe the entrails of the human soul that breathe through the texts of Horacio Quiroga who -not by chance- constitutes one of the great figures of the narrative that saw him live (1878-1937), and a very powerful influence on writers who succeeded him.

Key words: animal, the fantastic, logocentrism, modernity, religion

La teoría fantástica como desestabilización de la mirada logocéntrica¹

Se dice que lo fantástico -en su carácter esencial- surge del afán de romper con las estructuras racionales conocidas. Constituye, por tanto, una estética que busca transgredir y quebrar la aparente normalidad y el falso equilibrio que la sustenta. Nos parece que el texto de “Juan Darién” se acerca más a las teorizaciones que postula David Roas, en las que la vacilación indispensable que apunta Todorov para que se dé el efecto de lo fantástico no es tan importante como la ruptura y la transgresión de nuestro aparente mundo conocido. En este caso, lo sobrenatural o lo inexplicable tienen que entrar en conflicto con lo real, desarticulando los paradigmas normativos, lo cual no implica solo ejercer una vacilación. La literatura fantástica que aquí analizamos tiene, pues, una intención más subversiva, no solo en su aspecto temático sino también en el nivel lingüístico, pues pretende alterar la representación de la realidad ordenada por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear un fenómeno imposible dentro de ese sistema (Roas 28). Su efecto constituye una dislocación del aparente mundo racional estable y normalizado, que como veremos, nos parece intención clave en el cuento fantástico de “Juan Darién”. Analizaremos

que este texto nos abre a varias posibilidades de descentramiento de los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar la realidad moderna, pero -sobre todo- nos ayuda a destapar el poder que tiene la palabra para fijar construcciones de mundo que se nos van haciendo arbitrarias a medida que leemos. Lo que está en juego en el universo fantástico es la impugnación de un mundo racional y estable y el anhelo de encontrar una salida a esas barreras imaginarias que el “logos” nos impuso. Este estudio se dirige, entonces, no tanto a la vacilación de los paradigmas, sino a su ruptura o transgresión asistidos por la irrupción de la figura del animal. Aun así, igual que ocurre en el fenómeno fantástico el texto girará en torno a varias dicotomías: humano/animal, naturaleza/cultura, cuerpo/mente, para ofrecernos una mirada más bien híbrida de estos binomios cuya separación sería imposible, impugnando de este modo, los modelos traídos de la Modernidad y de las vertientes religiosas. El animal también servirá aquí como el rastro o el espectro que atraviesa las fronteras antropocéntricas y los límites del lenguaje, que confinan al ser humano a través de la palabra y sus discursos. En este caso, intentaremos probar que lo fantástico en este cuento “dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura” (Jackson 47).

El animal como desestabilización de lo “real”

Como advertimos, en el cuento “Juan Darién” el animal jugará un papel importante en la desestabilización de los principios traídos desde la Modernidad, así como de las contextualizaciones religiosas. En referencia a la construcción racional del mundo moderno se dice que fue, principalmente, el filósofo Descartes, con su “Cogito ergo sum”, quien instala la idea de que la habilidad del pensar es una precondition del ser humano y de su universo ontológico. Para ello, compara al ser humano con el animal y reduce a este último a ser puramente autómatas, máquina irracional, que no tiene inteligencia, ni voluntad (Descartes 82). Según el estudioso Akira Mizuta Lippit, los animales, desde entonces, han funcionado como un exceso sobre cuya eliminación, la identidad del ser humano se consolida (9). Esta repulsa ha tendido a otorgarle características degradadas al animal, al que se le asocia con atributos primitivos como el instinto, la perversión, la violencia, la locura, la encarnación del mal, la irracionalidad o la tentación. Para esta corriente filosófica -que también tiene como precursor a Aristóteles-, la ausencia de *logos* en el animal los hace incapaces de una conducta ética, por lo tanto, predispuestos a la maldad (Lippit 28). El animal pasa a ser entonces, lo inhumano; opuesto a la razón, a la civilidad, a la justicia, a la compasión y a la integridad, todos ellos atributos conferidos a lo humano como principios traídos de la Ilustración, en la que se consolida la idea de que el saber conduce a la emancipación del ser y a su iluminación.

El cuento “Juan Darién” -por el contrario- nos propone la racionalidad y sus constructos como una forma avanzada de inhumanidad y -en ningún caso- como su salida. El texto se nos presenta como la imagen invertida del Mowgli de *El libro de*

la selva de Rudyard Kipling. Aquí Juan Darién era un tigre que, en este caso, vive entre los hombres, como si fuera uno de ellos. Sin embargo, si bien el Mowgli de Kipling puede preservar su cuerpo humano viviendo entre los lobos, al tigrillo que llega a este pueblo quirogiano no le sería posible sobrevivir si no transforma su cuerpo en el de un hombre. La metamorfosis fantástica sirve aquí para declarar la imposibilidad de ser “otro” distinto en este mundo humano que tras su apariencia racional esconde la violenta exclusión.

La inversión de la serpiente como rastro del prejuicio religioso

No es casualidad que quien metamorfosea en humano al tigrillo, Juan Darién, sea una serpiente. Ella se nos presenta en el texto como una figura sapiencial que ostenta el conocimiento supremo de las Leyes del Universo en la que “todas las vidas tienen el mismo valor” (248). Juega nuevamente a invertir los paradigmas: humano/animal, esta vez en referencia a la tradición religiosa judeocristiana que ha tendido a ver a la serpiente como símbolo de la tentación, la instigadora del mal, del pecado y de todas las perversiones. Con estos juegos el texto insiste en la arbitrariedad del lenguaje y de la realidad que creemos a partir de sus constructos. A través de la figura del animal se declara también la ausencia, el rastro, el faltante en este mundo racional. En este caso- como veremos- el texto nos muestra la urgencia de desarrollar la capacidad de “ver” al “otro”, de sentir al “otro”, de integrar al “otro” que es solo en apariencia distinto. El estudioso Akira Mizuta Lippit comenta que la escisión del animal de la rueda filosófica convierte a este en: “the site of an excess, a place of being that exceeds the subject” (26). La irrupción del animal en esta narración juega el papel de intentar hurgar en ese espacio que excede al sujeto y que está fuera

del lenguaje, de los discursos, de la cultura y de sus exclusiones.

La naturaleza inviolada de Juan Darién

El texto, sin embargo, no nos parece que haga una elección por sobre el animal que genere un nuevo ciclo de exclusión. En este caso, veremos que la figura de Juan Darién sirve para visitar estas antiguas dicotomías, creando un tercer espacio híbrido en el que la separación entre ambos sería imposible. Se dice que Juan Darién convertido en humano, era un niño muy bueno y estudioso que, aunque no era muy inteligente, compensaba con su gran amor por el estudio. En la escuela los demás niños lo rechazaban por su pelo áspero y por ser demasiado generoso y estudiar con toda el alma. Se dice que: “Juan Darién era, efectivamente, digno de ser querido: noble, bueno y generoso como nadie...No mentía jamás. ¿Acaso por ser un ser salvaje en el fondo de la naturaleza?” (249) La descripción aquí resulta interesante, pues, según Jacques Derrida -en su texto *The Animal That Therefore I am-*, existe una larga tradición que va de Descartes a Lacan, en la que se le niega al animal el poder de responder, de pretender, de mentir, de cubrir sus huellas o de borrar su propio rastro (33). Se nos muestra aquí a Juan Darién, en su carácter híbrido, pues transmutado en ser humano, conserva aparentes atributos animales que también la filosofía le ha adjudicado. En este caso, “lo salvaje” sirve también como inversión al paradigma de malignidad traído del pensamiento ilustrado y religioso y se asocia entonces, con lo puro e incorrupto que existe por la cercanía con la naturaleza. El animal no es capaz de disimulo, ni de la mentira a la que asisten los seres humanos que han desterrado la integridad y la compasión que creen poseer por el privilegio que le concede la razón, pero que, en la práctica, no ostentan. El texto en todos sus detalles, constituirá una

burla a los principios racionales que se nos presentan como hipocresías. Veremos más adelante que esta aparente inviolabilidad de Juan Darién, sujeto híbrido -entre animal y hombre- tampoco logrará preservarse, pues la relación animal-maligno/ser humano-bondadoso, traídas de la Ilustración, se verán difuminadas en este texto, rechazando nuevamente la tendencia racional de diferenciar, separar y escindir.

La transgresión del ideal de civilización

El pueblo narrado será la representación de la aceptación del prejuicio animal traído de la tradición filosófica cartesiana. Desde el inicio del texto y refiriéndose al tigrillo recién llegado, lo declara como “aquel pequeño enemigo de los hombres” (248). A este pueblo se le describe como un pueblo encerrado en la selva. Dirá de ellos: “muchos hombres no cuentan lo que ven, sino lo que han leído sobre lo mismo que acaban de ver” (250-251). Nuevamente hace énfasis en el lenguaje, en lo que se lee, se cree y se toma como construcción de mundo sin interrogación, ni discernimiento. En este caso, se da una nueva puesta en duda a la llamada razón que manejan los hombres.

El caso es que se ensañan con Juan Darién por la sola impresión de que era un animal y no un niño. No es casualidad que quien más se encarniza contra el niño-tigre sea un inspector que venía de la ciudad; es decir, del centro mismo del ideal de civilización que escritores latinoamericanos como Sarmiento también patrocinaron, siguiendo los ideales ilustrados que venían de Europa. El inspector, a quien se le describe como un hombre que “odiaba ciegamente a los tigres” (252), declara: “Es preciso matar a Juan Darién. Es una fiera del bosque, *posiblemente un tigre*. Debemos matarlo, porque si no, tarde o temprano, nos matará a nosotros” (252) (énfasis suplido).

El desprecio inaudito y la posterior violencia crudelísima con la que maltratan al niño-tigre, Juan Darién, al que luego también prenden en fuego, se convierte en la representación goyesca de que “Los sueños de la razón producen monstruos”. Impera aquí la deshumanización feroz a la que se asiste en el proceso mismo de humanizarse. El animal, en este caso, es el puente que destapa la animalidad humana, que no hace sino proyectar lo indeseable y corrupto que guarda en sí mismo y que proyecta a un afuera que le sirve de espejo torcido, pues la percepción de su mundo nunca estuvo allí. Nadie quería hacerles daño. El texto muestra que el odio del otro, esconde, más bien, el profundo desprecio por uno mismo.

Por otra parte -pero en referencia a estas violencias discursivas-, estudiosos de las teorías ecocríticas han apuntado que la mirada antropocéntrica que viene de esta larga línea de la razón instrumental ha tendido a posicionarse en un nivel de jerarquía frente al animal y a la naturaleza, priorizando los intereses humanos por sobre las demás especies, contribuyendo a nuevas formas de ideologías racistas y hegemónicas a escala planetaria (Graham 4). Esta tendencia centrada en lo humano ha tendido también a justificar la dominación sobre el animal y la naturaleza, por una parte, y; por otra, ha tendido a utilizar al animal para justificar la dominación sobre otros seres humanos, como es el caso de los nazis quienes representaban a los judíos como ratas justificando así los campos de concentración y de exterminio a los que los condujeron². El hecho de que, en esta historia, Juan Darién sea simultáneamente un humano con rasgos animales y, como veremos, un animal con rasgos humanos, sirve a la representación de esta tendencia humana de animalizar lo “otro”, en apariencia distinto. La figura de Juan Darién sirve a un mismo tiempo como la visión de la violencia a lo animal y a esas otras

exclusiones humanas que se dan en la mirada antropocéntrica antes descrita. La presentación de un Juan Darién-niño, frágil, inocente, desvalido y desnudo, torturado en una jaula, marca el grado de alienación que se da en la mirada jerárquica de la existencia en la que se subyugan o de plano se escinden sociedades enteras sean humanas o no humanas, por el privilegio que se le concede al que ostenta el poder de la palabra. El texto describe esta imagen grotesca: “En el fondo de la jaula, arrinconado, aniquilado en un rincón, quedaba su cuerpecito sangriento de niño, que había sido Juan Darién” (254).

Los residuos discursivos del cuerpo

El cuerpo mutilado, en este caso, queda como un rastro de las violencias propulsadas también por discursos religiosos y filosóficos que construyeron las visiones de mundo que, en este texto, aparecen por lo que tienen de más grotescas. Nos referimos aquí a la perspectiva también degradada que ha tendido a dársele al cuerpo con respecto al alma o al intelecto. Dogmas traídos de la corriente cristiana -en pensadores como San Agustín y Tomás de Aquino- veían la naturaleza humana en conflicto entre la pasión animal del cuerpo mortal y la parte divina que era la aspiración del alma inmortal (Armstrong 6). En la filosofía, las ideas platónicas también avalaban este discurso en el que se excluía al cuerpo y se le daba primacía al alma. De igual modo, Descartes separa el cuerpo del alma y declara -esta última- como naturaleza enteramente independiente del cuerpo y, por consiguiente, inmortal. Igual que hiciera con el animal, propone el cuerpo como un mecanismo o una máquina. El estudioso Philip Armstrong, en su texto *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, sobre esto señala: “The subjectivity proposed by the Cartesian *cogito* here reduces the animal body to an inconvenient drag on the mind,

an unfortunate material residue capable only of precipitating a distracted intellect into physical pratfalls” (9). El cuerpo mutilado de Juan Darién recoge el atroz resultado de concebir al cuerpo separado de lo humano, que lo convierte en mera pieza o en el desecho de la cultura. En el cuento, el cuerpo mutilado es el de un niño al que se prende en fuego: “Los chorros de fuego tangente trazaban grandes circunferencias; y en el medio, quemado por los regueros de chispas que le cruzaban el cuerpo, se retorció Juan Darién” (255). El texto, entonces, muestra, nuevamente la crueldad detrás de la aparente razón que generaron las antiguas escisiones filosóficas y religiosas del humano/~~animal~~ y del alma/~~cuerpo~~. Resalta la atrocidad de percibir lo “otro” como un simple “mecanismo” o un objeto instrumental del que se puede disponer. El texto nos muestra que el resultante de estas separaciones deviene en los subsiguientes crímenes contra el cuerpo como rastro de esta cosificación en la cultura. Detrás del cuerpo híbrido de Juan Darién se unen- por su parte y a un mismo tiempo- el dolor de lo humano y de lo animal. Derrida, siguiendo a Jeremy Bentham plantea justamente que la pregunta filosófica que hay que hacerse con respecto al animal debe ser “Can they suffer?”. Este filósofo explica que Descartes se mantiene indiferente a esta pregunta (81). El silencio del animal, por su incapacidad de “logos”, destapa, entonces, la falta, el olvido de ser, todos, criaturas sintientes unidos en la capacidad de experimentar el dolor.

Entre lo humano y lo animal

La violencia narrada se nos hace espantosa, pues a quien agreden visiblemente es a un niño de doce años que no les ha hecho nada y que se conoce por su extrema bondad y nobleza. Indiscutiblemente, se da también una intertextualidad con la figura de Cristo al que -igual que Juan Darién- quedó con “una

profunda herida en el costado que no le cicatrizaba” (256)³.

Juan Darién, en el proceso de su tortura, no entiende lo que les pasa con él y se muestra incrédulo ante su circunstancia:

Pero Juan Darién pensaba en todo menos en escaparse, porque no se daba cuenta de nada. ¿Cómo podía creer que él no era hombre, cuando jamás había sentido otra cosa que amor por todos, y ni siquiera tenía odio a los animales dañinos. (252)

Esa ausencia de odio en Juan Darién “ni siquiera con los animales dañinos” contrasta con el odio profundo e irracional que los seres humanos del texto sienten hacia lo que les resulta diferente. En este caso, ni siquiera había la certeza de que Juan Darién, en efecto, fuera un tigre, y que siendo tigre quisiera hacerles daño como afirmaban ciegamente. En este prejuicio humano jugarán un papel muy importante también los perros. Pues, cuando llaman a un domador de fieras para que obligue a Juan Darién a mostrar las rayas de tigre, este llega con unos perros amaestrados expertos en reconocer el olor de los tigres. Sin embargo: “Los perros no vieron otra cosa en Juan Darién que el muchacho bueno que quería hasta a los mismos animales dañinos. Y movían apaciblemente la cola para olerlo” (253). A través de la intuición de los perros, se nos destapa otra semiótica fuera del privilegio que se le otorga al *logos* cartesiano, que- en este caso- opera también fuera del engaño al que se asiste por medio de la palabra. De paso se nos representa lo que queda separado en el universo racional, es decir, la ausencia de sensibilidad y de intuición por el privilegio que se le concede al intelecto. El texto, entonces, da cuenta de otras semióticas que se dejan fuera y que

quedan como rastro en la mirada animal. Es interesante, sin embargo, que -si antes se asociaba en el texto la incapacidad de mentir y la pureza, con lo animal en Juan Darién- ahora los perros asocian lo humano con la bondad y la mansedumbre con el niño Juan Darién que, siendo humano, posee aún la candidez del niño. Por lo tanto, los límites que separan lo humano de lo animal, se encuentran borrados y no es posible atribuir bondad/maldad a uno o al otro, o más bien tales condicionamientos son dables a los dos, pues la madre humana de Juan Darién también será la representación de la bondad y la inclusión dentro del universo humano del cuento. El maniqueísmo que- entonces también- simula el texto entre la sensibilidad/ ~~razón~~, animal/ ~~humano~~, está solo en la apariencia, pues en lo profundo se da una hibridez inseparable. Henri Bergson, en su texto, *Creative Evolution*, ve también a todos los seres vivos residiendo en un espectro medio entre instinto e inteligencia, siempre conteniendo una combinación de los dos y atendiendo a los varios grados de conciencia que resultan de la transacción entre el instinto y la inteligencia. Este filósofo comenta que instinto/ inteligencia: “Neither is ever found in a pure state...they hunt each other continually” (Bergson 149-50).

Tras la cruel violencia que desatan contra Juan Darién, este es forzado a una nueva metamorfosis en la que su cuerpo de niño pasa a convertirse nuevamente en piel de tigre. El narrador declara: “La atroz obra de crueldad se había cumplido; habían conseguido lo que querían. En vez de la criatura inocente de toda culpa, allá arriba no había sino un cuerpo de tigre que agonizaba rugiendo” (255-256). En este caso, el texto nos advierte nuevamente sobre el poder que tiene la mente, la palabra, los discursos y la cultura- que se genera a partir de ella- y hace constar todo aquello en lo que se cree ciegamente y que crea una

“realidad” que nunca estuvo allí. En este caso, también instala la idea de que el miedo a lo “otro” en apariencia “distinto”, es el motor que mueve la violencia que arroja al texto y al exceso racional del mundo con sus redes discursivas y sus máquinas de exclusión.

Juan Darién, por su parte, en su transformación a tigre, quedaría con tres rasgos humanos: “el recuerdo vivo del pasado, la habilidad de las manos, que manejaba como un hombre, y el lenguaje”. Pero en el resto, absolutamente en todo, era una fiera, que no se distinguía en lo más mínimo de los otros tigres” (256). La elección de los atributos humanos, con los que Juan Darién se queda, llevan el rastro de las conceptualizaciones sobre las cuales se erige el antropocentrismo y las separaciones entre lo humano y lo animal. Juan Darién ahora hecho tigre, se verá imposibilitado de olvidar el mal que le hicieron y buscará venganza. Es interesante que, en las disquisiciones filosóficas, se precisa la incapacidad de recordar como un rasgo animal. Filósofos como Nietzsche, por ejemplo, afirmarán:

Then man says “I remember” and envies the animal which immediately forgets and sees each moment really die, sink back into deep night extinguished forever. In this way the animal lives *unhistorically*: for it goes into the present like a number without leaving a fraction; it does not know how to dissimulate, hides nothing, appears at every moment fully as what it is and so cannot but be honest (61).

Nietzsche plantea que el animal no tiene memoria, ni capacidad de recordar, por

lo que vive en un eterno presente. El atributo principal del animal, según él, es también su incapacidad para disimular o mentir, igual que nos advertía el texto quiroguiano analizado. En este caso, el rasgo humano que conserva insiste en la hipocresía y el disimulo que nace con la capacidad de razón y de palabra que ahora Juan Darién hecho animal también posee. El próximo rasgo humano que preserva “la habilidad de las manos, que manejaba como un hombre”, ironiza nuevamente con los pensadores que tendieron a ver en “las manos” un rasgo de la superioridad del ser humano sobre el animal. La estudiosa Armelle Le- Bras Chopard, siguiendo a Heidegger apunta que “solo un ser que habla, es decir, que piensa, puede tener una mano y realzar en su manejo del trabajo”. (62) Las manos, entonces, asientan la relación del ser humano con el trabajo y su dominio sobre la naturaleza y sobre el animal al que somete, por su prejuicio de superioridad. Es con las manos, que Juan Darién “salta sobre el domador; de una manotada lo derribó desmayado” (256), luego lo tortura de la misma manera que fue torturado. El tigre, en este caso, usa sus rasgos humanos para vengarse de sus opresores, a los que termina pareciéndose realmente en todo- contrario a lo que afirma el narrador- excepto, en que tiene ahora, un cuerpo de tigre. La violencia, la crueldad y el instinto irracional, así como antes la bondad y la inocencia, es un rasgo que en el cuento es dable a animales y a humanos por igual, por lo que se sigue borrando la línea que divide a aquellas antiguas dicotomías.

¿El buen salvaje o el inconsciente y sus fantasmas?

Indudablemente el texto revisa el mito del buen salvaje de Rousseau y, aunque a simple vista parece coincidir con la idea de que es la sociedad quien corrompe al ser humano, la construcción textual nos invita a

buscar esa perversión, más bien, dentro de la individualidad humana y no fuera de ella. Aun cuando las circunstancias fueron tan adversas para Juan Darién, es él quien- en pleno uso de su “razón”- aparentemente elige vengarse de sus opresores con la misma maldad y crueldad con la que lo trataron a él. Por lo cual parece descartarse la idea de que la sociedad determine su proceder. Al final del texto visita a la tumba de su madre y declara:

¡Madre!- murmuró por fin con profunda ternura-. Tú sola supiste, entre todos los hombres, los sagrados derechos a la vida de todos los seres del Universo. Tú sola comprendiste que el hombre y el tigre se diferencian únicamente por el corazón. Y tú me enseñaste a amar, a comprender, a perdonar. ¡Madre!, estoy seguro de que me oyes. Soy tu hijo siempre, a pesar de lo que pase en adelante pero de ti sólo. ¡Adiós, madre mía! (258)

Decíamos que Juan Darién “aparentemente elige” y decide escindir a todos los seres humanos, excepto a la madre con el mismo odio desmedido con el que se le trató a él. Los declara a todos “¡Raza sin redención!” (258) y luego afirma “¡Ahora me toca a mí!” (258). La imagen de este encuentro, termina con el tigre escribiendo en sangre, junto al nombre de su madre muerta: “Y Juan Darién” (258), haciendo ademán de su aparente escisión, con todo su pasado humano. Pero Juan Darién lejos de elegir como él mismo afirma realmente introyecta⁴ a su agresor. Pues este, creyendo ser diferente a los humanos y pensándose desprendido de ellos y de su pasado, no hace sino asimilarse a todos sus más terribles

atributos. Félix Guattari, en su libro *Las tres ecologías*, explica que la incapacidad de conseguir la armonía ecológica se da precisamente por la introyección del poder represivo por parte de los oprimidos quienes reproducen los mismos modelos patógenos que impiden salir del paradigma que les dio lugar (44). En este sentido, el paradigma ecológico que presenta el texto a través del animal (la serpiente, los perros y Juan Darién metamorfoseado en niño) y el ser humano (la madre)- con ideas como “la suprema ley del Universo” en la que “una vida equivale a una vida” y “todas las vidas tienen el mismo valor” -es realmente el gran escindido al final del texto, pues Juan Darién, ahora tigre se une a la oposición dualista y las banderas ideológicas maniqueístas que el texto, a través de la irrupción desestabilizadora del animal, intentaba exorcizar. El cuento, entonces, termina sin un aparente atisbo de redención. En el nuevo dominio de la existencia -ahora tigresca- sigue operando la misma estructura del poder. Detrás de las estructuras ideológicas operan entonces, no la libertad creída, sino el inconsciente y sus fantasmas. En el choque de lo humano y lo animal, el ser humano aparece como el gran pervertidor, pues en este intercambio solo se asimilan los rasgos negativos, sino que, la bondad, la compasión y la sensibilidad quedan borradas en estas transacciones.

El “logos”, la pantalla que esconde una carencia

Como comentamos antes, “el lenguaje” fue el último de los rasgos humanos que Juan Darién conserva cuando regresa a su estado de tigre. Desde el inicio de nuestro análisis advertimos la importancia que tiene el lenguaje tanto para la construcción textual, como para la creación de mundo. Si lo que la filosofía fundamentó como base para diferenciar al animal de lo humano fue el lenguaje es,

precisamente, este el que queda como atributo en Juan Darién hecho de nuevo animal. Y otra vez vuelve a hacerse imposible separar lo humano de lo animal en la producción de ese intercambio. El lenguaje -como advertimos a lo largo de nuestro análisis- contiene, en este texto, más bien los prejuicios incorporados como verdades desde la tradición filosófica o religiosa. David Roas, refiriere que lo fantástico “supone una dislocación del discurso racional” (29). Es efectivamente, este efecto, el que se produce en el cuento “Juan Darién”.

Por otro lado, en la construcción textual, por ejemplo, el narrador quiere mantener en claro su presencia. El texto comienza: “Aquí se narra la historia de un tigre...” (247). Desde la primera línea quiere marcarse el carácter ficcional del texto e insistir en el atributo de fábula infantil: “Y los chicos que lean esto y no sepan de qué se habla, pueden preguntarlo a las personas grandes” (250). Esta cita se da en el contexto en el que el narrador nos cuenta sobre la sugestión hipnótica a la que van a someter a Juan Darién en el intento de que recuerde su vida de animal. Les habla a supuestos “niños”, aun cuando -claramente- esta historia decanta en un contenido cruel que desdice completamente de las historias infantiles. Advierte a estos narrarios infantiles que les pregunten a las “personas grandes” si tienen alguna duda sobre la sugestión hipnótica que se le va a practicar a Juan Darién. El texto -entonces- se burla de lo que se cree sin reflexión y da cuenta- como hemos venido analizando- que el hipnotizado no es tanto el ente ficcional Juan Darién, como “las personas grandes” extratextuales del cuento, sugestionados por todo lo que creen sin pensar, acerca de lo que otros han dicho. Del mismo modo, ironiza al lector a quien infantiliza, pues este narrador, prevé que se le tomará como autoridad textual y no como sujeto irónico,

acostumbrados como están a las relaciones jerárquicas de la existencia. Así también aprovecha para ironizar el espacio que le concedió la tradición literaria al animal, a quien se le reduce a pertenecer a las simplezas infantiles. El texto, sin embargo, destapa la profunda herida que deja el animal con su escisión de la rueda filosófica, que tampoco guarda relación con la supuesta candidez con la que se nos quiere presentar el texto.

Vimos también cómo -a través de los juegos textuales- se rechaza la tendencia a separar que patrocinan discursos maniqueos y nos muestra una realidad más bien compleja y en tensión en la que se nos recuerda la necesidad de rearticular dinámicamente los discursos de modo que no se conviertan en máquinas para la exclusión. Si bien es sabido que Quiroga estaba en pugna con los ideales civilizadores de Sarmiento, en el texto, el narrador presenta al inspector- representante de la imagen sarmentina- como un ser que “odiaba a los tigres” (252), aunque “no era un mal hombre” (252). El texto, en este caso, a través de su mirada al inspector salva a la persona aun cuando caracteriza el vicio, rescatando, de este modo, lo que nos une aun en la diversidad.

Sin embargo, el texto tiende a mostrarnos más frecuentemente las dinámicas perversas que impiden esta unidad. Como vimos; por una parte, los humanos del texto proyectan en el animal lo que realmente corresponde a ellos mismos; y, Juan Darién; por su parte, -mediante la introyección con el adversario- se convierte también, en el espejo del otro. En ambos casos, asisten a una imagen falseada del “otro” y de sí mismo. En ningún caso, obtienen claridad racional y mucho menos la tan anhelada libertad ilustrada. En la construcción textual, se propone, entonces, la idea de que la palabra y el universo

racional que lo construye, es solo una pantalla que esconde una profunda carencia, en este caso, los odios asimilados o proyectados. A fin de cuentas, el texto nos revela que detrás del odio o el miedo al otro, subyace más bien el profundo desprecio o rechazo de uno mismo.

La palabra, entonces, aparece también como el gran inhibidor de la libertad humana. Si como declara Giorgio Agamben en, *Lo Abierto. El hombre y el animal*: “la palabra es la decisión capaz de fundar la historia” (77). El texto rescata a la palabra por su negatividad, pues ella es solo el rastro del ego, del odio al otro, de las heridas acumuladas, de los miedos, del dolor, del sufrimiento y de ese constante faltarse a sí mismo, que -en ningún caso- da nombre a la conciencia. La historia humana y sus perversiones parten- por tanto- también de la palabra deshabitada del “ser” que le dio origen.

El silencio del animal

Habíamos advertido que el cuento “Juan Darién” nos obliga a mirar a través de los ojos del animal y con ello nos permite habitar en ese espacio anterior al lenguaje que excede al sujeto y a la forma de mirar que este crea a partir de la palabra. El silencio del animal por oposición a la capacidad de habla del ser humano, constituye en palabras de Agamben, ese espacio abierto, la zona de excepción, lo no-desvelado, “el instante antes de que se abra un mundo” (91). Su aparición -por tanto- se convierte en el espectro que rasga las fronteras del antropocentrismo y de los límites del lenguaje que confinan al ser humano a través de los discursos.

Pero -como vimos en nuestro análisis- la mirada del animal algo nos revela, pues el texto da cuenta de otras semióticas que quedaron fuera en la mirada

racional. En este caso, la serpiente nos trae la concepción ecológica de que en el mundo animal “una vida equivale a otra vida” y que “todas las vidas tienen el mismo valor”. De igual forma, a través de los perros se nos revela la semiótica de la intuición y de la sensibilidad que queda escindida en el ser humano por el excesivo racionalismo. Los animales que están en la periferia del animal-hombre Juan Darién plantean el discurso de la compasión y la igualdad que los seres humanos dejaron fuera en su afán de intelectualización. En este texto -tal como plantea Rainer María Rilke, en la Octava Elegía de Duino- el animal rescata lo que antes de la palabra era más íntimo, más auténtico y cuya comunión era infinitamente más tierna y profunda.

El personaje, Juan Darién, sin embargo, se ve imposibilitado de preservar esta visión incorrupta asociada a la naturaleza -que también se nos presenta como un atributo humano en la madre- pues en el intercambio con lo humano atestigua la falta de comunión, de autenticidad y de intimidad entre los seres, más aún el odio profundo de los hombres, siendo Juan Darién la víctima inocente del ensañamiento. Tal maltrato devino en su inconsciente corrupción, pues se convierte en el espejo mismo de su verdugo. De este modo, cuanto más fuerte es la oposición o la separación de los humanos con respecto a lo “otro” en apariencia distinto, es mayor el rechazo que sienten en realidad hacia sí mismos. Juan Darién cae en esta misma trampa y rechaza entonces a los humanos y a sí mismo con su introyección. De esta forma quedan todos abandonados de la posibilidad de pertenecerse y de lograr la intimidad consigo mismo y con los otros. Derrida explica que la ausencia y el silencio del animal trae consigo el recuerdo de la posibilidad del no-poder, de la no-jerarquía, del no-juicio que permite el rescate de la compasión. Dirá que el animal:

...open the immense question of pathos and the pathological, precisely, that is, of suffering, pity, and compassion; and the place that has to be accorded to the interpretation of this compassion, to the sharing of the suffering among the living, to the law, ethics, and politics that must be brought to bear upon this experience of compassion. (26)

Así, el texto invita a mirar con escepticismo a la palabra y a la cultura que se crea a partir de ella; es decir, a este mundo hecho de jerarquías en donde el poder lo tienen quienes ostentan el *logos* y utilizan el discurso para supeditar todo lo “otro” que se les presenta, en apariencia diferente, y que -como vimos- corresponde más bien al espejismo de una proyección. Pues si para la mirada antropocéntrica, el animal es “la carencia”, el texto coloca contundentemente la llaga en el espejo de las nuestras. De ahí que la mirada animal, sea tan importante. Esta constituye la posibilidad de darle voz al “otro”; al desecho de la cultura. Pero, más allá de intentar entender lo que concibe “el otro” desde su semiótica particular, se invita -más bien- a sentir lo que el “otro” siente y lo que sufre. El texto revela que los grandes inhibidores de esa posibilidad de comunión con el “otro” son los odios asimilados y proyectados. Y si lo que falta a la cultura es la incorporación de la mirada del no-poder y del no-juicio de la compasión que adviene en este texto por la irrupción animal, entonces, el texto insiste en la necesidad de liberar a la cultura de estos dos fantasmas que nacen del interior humano y no del afuera de la cultura, pues esta última viene a ser tan solo la proyección de lo que hemos creado y de lo que hemos sido.

Notas

¹ En su aspecto básico, el filósofo Jacques Derrida explica cómo el pensamiento occidental desarrolla innumerables conceptos que operan como principios centrales. Llama “logocentrismo” al afán de afirmar un sentido último, fijo, y unívoco. Desvela que este siempre reprime a otro sistema al que discrimina. La cultura occidental, por ejemplo, ha tendido a privilegiar el alma sobre el cuerpo, el hombre sobre el animal y la conciencia sobre el inconsciente. En este caso, muestra que los sistemas son siempre prisioneros de la paradoja, y que detrás de una cara existe otra que se oculta. Aunque Derrida hace constar el peligro y las contradicciones de desplazar unos sistemas sobre los otros, destaca que desmontar el concepto central por su contrapartida, sería igualmente erróneo pues estaríamos dando paso a un nuevo centro de privilegio. Según su teoría, todo lo que podemos hacer es negarnos a que uno u otro polo de un sistema se conviertan en centro y garante de presencia. No cree en paradigmas supremos, pues demuestra cómo estos han tendido a desechar otros sentidos igualmente válidos. Su análisis permite, por tanto, tomar conciencia de los convencionalismos que residen en el lenguaje. En el texto de “Juan Darién” veremos que el garante de presencia es la palabra misma que se estableció como entidad centralizante sobre sociedades enteras, humanas y no humanas, en un afán antropocéntrico

² Solo un ejemplo entre las múltiples exclusiones históricas que se han dado por justificación de la supuesta animalidad de diversos grupos, entre los que se incluye a los indígenas, a los negros, a las mujeres, a los homosexuales, por mencionar solo algunas.

³ En la historia bíblica, el soldado Longino le provoca a Cristo una herida en el costado para verificar si efectivamente había muerto luego de las torturas y la subsiguiente crucifixión. La historia bíblica cuenta que de la herida de Cristo sale agua en lugar de sangre, fenómeno que en la época- asocian con la pureza y la santidad. Juan Darién al igual que Cristo son perseguidos por un ensañamiento irracional, pues ambos, se

presentan como el epítome de la bondad y el amor.

⁴ Concepto psicoanalítico que hace referencia a cuando el individuo adquiere las mismas características del dominador o agresor. Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis explican que “Así como el paranoico expulsa de su yo las tendencias que se han vuelto displacenteras, el neurótico busca la solución haciendo entrar en su yo la mayor parte posible del mundo exterior y convirtiéndola en objeto de fantasmas inconscientes” (205).

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia, Pre- Textos, 2004.
- Armstrong, Philip. *What Animal Mean in the Fiction of Modernity*. New York, Routledge, 2008.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.
- _____. “Literatura y Meta- lenguaje”. En *Ensayos Críticos*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1967.
- Barrenchea, Ana. “Ensayo de la tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburg, Estados Unidos, Núm. 80, 1972: 391-403.
- Bataille, George. *La literatura y el mal*. Madrid, Ediciones Taurus, 1981.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. New York, Random House, 1944.
- Brook- Rose, Christine. *A Rethoric of the Unreal*. Cambridge, 1981.
- Canfield, Martha. “Horacio Quiroga: La selva sagrada y el reino perfectible”. En *Revista de la Universidad Nacional* (Abr- Jun), Vol. 6, Núm. 24, 1990: 31-34.
- Carrilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.
- Castelli, Enrico. *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, Siruela, 2007.
- Casals Hill, Andrea y Pablo Chiuminatto. *Futuro—esplendor—Ecocrítica desde Chile*. Santiago, Orjik editores, 2019.

- Champeaux G. Sterky. *Introducción al mundo de los símbolos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Herder, 2009.
- Descartes, René. Discourse on Method, trans. A. Wollaston, Harmondsworth: Penguin, 1960 [1637].
- Derrida, Jacques. *The Animal that therefore I am*. New York, Fordham University Press, 2008.
- Eco, Umberto. *On ugliness*. New York, Rizzoli International Publications, 2007.
- Escudé González, Joan. “Teoría de la literatura fantástica”. www.ciudadseva.com.
- García, Eduardo. *Una poética del límite*. Valencia, PRE- TEXTOS, 2005.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. New York, Routledge, 2012.
- Graham Huggan and Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism*. New York, Routledge, 2010.
- González Salvador, Ana. “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de estudios filológicos* 7, 1984: 207-226.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia, PRE- TEXTOS, 1990.
- Gunnels, Bridgette. “Blurring boundaries between animal and human: Animalhuman rights in “Juan Darién” by Horacio Quiroga”. *Romance Notes*, Vol.46, No. 3, 2006: 347-358.
- Hahn, Oscar. “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, *Mester* 19, 1990: 35-45.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Methuen & Co, 1981.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, S.A., 1964.
- Nietzsche, Friederich. “On the Uses and Disadvantages of history for life”. In *Untimely Meditations*, trans. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Laplanche, Jean y Jean- Bernard Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Le Bras- Chpard, Armelle. *El Zoo de los filósofos*. España, Taurus, 2000.
- Lemm, Vanessa. “Nietzsche y el olvido del animal”, Conferencia presentada en el 20 de Noviembre 2007 en el Ciclo de Conferencia “La Valija”. Universidad Diego Portales: www.biopolitica.cl.
- Mc Elroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. London, The Macmillan Press, 1989.
- Mizuta Lippit, Akira. *Electric animal. Toward a rhetoric of the wild life*. London, University of Minnesota Press, 2000.
- Quiroga, Horacio. Cuentos. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2004: 247- 258.
- Rilke, Rainer Maria. “Duino Elegies”, en *the Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell, 151-226, New York, Harper and Row, 1990.
- Rabkin, Eric S. *The fantastic literature*, Princeton UP, 1976.
- Roas, David. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid, ARCO/LIBROS, 2001.
- Scoentje, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, 2003.
- Seldem, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Argentina, Editorial Ariel, S.A. Tercera Edición, 2001.
- Thibaut Michel y Gonzalo Hidalgo. *Trayecto del psicoanálisis de Freud a Lacan*. Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2004.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London, Methuen & Co Ltd, London, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Intruducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial a Tiempo Contemporáneo, S.A, 1972.
- Toro de, Alfonso. “Notas para un estudio de la literatura fantástica hispánica del Siglo XX”. *Revista Monográfica* 3, 1987: 58-70.
- Vax, Louis. *Arte y Literatura fantástica*. Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- Wolf, Cary (comp). *Zoontologies. The Question of the animal*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- .

Estrategias de ficcionalización en *Tiempos recios* de Mario Vargas Llosa

Carmen I. Pérez Marín
Departamento de Estudios Hispánicos
UPR-Río Piedras

La novela y la historia tienen una relación muy próxima.
En los hechos donde existe controversia he usado la imaginación. Hay personajes históricos con añadidos ficticios (...). Investigo para mentir con conocimiento de causa.

-Mario Vargas Llosa

Entre la historia y el mito hay una frontera muy líquida.
Uno nunca sabe qué es verdad o qué mentira, qué es historia o qué es mito, lo que es cierto o lo que dicen que es cierto.

-Antonio Martorell

Resumen

Este trabajo examina algunas estrategias narrativas empleadas por Mario Vargas Llosa en su novela más reciente, para intentar transformar la historia de América Latina en ficción. *Tiempos recios* se suma a la nómina de novelas suyas, que problematizan la compleja relación que existe entre la historia y la literatura. Se ficcionalizan algunos hechos y personajes históricos que se incorporan a un mundo novelístico inventado por el autor para intentar revelar sus verdades ocultas. De ese modo logra cumplir su paradójica propuesta de elaborar una novela anclada en la historia o en la realidad que le permite llegar a la verdad, pero lo consigue por medio de las mentiras o de la imaginación.

Palabras Clave: Vargas Llosa, novela, historia/ficción, verdad/mentiras, *Tiempos recios*.

Abstract

This work examines some narrative strategies employed by Mario Vargas Llosa in his most recent novel, to try to transform Latin American history into fiction. *Tiempos recios* joins the group of his novels, which problematize the complex relationship that exists between history and literature. Selected historical facts and characters are fictionalized and become incorporated into a novelistic world invented by the author in an attempt to reveal their hidden truths. In this way he manages to fulfill his paradoxical proposal to make a novel anchored in history or reality that allows him to reach the truth but achieves it through lies or imagination.

Key words: Vargas Llosa, novel, history/fiction, truth/lies, *Tiempos recios*

Me propongo abordar la más reciente novela de Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios*, de la mano del novelista ruso Vladimir Nabokov, quien iniciara su curso sobre el *Quijote* en la Universidad de Harvard en los siguientes términos:

Vamos a hacer lo posible por no caer en el fatídico error de buscar en las novelas la llamada ‘vida real’. Vamos a no tratar de conciliar la ficción de los hechos con los hechos de la ficción. *El Quijote* es un cuento de hadas, como lo es *Casa desolada*, como lo es *Almas muertas*. *Madame Bovary* y *Ana Karénina* son cuentos de hadas excelsos. Pero sin esos cuentos de hadas el mundo no sería real. Una obra maestra de ficción es un mundo original, y en cuanto tal no es probable que coincida con el mundo del lector (17).

El propio Vargas Llosa ha señalado que en esta novela, como en muchas de las suyas, inspiradas en hechos históricos, predomina el elemento imaginativo o puramente creativo sobre el histórico. Entraremos, entonces, este mundo original creado por el novelista desde las coordenadas de la ‘mentira’ (imaginación, creación, ficcionalización) y la ‘verdad’ (historia, datos comprobables, memoria), no para buscar los detalles reales o históricos con los cuales se construye la anécdota sino aceptando desde el comienzo el carácter ficticio del género que nos ocupa, la novela. Para ello nos apoyamos en los planteamientos del crítico literario y teórico francés, Michael Riffaterre cuyo libro, *Fictional Truth*, se apoya en una paradoja. En este estudio afirma que

todos los géneros literarios son artefactos o construcciones y destaca que ninguno de ellos lo proclama de manera más ostensible que la ficción. Señala que el propio apelativo que empleamos para designar el género subraya su carácter artificial. De acuerdo con Riffaterre, la novela “siempre contiene signos que les recuerdan a los lectores que lo que leen es imaginario”(1).¹ No obstante, puntualiza que, de algún modo, lo que se cuenta debe ser verdadero para mantener el interés de los lectores y designa este fenómeno como la paradoja de la verdad en la ficción (*truth in fiction paradox*) que consiste en comunicar a los lectores experiencias que aún siendo imaginarias son importantes en sus propias vidas.

Por su parte, el novelista peruano cuya obra examinamos, Mario Vargas Llosa, abre su ya clásico ensayo titulado *La verdad de las mentiras* con una confesión. Revela que, desde que el momento en que comenzó a escribir cuentos, sus lectores le han preguntado si lo que escribe es ‘verdad’ y que la respuesta a esa pregunta que le han formulado en tantas ocasiones siempre lo deja con una sensación de incomodidad. Afirma que “si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como si son buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero” (15). Para historiar el desarrollo de la novela en América se remonta a los tiempos de la colonización española en el Nuevo Mundo. Menciona que la Inquisición prohibió la importación y publicación de novelas en sus colonias americanas por considerar que: “las novelas siempre mienten, [y que] todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida” (15). Reconoce

que inicialmente consideró que el juicio inquisitorial era arbitrario, pero señala que con el tiempo se dio cuenta de que encubría una verdad significativa: “[e]n efecto, las novelas mienten—no pueden hacer otra cosa—pero eso es solo una parte de la historia. La otra es que mintiendo expresan una curiosa verdad que solo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es” (16).

La novela que estudiamos se instala perfectamente en esa zona ambigua que constituye la ‘realidad’ de la literatura. La anécdota de *Tiempos recios* (publicada en octubre de 2019) recoge los eventos relacionados con el golpe de estado que en 1954 sufrió el gobierno democráticamente electo del presidente Jacobo Árbenz en Guatemala. El mismo fue planeado y apoyado por la CIA. Aunque inicialmente la participación de los Estados Unidos en este suceso fue negada por los medios, al día de hoy, ningún estudioso de la historia latinoamericana tiene dudas de que los intereses económicos de la United Fruit obraron de un modo efectivo para que se derrocará a este presidente.

En 1982, casi tres décadas después de que se produjera el suceso, apareció un libro que se apoyaba en documentos, cartas, fotografías y testimonios fidedignos y desmentía la versión oficial que ocultaba la intervención estadounidense en los asuntos internos de un país soberano. El texto titulado: *Bitter Fruit: The Untold Story of the American Coup in Guatemala* (traducido al español como: *Fruta amarga: la CIA en Guatemala*) escrito en colaboración por el historiador Stephen Schlesinger y el periodista Stephen Kinzer, documenta

minuciosamente los pasos que tomó el gobierno de los Estados Unidos para derrocar a Árbenz. La investigación que realizaron los autores revela los detalles de la gestión de cabilderos y publicistas contratados, y muy bien remunerados, por la United Fruit Company con el propósito de urdir una ficción que lograra influir en la opinión pública en los Estados Unidos para hacerla apoyar la intervención en Guatemala cuyo pretexto era frenar el avance del comunismo en América. La siguiente cita sirve para ilustrar el éxito de esta empresa:

With intimidating financial resources and shrewd planning, the United Fruit thus deployed a platoon of lobbyists and publicists at a cost of over a half million dollars a year to convince that something evil was afoot in Guatemala. The company worked both the left and the right of the American political leadership and won the backing of both liberals and conservatives for its policies in Guatemala. This campaign, so ably executed by Edward Bernays, Thomas Corcoran, John Clemens and Spruille Braden, had a remarkable impact on the U.S. government (97).

En el momento en que se publica el libro, precisamente dedicado al pueblo de Guatemala como un acto de justicia, se recibe en muchos círculos académicos como un texto necesario en la medida en que ofrece una versión fidedigna de los hechos que contradice la falsedad que había predominado hasta entonces. La afirmación del novelista mexicano Carlos Fuentes, en la portada de la

edición en rústica del libro, resume esta postura: “Schlesinger and Kinser have done the greatest service to truth and justice by presenting the untold story of the CIA coup”². Vale la pena destacar que la cita hace hincapié en la contribución de los autores a la revelación de una verdad inédita.

En el caso de *Tiempos recios*, una novela que aparece casi cuatro décadas después del texto citado, indudablemente se revelan algunos detalles de los eventos relacionados con el golpe de estado que quizás eran poco conocidos hasta entonces. El más significativo y al que Vargas Llosa destaca como detonador de su interés por esta historia es el comentario que le atribuye a su amigo, el escritor dominicano, Tony Raful al concluir una cena a la que ambos fueron invitados. La novela está dedicada a este autor posiblemente como un gesto de gratitud por ofrecerle el dato (o por brindarle la oportunidad de convertirlo en personaje de su novela). Se trata de la participación que hasta ahora no se había señalado de uno de los esbirros del dictador Trujillo, Johnny Abbes García, en el asesinato de Castillo Armas. No obstante, la novela no prueba este dato sino que fiel a la convención del género lo ficcionaliza, lo inventa.

A mi juicio, como intento dejarlo establecido en este estudio, el valor de la novela no reside estrictamente en la novedad de los hechos que se narran, en la revelación de un dato escondido, o de un secreto, sino en el modo en que estos se articulan en un entramado que, a pesar de ser ficticio, se recibe como verdadero o posible por parte de los lectores. A ningún conocedor de la historia latinoamericana de los siglos XIX, XX

y XXI le tomará por sorpresa enterarse de una nueva intervención de los Estados Unidos en los países americanos. Las múltiples ocasiones en que el gobierno de los Estados Unidos de manera abierta o velada, mediante la fuerza o la diplomacia ha intervenido en los asuntos internos de los países del continente americano desafortunadamente constituyen un patrón que se ha repetido históricamente. Por ello considero que la novela no funciona en el lector como una especie de narrativa policial o detectivesca que revela datos ocultos o identidades secretas de asesinos, sino que constituye un mundo autónomo que se nutre de elementos que pueden ser verídicos o falsos pero que resultan verosímiles. De la visita a ese mundo creado por el autor con materiales diversos (algunos históricos y otros creados o deformados por su imaginación) el lector sale quizá más dispuesto y mejor preparado para enfrentar críticamente su circunstancia.

El intento de reivindicar la figura de Jacobo Árbenz y de denunciar una injusticia histórica tampoco debe ser la medida para evaluar la calidad artística de la novela. El autor insiste en destacar el hecho de que Árbenz siempre estuvo guiado por ideales democráticos y que tildar su gobierno de comunista constituye una falsificación de la historia. Plantea que esta calumnia, sabiamente forjada y efectivamente difundida, fue solo el pretexto que se usó para justificar su derrocamiento cuando la verdadera razón para hacerlo se basaba en intereses económicos. Aunque el propio Vargas Llosa en el ensayo citado afirma que el novelista es “un simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad **la rectifica**” (19, el énfasis es nuestro) y que “solo la

literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (25), la rectificación de falsedades históricas aunque pueda resultar un acto encomiable, no es suficiente para calibrar el hecho literario. Merece la pena señalar que una reseña de la novela del periodista guatemalteco, Dennis Orlando Escobar Galicia titulada: “*Tiempos recios* de Mario Vargas Llosa: una rectificación literaria a la mentira que denigró a la Revolución de octubre” publicada en octubre de 2019 en el *Diario La Hora* de Guatemala adopta esta posición y valida el texto por su intención reivindicadora.

Sin restar méritos a esta postura crítica, mi acercamiento al texto va en otra dirección. Me interesa examinar brevemente lo que considero que es el mayor acierto de la novela: el modo en que consigue, por momentos, borrar las fronteras entre la realidad histórica y la realidad novelesca y colocar a los lectores en posición de abordar críticamente su realidad. Examinó algunos aspectos formales de la novela, particularmente su estructura, su construcción como objeto literario. Llama la atención en esta novela el hecho de que la narración (mentira, creación o invención) se enmarca entre fragmentos que remiten a contextos extra literarios (históricos o reales) cuando sabemos que todo pertenece al mundo ficticio de la novela.

El libro está dedicado a tres escritores dominicanos, dos de los cuales aparecen en el apartado final de la novela como personajes acompañados del autor, también personaje. Las fronteras entre la realidad y el ámbito

novelesco comienzan a desdibujarse desde el comienzo.

Luego se incluye un epígrafe de Winston Churchill que revela que a sus 79 años oyó hablar por primera vez de un lugar que se llamaba ‘Guatemala’. Es decir, hasta ese momento de su vida esa realidad no existía para el estadista británico que también fue Premio Nobel de Literatura. La cita funciona como un guiño al lector, que lo obliga a ponderar la realidad de un país, asiento de una rica cultura prehispánica en Mesoamérica, recién descubierta por un europeo.

Le sigue un breve capítulo titulado “Antes” que precede propiamente el cuerpo de la novela, dividido en capítulos que llevan números romanos. Concluye la novela con otro breve capítulo titulado “Después”. De este modo el texto se organiza como un relato enmarcado por una especie de prólogo y un epílogo separados de la narración por el tiempo y presumiblemente por su mayor grado de cercanía a la ‘realidad’. Ambos también servirían para apoyar mediante ‘datos’ lo que narra la novela ya que se citan artículos periodísticos y de revistas, entrevistas y reuniones con personajes reales. La estrategia de incluirlos en la novela, aunque separados, obra como parte del proceso de ficcionalización.

La primera oración del primer apartado (‘Antes’) constituye una afirmación categórica que despierta poderosamente el interés de los lectores y parecería estar más ligada al ámbito de la historia que al de la literatura. Conviene citarla:

Aunque desconocidos del gran público y pese a figurar de

manera muy poco ostentosa en los libros de historia, probablemente las dos personas más influyentes en el destino de Guatemala y, en cierta forma, de toda Centroamérica en el siglo XX fueron Edward L. Bernays y Sam Zemurray (15).

Es evidente que con este gancho se nos invita a querer conocer la historia que hasta ahora no ha sido contada de dos personajes reales cuyo poder no se pone en duda a pesar de resultar desconocidos para la mayoría de los lectores. Procede entonces el narrador extradiegético a narrar el encuentro imaginario entre estos dos emigrados judíos en Manhattan en 1948. Uno de ellos, Schmucl Zmurri, fundó una compañía bananera en América Central. Llegó a ser presidente de la United Fruit Company ('la frutera' o 'el pulpo' como se le llamaba) y fue conocido como "Sam the Banana Man" (en su foto más conocida aparece posando frente a los racimos de bananos). El otro, Edward L. Bernays es un aristocrático, refinado y poderoso relacionista público, sobrino de Sigmund Freud. Es el autor de un libro titulado *Propaganda* (1928) que se preciaba de que lo consideraran como 'el Padre de las Relaciones Públicas.' Es a él a quien se le atribuye haber concebido la campaña de descrédito de Árbenz en la prensa norteamericana para influir en la opinión pública en los Estados Unidos haciéndoles creer a los ciudadanos que se enfrentan al peligro de un gobierno comunista manipulado por la Unión Soviética. A través de sus contactos con miembros de la alta burguesía norteamericana logró el derrocamiento de un gobierno constituido legalmente en otro país.

Llama la atención el hecho de que este momento anterior a la narración parecería estar anclado en el lado de la realidad, o de la historia. No obstante, este primer encuentro entre dos influyentes personajes se atenúa con el adverbio 'probablemente' que hace que el nexo con la realidad se vuelva débil y lo sitúe en el terreno de la especulación. De otra parte, el carácter libresco del personaje de Zemurray queda evidenciado en la siguiente cita: "la vida de Sam Zemurray se confundía con las leyendas y los mitos. Este empresario primitivo parecía más salido de un libro de aventuras que del mundo industrial estadounidense" (17). Por su parte Edward Bernays se presenta como un visionario. El narrador extradiegético da fe de ello: "[I]o que dijo Edward L. Bernays en aquella memorable sesión del Directorio de la United Fruit en Boston se cumplió al pie de la letra, confirmando, dicho sea de paso, la tesis expuesta por aquél de que el siglo XX sería el del advenimiento de la publicidad como la herramienta primordial del poder y de la manipulación de la opinión pública en las sociedades tanto democráticas como autoritarias" (26). Es preciso recordar que Mario Vargas Llosa ha escrito un libro de ensayos titulado *La civilización del espectáculo* en el que destaca el lugar central que ocupan y poder que ostentan los medios de comunicación en nuestra cultura.

Cierran ese primer apartado ('Antes') afirmaciones como las siguientes que contribuyen a disolver las fronteras entre la realidad y la ficción. Por ejemplo, para explicar el modo en que la prensa norteamericana acogió y difundió la mentira urdida por Bernays se indica:

No se trataba de una conjura: la propaganda había impuesto una afable ficción sobre la realidad y era sobre ella que los impreparados periodistas norteamericanos escribían sus crónicas, la gran mayoría de ellos sin advertir que eran los muñecos de un titiritero genial. (...) Contribuyó mucho a que esa ficción se volviera realidad que aquéllos fueran los años peores del maccarthismo y de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética” (28).

Pasemos ahora a examinar el último apartado de la novela titulado ‘Después’ que completa el marco de la narración. En esta parte el autor real, ‘don Mario’ como se refiere a él la mujer a quien entrevista, se convierte en personaje de su ficción y narra sus impresiones de esta reunión en primera persona. Marta Borrero Parra, Miss Guatemala, es el personaje a quien Vargas Llosa entrevista gracias a los esfuerzos de sus amigos dominicanos Soledad Álvarez y Tony Raful. Vale la pena destacar que el personaje de Miss Guatemala está inspirado en un personaje real, Gloria Bolaños Pons, que actualmente vive en los Estados Unidos. Ella fue la amante de Carlos Castillo Armas, el militar que la CIA escogió para sustituir a Árbenz pero que posteriormente también ordenó asesinar. Bolaños Pons nunca fue verdaderamente Miss Guatemala ya que no fue escogida en ningún certamen de belleza pero que se le conoce así por su proverbial belleza física en su juventud. Se dice que posiblemente fue agente de la CIA. Es una ferviente anti comunista, militante de Partido Republicano y apoya

vehementemente al presidente Donald Trump. Hasta hace pocos meses manejó un blog muy interesante en el que incluía documentos relacionados con su trayectoria vital y política. Por su parte, Vargas Llosa describe a su entrevistada, Marta Borrero Parra en términos que no están exentos de ambigüedad:

No hay duda de que **muchas de las cosas** que me ha dicho sobre ella Tony Raful **que la conoce a fondo y ha investigado** sobre su pasado, **deben ser verdad. No hay duda tampoco** de que, desde muy joven, fue una mujer de armas tomar, audaz, valiente, arriesgada, capaz de enfrentarse a cualquiera y a cualquier imprevisto. Y, también, una señora endurecida por la vida e intrépida, que ha sobrevivido cosas terribles (345, el énfasis es nuestro).

Considero que, según Paulina Bonaparte guió a Alejo Carpentier en el camino de *El reino de este mundo*, Miss Guatemala hace lo propio con Vargas Llosa en *Tiempos recios*. Su figura en la novela está rodeada de ambigüedad y a través de ella, Vargas Llosa logra traspasar las fronteras de la página impresa y visitar a un personaje de ficción en su casa³. Marta es el primer personaje que conocemos en el primer capítulo y aparece de manera intermitente a lo largo de toda la novela. Sobre ella dice el narrador (aquí identificado como el autor de la novela): [I]lleva dos años imaginando a esta mujer, inventándola, atribuyéndole toda clase de aventuras, desfigurándola para que nadie--ni ella misma--se reconozca en la historia que fantaseo” (336).

Conviene preguntarse cuál es el propósito de llevar a cabo esta entrevista

y de incluirla como parte de la novela. A primera vista podríamos pensar que se trata de corroborar algunos de los hechos que se presentan en la novela con el testimonio de una de sus protagonistas. El más significativo sería la versión de que Johnny Abbes García, el Jefe del servicio de inteligencia de Trujillo que, al parecer, siempre estuvo enamorado de Marta Borrero, y que aparece en la novela como el posible asesino de Castillo Armas, no murió en Santo Domingo como se ha dicho sino que fue sacado de allí en secreto por la CIA y vive aún en los Estados Unidos con una identidad falsa (en este momento debe tener unos 95 años). Esa versión de la historia es propuesta por Miss Guatemala pero no es posible corroborarla; además el narrador afirma lo siguiente sobre la entrevistada:

A ratos me da la impresión de que en su cabeza las fronteras entre la realidad y la ficción se eclipsan sin que ella lo advierta, y, en otros, que ella misma administra sabiamente esas confusiones. También que sabe muchas más cosas de las que me cuenta y que por momentos desvaría pero a voluntad (340).

Entonces ¿dónde queda la verdad? Si el narrador inventa y reconoce que lo hace, si los personajes inventan voluntaria o involuntariamente ¿es posible llegar a conocerla? Nuevamente el narrador se esconde detrás de las palabras de Miss Guatemala quien ante la posibilidad de que Johnny Abbes la visite sorpresivamente otra vez imagina: “le contará nuestra conversación y que estoy escribiendo una novela llena de mentiras e invenciones sobre ellos dos” (345).

Cierra la novela con una reunión de amigos: Tony Rafal, Soledad Álvarez (los escritores dominicanos mencionados a quienes dedica el libro) y Vargas Llosa en un café en Georgetown en la que comentan la veracidad de las respuestas de Miss Guatemala en la entrevista que precede esta conversación. Se recogen los acuerdos y discrepancias entre los tres. Es como si a la verdad se llegara estrictamente por consenso: “los tres coincidimos en que fue una gran torpeza de los Estados Unidos preparar ese golpe militar contra Árbenz poniendo de testafarro al coronel Castillo Armas a la cabeza de la conspiración. El triunfo que obtuvieron fue pasajero, inútil y contraproducente” (350).

A lo largo de esta indagación sobre la novela de Vargas Llosa, he insistido en el modo en que la verdad y la mentira se relacionan entre sí dando lugar a una realidad que es la novela misma, la literatura cuya riqueza se encuentra en la ambigüedad, en las dudas que se van sembrando en el lector. No obstante, el párrafo final del texto parece renunciar a la ambigüedad que tan hábilmente se ha conseguido en la novela y se convierte en discurso político. Constituye una condena a la intervención de los Estados Unidos en Guatemala y una afirmación que no deja lugar a dudas sobre la postura del autor. Afirma que la historia de América Latina particularmente la de Cuba (un leitmotif en el discurso político vargasllosiano) habría sido muy distinta, menos sangrienta y trágica de no haber ocurrido este evento. Es evidente que esa es ‘la verdad de Vargas Llosa’, el intelectual, el hombre político. Sin embargo, como novelista, Vargas Llosa logra construir un mundo ambiguo y contradictorio en el cual el lector toma sus propias

decisiones. Por eso la verdad que considero más significativa y válida es la de la novela, el universo ficticio urdido a base de la imaginación.

El mensaje de renuncia de Jacobo Árbenz, transmitido al pueblo guatemalteco el 27 de junio de 1954 luego del bombardeo a la ciudad financiado por la CIA, nos trae de vuelta a la realidad histórica y nos invita a cuestionarnos las nociones de ‘verdad’ y de ‘mentira’ desde otra óptica. Al verse obligado a abandonar el poder y marcharse al exilio para evitar más derramamiento de sangre en su país expresa:

Nos hemos indignado ante los ataques cobardes de los aviadores mercenarios norteamericanos. Han tomado de pretexto al comunismo. La verdad es muy otra. La verdad hay que buscarla en los intereses financieros de la compañía frutera y en los de los otros monopolios norteamericanos temiendo que el ejemplo de Guatemala se propague a los hermanos países latinoamericanos⁴.

Notas

¹ La traducción de la cita es nuestra.

² Carlos Fuentes, impreso en la portada de la edición de 1984.

³ Esta entrevista recuerda la que llevan a cabo Miguel de Unamuno y su personaje Augusto Pérez en la novela *Niebla*. En ambos casos se trata de personajes autónomos que se enfrentan a sus creadores. No obstante, Marta Borrero Parra reclama su derecho de no leer lo que el autor escribe sobre ella. Su amenaza a ‘don Mario’ está implícita cuando al despedirse de él le dice que, aunque ella no leerá el libro, lo harán sus abogados.

⁴ Transcrito del mensaje de despedida de Jacobo Árbenz del documental “Mataron la primavera: 1954 La CIA en Guatemala” (2014).

Referencias

Aguilar, Andrea. “Vargas Llosa: sin el golpe de la CIA en Guatemala, Fidel no se habría radicalizado” *El País*, 8 de octubre de 2019 (digital).

Escobar Galicia y Dennis Orlando. “*Tiempos recios* de Mario Vargas Llosa: una rectificación literaria a la mentira que denigró a la Revolución de octubre” *Diario La Hora*, Guatemala, 18 de octubre de 2019 (digital).

Nabokov, Vladimir. *Curso sobre el Quijote*. Zeta, Barcelona, 2009.

Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Johns Hopkins UP, Baltimore, 1990.

Schlesinger, Stephen y Stephen Kinzer. *Bitter Fruit: The Untold Story of the Coup in Guatemala*. Anchor Press, New York, 1982.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Alfaguara, Madrid, 2002.

_____. *Tiempos recios*. Alfaguara, USA, 2019.

Documentales

"A Coup: Made In America" [in 5 parts - Edited]. Written by Alan Mendelsohn and Nadine Pequenez, aired on Canadian television's series "Turning Points of History" in 2001/ <https://youtube/rNG6xzQu1Mw>.

“Mataron la primavera: 1954 La CIA en Guatemala” Caracol Productions, Guatemala. Álvaro Revenga, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aiCHHiCjvKg>.

El discurso histórico en la narrativa de Manuel Ramos Otero

Rodolfo J. Lugo Ferrer
Profesor retirado del Departamento de Español
UPR-Ponce

Resumen

Este ensayo analiza brevemente las formas en que varios de los cuentos de Manuel Ramos Otero se organizan en torno a elementos históricos a partir del mecanismo de la ficcionalización. El propósito es demostrar que el escritor estudiado se vale de su discurso narrativo para cuestionar los imaginarios y representaciones impuestas por la hegemonía cultural y la tradición literaria.

Palabras clave: Manuel Ramos Otero, re-écriture, reconstrucción histórica, verdad/ ficción, cuento

Abstract

This essay analyzes the ways in which several of Manuel Ramos Otero's stories are organized around historical elements based on the mechanism of fictionalization. The purpose is to demonstrate that the studied writer uses his narrative discourse to question the imaginaries and representations imposed by cultural hegemony and literary tradition.

Key words: Manuel Ramos Otero, re-écriture, historical reconstruction, truth / fiction, short story

Reconstruir la historia, reapropiarse de los acontecimientos históricos de Puerto Rico, ha sido la intención de muchos de los escritores de la Generación del Setenta. Decía Karl Marx que “un hombre es su historia”, la cual es imprescindible para que un pueblo se conozca y arme su identidad. El escritor Manuel Ramos Otero, al igual que otros escritores de su generación, hurgan en la historia de la nación puertorriqueña, logrando plasmar ciertos acontecimientos de esta para presentarlos con una óptica distinta a la de la historia oficial. Como muy bien indica el filósofo estadounidense Hayden White, “la ficción es capaz de comprobar acontecimientos reales con distintos significados” (*Texto histórico...*, 30).

En su narrativa, Ramos Otero recurre a la "re-écriture", tan característico de la estética del postmodernismo, que plantea

que la literatura es siempre y sobre todo "re-écriture". En ella, Ramos Otero muestra un acendrado y marcado influjo de la escritura de Borges cuando entrelaza textos y diálogos ya existentes sobre el concepto historia y nación. Cuestiona los discursos nacionales, la modernidad y la modernización de Puerto Rico a través del discurso homoerótico, mediante un procedimiento semiótico intertextual con clara tendencia paródica. Aunque Ramos Otero en ocasiones había manifestado que encontraba dudoso el término "generación", en una entrevista que le realizaran en el 1985 expone:

mi generación es hija de la desilusión y el fracaso del Estado Libre Asociado, hija de la emigración en masa para los Estados Unidos y del exilio como tabla de salvación frente a la encerrona del colonialismo, es

producto de la lucha por los derechos civiles que se da en los sesenta y lleva a la juventud a romper con los valores caducos de la democracia disfrazada y el capitalismo. Las instituciones de la familia, la iglesia, el feudalismo, quedan desintegradas con la emigración y la creación de una sociedad urbana recién aprendida que la ubica en cierto modo en la esquizofrenia. El centro de nuestra generación ha sido la ciudad y la metrópolis y entre las dos va surgiendo nuestra literatura como ruptura con el mundo anterior. (*El mundo*, 10 nov 1985)

Aunque Ramos Otero recurre a la reconstrucción histórica de algunos acontecimientos de Puerto Rico, para efectos de este trabajo hemos seleccionado sólo algunos cuentos publicados en las tres colecciones antes señaladas. Comencemos con "La hora de Van Gogh". En ella, Ramos Otero aborda el tema del preso político. Conocemos del tío Genaro a través de su sobrino, que es el narrador en primera persona. Se sitúa la acción entre las décadas del cuarenta y cincuenta en Puerto Rico. Época de mucha efervescencia y activismo político. Este es el período de la fundación del Partido Popular Democrático, que propulsa el "status quo" colonial y del establecimiento del Estado Libre Asociado. Asimismo, son los años de mayor activismo del Partido Nacionalista de Pedro Albizu Campos. Ramos Otero toma ese trasfondo para armar la historia de "La hora Van Gogh". En este cuento se observa la estructura patriarcal de la familia, las actitudes de las hermanas de Genaro, que, aunque no lo rechazan como hacen sus hijos, lo increpan y se lamentan de su conducta. Genaro es un hombre desmesurado en acciones, de fuertes y firmes convicciones,

tanto políticas como religiosas (es un lector del francés Allan Kardec, uno de los principales propulsores del espiritismo, una manera de transgredir el cristianismo católico); incluso, tiene abiertamente una amante. Su encarcelamiento ha perturbado la unidad familiar. El narrador siente una estrecha relación con su tío Genaro; de hecho, es el único en la familia que se identifica con él. Para el sobrino-narrador del cuento, el tío le parece respetable. La identificación del narrador con el personaje Genaro es una manera de Ramos Otero cuestionar la institución de la familia, el patriarcado, a los que asumen una posición de defensa de la colonia.

En "Vivir del cuento" expone una historia dual: es una historia personal; pero, a la vez, es una historia colectiva, enmarcada en el recurso de la precisión histórica. Comienza con una fecha, la cual se utiliza como recurso de precisión histórica y establece la relación entre ficción y realidad. Valiéndose de la historia de la emigración de puertorriqueños a Hawaii, Ramos Otero convierte la infrahistoria de Monserrate Álvarez, niño que viaja a esta isla del océano Pacífico, en un personaje de ficción. Recurre al recurso literario de la intertextualidad y la autotextualidad en el cuento "Vivir del cuento"¹, en donde se hace una relectura de "*Las mil y una noches*", en la alusión a la célebre Scheherezada:

dicen que era muy elocuente y habladora y daba gusto oírla contar cuentos interminables a los que dedicaba toda su energía, su belleza y su sabiduría. (64)

Arma su cuento utilizando la crónica y el relato, mientras transforma el segundo en la primera pues la crónica ordena los hechos temporalmente tal como sucedieron, luego la crónica se transforma en relato. Este

cuento y la historia de esta migración concuerdan; coinciden en el tema, el tiempo y el espacio en que se dan. Existe la relación texto (cuento) y contexto (historia). Esta narración es una manifestación de un acontecimiento histórico y la representación de este. El narrador entró en conocimiento de:

Monserrate Álvarez por Norma, una puertorriqueña nacida y criada en el Bronx que, durante los últimos 25 años, había vivido en todas las islas del archipiélago de Hawaii, y por su marido, un soldado norteamericano italo-irlandés [...] A través de Norma y su marido y de los increíbles cuentos sobre aquellos puertorriqueños que desde 1900 fueron a trabajar a Hawaii como campesinos asalariados y terminaron atados a un sistema de plantaciones de esclavos, 'habíamos' vuelto a otro y tiempo perdido de nuestra historia (50)

Si bien Ramos Otero entrelaza la ficción con la historia, la mayor parte del relato concuerda con la realidad que vivieron estos migrantes boricuas en Hawaii. El autor-personaje evoca lo que observó o vivió durante la travesía y su estadía en Hawaii. Observamos esa presencia y vigencia del exilio impuesto por la migración. Esta narración es un recuento de vivencias, de acontecimientos de la propia infrahistoria puertorriqueña. Con este cuento pretende demostrar el paralelismo que existe entre ficción y realidad (o historia), ya que ambas pueden combinarse en el proceso creativo de la escritura.

Es la historia de los otros, la de los emigrantes, la de los puertorriqueños como grupo minoritario y marginal, víctimas de la explotación estadounidense que fueron trasladados a Hawaii. Trata sobre la

emigración poco conocida de los puertorriqueños que emigraron a Hawaii, la cual constituyó una novedad en Puerto Rico en los años ochenta del siglo pasado. Constituyó una revelación de aquellos que cambiaron la caña por la piña, de aquellos que fueron sometidos a una nueva esclavitud. Es parte de la historia boricua, ignorada por la mayoría de los puertorriqueños, la cual recoge Ramos Otero como testimonio; es la historia de los marginados por su color, por su mezcla étnica:

Me llamo Monserrate Alvarez y nací en el 1895, [...] mi padre logró escapar en Los Angeles, antes de que nos metieran al barco, y hasta el sol de hoy [...] Primero me jodieron por mestizo, después por ser puertorriqueño, y luego por esa cuestión que llaman ciudadano americano. (49)

Ramos Otero, en este cuento, asume una dialéctica particular sobre el acontecimiento histórico de la emigración de puertorriqueños a las plantaciones azucareras hawaianas a principio del siglo XX; manifiesta y construye un imaginario local sobre ese hecho en particular. Conforman ese imaginario histórico que nos acerca o propone un estudio aproximado de los hechos de esa emigración. "Vivir del cuento" podría ser considerado como un cuento eminentemente político.

El autor nos mueve a indagar una propuesta de reflexión sobre la historia puertorriqueña y su relación con la literatura. Es como plantea Gilbert Durand, al sostener que lo que justifica y fundamenta la construcción de imaginarios es el dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del

hombre en el mundo. Señala Hayden White en *El contenido de la forma*, que cualquier pasado que por definición incluye acontecimientos, procesos, estructuras, sólo puede ser perceptible, tanto representado en la conciencia como en el discurso de forma imaginaria. Sobre este cuento, el crítico literario Juan Escalera dice que el narrador-testigo se interpone por medio de una estructura dual al convertirse en narrador y sus amigos en actantes, en donde se logra una irrupción narrativa en otras parcelas delimitadoras, siendo este efectivo, y "el principio estructural se muestra vitalizado y sugestivo" (Cupey, 1991, 170).

Otro de los tantos cuentos en donde se aborda el tema de la historia boricua es "La otra isla de Puerto Rico". Este cuento cumple con la estructura del relato dentro del relato, técnica narrativa antiquísima, la cual Ramos Otero domina excelentemente. Carmen Dolores Hernández afirma que es una "historia personal-historia colectiva", caracterizado por "un sugerente aunque oscuro juego de contrarios y de yuxtaposiciones" (Domingo 14 j 87, 20). La otra isla es definitivamente New York, la isla del exilio voluntario de tantos puertorriqueños que desde la invasión norteamericana en el 1898 y, sobre todo, a partir de la década de los veinte en el siglo pasado, se han mudado allá en busca de mejores oportunidades de vida:

Estamos en medio de los otros de la otra isla de Puerto Rico, más de un millón de fotografías ignoradas en los archivos de emigrantes. Hace tiempo que estamos llegando a esta isla, desde la otra, y ustedes lo saben (20)

Son dos historias paralelas. Por un lado, la vida de don José Usbaldo Olmo Olmo, bibliófilo puertorriqueño oriundo de Arecibo radicado en la ciudad de New York,

quien, mientras se encuentra de viaje por Atenas, encuentra la muerte allí y la de su "hermana" Liboria Olmo Olmo; por otro lado, hechos históricos puertorriqueños acaecidos durante el siglo XX. El narrador cuenta la historia personal de José Usbaldo y la confunde con la historia de Puerto Rico de fines de siglo XIX, con la invasión norteamericana en el 1898 y los acontecimientos que suceden en la historia boricua hasta el 1978 en que termina la narración, tales como la invasión norteamericana, la Revuelta de Ciales contra el gobierno español después de la invasión, la huelga de los tabacaleros de Arecibo en 1907, los líderes Luisa Capetillo y Pedro Albizu Campos, "la Revuelta Nacionalista en la década del cincuenta contra la política muñocista de una isla que se convertiría en un Estado Libre Asociado", el ataque nacionalista al Congreso norteamericano y la emigración puertorriqueña a New York y el establecimiento del folclor de estos en su nueva casa. Ramos Otero recurre al elemento de verosimilitud, al dar la intención de que lo que cuenta no es una ficción: "He tratado de ser fiel a la realidad y quiero intentar ser objetivo (11); y añade:

Hasta mis manos han llegado los documentos necesarios para ir atando cabos, pero advierto que solamente es una forma de hilar los hechos; he tratado de mantenerme fuera, porque realmente ésta no es mi historia, aunque admito que todo esto despierta unas "apariciones" (13)

A partir de la muerte de José Usbaldo y la llegada del paquete con sus pertenencias que envían desde Grecia, se va armando la narración. El narrador viene a investigar en las *Memorias* de Olmo Olmo, las cuales se encuentran en 4 volúmenes; comienza por el cuarto volumen. La estructura de este cuento guarda cierta

similitud con la novela *Aura* del mexicano Carlos Fuentes.

En "Página en blanco y staccato", además de recurrir a la intertextualidad y re-écriture de la narrativa detectivesca, Ramos Otero reconstruye el discurso histórico puertorriqueño trazando una genealogía de los Ramos desde el siglo XVI hasta el siglo XX. En el cuento se observan varios registros históricos que incluyen desde acontecimientos "oficiales" de Puerto Rico hasta metaficcionales que integran hechos de la cultura popular. Dice Jossiana Arroyo en "Itinerario de viaje..." sobre las representaciones utilizadas por Ramos Otero en este cuento, que:

sus historias crean un espacio crítico que organiza la reescritura de la historia cultural y colonial puertorriqueña [...] En Página en blanco y staccato, la representación de los sujetos migrantes y su creación de un archivo íntimo que pasa a ser colectivo, crean lenguajes sobre los otros en los que se subvierte la narrativa "objetiva" del discurso histórico (871)

En el ensayo antes mencionado, Arroyo indica que Ramos Otero construyó una representación de la historia migratoria puertorriqueña y caribeña, en donde se aprecian los espacios públicos y privados de los actantes del cuento desde el 1898 hasta 1990. Sobre este texto, Juan Gelpí apunta que es uno de alianzas y analogías: la alianza autobiográfica/la presunta objetividad del texto histórico, la escisión entre el sujeto que escribe la historia/los cuerpos escritos por él, el sujeto relator/objeto relatado o historiado, el exilio de los actantes marginados/el exilio de los homosexuales fuera de la familia y del país de origen" (*Enfoques generacionales...* 59).

Para concluir, en Ramos Otero se aprecia que la realidad y la ficción se confunden en la escritura. El escritor estudiado se vale de su discurso narrativo para cuestionar los imaginarios y representaciones impuestas por la hegemonía cultural y la tradición literaria. Se podría afirmar que en su narrativa presenta espacios múltiples y heterogéneos, caracterizada por un lenguaje excesivamente barroco. En estos textos se observa una obra fragmentada por retazos de narraciones pseudohistóricas que muestran una ilusión como si fuera un documento de la Historia real, en donde rompe o da muerte a las estructuras tradicionales de construir un cuento, pues, Ramos Otero sabe como desafiar la estructura del género. Tal vez sea esta una manera de retar los convencionalismos de la tradición literaria puertorriqueña y los de los historiadores oficiales.

Notas

¹ Sobre la emigración de puertorriqueños a Hawaii se consultó con el documental "Al Hawaii" y el suplemento a dicho documental, *Nuestra gente en Hawaii:1900-1985* editado por la profesora Milagros Hernández y Carlos E. Noboa. Este libro incluye los ensayos "Al Hawaii"-capítulo del libro *Éxodo puertorriqueño* del historiador Carmelo Rosario Natal, quien fungió como asesor del documental realizado por el Canal 40, el Proyecto de Educación Bilingüe de la Universidad Metropolitana, el Grupo de Avanzada Cultural y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades; además del ensayo de Norma Carr, "Imágenes: El puertorriqueño en Hawaii" (traducción del inglés por Norma Carr y revisión de la misma por Carmen Rivera Izcoa) que aparece publicado en Asela Rodríguez de Laguna (editora), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Río Piedras, PR: Huracán, 1985; el mismo recoge el simposio del mismo nombre que se

efectuó del 7 al 9 de abril de 1983, auspiciado por la Universidad Rutgers, la Biblioteca y el Museo de Newark, New Jersey

Referencias

Ramos Otero, Manuel. *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad.* San Juan, Puerto Rico: Cultural, 1971.

_____. *El cuento de la mujer del mar.* Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1979.

_____. *Cuentos de buena tinta.* San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

_____. *Página en blanco y staccato.* Río Piedras, Puerto Rico: Playor, 1987.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1991.

Arroyo, Jossiana. "Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 26/3 (Primavera 2002): 361-378.

_____. "Itinerario de viajes: las otras islas de Manuel Ramos Otero". *Revista Iberoamericana* 71/212 (2005): 865-885.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration.* New York: Routledge, 1990.

narrativa puertorriqueña, Caracas: Monte Avila, 1990. 85.

Escalera Ortiz, Juan. "Cala en *Página en blanco y estacato*". *Cupey* 8 (1991): 169-172.

Gelpí, Juan. "Desorden frente a purismo: La nueva narrativa frente a René Marqués", *Hispanamérica* (1982): 197. Rose S. Mine, ed. *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area, A Symposium,* Montclair State College.

_____. "Historia y literatura en *Página en blanco y staccato* de Manuel Ramos Otero". Carmen Cazorro García de la Quintanilla y Mario R. Cancel Sepúlveda, eds. *Enfoques generacionales / Rumbos postmodernos.* Eds. Aguadilla, Puerto Rico: Eds. Aguadilla, Puerto Rico, UPR, 1997. 51-60.

Hernández, Carmen Dolores. "*Página en blanco y staccato*". *El Nuevo Día/Domingo* (14 jun 1987): 20.

Martínez, Jan. "Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma". *El Mundo* (10 nov 1985): 52-53.

Ortiz, Gloria. "Página en blanco y staccato". *Sunday The San Juan Star* (July 12, 1987): 12.

White, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representaciones históricas,* Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *Texto histórico como artefacto literario.* Barcelona: Paidós, 2003.

Daroqui, María Julia. "Los signos literarios de la transición". *Las pesadillas de la historia en la*

El Boeing 737 MAX 8: Apología y performatividad

Roberto Echevarría Marín
Departamento de Comunicación Empresarial
UPR-Río Piedras

Resumen

Este artículo discute las estrategias discursivas que evidencia Boeing en sus comunicados de prensa subsiguientes a los dos accidentes del 737 MAX 8 en Indonesia y en Etiopía. Este autor argumenta que Boeing recurre al concepto de apología para ocultar el papel jugado por sus políticas económicas neoliberales en esos desenlaces trágicos. Recurriendo a teorías de la comunicación de crisis, el autor concluye que, en su despliegue dramático, la corporación elude asumir responsabilidad institucional intentando minimizar las consecuencias económicas y rehabilitar su maltrecha imagen. Además, se afirma que las teorías de la comunicación de crisis suelen ignorar las implicaciones ideológicas de las comunicaciones de crisis.

Palabras clave: Boeing 737 MAX 8, Apología, performatividad, comunicación en crisis, neoliberalismo

Abstract

This article discusses the discursive strategies shown by Boeing in its press releases issued after the two 737 MAX 8 accidents in Indonesia and in Ethiopia. This writer contends that Boeing relies on the concept of apology to conceal the role played by its neoliberal economic policies in those tragic outcomes. Relying on crisis communication theories, the writer concludes that its dramatic performance aims to minimize the mishaps' financial effects and to repair its tarnished image. Furthermore, the writer argues that crisis communication theories tend to ignore the ideological implications of the crisis communications.

Key words: Boeing 737 MAX 8, Apology, performativity, communication in crisis, neoliberalism

Introducción

Trescientas cuarenta y seis personas murieron al estrellarse dos aviones Boeing 737 MAX 8 en el lapso de cinco meses. El primero, de la compañía Lion Air, se precipitó a tierra el 29 de octubre de 2018 en Indonesia. El segundo, de Ethiopian Airlines, se

desplomó a minutos de despegar del aeropuerto de Adís Abeba el 10 de marzo del 2019.

Un informe del *Indonesian National Transportation Safety Committee* concluyó que el accidente del Boeing 737 MAX en ese país se debió a deficiencias en el diseño del avión

además de juicios de error de los pilotos. Por su parte, Etiopía responsabilizó a Boeing por la tragedia. Ambas pesquisas identifican al mal funcionamiento del sistema de control automatizado del 737 MAX (MCAS), como la causa medular de las catástrofes. No obstante, ambos accidentes responden, además, a otras causas vinculadas al ideario económico, político y cultural dominante: el neoliberalismo. Sus proponentes han logrado convertir al estado en un apéndice corporativo, desregularla actividad económica y convertir a las personas en bien de consumo, sujetos de la precariedad capitalista.

Pesquisas periodísticas revelan, entre otras cosas, que Boeing redujo los costos de producción del avión eliminando complementos tecnológicos de seguridad aérea y que su personal participó en la redacción de leyes congresionales y certificaciones de aprobación de vuelo de la Agencia de Federerel de Aviación (por sus siglas en inglés FAA) insertando lenguaje favorable a la industria, debilitando salvaguardas regulatorias y desmantelando las facultades fiscalizadoras de la FAA. Estas acciones administrativas y políticas contribuyeron a aumentar significativamente la posibilidad de un accidente. Como veremos, los comunicados de prensa de Boeing subsiguientes a los accidentes no abordan este trasfondo político y económico porque desarticularía la identidad corporativa imaginaria que disemina la entidad tergiversando u ocultando los hechos.

Un informe del Comité de Transportación e Infraestructura de la Cámara de Representantes de Estados Unidos emitido en septiembre del 2020

culpa a Boeing y a la FAA por las dos tragedias. La investigación de 18 meses incorporó testimonios de personal de ambas entidades y evaluó un expediente de 600,000 páginas. El Comité concluye que la empresa antepuso el afán de lucro a la seguridad de los ocupantes de las dos aeronaves y que la FAA cedió demasiado poder a Boeing (Choksi, Niraj. “House Report Condemns Boeing and F.A.A. in 737 Max Disasters.” *The New York Times*, 17 Sep. 2020, p. A1).

De hecho, varios empleados de Boeing han denunciado que su empresa había incurrido en prácticas administrativas y técnicas que contravenían normas de seguridad aéreas. Así, por ejemplo, un ingeniero de Boeing, Curtis Ewbank, reveló que Boeing rechazó instalar un sistema de seguridad en el 737 MAX 8 que hubiese reducido significativamente la posibilidad de un accidente aéreo para reducir “gastos”. Más aún, Ewbank radicó una querrela formal contra el CEO de Boeing por ofrecer información incorrecta sobre la seguridad de la aeronave (Kitroeff, Natalie, et al. “Boeing 737 Max Safety System Was Vetoed, Engineer Says.” *The New York Times*, 3 Oct. 2019, p. B1.) Documentos de Boeing revelan que un piloto de primera, Mark Forkner, había expresado a un colega dos años antes de las tragedias que el sistema MCAS (un ‘software’ de control de vuelo) no respondía al control del piloto en vuelos simulados (Gelles, David, et al. “Boeing Pilot Complain of ‘egregious’ Issue with 737 Max in 2016.” *The New York Times*, 9 Oct. 2019, A1).

Una práctica común en la industria consiste en asegurarse de que los sistemas de seguridad críticos tengan un

“backup”, una herramienta de apoyo por si se produce alguna falla en el mecanismo principal. Boeing, sin embargo, decidió usar un solo sensor a pesar de que el 737 Max 8 está equipado con dos sensores que transmiten información a MCAS. Más aún, el informe indonesio denuncia a Boeing por no haber ofrecido información sobre MCAS a las agencias regulatorias (ni siquiera se incluyó en el manual de los pilotos) ni sobre cómo responder a situaciones de emergencias en el caso de malfuncionamiento.

En ambos aviones, se activó el sistema MCAS debido a data errónea que estaba recibiendo de los sensores. Este fallo precipitó los dos aviones a tierra a pesar de los esfuerzos desesperados de los pilotos por estabilizar las aeronaves (Beech, Hannah, et al. “In Boeing Lion Air Crash, Indonesians Learn What Took Their Loved Ones.” *The New York Times*, 23 Oct. 2019, p. B3). Sin embargo, las causas de las tragedias trascienden lo tecnológico; remiten, además, a una ideología económica dominante.

El neoliberalismo y las líneas aéreas

La Agencia Federal de Aviación ha delegado funciones de monitoría y supervisión a las aerolíneas. Por esa razón, la agencia le permitió a personal de Boeing desempeñar un papel protagónico en la redacción de incisos de la *F.A.A. Reauthorization Act of 2018*, la ley que, entre otras cosas, regula la aprobación de diseños de aviones comerciales. La FAA justifica esta privatización *de facto* de sus funciones en los siguientes términos: “The legislation also streamlines the FAA certification process to ensure that U.S.

aviation manufacturers can compete globally and get their products to market on time, and fosters collaboration with industry stakeholders to streamline certification and regulatory processes and establish clear FAA performance objectives and metrics” (*FAA Reauthorization*, n.d.). Críticos de la legislación, como *The Professional Aviation Safety Specialists Union*, replicaron que la FAA se convertiría en “un sello de goma” que se dejaría escuchar cuando hubiese pasajeros muertos. Según el *New York Times*, Boeing certificó el 737 MAX 8 para entrar a servicio sin la intervención de la FAA (Kitroeff, Natalia, & David Gelles. “Before Deadly Crashes Boeing Pushed for Law that Undercut Oversight”. *The New York Times*, 28 Oct. 2019, p. A1.)

Esta ley faculta a la industria para establecer salarios de los propios empleados de la agencia, premiar a los empleados que “colaboran” con las aerolíneas y reducir el salario o despedir a empleados que pretendan supervisar a las aerolíneas. Es decir, la industria opera como el patrono de una entidad federal. Como se puede ver, Boeing originó un acto congressional favorable que convierte en ley políticas corporativas del *laissez faire* neoliberal. En la práctica, el Congreso también se privatizó a sí mismo para beneficio de Boeing. El senador demócrata de Connecticut Richard Blumenthal describió la situación sin cortapisas: “To put the fox in charge of the henhouse never made any sense, and now we see the deeply tragic consequences.”¹ O como lo expone David Gelles, “As an avalanche of investigations and reporting over the past 20 months made clear, the true cause of the crashes wasn’t faulty software. It was a corporate culture gone horribly wrong” (“Boeing’s 737 Max Is

a Saga of Capitalism Gone Awry.” *The New York Times*, 25 Nov. 2020, p. B3).

De hecho, un presidente demócrata, Jimmy Carter, fue quien firmó el *Airline Deregulation Act*, el 25 de octubre de 1978. Esa propuesta desregulatoria provino inicialmente de un presidente republicano, Gerald R. Ford. Al eliminarse el *Civil Aeronautics Board* en diciembre de 1984, el Departamento de Transportación de Estados Unidos asumió las responsabilidades regulatorias de la extinta agencia. El senador Ted Kennedy, notable icono liberal, también jugó un papel destacado. Es decir, la desregulación fue una agenda bipartidista. Ahora, la rama ejecutiva, muy susceptible a los requiebros del capital, regulará a las aerolíneas (Goetz y Dempsey 928). Ya para 1989, Goetz y Dempsey advertían que la desregulación precarizaba la seguridad aérea (928).

Los mercados son campos sociales de lucha ideológica. Ganar o prevalecer supone poder para instaurar e imponer una agenda política para el beneficio de ciertos actores. Según Avent-Holt, estos espacios de contención social acogen acuerdos que armonizan posturas antagónicas. En el mundo neoliberal, los mercados son el campo de juego de actores que logran imponer un proyecto cultural económico hegemónico. Develan el poder de los que organizan la economía, un imaginario que refracta las características de una ideología dominante.

El estado: auge y caída del bien social

El neoliberalismo desarticula, por ejemplo, el ideario político, económico y social que propuso el

presidente Franklin D. Roosevelt en 1933. En su libro *The Deficit Myth*, Stephanie Kelton expone que el mandatario se proponía exaltar el empleo como un derecho económico de todos los estadounidenses (64). Roosevelt creía que le correspondía al gobierno asegurar a los ciudadanos el derecho a una vida digna “from the cradle to the grave” (161). En su mensaje anual a la nación en 1944, Roosevelt propuso un gobierno interventor que garantizara a toda persona un salario digno, hogar seguro, servicios médicos y protección social y económica para las personas envejecientes. “All of these rights”, dijo el presidente, “spell security” (162). Su *Nuevo Trato* reactivó la economía creando millones de empleos e invirtiendo en servicios públicos y en infraestructura. Reconoció la importancia de la cultura en la vida de los seres humanos estableciendo miles de empleos para escritoras y escritores, actores y músicos (Kelton 252).

En esos días de la Gran Depresión, la desposesión de muchos estadounidenses transmitía la urgencia de que el estado interviniera para paliar el sufrimiento de un número significativo de personas y comenzar a sanear la economía y el gobierno para que respondieran a las necesidades de la gente. Este contexto histórico mueve al presidente Franklin D. Roosevelt a proponer *El nuevo trato*. Se llevaron a cabo reformas económicas importantes y se amplió considerablemente el marco de acción del estado. Los desempleados, los hambrientos y las personas sin hogar acogieron esa ideología de estado. De hecho, los electores apoyaron abrumadoramente la promesa del Partido Demócrata de implementar un nuevo

trato para rescatar “al hombre olvidado”. A la luz de los retos inherentes a la crisis económica, se solidificó una amplia coalición social y política nacional en favor de una intervención decisiva del estado para revertir las desastrosas consecuencias de la recesión. Así, por ejemplo, el 9 de marzo de 1933, en el quinto día de su presidencia, Roosevelt presentó su *Emergency Banking Bill* para reabrir bancos solventes. Este proyecto fue aprobado en la Cámara de Representantes por aclamación luego de 38 minutos de debate.

Los muchachos de Chicago: De Hayek a Friedman

Una nueva cultura desplazó la filosofía intervencionista del estado en favor de su polo contrario en 1938. Frederick Hayek y Ludwig von Mises crearon el ideario neoliberal. En su libro *The Constitution of Liberty* (1960) Frederick Hayek tipifica como obstáculos a la libre empresa la democracia, las libertades políticas, los derechos universales y la redistribución de la riqueza. El dominio neoliberal, de hecho, no surge de una discusión democrática. Nace de una red doctrinaria que consiste en intelectuales y cabilderos financiada por gente adinerada creada por Hayek. Los auspiciadores de ese entramado inicial incluyen DuPont, Coors, General Electric y Charles Koch. Los llamados think-tanks como The Heritage Foundation, The Cato Institute y The American Enterprise Institute, entre otros, acogieron ese programa regresivo y lo convirtieron en un proyecto político factible.

Académicos estadounidenses, encabezados por Milton Friedman y sus colegas de la Universidad de Chicago, también abogaron por la desregulación

del mercado. El mercado se fiscaliza y se sanea a sí mismo, aducían estos economistas. Una coalición de oficiales electos, grupos de interés social, economistas y empresarios, entre otros, lograron legitimar la idea neoliberal de que el estado estorba y obstaculiza el “libre mercado” cuando regula y fiscaliza a la empresa privada. Un capitalismo irrestricto y competitivo, aduce Friedman, posibilita la libertad. El economista parece formular su esquema teórico en abstracto, desvinculado de las experiencias y las condiciones materiales de la gente. El llamado mercado libre posibilita libertades políticas (y aun civiles) para el capital, no para la gente común, como expone Robert Ashford:

While observing that to exercise meaningful political freedom, one must be able to earn a living, Friedman reveals no understanding of the burdens most people experience earning a living. He fails to note that after eight hours for work and sleep, additional hours to commute, prepare meals, eat, clean, raise a family, and hopefully pay the bills, there is little time and energy left for the vast majority of people to engage in the effective advocacy of robust citizenship required for a vital democracy. Thus, while in theory everyone has political rights, the effective ability to exercise them is significantly related to the distribution of wealth. In advancing freedom as his supreme good, Friedman does not note that in approximate terms 1% of the population owns 50% of the capital wealth, and 10% own 90%. That leaves the remaining 90%, who own little or

no capital (half of whom have a negative net worth), with little or no time for thoughtful politics as they scramble for the 10% of wealth that is left (537).

Esta cultura política, económica y neoliberal juega un papel esencial en la crisis que aun estremece a Boeing a pesar de que, al momento de escribir, la FAA acaba de reautorizar el uso del 737 MAX 8.

Elementos teóricos de la comunicación de crisis

Las teorías de la comunicación de crisis examinan diversos aspectos de los discursos que enuncian los individuos, los grupos sociales y las instituciones públicas y privadas en respuesta a una crisis. Los trances que obligan a interpelar a la sociedad son eventos interdisciplinarios y transdisciplinarios problematizados desde distintas disciplinas. Así, por ejemplo, la venta de talco con carcinógenos para bebés provocó una extraordinaria crisis a la farmacéutica Johnson & Johnson que incide sobre la economía, la salud, la ética, la ciencia, la historia, el derecho, la sociología, la política y la lingüística, entre otros. La credibilidad de la empresa queda, por supuesto, muy comprometida. El *New York Times* informa que la corte apelativa de Missouri, en su decisión de junio del 2020 condenando esta corporación a pagar 2.1 billones de dólares a mujeres que vinculan su cáncer de ovarios al talco, destaca que la empresa sabía desde 1960 que ese producto para infantes tenía asbesto.

Estas teorías permiten examinar los discursos que se enuncian en

respuesta a una situación difícil que provoca un evento negativo imprevisto. Los hablantes organizacionales difunden comunicaciones para tratar de proteger y de restaurar la integridad institucional, defender los intereses de todas las partes interesadas (al menos en teoría), presentar una imagen que enaltezca la presencia social del grupo o institución en momentos de tensión y reto y mantener credibilidad social y empresarial. En esta investigación, usaremos la definición de la comunicación de la crisis que ofrecen Sellnow y Seeger: “Crisis Communication could simply be understood as the ongoing process of creating shared meaning among and between groups, communities, individuals and agencies, within the ecological context of a crisis, for the purpose of preparing for and reducing, limiting and responding to threats and harm” (13).

En respuesta a una crisis, estos interlocutores trazan estrategias discursivas dirigidas a difundir su versión de los hechos y a expresar su presunta solidaridad y compromiso con los individuos o grupos afectados de alguna manera por la situación que suscita la emergencia. Su objetivo primario consiste en proteger la credibilidad y la legitimidad institucional y de detener, en la medida de lo posible, la erosión que socava la imagen del grupo. En ese sentido, el discurso institucional suele enmarcarse en un presente imaginario que encapsula todos los pormenores de la situación desdibujando acciones pasadas que hayan contribuido a la debacle. Esa respuesta intenta mitigar, por ejemplo, las consecuencias legales y económicas del evento catastrófico. Esas estrategias

discursivas pueden revelar el compromiso ético de la organización con la comunidad y con el bien común o su inmoralidad si oculta o desvirtúa información.

Se encubre información cuando no se habla del pasado porque las partes interesadas del asunto tendría información que podría suscitar, por ejemplo, críticas o demandas judiciales. De esa manera, el grupo reconstruye la realidad para enmarcarla, delimitar y controlar la discusión en sus términos, desde una óptica favorable, o como indica Susan Schultz Huxman: "...how the values embedded in corporate cultures shape their response patterns" (285). Para poder aprehender las características de este discurso contingente y defensivo se debe tener presente que una crisis "...is both an act (an empirical event) and a construct (perceptual and symbolic) ..." (Huxman 287).

En este trabajo, analizaré los comunicados de prensa que emitió Boeing luego de las dos tragedias que llevaron a prohibir volar esos aviones. Para ello, recurriré a la teoría de *apología*, concepto de la teoría de la comunicación de crisis que *no* significa apología. *Apología* es un término griego que significa "speech in defense" (Sellnow y Seeger 165). En ese sentido, evaluaré las estrategias discursivas que usa Boeing para tratar de mitigar las consecuencias de los dos eventos de crisis. Emplearé también la teoría de restauración de imágenes que propone William Benoit.

Benoit propone varias estrategias encaminadas a restaurar la imagen de aceptación social y legitimidad que proyectaba la institución al momento de

la crisis. Benoit clasifica las estrategias de restauración de imagen de la siguiente manera: negar y evadir responsabilidad, rechazar o reducir el grado de responsabilidad, reducir el grado de ofensa que se atribuye y comunicar mortificación y acción correctiva.

Boeing: propósito de enmienda

En su reacción pública a las dos tragedias del 737 MAX 8, Boeing suprimió toda información relativa a su papel protagónico en la redacción de legislación congresional que desregula las aerolíneas y a los actos corporativos que protegieron el interés económico de Boeing en menoscabo de la seguridad de los pasajeros y de la tripulación de estos aviones. Como parte de esa estrategia discursiva, la organización presenta una imagen de ciudadano corporativo responsable y ético a sus diversas audiencias. Según Benoit, la restauración de la imagen depende de que su audiencia sea convencida por el discurso de la empresa (264-267). Ese no parece ser el caso dado que las investigaciones gubernamentales en Indonesia, Etiopía y Estados Unidos han discutido en detalle la responsabilidad directa de Boeing en los dos accidentes. La prensa internacional, en particular El New York Times, ha publicado numerosos artículos detallando el elevado grado de culpabilidad de la empresa.

Boeing evade su responsabilidad recurriendo a las estrategias que se mencionan a continuación. Se ampara en *bolstering*, reforzar o apuntalar la imagen, destacando las contribuciones positivas a la sociedad que distinguen a la empresa. Se intenta así neutralizar las percepciones negativas que puedan tener algunas partes interesadas. *Bolstering* implica exaltar cualidades institucionales

con el fin de opacar las conductas o las acciones que precipitaron la crisis y de minimizar sus consecuencias negativas. Intenta, además, suavizar las emociones que sienten los individuos afectados de alguna manera por el evento de crisis. Además, se podría prometer acción correctiva, "...a commitment to repairing the damage done by a crisis in addition to discontinuing harmful behavior..." (Seelow y Seeger 170). En el caso de Boeing, ese compromiso no existe porque la empresa no reconoce haber precarizado la seguridad de las personas a bordo de las naves siniestradas mediante su cultura neoliberal y su poder económico y político.

Como parte de su *apología*, Boeing recurre a varias estrategias. Primero, intenta desplazar los hechos a un contexto menos incriminador. Trata de enfocar la atención de los grupos afectados sobre características positivas y/o en valores que evidencian la probidad empresarial y su compromiso con el bien común. De ahí que la organización reitere que la seguridad es el valor medular de la empresa. Prometer acción correctiva es otro recurso discursivo para intentar sanear la imagen. Esta estrategia resulta muy comprometedora para Boeing porque había prometido reforzar la seguridad del 737 MAX 8 luego del accidente en Indonesia.

Depurar la imagen requiere una acción simbólica que transmita la idea de que la organización se despoja de su legado injurioso. Despedir al jefe ejecutivo de la empresa (CEO), por ejemplo, concreta un gesto purificador, una admisión tacita de culpabilidad. El papel del chivo expiatorio supone

reconocer algún grado de responsabilidad y sacrifica, por llevarlo al ideario religioso, como propone Hearit, al individuo que encabeza la organización al momento de desencadenarse la situación de crisis (121). El despido del antiguo jerarca depura a la organización y concreta el acto de absolución, supone renegar de cualquier pecado corporativo que haya afectado a distintas partes interesadas de la sociedad. En el caso de Boeing, el CEO, Dennis A. Muilenburg, fue despedido como acto simbólico de contrición; el ejecutivo encarna todas las faltas corporativas que incidieron sobre las dos tragedias. Su destitución concreta la horizontalidad de la culpa desplazada al nivel superior de la empresa. Su salida pregona una purificación institucional de faltas no enunciadas porque Boeing no ha aceptado su responsabilidad directa en los dos accidentes. Constituye, paradójicamente, una admisión de culpa no verbal, simbólica, al más alto nivel.

Apología: práctica discursiva

Timothy Coombs implica que el valor de las teorías de la comunicación de crisis consiste en ofrecer herramientas teóricas que viabilicen una defensa institucional dirigida a paliar los efectos de la crisis y a predecir las reacciones de los individuos a la situación de crisis. Desde su perspectiva, las investigaciones sobre estas teorías tienen como fin ofrecer estrategias dirigidas a conjurar las consecuencias institucionales de la crisis. Así lo expresa Coombs: "Crisis managers can use the research results as guidelines. They can anticipate how stakeholders are likely to perceive and react in their crisis. Thus, the crisis communication research can help crisis managers to be more effective in their

selection and utilization of crisis communication strategies for reputation management” (338). Creo que esta lectura expone su carga ideológica. No propone usar las teorías para problematizar la relación dialógica que surge en toda crisis, y muy particularmente, los discursos de poder que se enuncian en esta relación desigual.

La imagen corporativa es una construcción discursiva que difunde una empresa con el fin de que su audiencia acepte y legitime la representación que sobre sí misma enuncia la entidad. Esa imagen se configura mediante un *performance* social, una puesta en escena de una *persona* que manifiesta valores y actitudes que, presuntamente, la vinculan a la comunidad, un ciudadano íntegro que observa ley y orden, preocupado por el bien común. Se pretende así lograr aceptación social y enmarcar asuntos de discusión pública en sus términos.

El concepto *persona* remite, en su raíz latina, al disfraz y a la alquimia, una descomposición o reconstrucción de un modelo original (Hearit 11). La máscara que conlleva oculta la faz del sujeto, torna inescrutable la identidad. Este actor social suscribe un guion absolutorio. Su naturaleza performativa subyace la naturalidad falaz que suscita la crisis apologética; un reclamo fantasmal de autenticidad y consternación.

En su despliegue actoral, la empresa alega haber actuado responsablemente previo a la crisis, durante la crisis y después de la crisis. Sin embargo, será la audiencia la que

evalúe la credibilidad de la actuación pública y del discurso corporativo.

Respuestas a las crisis: *Performance* y *bolstering*

En su respuesta al accidente del vuelo 610 de Lion Air el 29 de octubre del 2018, Boeing emitió un comunicado de prensa de apenas cuatro oraciones distribuidas en dos párrafos de dos oraciones cada uno ese mismo día. Esta comunicación de crisis se difundió bajo la rúbrica de Boeing. Ningún oficial se responsabilizó por su contenido. Dada su brevedad, reproduzco el texto: “*Boeing Statement Issued October 29, 2018: The Boeing Company is deeply saddened by the loss of Lion Air Flight JT 610. We extend our heartfelt sympathies to the families and loved ones of those on board. / Boeing is providing technical assistance at the request and under the direction of government authorities investigating the accident. In accordance with international protocol, all inquiries about this accident investigation must be directed to the investigating authority in charge, the National Transportation Safety Committee of Indonesia.*”

Esta comunicación de crisis intenta contener la reacción emocional de los dolientes, establecer un terreno afectivo común con los familiares y los amigos de las víctimas y proteger la imagen y la institucionalidad. Concreta una respuesta instintiva en ausencia de información sobre las causas de la tragedia. Puesto que no hay un interlocutor humano, la empresa actúa como hablante, un acto de fetichismo empresarial.

Esas primeras dos oraciones recurren a las emociones como vínculo

común reterritorializando tristeza y angustia en una comunidad imaginaria signada por el dolor y la incompreensión. Reformula la dualidad empresa/ciudadanos que privilegia a Boeing en el escenario neoliberal. A tono con esa estrategia discursiva, las emociones concretan una horizontalidad afectiva trazada por el desconsuelo. En esta puesta en escena, la empresa depone su sitial socioeconómico privilegiado para decantarse como homólogo de la gente, un individuo más estremecido por las contingencias de la vida.

En la primera oración de este comunicado, Boeing se invisibiliza. No se lamenta la pérdida de un Boeing 737 MAX 8 o de Lion Air. La estrategia discursiva enfoca la pérdida del *vuelo* 610 de Lion Air. El sujeto gramatical abstracto aborda un objeto gramatical abstracto. Se mantiene la coherencia retórica enunciado por una imprecisión que remite a otra imprecisión. La categoría *abstracción* registra una continuidad paradójica que enmarca la positividad inherente a la presencia corporativa de Boeing en el mundo y la negatividad, la inexistencia del vuelo 610 de Lion Air. Sí existía el Boeing 737 MAX que, luego de minutos de terror para sus ocupantes, se estrelló en el mar de Java. Su negatividad, su ausencia trágica, resulta amenazante porque despliega la identidad corporativa neoliberal de Boeing, responsable, en alguna medida, de ambos accidentes. La negatividad propia – ese no estar en el mundo - de los fallecidos suscita experiencias en primera persona.² El sujeto doliente percibe su angustia, sabe que no volverá a ver a su pariente o amigo, quien, en su acto final existencial, decidió abordar uno de los trágicos vuelos. Su universo sensorial

colapsa, involuciona, opera como un hoyo negro que subsume todo pensamiento o experiencia previa. Todas pasan a un segundo plano. Ideas, percepciones y cuestionamientos en torno a la experiencia de pérdida y dolor convergen en un centro gravitacional que oblitera al mundo externo. Las perspectivas propiciadas por este despliegue psíquico conducen, entre otras cosas, a cuestionar a Boeing.³

Boeing habla desde la abstracción, desvinculado del mundo real. Ese mundo fantasmagórico acoge una identidad imaginaria, resultado de campañas de relaciones públicas creadas por profesionales y por abogados. Esa dimensión etérea queda desarticulada por la aflicción que sienten miles de personas ante la muerte imprevista de sus seres querido. Por tanto, instalar su discurso en el mundo contraviene su interés institucional.

Luego de expresar emociones en el primer párrafo, Boeing recupera el tono corporativo y reinstala la dualidad jerárquica que le privilegia en el segundo párrafo. Su discurso elíptico invisibiliza a las víctimas y al Boeing que, incontrolable, llevó a sus ocupantes a la muerte. La voz gramatical activa, por el contrario, exalta a un ciudadano corporativo que actúa proactivamente en respuesta a una situación de emergencia.⁴ Ofrece el saber que configura su poder a los investigadores, una *episteme* paradójica que devela los límites del conocimiento desplegando un no saber en el instante de la tragedia. En la última oración, Boeing se sustrae de la discusión expresando que toda comunicación debe ser dirigida a la agencia investigadora.

El anonimato performativo diluye la culpa; desde los conserjes hasta sus ejecutivos, todos integran la *persona* delictiva. En *Murder on the Orient Express* de Agatha Christie, todos los pasajeros participaron en el asesinato de Ratchett; asimismo, todo el personal de Boeing ha coparticipado, en mayor o menor grado, en las decisiones corporativas que incidieron sobre el desplome de ambos aviones. Siendo así, resulta imposible identificar al causante. La entidad ha recurrido a una estrategia ajena a la filosofía corporativa: se democratiza la culpa. Los ingresos corporativos fluyen hacia pocas manos, la alta gerencia se concede a sí misma pagos compensatorios extraordinarios mientras precariza la vida de las trabajadoras y de los trabajadores. La culpa, sin embargo, contrario al poder decisional y al dinero, se democratiza, se distribuye. En la notable novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, un personaje, Salvatore, alega hablar todos los idiomas y ninguno. Asimismo, implícitamente todos los empleados y ninguno es responsable de las catástrofes.

Entre las dos oraciones del primer párrafo se tiende un espacio liminal que vincula dos sujetos gramaticales incapaces de experimentar dolor contrapuestos a seres humanos estremecidos por la pérdida de seres queridos, una experiencia de ausencia real, de hijos sin madres y padres; de padres y madres sin hijos; de esposas y esposos sin sus cónyuges. En la segunda oración, la entidad expresa sus condolencias a los dolientes. Un “nosotros” indefinido registra una emoción inverosímil: las empresas no tienen cerebro para procesar y expresar emociones. En el segundo párrafo, la estrategia discursiva requiere cambiar el

tono. Amparada en *bolstering*, la corporación se decanta como un buen ciudadano global que se ha puesto a disposición de las autoridades indonesias.

El 10 de marzo de 2019, un segundo Boeing MAX 8 se precipitó a tierra apenas seis minutos de haber partido del aeropuerto etíope. Al momento del desastre, Ethiopian Airlines era reconocida por expertos por la calidad de su servicio y de su récord de seguridad. Ese mismo día, Boeing emite un escueto comunicado de prensa prácticamente similar al del 29 de octubre de 2018. Este texto parece ser una plantilla, un texto preconcebido. Concreta un gesto protocolar simulando acción institucional inmediata.

El 12 de marzo de 2019, dos días después del accidente en Etiopía, Boeing emite un comunicado de prensa de cuatro oraciones en el que no menciona ninguno de los dos accidentes. Reitera que la seguridad (en abstracto, no hay un objeto del sintagma nominal) es un valor medular de la empresa y que el 737 MAX 8 es un avión confiable. Implica (sin mencionarlos) que los cuestionamientos sobre este modelo de aeronave surgen de la desinformación y que la corporación se compromete a ofrecer los datos que se requieran para que sigan volando los 737 MAX. Nuevamente, no aparece el nombre de la persona o personas que escribieron y autorizaron este comunicado. La filosofía corporativa consiste en “business as usual” a pesar de que cientos de personas han perecido en estos dos accidentes. No hay expresión alguna de solidaridad con los familiares y amigos de las víctimas. Según Hearit, una apología ética debe ser veraz, sincera, oportuna y voluntaria. Debe

dirigirse a todas las partes interesadas y enunciarse en un contexto apropiado (64). Boeing, por el contrario, distorsiona u oculta datos significativos y habla a las partes interesadas forzado por las circunstancias.

El 17 de marzo de 2019, Dennis Muilenberg suscribió un comunicado de prensa en respuesta a un informe preliminar sobre el accidente, acaecido siete días antes, de Dagmawit Moges, ministro de Transporte de Etiopía. Moges dijo que el avión descendió en picada espontáneamente, y que los pilotos llevaron a cabo todas las maniobras de control sugeridas por Boeing, pero no lograron recuperar el control del aparato. El texto de la empresa consta de 166 palabras distribuidas en tres párrafos. El primero consta de una oración, el segundo tiene cuatro oraciones extensas y el tercero cierra con una oración. Este comunicado es bastante similar a los que hemos examinados. Parece ser un guion modelo difundido al ocurrir un accidente. En las primeras tres oraciones, el ejecutivo expresa su pesar a los dolientes, su colaboración con las autoridades etíopes y el presunto compromiso inalienable de Boeing con la seguridad de los ocupantes de sus aviones. La primera oración del segundo párrafo aduce colaboración con “la investigación” sin especificar su naturaleza. Como parte de su estrategia discursiva cónsona con su *performance*, la organización mantiene silencio sobre los detalles comprometedores. Desde su sitio de poder, el CEO asegura estar trabajando *con las autoridades* a medida que se reciba *nueva información*. Se reitera: interpela al mundo desde la negatividad, desde lo inexistente sobre hechos que se despliegan a partir de los momentos

terribles de impacto. Trata de obliterar el pasado incriminador, el papel de la cultura neoliberal, un golpe de estado consensual – pacífico y legal - que intenta desmovilizar a la sociedad e integrarla a su cadena de suplidores. Con respecto a la seguridad, la evidencia no apoya su afirmación. De hecho, Boeing queda desmentido desde el primer párrafo del informe final del Comité de Transportación e Infraestructura de la Cámara de Representantes de Estados Unidos:

This report concludes the U.S. House Committee on Transportation and Infrastructure’s 18-month long investigation of the design, development, and certification of the 737 MAX aircraft, and related matters. The Committee’s investigation has revealed multiple missed opportunities that could have turned the trajectory of the MAX’s design and development toward a safer course due to flawed technical design criteria, faulty assumptions about pilot response times, and production pressures. The FAA also missed its own opportunities to change the direction of the 737 MAX based on its aviation safety mission. Boeing failed in its design and development of the MAX, and the FAA failed in its oversight of Boeing and its certification of the aircraft (3).

El *performance* organizacional erradica el pasado. El tiempo discurre a partir del accidente. Este actor inscribe su retórica en un eterno retorno recirculando expresiones de

condolencias, colaboración con las autoridades, la seguridad y las constantes revisiones del diseño y la operación de las aeronaves. Enuncia un saber que rebasa el saber de la agencia investigadora por cuanto, aunque la investigación del gobierno aún está en curso, Muilenberg dice que Boeing corrigió las serias deficiencias del MCAS. Al final, el CEO remite a la agencia investigadora preguntas sobre el particular. Fiel al libreto, Boeing expresa su pesar, anuncia una revisión del diseño 737 y una actualización de un programa computarizado indeterminado e involucren hacia el silencio.

El 18 de marzo de 2018, Dennis Muilenberg envía una carta a “las aerolíneas, los pasajeros y a la comunidad de la aviación”. El mensaje no es diferente; El CEO asegura que la empresa comparte el dolor de los familiares y de los familiares de las víctimas. Insiste en que el sistema MCAS es seguro, pero, aun así, reitera que su personal trabaja para que sea aún más seguro y para evitar futuros accidentes.

En esta carta de 26 oraciones, no hay una sola mención directa sobre los fallecidos y sus familiares y amigos. El ejecutivo opta por dirigirse a futuros clientes: “We also understand and regret the challenges for our customers and the flying public caused by the fleet's grounding”. El ejecutivo reenfoca su discurso de las víctimas y de sus dolientes a un universo imaginario de individuos imposibilitados de viajar al ser retirado de servicio el avión. Ensalza su imagen corporativa mencionando que Boeing ha servido al mundo por más de un siglo, comprometido en continuar siendo pionero en calidad y servicios globales.

Muilenberg informa que visitó una planta de producción del 737 MAX de la empresa en Renton, Washington para supervisar los trabajos. No se molestó, sin embargo, en visitar Indonesia y Etiopía para expresar sus condolencias directamente a los dolientes. No se puede ignorar el asunto de raza y nacionalidad. Muilenberg no se hubiese atrevido a dirimir el asunto de manera superficial y oblicua de haber ocurrido los accidentes en Estados Unidos, muriendo cientos de estadounidenses.

En todos sus comunicados de prensa, Boeing evade su responsabilidad. No admite priorizar ganancias y el valor de sus acciones sobre la seguridad de los ocupantes de los 737 MAX 8. Sus comunicados de prensa no son veraces, ni sinceros, ni se dirigen a todos los sectores involucrados. En este caso, comunicaciones honestas implicarían deconstruir el *performance* discurso corporativo, obliterar la imagen falaz de buen ciudadano corporativo, interesado en el bienestar y la seguridad de los demás que ha construido un equipo de trabajo de la empresa. Tendría que comenzar por admitir que cabildeó exitosamente en favor de la desregulación en el Congreso de Estados Unidos, que ingenieros y pilotos de la empresa confrontaron problemas con el control y la seguridad del 737 MAX al menos dos años antes de su primer vuelo comercial, que se implementaron reducciones presupuestarias que debilitaron la seguridad del avión y que implicó un ahorro de cientos de millones de dólares al no tener que readiestrar a los pilotos de sus clientes. Reducir costos operacionales no solo concreta un fin institucional; expresa, además, un interés personal. Con el neoliberalismo surge una novedad: el presidente de la

compañía recibe salarios y bonificaciones desproporcionadas mientras se despiden miles de trabajadoras y trabajadores y se subcontrata labores que llevaba a cabo personal unionado.

A partir de 1990, la gerencia capitalista estadounidense acogió una nueva cultura “propietaria”. Este concepto supone desechar el principio colaborativo que vinculaba a todos los sectores de la entidad en el afán común de cumplir con la misión de la empresa y atender los reclamos de todos los trabajadores. Ahora, los gerentes compiten entre sí para tratar de ganar el favor de la junta corporativa y acceder a la presidencia de la empresa: la gallina de los huevos de oro. Al reducir costos y personal, el dinero circula de los trabajadores a las manos del CEO mediante pagos extraordinarios en efectivo y en opciones de compra de acciones (Englander y Kaufman 404). Este egocentrismo contraviene las actitudes sociales que se defendieron en el mundo empresarial desde principios del siglo XX, desde Herbert Croly (influyente sobre Theodore Roosevelt) urgiendo a los gerentes corporativos a servir el bien común en su libro *The Promise of American Life* (1909) hasta Owen Young, CEO de General Electric, en un celebre discurso, en el Harvard Business School en 1927, enfatizando que los gerentes tienen una obligación ineludible con la sociedad en la que conviven.

En el comunicado de prensa de abril 5, 2019, el titular le atribuye a Dennis Muilenburg, CEO de Boeing, la frase “We own safety”. Esta frase rimbombante trata de neutralizar las percepciones negativas que han

suscitado los dos accidentes, de recobrar la confianza perdida en presentes y futuros clientes y de evitar que las acciones de la empresa sigan perdiendo valor. Decir “We own safety” transmite la idea de que Boeing tiene el saber absoluto sobre todo lo relativo a seguridad, que no existe minucia que se le haya escapado de las manos a los ingenieros ni gasto que no se haya autorizado para atender todo lo relativo a seguridad. Soslaya el hecho de que sobre trescientos seres humanos parecieron en el lapso de cinco meses. De manera que, en este *performance*, se proyecta la imagen de una corporación cuya misión gravita en torno a la seguridad de los pasajeros y de la tripulación sin escatimar recursos económicos y de personal. Dirime el aspecto ético del imaginario al autocalificarse como empresa íntegra.

Este discurso estratégico incluye unos hechos y omite otros alegando que los accidentes fueron fortuitos; no hay nada que Boeing pudiera hacer para evitarlo. Aun así, asegura haber tomado las medidas pertinentes que posibilitan predecir que nunca ocurrirá un accidente similar. Se reifica la tragedia adjudicándosela a un *software*, mientras se oculta el papel que jugaron seres humanos de poder político para desarticular las facultades fiscalizadoras del estado y reducir costos de producción del 737 MAX previo a los accidentes.

Les comunica a sus accionistas que su inversión está segura y que las crisis son transitorias, en vías de resolverse. Menciona una insignificante reducción en la producción del modelo de la aeronave, una continua colaboración con clientes y suplidores y

anuncia que un comité de la empresa pasará juicio sobre el diseño y los procesos de producción del avión. Curiosamente, Muilenberg no dice que ese comité evaluará críticamente esos elementos sino que “The committee will confirm the effectiveness of our policies and processes for assuring the highest level of safety on the 737- MAX program”. Es decir, aboga, en público, por un informe exculpatorio, un ejercicio retórico de relaciones públicas que refuerza los imaginarios y la narrativa de la empresa.

Sin embargo, este discurso es inefectivo porque el término “safety” aparece en todos los comunicados de la empresa. Las dos tragedias desestabilizan el significado del sustantivo construido antes del primer accidente; la audiencia, ahora, podría interpretarlo distinto.⁵ *Seguridad* ha perdido su “margen de tolerancia” como afirma Foucault en otro contexto. Se podría percibir como retórica de una empresa que se parodia a sí misma mediante un discurso vacío, desmentido por la evidencia irrefutable encarnada por más de 300 fallecidos.

Muilenberg tenía la autoridad para nombrar, definir y delimitar el concepto *seguridad*, pero ha perdido ese poder. Los familiares y amigos de los difuntos se han apropiado del término para expresar su condena a la luz del informe de la comisión etíope, el cual responsabiliza a Boeing por las tragedias. El poder discursivo del ejecutivo se concretaba en “...in its organization and in how it was publicly perceived” (Foucault 41). El ejecutivo fetichiza al MCAS para centrar la responsabilidad del accidente en el software tornando invisible el papel institucional y de la cultura neoliberal:

“...the MCAS flight control law's behavior in response to erroneous sensor inputs.” Es decir, el software *actuó* de manera autónoma contraria a la norma, a lo estipulado. Se convierte, de esa manera, en un agente que provocó la muerte de cientos de seres humanos. En síntesis, el MCAS eludió el control de los ingenieros y sumió a la empresa en dos crisis.

Por otro lado, responsabilizar al MCAS devela un elemento de la comunicación de crisis importante: la comunicación de crisis interorganizacional. Este *software* se diseñó y se construyó siguiendo especificaciones de Boeing, pero fue la compañía Rockwell Aerospace quien lo construyó. Sobre esta empresa, prácticamente, no se ha dicho cosa alguna. Esta relación empresarial constituye una instancia de comunicación de crisis interorganizacional. Rockwell no emitió comunicación alguna sobre las tragedias. El silencio concreta una estrategia del discurso performativo porque, de lo contrario, habría que hablar sobre los cientos de empresas que colaboran aisladamente en la construcción de diversas partes del 737 MAX 8 y como esa medida de austeridad económica precariza la seguridad de los viajeros. Boeing, por tanto, al menos públicamente, actúa como el portavoz de esos cientos de empresas.

Boeing, sin embargo, en un comunicado de prensa sin fecha responsabiliza a este suplidor sin mencionar su nombre por una alerta en el panel de control del avión que no funcionó. Según el informe indonesio, su activación pudo haber evitado el accidente de Lion Air. Esta empresa, sin embargo, ha tenido que entregar

información sobre el MCAS a investigadores congresionales y a abogados de las víctimas. Según el periodista Chris Hamby, Rockwell “había hecho más con menos” a instancias de Boeing desde el 1998, un inalienable principio neoliberal. Rockwell es una subsidiaria de United Technologies. Otra subsidiaria de la entidad, Rosemount Aerospace, también ha sido investigada porque construyó los sensores que alegadamente transmitieron información incorrecta que desencadenó el descontrol de los aparatos. En una comparecencia congresional a principios de noviembre de 2019, Dennis Muilenburg reiteró que Rockwell Collins manufacturó la alarma defectuosa.

Según Hamby, Rockwell admitió en deposiciones legales haber escrito los códigos del programa que debió de haber activado la alarma, niega haber cometido errores y aduce haber seguido escrupulosamente el diseño de Boeing. Entrevistado por el New York Times, una fuente anónima de esta corporación expresó que MCAS debió de haber suscitado objeciones en la industria aeroespacial porque dependía de un solo sensor. Estamos, sin embargo, en los días de hacer más con menos, una filosofía económica pasada por alto en todos los comunicados de Boeing.

Boeing y sus clientes corporativos conforman, en una cita que nos ofrecen Jerome y Rowland, un “long term co-operative arrangements...used to achieve some competitive advantage” (398). La dualidad Boeing/suplidor expresa una relación de poder, una estructura económica jerárquica en favor del primero. Por esa razón, Rockwell Collins no ha emitido comunicados de prensa sobre el MCAS y amenaza con

llevar a los tribunales a cualquier periodista que se atreva a interrogar a sus empleados sobre el particular. Las lealtades, sin embargo, aparentan ser frágiles por cuanto muchas terminan disueltas (Jerome y Rowland 398). En el caso particular de Boeing, resultaría muy costoso para Collins desvincularse de esa entidad. Ambas empresas comparten el empeño de reparar sus respectivas imágenes, de conjurar las consecuencias negativas de los dos desastres y de proteger su relación comercial.

Negar responsabilidad alguna por los desastres opera en beneficio de ambas empresas. Puede fortalecer la relación, rehabilitar la imagen pública y minimizar el impacto económico. Como hemos visto, Boeing y Collins se han culpado entre sí, aunque el primero asegura estar trabajando mano a mano con el otro actualizando el MCAS. Jerome y Rowland, como la gran mayoría de los teóricos de la comunicación de crisis, pasan por alto el interés de clase, empresas hermanadas entre sí por la cultura neoliberal. El neoliberalismo expone una reacción ideológica contrapuesta, muy particularmente, al comunismo.

La filosofía neoliberal involuciona, despliega un tiempo espacio imaginario que antecede la Revolución Bolchevique de 1917. Estigmatiza toda intervención del estado como contraria al interés nacional. Paradójicamente, Hayek y sus homólogos proponen un proyecto totalitario: los individuos deben deponer sus derechos civiles y aceptar un contrato social regido por un mercado desregulado. El mercado no solo opera como una especie de *aleph* borgiano, anatemiza las diferencias ideológicas y

propone el efecto desmovilizador de la desigualdad económica, como expone Shoshana Zuboff en su importante libro *The Age of Surveillance Capitalism*: “The disciplines of competitive markets promised to quiet unruly individuals and even transform them back into subjects too preoccupied with survival to complain” (39).

Una *apología* efectiva debe ser convincente. Reescribe en sus términos los hechos que enmarcan la crisis. En este caso, Boeing disocia la realidad de la apariencia porque los medios de prensa internacionales, los informes gubernamentales de Indonesia, Etiopía y Estados Unidos y denuncias de sus propios ingenieros subrayan el papel jugado por la entidad en ambos accidentes. Ignora esos señalamientos tratando de convencer a las partes interesadas de que su narrativa evidencia la inocencia de la empresa (Hearit 30). Por supuesto, este *performance* se despliega con el fin, entre otras cosas, de minimizar las potenciales consecuencias legales que podrían incluir masivas indemnizaciones económicas.

Conclusiones

Amparado en teorías de la comunicación de crisis, he probado que Boeing suscribió comunicados de prensa que intentaban reforzar la imagen de la empresa, soslayar su responsabilidad directa en ambos accidentes del 737 MAX 8, controlar las reacciones emocionales de los familiares y amigos de los fallecidos y minimizar el saldo económico de las tragedias.

Boeing redujo costos obviando adiestrar a los pilotos de sus clientes y eliminando accesorios de seguridad, subcontratando compañías radicadas en

países de bajo costo, despidiendo personal unionado e ingenieros mientras paga salarios y compensaciones exorbitantes a sus altos gerenciales.

Informes del Congreso de Estados Unidos y de los gobiernos de Indonesia y Etiopía coinciden en identificar la política de austeridad de la entidad, la desregulación de la industria y la desmovilización de las agencias fiscalizadoras como agentes de la tormenta perfecta que desembocó en la muerte de cientos de seres humanos. Estas tragedias evidencian que la cultura neoliberal desplegada por Boeing privilegiando el dinero sobre los seres humanos incide negativamente sobre la vida de sus clientes y de sus familiares y amigos. En sus comunicados de prensa, la corporación suscribe una narrativa intentando silenciar los hallazgos de estas investigaciones para salvaguardar el interés institucional, proteger el dinero de sus inversores y minimizar el impacto económico de presentes y futuras acciones judiciales.

Emprendí esta investigación movido por el interés de problematizar las teorías de la comunicación de crisis y concienciar sobre los efectos terribles que ha causado el neoliberalismo sobre incontables familias en el planeta. La prognosis, sin embargo, es esperanzadora. El presidente electo de Estados Unidos, Joseph R. Biden, ha expresado que se propone revertir el creciente empobrecimiento de los estadounidenses, aumentar el salario mínimo a \$15.00 la hora, extender servicios de salud costeables para todas las personas y combatir el racismo sistémico. Estas propuestas constituyen un primer paso para posibilitar una vida digna a todas las personas que viven en el país.

A pesar de sus serias limitaciones, las teorías de la comunicación de crisis pueden llevar a esclarecer como las instituciones y los individuos reaccionan a trances imprevistos; a desmenuzar críticamente sus discursos para descubrir sus inclinaciones éticas y sus filosofías corporativas. Como en el caso de Boeing, puede develar entidades amorales desvinculadas de las sociedades en las que conviven. Pero, como bien implica Hearit, la mácula augura redención: “Thus, our role in creating a theory-based understanding of crisis communication is far more than an academic exercise. Indeed, we have the potential and obligation to inspire positive change in the flawed world we study” (260).

Notas

¹ En septiembre de 2020, un juez de distrito de Pennsylvania declaró inconstitucionales medidas que tomó el estado estableciendo horas de cierre de los comercios y limitando el número de personas que pueden congregarse para tratar de mitigar la propagación del Covid-19. El juez, William Stickman, justificó su decisión apelando, entre otras cosas, a la idea económica del *laissez faire*. Esto demuestra cómo el neoliberalismo percola como cultura dominante en Estados Unidos.

² Uso el concepto *negativo* en armonía con la acepción sartreana propuesto en *Being and Nothingness*.

³ El periodista Ari Shapiro, de National Public Radio (NPR), entrevistó a Samya Stumo, cuya hija falleció en el accidente en Etiopía. En esa entrevista del 23 de diciembre de 2019, Stumo expresó que la familia aun no comprende porqué “They (Boeing) killed Samya, and we're

starting to figure out why”. Samya ha denunciado la cultura neoliberal de la empresa focalizada en amasar dinero mientras subcontrata en países de bajo costo, desechando ingenieros y seguridad en favor de privilegios económicos para sus gerenciales.

⁴ La gran mayoría de las teóricas y teóricos consultados obvian el hecho de que los familiares y los amigos de las víctimas también enuncian comunicaciones de crisis. El análisis de esas importantes respuestas rebasa el marco de esta investigación.

⁵ En *Julius Caesar*, de William Shakespeare, luego del asesinato del César, un alevoso Marco Antonio dice tantas veces que “Brutus is an honorable man”, que, en un momento dado, el populacho comienza a escuchar lo contrario.

Referencias

Ahern, Kenneth R. and Denis Sosyura. “Who Writes the News? Corporate Press Releases during Merger Negotiations”. *The Journal of Finance*. VOL. LXIX, NO. 1. February 2014, pp. 241-291.

Avent-Holt, Dustin. “The Political Dynamics of Market Organization: Cultural Framing, Neoliberalism, and the Case of Airline Deregulation.” *Sociological Theory*, vol. 30, no. 4, Dec. 2012, pp. 283–302.

Beech, Hannah, and Muklita Suhartono. “In Boeing Lion Air Crash, Indonesians Learn What Took Their Loved Ones.” *The New York Times*, 23 October 2019, 3B.

Beelitz, Annika and Doris M. Merkl-Davies. “Using Discourse to Restore Organisational Legitimacy: 'CEO-speak' After an Incident in a German Nuclear Power Plant”. *Journal of Business*

Ethics, Vol. 108, No. 1 (June 2012), pp. 101-120.

Benoit, William L. “Image Restoration Discourse and Crisis Communication.” *Responding to Crisis: A Rhetorical Approach to Crisis Communication*, edited by Dan P. Millar and Robert L. Heath, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 2004. pp. 263-280.

Bradford, Jeffrey L. and Dennis E. Garrett. *Journal of Business Ethics*, Vol. 14, No. 11 (Nov. 1995), pp. 875-892.

Cloud, D. L. and R. Keith Thomas. (2011). “Not a Smooth Flight for Boeing and the Union”. *We are the union: Democratic unionism and dissent at Boeing*. University of Illinois Press, pp. 30.

Coombs, W. Timothy, et al. “Why a concern for apologia and crisis communication?” *Corporate Communications: An International Journal* (2010).

Coombs, W. Protecting Organization Reputations During a Crisis: The Development and Application of Situational Crisis Communication Theory. *Corp Reputation Rev* 10, 163–176 (2007). <https://doi.org/10.1057/palgrave.crr.1550049>

Englander, Ernie, and Allen Kaufman. “The End of Managerial Ideology: From Corporate Social Responsibility to Corporate Social Indifference”. *Enterprise & Society*, Vol. 5 No. 3, the Business History Conference 2004.

FAA Reauthorization. <https://www.faa.gov/about/reauthorization/>. 26 Aug. 2020.

Gelles, David & Natalia Kitroeff. (2019, October). Boeing Pilot Complain of ‘egregious’ Issue with 737 Max in 2016. *The New York Times*, 1A.

Gelles, David. (2019, October). Boeing 737 Max: What’s Happened After the 2 Deadly Crashes. *The New York Times*.

_____. “Boeing’s 737 Max Is a Saga

of Capitalism Gone Awry.” *The New York Times*, 24 Nov. 2020.

Glanz, James & Zach Wichter. (2019, March). “Boeing faces questions about its New 737 Max Jets After Ethiopia Crash”. *The New York Times*, 1A.

Hamby, Chris. “Far from the Spotlight, a Boeing Partner Feels the Heat.” *The New York Times*, 7 Nov. 2019.

Heath, Robert L. “Introduction: Crisis Communication”. *Defining the Beast and De-marginalizing Key Publics*. Coombs, W. T., & Holladay, S. J. (Eds.). (2011). *The handbook of crisis communication* (Vol. 22). John Wiley & Sons. pp. 1-14.

Huxman, Susan Schultz. “Exigencies, Explanations, and Executions: Toward a Dynamic Theory of the Crisis Communication Genre.” *Responding to Crisis: A Rhetorical Approach to Crisis Communication*, edited by Dan P. Millar and Robert L. Heath, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 2004. pp. 281-298.

Jerome, Angela M., and Robert C. Rowland. “The Rhetoric of Interorganizational Conflict: A Subgenre of Organizational Apologia.” *Western Journal of Communication*, vol. 73, no. 4, Oct. 2009, pp. 395–417.

Kelton, Stephanie. *The Deficit Myth: Modern Monetary Theory and the Birth of the People’s Economy*. PublicAffairs, 2020.

Kitroeff, Natalia; David Gelles, & Jack Nicas. (2019, October). “Boeing 737 Max Safety System Was Vetoed, Engineer Says”. *The New York Times*.

Kitroeff, Natalia, & David Gelles. (January 2020). “Before Deadly Crashes Boeing Pushed for Law that Undercut Oversight”. *The New York Times*.

MacMillan, Douglas, and Aaron Gregg. “Boeing’s 737 Max Design Contains Fingerprints of Hundreds of Suppliers.” *Washington Post*. www.washingtonpost.com.

Marks, Simon & Abdi Latif Dahir. (2020, March). “Ethiopian Report on 737 Max Crash Blames Boeing”. *The New York Times*.

Sellnow, Timothy L. & Matthew W. Seeger. *Theorizing Crisis Communication*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013.

Schultz, S. (2005, December). Calls made to strengthen state energy policies. *The Country Today*, 1A, 2A.

Snyder, C.R. “Reality Negotiation: From Excuses to Hope and Beyond”. *Journal of Social and Clinical Psychology*, Vol. 8, No 2, 1989, pp. 130-157.

United States Congress, House, The Committee on Transportation and Infrastructure. Final Committee Report: The Design, Development & Certification of the Boeing 737 MAX, 2020, <https://transportation.house.gov/imo/media/doc/2020.09.15%20FINAL%20737%20MAX%20Report%20for%20Public%20Release.pdf>.

Wan, H. H., & Pfau, M. (2004). “The relative effectiveness of inoculation, bolstering, and combined approaches in crisis communication”. *Journal of Public Relations Research*, 16 (3), 301-328.

Wilson, Bobby. “Social Justice and Neoliberal Discourse”. *Southeastern Geographer*, Volume 47, Number 1, May 2007, pp. 97-100.

Zuboff, Shushana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2018.

El alma, función integradora del organismo humano

José R. Villalón Sorzano
Departamento de Humanidades
UPR – Ponce

Resumen

En este artículo hablamos de lo más alto de la Realidad, como es la vida, y de la forma más alta de vida, la humana. El ser humano está compuesto de alma y cuerpo, y nos ocupa la relación entre una y otro. Nos separamos de la posición de Descartes, en cuanto negamos que el alma sea una “cosa”, aún en la más técnica acepción de este término.

Palabras clave: sustancia, función, emergencia, falsabilidad, hologramático

Abstract

This text refers to one of the most sublime objects of Reality, which is life, and life in its highest appearance, human life. The Human Being has a body and a soul, but we differ from Descartes in as much as we deny that the soul can be referred to as some “thing” of sorts, even in the highest possible meaning of this term.

Key words: substance, function, emergence, falsability, hologrammatic

Para una comprensión adecuada del concepto de *alma* hay sobre todo un problema de *lenguaje*. En el lenguaje ordinario, la gente dice: “tenemos un alma, que es lo que nos hace sensibles, entendedores y amantes”; y está diciendo algo que tiene sentido, incluso *mucho* sentido, pero que quizás no está definido con todo rigor. Los conceptos desarrollados por la gramática pueden ayudarnos a penetrar más profundamente en el concepto de alma.

Veamos cómo se explica esto. En gramática española, y en muchas otras lenguas, cualquier palabra que tenga un artículo es encasillada como un sustantivo. Al *nombre sustantivo* se le llamó así porque en general todo nombre sirve para designar lo que desde antiguo se llamaba una *sustancia*. Aclaremos que las antiguas gramáticas hablaban de nombres sustantivos y de nombres adjetivos, de modo que las

palabras no se podían clasificar nada más diciendo: eso es un nombre. Sin embargo, la palabra *sustancia* ha variado, o aumentado, sus significados al pasar del latín al español y a otras lenguas, a través del tiempo.

Entrando más de lleno en la reflexión gramatical, hay varias categorías de palabras sustantivas que no se refieren propiamente a sustancias. Si yo digo “un hombre”, estoy usando un sustantivo, y mencionando una sustancia; pero si digo “reconozco tu humanidad”, con esta última palabra estoy usando un *concepto*, solo que, por medio de una palabra abstracta, no de una concreta. Es un sustantivo que no habla de sustancia, sino de un concepto. Entre esas palabras están las que se refieren a *conceptos*, pero también a otras que son *operaciones* o *hechos naturales* o *históricos*. En efecto, aunque las palabras con que nos referimos a conceptos, operaciones y hechos son de facto

expresados con “nombres sustantivos”, ni los *hechos*, ni las *operaciones*, ni los *conceptos* son sustancias. En la gran mayoría de los idiomas de hoy, el gran sustantivo, sinónimo, popular de la palabra sustancia, o *sustancia*, es, actualmente, “*cosa*”. Mientras que, por otra parte, todas las cosas, que en el lenguaje filosófico de la antigüedad se llamaban *sustancias*, son concretas, todos los conceptos son abstractos, pero los expresamos igualmente con “sustantivos”.

Lo *concreto* no nos necesita a nosotros -los seres pensantes- para existir. En cambio, lo abstracto [“traído, o sacado de las cosas” y elaborado en la mente] depende totalmente de la mente, existe sólo en la mente. Es algo en que podemos pensar, pero no es nada con lo que nos tropecemos en la calle. En la calle vemos, por ejemplo, árboles y animales, pero nunca veremos ni “la animalidad”, ni la “vegetalidad”, que son los *conceptos* que definen a los animales y las plantas. De igual manera, nosotros podemos ver gente corriendo en la calle: son entes concretos; pero nunca veremos por ahí, paseando, a *la carrera*. La palabra *carrera* se refiere a los seres que van corriendo o al evento social que alguna asociación organizó. Podemos caracterizar un evento atlético, como el medio maratón de Coamo, llamándolo *la carrera*, pero con ello aludimos a un grupo de personas que va corriendo, ninguna de las cuales puede ser definida como la carrera, aunque todos sean corredores. Lo mismo pasa con el trabajo, con el descanso, el atardecer... Son *conceptos*, no *cosas* concretas. Vemos, pues que muchas ideas que se designan con sustantivos con sus respectivos artículos no son sustancias, porque, aunque ocurren, no son concretas. Son hechos.

Para complicar más aún las cosas, hay filósofos muy importantes, como Platón, que, al parecer, decían (y, a lo mejor, se lo creían, pero no es ciento por ciento seguro

que así fuera) que las ideas, en cierto tiempo, eran cosas concretas, que estaban en un lugar concreto –llamado el *topos ouranós*– y que luego emigraron a cuerpos humanos concretos, concretamente en la Tierra. En ese caso, habría que suponer que las ideas eran “sustanciales”, y si tenían esta cualidad, entonces eran sustancias. Hoy en día hay muchísima gente que cree que esto es de veras lo que Platón creía, o que creía parte de esto y parte sabía que era un cuento explicativo, pero no real. Platón no dijo nunca que estos eran simplemente ejemplos para explicar. Todavía habría que averiguar si Platón creía que la sustancialidad de las ideas era “de verdad”, o si eso era solo resultado de la forma de cómo estaba contado el cuento. Algunas veces las cosas empiezan siendo ejemplos imaginativos y comparaciones iluminadoras, y luego, por la costumbre, la gente empieza a pensar que son realidades, como cuando decimos que un ángel logró que un carro no matara a mi niñita que atravesaba la calle. Este proceso mental y lingüístico tiene varios nombres. Según los casos los llamamos *reificaciones* (convertir *fenómenos*, en *cosas* [activas]; (“*res*” es “*cosa*” en latín): por ejemplo, decir -como ciertos grupos decían antaño- que la energía de un ser humano existía por algo que supuestamente está en la parte baja de la columna vertebral, llamado el “fuego serpentino”). También se llaman *personificaciones* (convertir *situaciones* en *seres personales*: como cuando Eolo y sus vientos son, en la Eneida, las “personas divinas” que desencadenan la tormenta [ya que obedecen y actúan intencionalmente, y causan efectivamente la tempestad, que no tendría lugar sin ellos, cosas que solo las personas pueden hacer]. También la *Fortuna* es una *personificación* del azar. Hablar de Eolo en vez de hablar de la Tempestad, o hablar de Júpiter en vez de hablar del rayo, diciendo, como Homero: “El esposo de Hera (Zeus) *relampaguea*” (Iliada, X, 5) son ejemplos de personificación. A esto también se le llama usar una *prosopopeya* [creación

–“*poeia*”– de una persona –“*prósopon*”]. Por último, también podemos usar la palabra *sustantivaciones*”, cuando *convertimos* un *hecho* o *fenómeno* en una *cosa* o, con una palabra equivalente: en una *sustancia*. Por ejemplo, a la cólera, en estos casos, se le puede llamar *bilis*, y la pereza o la desidia puede recibir el nombre de *flema*, “sustancia mucosa y pegajosa” (mencionando la supuesta causa en sustitución del nombre propio del efecto). Estos cambios no son bien comprendidos cuando las personas no hacen una clara distinción entre el pensamiento y lenguaje *unívoco*, y el pensamiento y lenguaje *metafórico*. La riqueza de la imaginación se convierte en imprecisión de las ideas o hasta en flagrantes errores.

En realidad, en gramática, toda palabra que lleve un artículo está fungiendo gramaticalmente como *sustantivo* en la oración, pero la palabra puede referirse a algo que no sea una *sustancia* (o podríamos decir también, una *cosa*), sino, por ejemplo, una acción (“la carrera”) o una cualidad (“la bondad”), etc. Las *cualidades* están en las cosas, y se expresan con sustantivos, pero ellas mismas, consideradas en sí, no son cosas ni sustancias. Tampoco las *funciones* (que son del orden de la acción, y no del orden del ser); son cosas. Las *cualidades* son a las cosas, lo que las *funciones* son a las acciones u operaciones. Así pues, no todos los sustantivos se refieren a “sustancias”. Y, más precisamente: ¿qué son las sustancias? Se llamaba así, por ejemplo en Aristóteles, a todo lo que existía *de por sí*, de suyo, independientemente. Por eso, a manera de ejemplo, el color amarillo no se puede llamar una sustancia, porque el color no existe sin que esté en algo, como en una flor, en una camiseta, o, por los menos, en las ondas de la luz. Así, la flor o la camiseta son “sustancias”, o “cosas”, pero el amarillo que tienen no es de por sí una sustancia. Las cualidades, las propiedades, las funciones, y también los conceptos, para existir, tienen

que referirse a sustancias, las cuales se pueden llamar también cosas.

Hubo un tiempo en que la función humana de *conocer* era llamada la *facultad del intelecto*, y la función humana de *decidir* libremente, era llamada *la facultad de la voluntad*, y la función humana de *ser sensible a lo bueno*, a lo bello, o a lo horrible, etc., era llamada *la facultad de la afectividad*. La gente podía pensar que “las facultades” eran como habitaciones individuales del alma, y por tanto, cosas, las cuales, a su vez, eran como su casa. Ya hace tiempo que los psicólogos dejaron de hablar de estas funciones como de facultades. Quizás los antiguos no tenían bastante claro que tampoco las sustancias pueden existir sin estar relacionadas íntimamente con otras sustancias o cuerpos. Es válido todavía hablar de sustancia en este sentido siempre que dejemos claro que estamos usando la palabra en el sentido que le daban los antiguos.

Hoy día lo que Aristóteles y Santo Tomás, entre otros, llamaban una *sustancia* se llama con otras palabras: lo podríamos llamar un *ente*, una *cosa*, un *constituyente singular de la Realidad*. No acostumbramos ya a llamarlos *sustancias* porque lo que recibe ahora ese nombre es “cualquier compuesto material de forma indeterminada”, como el diesel, el cemento, el ácido ascórbico, el yeso, una crema desinfectante; en fin: todo lo cual toma la forma de lo que lo contiene, o de cómo ha fraguado cuando pierde humedad. Las sustancias, hoy son unos *compuestos* de elementos materiales, sensibles al ambiente en que se encuentran. Así, la palabra *sustancia* se toma en un sentido más restringido que antiguamente, cuando toda cosa era una sustancia. Por lo regular, estas sustancias tienen su propio nombre y, sobre todo, su propia composición, para ser así distinguibles unas de otras. No es por tanto que Aristóteles o santo Tomás estuvieran equivocados acerca de qué era lo que ellos

llamaban *sustancia*, sino que “eso” de lo que ellos hablaban cambió de nombre. Y es bueno que haya cambiado de nombre porque la palabra latina *substantia* traducía dos importantísimas palabras griegas, que sin embargo no querían decir exactamente lo mismo: estas palabras son 1) *ousía* (relacionada con la palabra *ón* = ser), queriendo decir algo así como “cosidad” y 2) la palabra *hipóstasis* (*hypo*=sub; *stasis*=stantia): que quiso decir en filosofía, históricamente, varias cosas diferentes y que etimológicamente equivalía a “lo que está debajo” (del ser). Más complicado aún: la palabra griega *ousía* siempre ha tenido dos traducciones que tampoco significan lo mismo: “esencia” (aquello por lo cual una cosa es, y sin lo cual no sería lo que es) y “substancia” (el sustrato invisible, lo que subyace a los accidentes de todo ser individual del que se puede decir algo). Los tipos de accidentes (o tipos de variación) de todo lo substancial, según Aristóteles, son nueve: cualidad, cantidad, ubicación, temporización, actividad, pasividad, relación, modo y valor. Esta palabra tuvo casi siempre significaciones relacionadas a lo material, a la riqueza, significado que esa palabra todavía conserva.

Cuando Aristóteles y Santo Tomás dijeron: “el cuerpo y el alma no son en realidad dos -(2)- sustancias” (que existan independientemente la una de la otra) debemos entenderlo hoy como si hubieran dicho: “El cuerpo y el alma no son *dos entes* aparte, sino *un* solo ente”; separados, los podemos aún pensar, pero ninguno de los dos existe por separado. O: “El cuerpo y el alma no son dos cosas, sino una sola cosa”, como la planta es una sola cosa con su fotosíntesis. No hay planta sin fotosíntesis y tampoco hay cuerpo animal sin alma. O: “El cuerpo y el alma no son *dos* constituyentes singulares de la Realidad, que en alguna forma pudiesen estar separados el uno del otro”, sino un solo constituyente de la Realidad”, que cuando el uno existe,

también el otro. Un cuerpo sin alma no es en realidad un cuerpo, sino un cadáver.

Las plantas y los animales anteriores al ser humano tienen también *funciones*, análogas a ciertas funciones superiores propias de los humanos, pero en su conjunto, menos evolucionadas. Una de esas funciones en los animales, incluyendo a los seres humanos, es la de la locomoción, que las plantas no tienen. Aplicando lo que sabemos de la evolución cósmica, actualmente afirmamos que en este constituyente (que es el individuo humano) lo que llamamos *cuerpo* es un organismo vivo individual que a través de generaciones procede de las transformaciones que se evidenciaron, antes, en sus antecesores genéticos, pero que gracias al proceso que ahora, propiamente *después* de Darwin, llamamos *emergencia*, desde el Big Bang hasta el presente ha ido adquiriendo, a su tiempo, nuevas propiedades que sus antecesores no tenían. Este cuerpo, que en todos los otros animales o plantas podríamos también llamar un *ente*, lo es en todo el sentido de la palabra, porque no le falta nada de lo que lo constituye como el animal o planta que es [un *ente* es un *ser* que *existe en la realidad*, y que no es solamente pensado]. Un ente es “un ser *siendo*”. En un momento del transcurso del tiempo, para ser humano, a ese ente le faltaban las funciones (mayormente de *entender* y *querer o decidir*) que antes eran menos precisos o más elementales, como el instinto lo es frente al entendimiento, y que ahora han *emergido*, por evolución, en los organismos de la especie humana. Luego al cuerpo de ese *homo sapiens*, filosóficamente, no lo llamaríamos un ente por separado, sino solo lo consideraríamos cuerpo en cuanto tiene ese conjunto de cualidades o propiedades, pero también *funciones* que en su transformación han pasado, de ser simplemente vegetativas, a ser vegetativas y sensitivas (animales) y a vegetativas, sensitivas y racionales (homo). Sería un ente de nuevo tipo cuando tuviera esas funciones,

constituyendo un nuevo tipo de ente, una nueva especie, en la biosfera. Entonces, para describir este tipo nuevo de ente, diríamos que hubo una *emergencia*, que equivale a decir: *una superación en las cualidades y en las posibilidades de acción o conducta*. A partir del ente de tipo anterior, este cuerpo ha adquirido las llamadas funciones mentales superiores, pero no diríamos que se le ha añadido un ente al ente anterior. Las funciones mentales superiores no son un ente aparte del cuerpo que, emergido, las posee. Son, por el contrario, con este cuerpo, un único ente, el cual es llamado “ente” por razón de que tiene dichas propiedades. Este es un punto que un papa anterior, Juan Pablo II, aún no reconocía, y en cierta forma condenaba en su declaración sobre la evolución. La formulación criticable de Juan Pablo II en la dicha alocución dice: “el cuerpo humano tiene su origen en la materia viva que existe antes que él, pero el alma espiritual es creada inmediatamente por Dios”. La causa circunstancial de que su formulación implique semánticamente imaginar un origen aparentemente pensado como distinto al evolutivo para lo que él llama “el alma del hombre” (expresión con la cual se separa *de facto* de la concepción tomista, ya antes expresada) es que, abandonando el lenguaje prevalentemente unívoco del comienzo de su alocución, pasa inconscientemente a un uso “mítico” (aunque en el sentido más positivo de la palabra, cuando *mítico* no significa falso: significa que debe ser entendido de otra manera, porque su estructura semántica es de otra manera). Este sentido mítico se da al introducir en la oración términos no *unívocos* (por no ser “falsables”, y por tanto inadmisibles para la ciencia actual). (“*Falsable*” es una palabra muy útil, pero enrevesada de entender. Fue inventada por el filósofo Karl Popper (1902 – 1994). Aunque parece lo contrario, en realidad está muy próxima en significado a “verificable”. *Falsable* es todo concepto o juicio que puede ser sometido a un proceso de

averiguar si tal concepto o juicio es verdadero o falso [metafísicamente, o lógicamente]. En ciencia y en filosofía no se puede aceptar definitivamente como verdad lo que no se pueda probar. Todo lo que pretendemos afirmar con el pensamiento unívoco necesita ser *falsable* (y eso es lo que busca la ciencia). Este pasaje papal contradice en su vocabulario lo dicho anteriormente en favor de la existencia del proceso evolutivo en el cosmos, mensaje que constituye el propósito principal de la alocución, por lo que es lógico concluir que el pasaje es defectuoso estilísticamente, pero no invalidaría el mensaje central del documento. Las formulaciones de papas de siglos anteriores, implícitamente, tampoco reconocían las otras “trascendencias” provenientes de la emergencia, como que la vida biológica humana -entendida como solo el cuerpo vivo- viniera de una vida biológica de una especie anterior, y tampoco sabían de una era (la cuántica) “anterior” a la aparición de la materia.

Que nuestro cuerpo humano tenga todas las funciones mentales superiores, es tener todo lo que, desde antiguo, se llamaba *alma*. Lo único que cambia es el nombre que se le da, que hoy es menos usado. A lo que, ahora como antes, llamamos “alma” no se le ha quitado la más mínima propiedad, importancia o espiritualidad que antes tenía. Hablar del alma es además un derecho que tiene todo ser humano conocedor de la historia del pensamiento, pues el lenguaje no caduca, sino que adquiere significados adicionales. La palabra alma era una palabra favorita de Sócrates. Y Sócrates es un gran interlocutor de la Humanidad. El Hombre tiene todo su derecho a conservar su vocabulario de origen mítico, aunque hoy en día, a causa del desarrollo, difusión, utilidad y excelencia del alterno pensamiento unívoco (mayormente el de la ciencia) debe saber que está usando un lenguaje alternativo y diferente, y que con él (con el pensamiento mítico) no puede emprender

una explicación racional de la Realidad. El pensamiento mítico es sólo válido para análisis existenciales y experiencias estéticas.

La ventaja de cambiarle el nombre al alma es que ahora se comprende mejor que al decir, como decimos todavía a diario “tengo un alma” no quiere decir que se agregó al universo un nuevo elemento de carácter totalmente diferente, extraño a la evolución, ajeno a la emergencia, sino que se produjo una nueva *trascendencia*, como la de pasar 1) de la *posibilidad* a la *actualidad*; 2) de la *simple actualidad* a la auto-eco-regulación que llamamos *vida*; y 3) ahora, esta nueva trascendencia, es el paso de la mera vida, a la *autoconsciencia de ella*. El *homo sapiens sapiens* es genuinamente el producto de estos fenómenos, en que cuerpos evolucionados adquieren nuevas funciones que ya desde tiempo atrás, llamábamos, algo poéticamente, *alma*.

Esto resuelve problemas, pero no todos. La “inmortalidad del alma” si queremos afirmarla, habría que probarla aparte. En tanto que *expresión* lingüística, “*inmortalidad del alma*” es casi un absurdo, si entendemos profundamente la expresión tomista: “*non sunt duae substantiae,*” (porque el cuerpo desaparece), aunque sabemos que, al hablar de ello, estamos hablando de algo importantísimo. Una expresión menos absurda sería preguntarse por la inmortalidad del cuerpo, pero sabemos que (hasta ahora) no hay inmortalidad de los cuerpos vivos. Y si decimos que lo que llamábamos “alma” resulta ser el conjunto de funciones del cuerpo, entonces, al desaparecer el cuerpo como un *todo*, -que, como todo lo material, es “sustancia”, las funciones de ese cuerpo no tendrían sustentación en nada. Entonces sí se estaría cayendo en el funcionalismo, al postular que las funciones siguen existiendo por su cuenta. Así, pues, tampoco después del cambio de nombre se ha resuelto

completamente la tendencia del lenguaje humano a “sustantivar” (tratar como sustancias o cosas a lo que no lo es). Por ejemplo, a las *funciones* -que no son sustancias ni cosas- les seguimos endilgando un artículo (“*las*”) para poder hablar de ellas. Creeríase que esto es un problema lingüístico irresoluble. Una expresión como: “la función intelectual nos permite comprender la realidad” es exacta sólo si la consideramos una apócope de esta otra: “*la función intelectual del evolucionado cuerpo humano nos permite comprender la realidad*”. No hay funciones sin que pertenezcan a sustancias: “*Actiones sunt suppositorum*” [traducción: “las acciones se predicen de los sujetos o personas”], dice el antiguo adagio. Por eso, la concepción del alma aquí expresada (la de Aristóteles y Tomás de Aquino, no la de Descartes) no puede atribuirse a una mentalidad funcionalista, pues el funcionalismo es el error metafísico de suponer que en la Realidad hay conjuntos de funciones o fenómenos no apoyados en “sustancias”. (Hay algunos grandes pensadores que han sido sospechados de caer en el funcionalismo, como Cassirer, o Mach; ver *Dicc. de Filosofía* Edit. Panamericana, *sub voce*). Si alguien, pues, quisiera desarrollar este tema de la inmortalidad, que es verdaderamente *otro* tema, tendría que usar conceptos no unívocos, necesarios para una concepción expandida de la Realidad en áreas en que la ciencia no puede explorar. Debe necesariamente partir de lo observable, que ahora se ha verificado como transido de incomprensibles y alucinantes trascendencias (como el paso a la vida). Sugiero que se explore científica y filosóficamente varios otros temas, como el concepto de la irreversibilidad natural de las síntesis, pero también la misteriosa relación entre individualidad y totalidad, o sea, el carácter hologramático de la Realidad. Después de todo, eso es parte del uso del pensamiento analógico. Nadie espera que lleguemos con ello a una total certidumbre.

Pero ni la certidumbre total es alcanzable en ningún momento ni por ningún procedimiento, ni ella es ningún tipo de valor supremo, como reconocen entre otros los partidarios de la teoría de la complejidad.

Un tema que en nuestro ambiente intelectual está emergiendo querer ser explorado es, si -al continuar la evolución de la vida- podría llegar un momento en que por la aparición de nuevas propiedades (que es lo que pasa en la emergencia) o el perfeccionamiento de nuestras funciones corporales -fenómenos semejantes a los ya acontecidos con regularidad en la evolución- (mucho más que por ingestión de nuevos productos, o el mejoramiento de tratamientos para detener el deterioro de las funciones vitales más importantes) el acontecimiento del fallo total del organismo se retrasase, o según algunos se eliminara, (como predica entre otros cierto “transhumanismo”), de modo que en un nuevo período de incrementada evolución intelectual, a partir de una improbable nueva función surgida – como hubo un tiempo, antes de la aparición del *homo sapiens*, en que era profundamente improbable la aparición de algo como la “quinta sinfonía” de Beethoven, o los viajes interestelares -situación en la cual el fenómeno de la muerte pasase a ser un acontecimiento aleatorio, mientras hasta ahora ocurre, sólo “para los más vigorosos, a los ochenta años”, como dice la Biblia. (Salmo 90, 10).

Sea de ello lo que fuere, mucho dependería de si nosotros lográramos dilucidar si el fenómeno de la evolución es un proceso cuyo “desarrollo” ha ya terminado, o si más bien puede todavía perfeccionarse, como aquí opinamos, dando ocasión a que el tiempo prolongado le dé paso a la sabiduría para establecerse, de algún modo definitivamente, en la todavía endeble, además de delicada, pero evolucionante masa cerebral.

En suma, el alma no es una cosa, pero es la función, o manera de funcionar, de una cosa viva: el cuerpo, sometido, en el espacio-tiempo, al cambio específicamente considerado direccional, (como parece exigir el genuino pensamiento Heraclítico) de un proceso universal que en sus unidades es variable y termina, pero en su conjunto debe ser considerado de evolución finalista, tan real que se manifiesta en el Todo y en cada una de sus partes: las personas, hologramáticamente consideradas como el ápice y propósito global del conjunto del Universo que nos alberga.

Esta visión es sólo entendible en su total profundidad si todos los cuerpos son considerados como partes de un conjunto de lo que nada está excluido, es decir, como una visión de la Humanidad entera.

Titanium dioxide nanoparticles for cleaning aqueous matrices

Sonia J. Bailón Ruiz
Departamento de Química y Física
UPR-Ponce

Resumen

Este trabajo presenta el uso potencial de nanopartículas semiconductoras de dióxido de titanio (TiO₂) para limpieza de matrices acuosas, contaminadas con tintes orgánicos. Fotoactivadas nanopartículas a dos concentraciones (25 ppm y 50 ppm) fueron usadas como fotocatalizadores en la degradación de azul de metileno (MB) en presencia de irradiación UV (302 nm), y agitación a 20 rpm. La degradación de azul de metileno fue monitoreada usando un espectrofotómetro UV-Vis, a 665 nm. Se observó un 97.4 % de degradación a 90 minutos cuando MB fue contactada con 25 ppm de TiO₂. Resultados similares (97.8 % de degradación) fueron obtenidos después de 60 minutos de contacto con 50 ppm de TiO₂.

Palabras claves: nanopartículas, dióxido de titanio, fotocatalizadores, degradación, azul de metileno.

Abstract

This work presents the potential use of semiconductors nanoparticles as titanium dioxide (TiO₂) for cleaning aqueous matrices, contaminated with organic dyes. Photoactivated nanoparticles at two concentrations (25 ppm and 50 ppm) were used as photocatalysts for the degradation of methylene blue (MB) under UV irradiation (302 nm) and, agitation at 20 rpm. The degradation of MB was monitored using a UV-Vis spectrophotometer at 665 nm. About 97.4 % degradation in 90 minutes was observed when MB was contacted with 25 ppm of TiO₂. Similar results (97.8 % of degradation) were achieved after 60 minutes of contact with 50 ppm of TiO₂.

Keywords: nanoparticles, titanium dioxide, photocatalysts, degradation, methylene blue

Introduction

Water contamination is commonly associated to waste and organic pollutants from the city sewage and industrial activities that consumed large quantity of water to fabricate mainly textiles, papers, and plastics. Most of the colored effluents found in contaminated waters consist of organic dyes like sulfonated azo dyes and phenazine which have been reported with carcinogenic

behavior. [1-4]. In this regard, the textile dyeing has generated a huge pollution problem as it is one of the most chemically intensive industries on earth, and the main polluter of clean water, after agriculture. Today, this industry is using more than 8000 chemicals in various processes of textile manufacture including dyeing and printing. Industries discharge millions of gallons of effluent containing hazardous toxic waste, full of color and organic chemicals from

dyeing and finishing salts. The colloidal matter present along with colors increases the turbidity and gives the water a bad appearance and foul smell. It prevents the penetration of sunlight necessary for the process of photosynthesis in aquatic plants. Also, the depletion of dissolved Oxygen in water is the most serious effect of textile waste as dissolved oxygen is very essential for marine life [2-5].

Conventional techniques like flocculation, coagulation, sorption, and membrane separation technologies are regularly employed in water treatments to concentrate or transfer contaminants from one phase to another without destroying the pollutants [6-7]. Therefore, photocatalysis can be considered a valuable technology to obtain a fast destruction of organic contaminants [6-7]. Some advantages of the photocatalytic approach include a quick oxidation of the pollutant molecules, lack of production of polycyclic products and final degradation of pollutants in the ppb range [8].

Exploring properties of novel materials at nanoscale; semiconductors nanoparticles have evidenced interesting optical, electronic, and catalytic properties. In this way, titanium dioxide has been widely accepted as photocatalyst due to its great quality/price ratio, chemical stability, good optical transparency, non-toxicity and, environmentally friendly nature.

Figure 1 illustrates the proposed mechanisms to degrade environmental pollutants in aqueous phase. Nanomaterials as titanium dioxide absorb photons with energy equal to or greater than the energy gap for TiO_2 bulk (3.2 eV), inject electrons from valence band (VB) to its conduction band (CB) and generate excitons or electron hole pairs (e^- / h^+). The hole (h^+) can generate hydroxyl radicals ($\bullet\text{OH}$) from water and oxidize organic pollutants adsorbed onto

the nanomaterials surface. The electron can react with oxygen molecules to form superoxide anions and these species react with protons (H^+) to finally generate hydroxyl radicals. Also, photoactive nanomaterials have evidenced improved performances with respect to its bulk counterpart, thanks to their high surface-to-volume ratio into a high density of catalytically active surface sites. To assure an effective degradation, photoactive nanomaterials should interact with pollutants by electrostatic interactions in aqueous matrices [9-12].

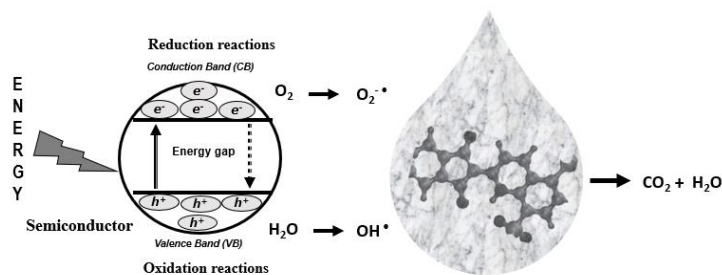


Figure 1: Proposed mechanism to degradation of organic dyes by photoactive nanomaterials.

Materials and Methods

Titanium dioxide nanoparticles

Titanium dioxide (aeroxide P25) with an average particles size of 21 nm and a surface area of $35\text{-}65\text{ m}^2\text{g}^{-1}$ was provided by Sigma-Aldrich.

Photocatalytic Experiments

The photocatalytic capacity of TiO_2 nanoparticles (NPs) was evaluated by using methylene blue solutions at concentrations of $15\text{ }\mu\text{M}$. Nanoparticles were used at two concentrations, 25 ppm and 50 ppm. An 8 Watts-UV lamp (302 nm) with a power irradiation of 10mW cm^{-2} was used as the irradiation source. MB solutions in contact

with titanium dioxide nanoparticles were exposed to ultraviolet light (UV) for time intervals for a total irradiation of 120 minutes. The suspensions were gently stirred at 20 rpm at room-temperature conditions. Aliquots of the irradiated solutions were quickly withdrawn for absorbance analysis at 665 nm. A calibration curve at different concentrations of MB (1 μ M, 3 μ M, 5 μ M, 10 μ M, 15 μ M and 20 μ M) was prepared in aqueous medium, and was used to determine the concentration of dye in the experimental solutions at different time intervals. Under the same conditions, control groups in presence of light (Light control) and absence of light (Dark control) and containing 15 μ M of MB were monitored at 665 nm.

Results and discussion

Transmission Electron Microscopy, Electron Diffraction (ED) and EDX analyses of titanium dioxide NPs were carried out using a JEOL-2011 hosted by the National High Magnetic Field Laboratory in Tallahassee, Florida. The results for these measurements are shown in Figures 2, 3, 4 and 5. TEM images (Figures 2, 3) of TiO₂ NPs indicate the presence of small particles with near spherical morphology as well as irregular shapes. It can be observed that particles exhibit isolated and agglomerated nanostructures with diameters less than 50 nm.

The crystallographic planes for TiO₂ are showed in Figure 4. The presence of right spots as well as ring formation suggests the presence of single and polycrystalline structures. The lattice planes that appeared were indexes to (101), (103), (200), (211) and (213) planes. These results suggest the crystalline nature of TiO₂ nanoparticles.

The EDX spectrum shows the elemental composition of TiO₂ NPs. Figure 5 evidenced predominant peaks that correspond to titanium (33.33%) and oxygen (66.67%), confirming the presence of Ti and O as main components of these nanostructures.

Semiconductors nanoparticles of TiO₂ were used to evaluate its catalytic capacity to degrade organic dyes. Standard solutions of MB (1 μ M, 3 μ M, 5 μ M, 10 μ M, 15 μ M and 20 μ M) were prepared to determine the wavelength of maximum absorbance (Figure 6). Then, these solutions were used to build a calibration curve (Figure 7) where the standards were monitored at 665 nm. The calibration curve was used to determine the concentration of MB in the experimental solutions at different time intervals. Figure 8 shows the variation of the relative dye concentration (C_f/C_i) with UV-irradiation time for MB in presence of 250 and 500 ppm of titanium dioxide NPs. The process was dependent on TiO₂ concentration and the UV-irradiation time. Control groups (Light and Dark) were slightly affected during the experiments, which indicates that the decrease in the MB concentration was mainly due to the activity of TiO₂ nanoparticles. In this way, the photodegradation of methylene blue in presence of photoactivated titanium dioxide nanostructures should occur by the production of hydroxyl radicals, a powerful oxidizing agent, which attack the MB adsorbed on the surface of TiO₂ to quickly destroy the organic compound [9-10, 13].

Figure 9 shows the degradation efficiency of TiO₂ NPs. The MB (initial concentration of 15 μ M) degradation percentage was 97.4% when irradiated for 90 minutes with UV light at 302 nm, using 250 ppm of nanoparticles. An increase of concentration of TiO₂ at 50 ppm achieved the destruction of MB in 97.8%, after 60

Titanium dioxide...

minutes of treatment. The trends observed can be attributed to the increase of the number of active photocatalytic sites at larger quantities of nanoparticles suspended in the irradiated volume [9-10, 14].

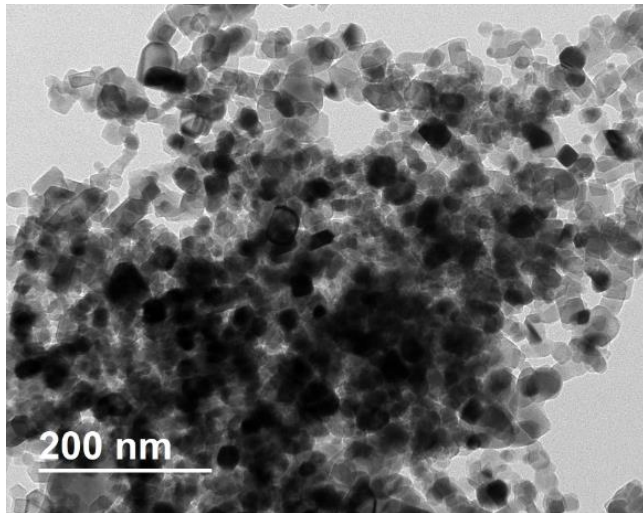


Figure 2: HRTEM images for TiO₂ NPs at 200 nm scale.

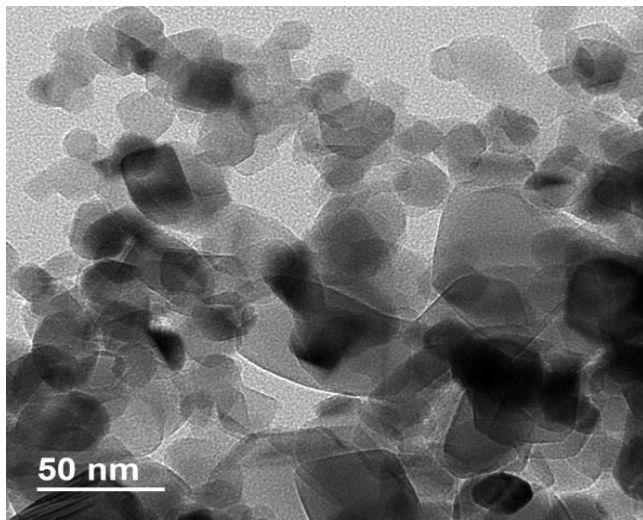


Figure 3: HRTEM images for TiO₂ NPs at 50 nm scale.

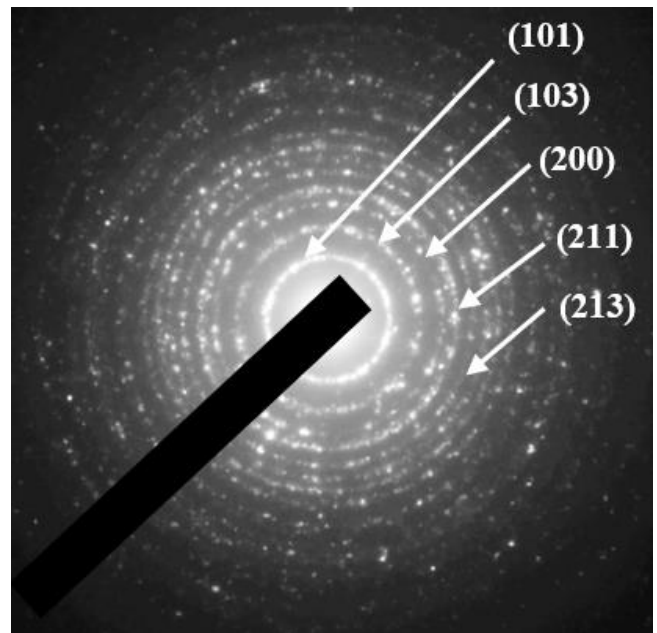


Figure 4: Energy dispersive X-ray analysis for TiO₂ NPs.

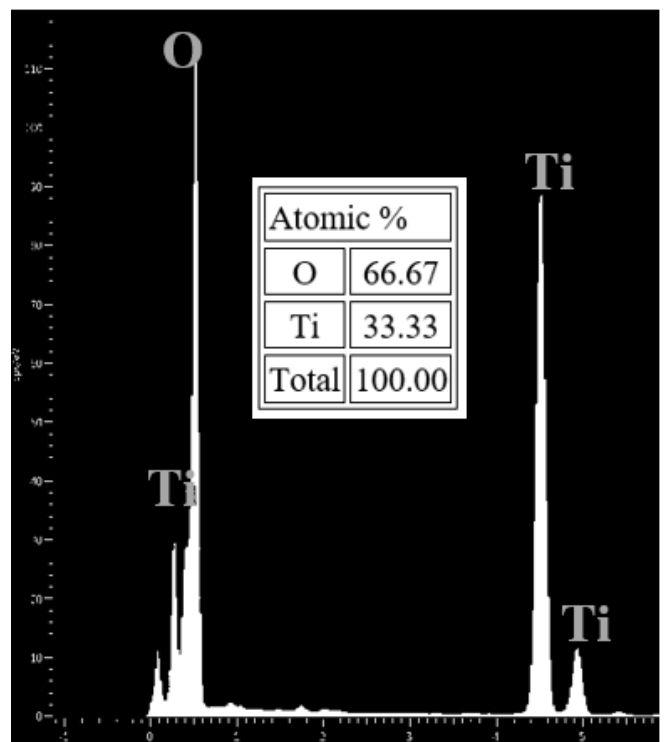


Figure 5: EDX spectrum for TiO₂ NPs.

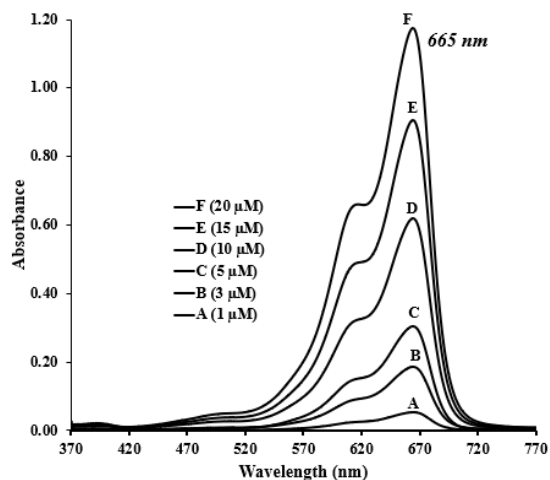


Figure 6: UV-Vis absorption spectra of MB standard solutions.

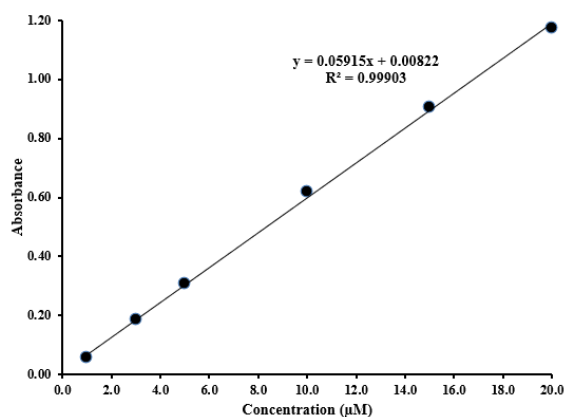


Figure 7: Calibration curve of MB at wavelength of 665 nm.

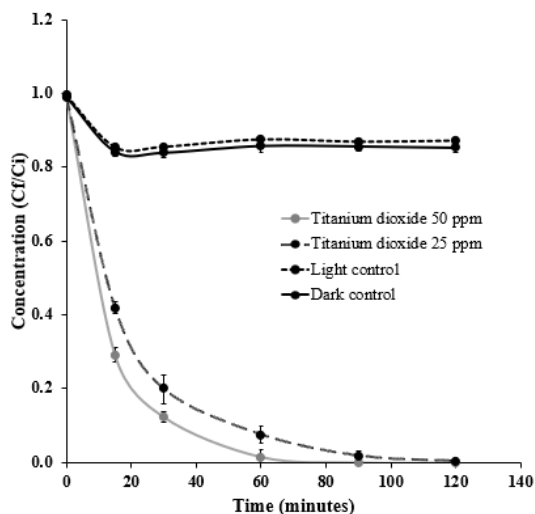


Figure 8: Effect of TiO₂ NPs concentration on Methylene Blue degradation.

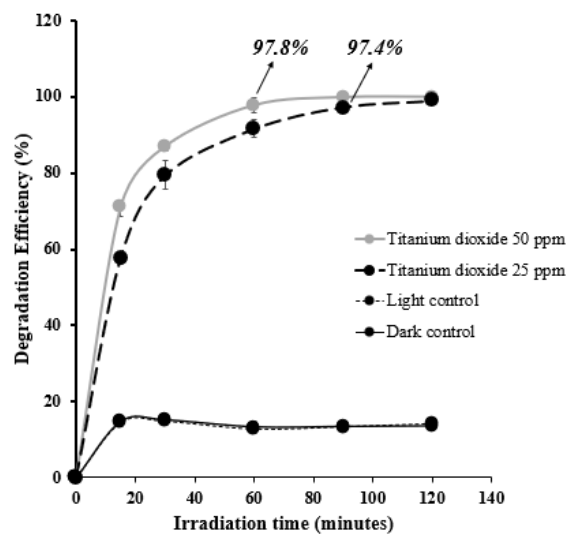


Figure 9: Degradation efficiency of TiO₂ NPs.

Conclusions

Semiconductors nanoparticles of titanium dioxide were used to degrade organic dyes as methylene blue, in aqueous phase. The photocatalytic activity was dependent of the nanoparticle's concentration, the maximum photodegradation percentage for MB was 97.8% when 50 ppm of TiO₂ was used.

References

- Kant, R.** (2012). Textile dyeing industry and environmental hazard. *Natural Science*, 4, 22-26.
- Sohrabnezhad, S.** (2011). Study of catalytic reduction and photodegradation of methylene blue by heterogeneous catalyst. *Spectrochimica Acta Part A*, 81 (1), 228-235.
- Martínez, S. S., & Uribe, E. V.** (2012). Enhanced sonochemical degradation of azure B dye by the electroFenton process. *Ultrasonics Sonochemistry*, 19 (1), 174-178.
- Mohammadine, H., Rachid, M., Nabil, S., & Said, L.** (2012). Removal of a cationic

dye-Basic Red 12-from aqueous solution by adsorption onto animal bone meal. *Journal of the Association of Arab Universities for Basic and Applied Sciences*, 12 (1), 48-54.

Fiorentino, A., Ferro, G., Alferez, M.C., Polo-López, M.I., Fernández-Ibañez, P., & Rizzo, L. (2015). Inactivation and regrowth of multidrug resistant bacteria in urban wastewater after disinfection by solar-driven and chlorination processes. *Journal of Photochemistry and Photobiology B*, 148, 43-50.

Hamity, M., Lema, R. H., Suchetti, C. A., & Gsponer, H. E. (2008). UV-vis photodegradation of dyes in the presence of colloidal Q-CdS. *Journal of Photochemistry and Photobiology A: Chemistry*, 200 (2-3), 445-450.

El-Kemary, M., Abdel-Moneam, Y., Madkour, M., & El-Mehasseb, I. (2011). Enhanced photocatalytic degradation of safranin-O by heterogeneous nanoparticles for environmental applications. *Journal of Luminescence*, 131(4), 570-576.

Pouretedal, H. R., Nozori, A., Keshavarz, M. H., & Semnani, A. (2009). Nanoparticles of zinc sulfide doped with manganese, nickel and copper as nanophotocatalyst in the degradation of organic dyes. *Journal of Hazardous Materials*, 162(2-3), 674-681.

Alamo-Nole, L., Bailón-Ruiz, S., Luna-Pineda, T., Perales-Perez, Oscar., & Roman, F. R. (2013). Photocatalytic

activity of quantum dots-magnetite nanocomposite to degrade organic dyes in the aqueous phase. *Journal of Materials Chemistry A*, 1, 5509-5516.

Alamo-Nole, L., Bailón-Ruiz, S., Cruz-Acuña, R., Perales-Pérez, O., & Roman, F.R. (2014). Quantum dots of ZnSe(S) doped with copper as nanophotocatalyst in degradation of organic dyes. *Journal of Nanoscience and Nanotechnology*, 14 (9), 7333-7339.

SamreenHeena, K., Fulekar, M.H., & Bhawana, P. (2014). Nanomaterials for Photocatalysis and their application in environmental clean-up. *International Journal of Current Research*, 7 (9), 20850-20865.

El-Kemary, M., Abdel-Moneam, Y., Madkour, M., & El-Mehasseb, I. (2011). Enhanced photocatalytic degradation of safranin-O by heterogeneous nanoparticles for environmental applications. *Journal of Luminescence*, 131(4), 570-576.

Aghareed, M., & Hussein, D. (2015). Synthesis of TiO₂ nanoparticles and their photocatalytic activity for methylene blue. *American Journal of Nanomaterials*, 3(2), 57-63.

Vallejo, W., Rueda, A., Díaz-Uribe, C., Grande, C. & Quintana, P. (2019). Photocatalytic activity of graphene oxide-TiO₂ thin films sensitized by natural dyes extracted from *Bactris guineensis*. *Royal Society Open Science*, 6, 1-17.

MIRADOR PONCEÑO



Óleo sobre lienzo: “The Poet and The Mirror Tree”
Edgar E. Ramírez Mella

Legado que trasciende pueblos: Adelina Coppin-Alvarado y la Biblioteca Juvenil; Justina Díaz Bisbal y la Feria Puertorriqueña del Libro Usado

Maribel Caraballo Plaza
Bibliotecaria
UPR-Ponce

La palabra ha sido estudiada a través de los siglos desde su etimología, composición y sintaxis. A pesar de la proliferación de los recursos de información y los adelantos tecnológicos que impactan significativamente la industria de la información, haciendo que la divulgación de la palabra sea a través de medios electrónicos, es el libro el recurso por excelencia utilizado con más regularidad y trascendencia, superando todo tipo de barreras. Como resultado, este se deposita en todo tipo de bibliotecas: escolares, académicas, especializadas y comunitarias, con el propósito de ser organizado, conservado y preservado para, eventualmente, ser utilizado por los interesados en adquirir conocimientos en determinado tema.

Los estudiosos, investigadores e individuos, en su carácter personal, adquieren libros y forman bibliotecas privadas. Pero, ¿qué sucede cuando la cantidad de libros adquiridos es excesiva y no se cuenta con el espacio necesario para mantenerlos? ¿Qué hacen sus dueños cuando estos fueron leídos, pierden el interés en retenerlos o los consideran viejos u obsoletos; ¿acaso, los guardan en cajas y estantes, los desechan, los donan u optan por regalarlos a otros? En este trabajo se presenta una breve historia de dos amantes de los libros y cómo sus vidas se unieron para fomentar y promover el hábito de la lectura mediante servicios comunitarios.

La bibliotecaria Adelina Coppin-Alvarado, ponceña de nacimiento, fungió como Directora de la Biblioteca de la Universidad de

Puerto Rico en Ponce desde su fundación en el 1970 hasta el 1986, cuando se acogió a la jubilación. Adelina comentaba que era la “cuota” en la institución, pues por muchos años fue la única empleada “negrita” y tenía sus “pies viraditos”, a consecuencia de la poliomielitis. Muchos la consideraban “una biblioteca ambulante”, pues hablaba con fluidez sobre cualquier tema de interés, en especial sobre el teatro, motivo por el cual Maruja Candal la describió como “soldado de la cultura”, en entrevista realizada por Caraballo (2009).

Desde la jubilación, se dedicó a escribir su único libro, publicado en el 1992, *Visión histórico-social de la Liga Cívica de Damas Pro-Ponce*. En el mismo destacó la labor de damas y caballeros ponceños que lucharon afanosamente por resolver los problemas que aquejaban a la Ciudad en los inicios de la década del '40, demostrando así cuán importante es el servicio comunitario.

Al darse cuenta que en Ponce no se podía utilizar la Biblioteca Pública por estar inoperante, decidió buscar un establecimiento desde donde pudiera ofrecer servicio de información a las personas que lo solicitaran, siendo los niños y jóvenes los principales beneficiados. La tarea fue difícil; muchas puertas herméticamente cerradas no fueron suficientes para mermar el deseo de lograr su anhelado propósito. Por eso, utilizó sus ahorros y compró una humilde residencia de madera, sita en la Extensión Salazar, Calle Sabio del sector Cuatro Calles. Después de diez largos años de gestiones vio realizado su sueño.

La Biblioteca Juvenil de Ponce se inauguró el 21 de abril de 2002 y fue establecida bajo el concepto de autogestión comunitaria para ofrecer a los niños y jóvenes un servicio educativo y cultural. La misión consistía en ofrecer lecturas de cuentos, libros, programas de alfabetización, talleres de apreciación de arte y música, cursos de literacia en computadora, manualidades, películas educativas y otras actividades que llenaran las necesidades y expectativas tanto educativas como recreativas. Entre las actividades realizadas estaban presentaciones de libros, talleres educativos y narración de cuentos a los niños en diferentes lugares de la ciudad, tales como centros comerciales, escuelas, hospitales, centros comunales y refugios establecidos luego del paso de huracanes por Puerto Rico. Además, llevó a cabo actividades anuales de reconocimiento a voluntarios, colaboradores y patrocinadores, pues una de las características que más sobresalía en ella fue ser agradecida. La biblioteca era una no tradicional, donde imperaba la interacción, el diálogo y la discusión de diversos temas (Carballo, 2015, pp. 96-98). Fomentó entre los usuarios el interés por los buenos libros y su lectura, como algo placentero y divertido, contribuyendo de forma especial en el desarrollo integral de ellos y convirtiéndolos en ciudadanos útiles y productivos de nuestra sociedad puertorriqueña.

Lamentablemente, situaciones adversas llevaron al cierre de la biblioteca, incluyendo un mal de salud que la indispuso por un largo tiempo. Para ese entonces, Ponce contaba con una nueva Biblioteca Municipal cerca del sector en que estaba localizada la suya. Los recursos disponibles los donó en su totalidad a la biblioteca que se estableció en El Tuque, por ser un sector de personas económicamente desventajadas.

El “ángel y la defensora de los libros”, Miss Coppin, falleció el 31 de marzo de 2013. Durante su vida creó un legado de amor por la lectura y los libros, por lo cual la Biblioteca de la UPR en Ponce y la Biblioteca de la Escuela

Elemental de la Comunidad Josefina Boyá León fueron denominadas con su nombre. En una ocasión expresó que un legado de amor sería ver a sus estudiantes de la UPR en Ponce convertidos en profesionales, trabajando con las herramientas de la educación y del conocimiento adquirido en los libros que les ayudó a localizar en los anaqueles. También fue un gran regalo de amor la Biblioteca Juvenil de Ponce. Con esta creación se cumplió su cometido de dotar a la Ciudad Señorial de un servicio que por muchos años estuvo desprovisto y así ayudar a muchos niños y jóvenes durante los años en que prestó servicios desde su biblioteca, labor que fue su mayor y más vehemente satisfacción. Este legado es digno de ser analizado y emulado, pues necesitamos más personas con su visión, compromiso y entrega de cuerpo y alma a tan noble propósito como es servir a la humanidad.

La siguiente historia es una excelente idea para promover el hábito por la lectura y rescatar miles de libros olvidados en rincones, estantes o deteniendo puertas. Este proyecto surgió en noviembre de 2002 como resultado de una preocupación que tuvo una ávida lectora desde su infancia, quien a través de los años adquirió libros de temas variados. Su nombre es Justina Díaz Bisbal, oriunda de Guayama, aunque reside en el pueblo del Mojito Isleño: Salinas. Torres (2014, 1-7 oct., pp. 21-22) presentó aspectos de su vida personal. Entre ellos, indicó que procreó un solo hijo, quien falleció a la edad de 25 años, pero le regaló una nieta de nombre Paulette Marie y dos bisnetos: Sofía Isabel y Alexander. Al jubilarse regresó a su ciudad natal y conoció a su actual esposo Carlos Lago Malavé, quien la acompaña y comparte con ella su afición por la lectura. Fue empresaria de una envasadora de agua; es ambientalista; trabaja la tierra; escribe guiones, poesías, y cuentos para niños, a quienes regala la mitad de sus publicaciones, pues promueven la puertorriqueñidad, los valores y las tradiciones de pueblo. También ofrece talleres sobre cómo hacer lectura. Publicó un libro titulado *Piénsalo bien, Yogui*; y una novela

corta, *Devuélvanos a Bruno*. Tomó clases de dibujo para ilustrar sus libros de cuentos y rescata animales.

Al percatarse de la cantidad de libros que tenía guardados en cajas y que había leído, decidió iniciar un nuevo proyecto. Desarrolló la idea de intercambiarlos para continuar enriqueciendo su intelecto y se percató que al igual a ella existían cientos de personas con el mismo predicamento. Señala Torres (2014, 1-7 oct., pp. 18-19), además, que Justina fue inspirada por otra amante de los libros, Adelina Coppin-Alvarado. La conoció sentada en una silla de ruedas, con su pelo blanco y su carácter serio, pero afectivo. Al igual que ella, Adelina tuvo un sueño, el cual convirtió en realidad desde la Biblioteca Juvenil. Justina le expresó a su esposo que si Adelina logró dotar a su pueblo de una biblioteca cuando más se necesitaba y a pesar de las condiciones de salud en que se encontraba, ella también podía comenzar un proyecto similar y dejar su propio legado. Fue así que desde una humilde residencia en el sector Rancho Guayama en Salinas y junto a él, comenzaron a organizar la primera Pequeña Feria del Libro Usado, precisamente dedicada a Adelina Coppin, quien los acompañó en tan significativa actividad.

Torres (2014, 8-14 oct.) describe a Díaz Bisbal como una “fiel defensora de los textos que yacen silentes en muchos hogares de Puerto Rico”. Justina organiza la Feria del Libro Usado, pero el lugar donde se llevaba a cabo es pequeño para la cantidad de libros a intercambiar y para los visitantes que llegaban al lugar a disfrutar de la actividad, donando sus libros y llevándose otros.

En la Feria, además del intercambio de libros, enfoque principal de la misma, los invitados disfrutaban de exhibiciones de arte, artesanías, interpretaciones y lecturas de cuentos infantiles, charlas, presentaciones artísticas, obras de teatro, venta de libros de escritores noveles, entre otras expresiones.

El costo de todos los preparativos es sufragado por ella, quien deposita en una cuenta bancaria el dinero obtenido de las ventas de sus libros, los talleres que ofrece y las aportaciones recibidas de personas que al ver el proyecto se interesan en él. Rescata los libros viejos sobre Puerto Rico e identifica aquellos con valor de colección y especializados que se pueden vender, incluso desde la Internet, haciendo que la Feria sea autosustentable. También, con la venta de cuentos infantiles cortos, reproducidos al estilo de tarjeta de felicitación, entre ellos “¡No sabe leer!” y “Tiempos felices”, genera fondos adicionales para su proyecto.

La Feria “creció” y la trasladaron en el 2014, por primera vez desde su creación, a la Ciudad Señorial, específicamente al Atrio Central de Plaza del Caribe. El propósito fue darla a conocer más allá de su pueblo, y así continuar fomentando el intercambio y regalo de libros usados a aquellos interesados en la lectura. Como resultado del evento, la administración del centro comercial se comprometió a darle continuidad al proyecto, manteniendo el concepto original donde las personas adquieren de forma gratuita los libros que necesitan leer durante todo el año, y al año siguiente los intercambian por otros. Es así que se proveería “un lugar bajo techo, sin el riesgo de que la lluvia nos la arruine, con amplio estacionamiento y un ambiente de temperatura controlada más agradable”, liberando a los organizadores y voluntarios “del arduo trabajo de acondicionamiento del área en que se llevaba a cabo y muchos de los gastos en los que incurriamos en el proceso”, según indicó Díaz Bisbal (2014); pero el compromiso no se completó.

Caraballo (2014) preguntó a la gestora de la Feria sobre el beneficio recibido a través de esta actividad. Díaz explicó que no recibe aportación económica, solo se intercambian libros, aunque existe una logística. Previo a la actividad, se promociona la misma y se indican los días y el lugar donde se recibirán los libros donados, sin escatimar en su contenido. Ella los

coteja y selecciona aquellos relacionados con temas sobre Puerto Rico y el Caribe, los cuales retiene y coloca en una casa adquirida hace muchos años a través de la Corporación de Renovación Urbana y Vivienda, en la comunidad El Coquí de Salinas. Cuenta con cientos de libros y tomará un curso para organizar la colección y hacerla más accesible a los usuarios. Justina comienza un proyecto y no se detiene hasta finalizarlo; así sucedió con sus libros de cuentos, los escribe, prepara las ilustraciones, los mercadea y los recrea a través de sus lecturas.

Por el amor hacia la lectura y los libros, la Feria del Libro Usado fue un sueño convertido en realidad. Díaz Bisbal, a la edad de 80 años, desea dejar un legado adicional a su pueblo: dotarlo con la colección más amplia de libros sobre Puerto Rico y el Caribe de temas sociales (en especial con énfasis en la negritud), económicos, políticos, flora, fauna, etc. De esta manera, los usuarios que visiten su Biblioteca podrán encontrar la información que necesiten, gracias a la aportación recibida, en su mayoría, de personas anónimas que patrocinaron las Ferias con el donativo de libros usados.

Luego del paso del huracán María muchos pensaron que la Feria no se efectuaría. Alfonso (2017) señaló que “todo apuntaba a una pausa forzosa: a un doloroso paréntesis. Sin embargo, el tesón de un batallón de vecinos, amigos y colaboradores han hecho posible que el huracán María no se atribuya otra víctima: la Pequeña Feria del Libro Usado”. La edición de 2017 se efectuó el 13 de enero de 2018. Alvarado (2018) expresó que en la edición correspondiente a este año se estrenó un mercado agrícola, con la participación de diez pequeños agricultores, y que el próximo proyecto de Justina es establecer mensualmente el mercado agrícola para continuar apoyando a los trabajadores de la tierra. La 18va edición se llevó a cabo el 4 de diciembre de 2019. Se resume que durante los pasados 18 años se han intercambiado de manera gratuita sobre 75 mil libros y los lectores visitantes disfrutaron de

espectáculos musicales y artísticos, lectura de cuentos infantiles, venta de comida típica, artesanía y mercado agrícola, todo desde un mismo lugar. Lamentablemente, con motivo de la pandemia del COVID-19 y por el amor que sienten por el prójimo, en el 2020 no se celebrará la Feria, pero se enfocarán en continuarla en un futuro cercano. Invita a su nieta, quien colabora arduamente en el proyecto, y a sus bisnietos para que la acompañen en esta actividad, se “enamoren” de la misma y decidan continuarla a través de los años.

A Adelina y Justina el destino las unió, pues sus intereses son similares: amantes de los libros; optimistas en la jubilación y con deseos de ofrecer un servicio comunitario de envergadura; incansables en la búsqueda de llevar a los semejantes su pasión por la lectura; soñadoras que convierten sus sueños en realidad con gran esfuerzo, sacrificio y desprendimiento; emprendedoras y dignos ejemplos a emular en nuestra sociedad puertorriqueña.

Referencias:

- Alfonso, O.** (2017, 27 de diciembre). Contra viento y marea: para enero la Feria del Libro Usado. *La Perla del Sur* (Gente). <https://www.periodicolaperla.com/viento-marea-enero-la-feria-del-libro-usado/>
- Alvarado Guzmán, V.** (2018, 12 diciembre). “La historia de amor tras la Feria Puertorriqueña del Libro Usado”. *La Perla del Sur* (Gente). <https://www.periodicolaperla.com/la-historia-de-amor-tras-la-feria-puertorriquena-del-libro-usado/>
- Caraballo, M.** (2009, 28 de abril). [Entrevista]. Maruja Candal, en su residencia en Ponce.
- _____. (2014, 11 de octubre). [Entrevista]. Justina Díaz Bisbal, Plaza del Caribe en Ponce.
- _____. (2015). *Temple y tenacidad en una mujer triunfadora*. (libro inédito sobre la vida y obra de Adelina Coppin)
- Díaz, J.** (2014). Feria del Libro Usado se muda a Ponce. *El Regional*. Recuperado de: <http://www.elregionalpr.com/feria-del-libro-usado-se-muda-a-ponce/>
- Torres, S.** (2014, 8-14 oct.). Con nuevo hogar la Feria del Libro Usado. *La Perla del Sur*, p. 22.

_____. (2014, 1-7 oct.). Convertirán a Ponce en meca de libros usados en la Isla. *La Perla del Sur*, pp. 21-22.

_____. (2014, 1-7 oct.). Justina Díaz Bisbal: más allá de los libros. *La Perla del Sur*, pp. 18-19.



Vista parcial de la Feria desde su sede en Salinas.



13^{era} Feria del Libro Usado, Plaza del Caribe
11 de octubre de 2014. (Sra. Justina Díaz Bisbal
junto a la Prof. Maribel Caraballo)

Cine y literatura: Tributo a Federico Fellini. Proyecto Universidad CINE qua non en la Universidad de Puerto Rico en Ponce

Federico Irizarry Natal
Departamento de Español
UPR-Ponce

Luis Raúl Sánchez Peraza
Departamento de Ciencias Sociales
Coordinador del Proyecto Universidad CINE qua non
UPR-Ponce

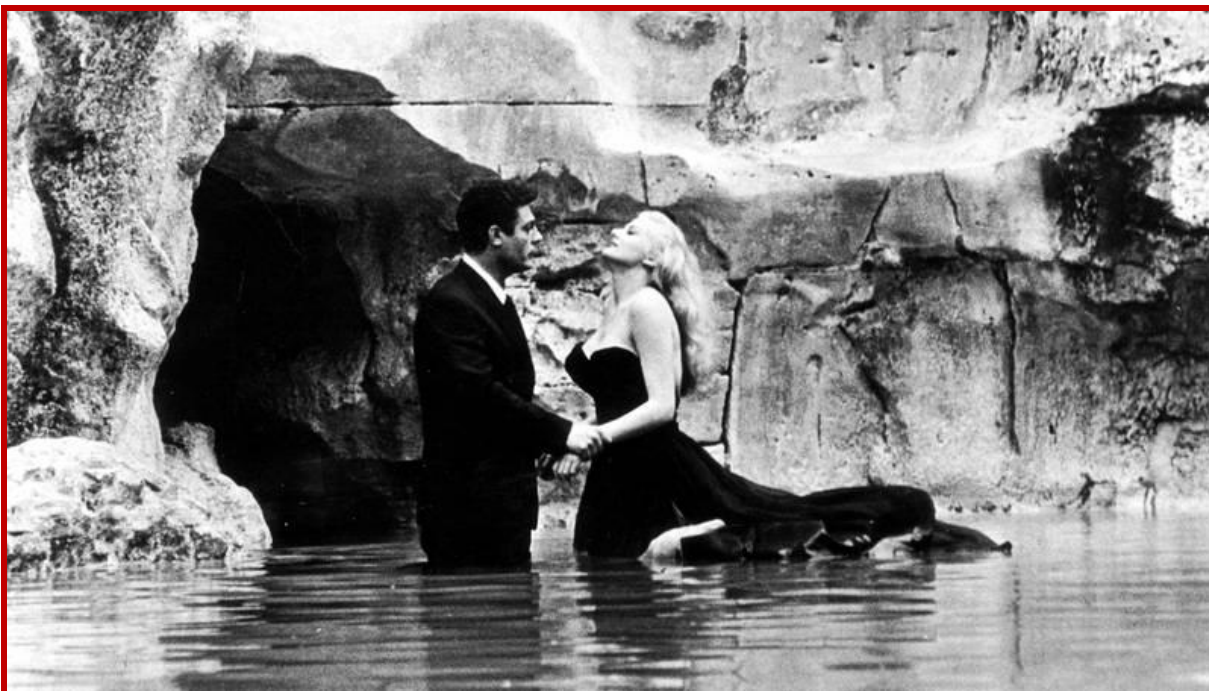
Durante el *Primer Semestre del Año Académico 2019-2020* y como parte de la oferta de actividades educativas que la *Universidad de Puerto Rico en Ponce* ofrece a la comunidad universitaria y a la comunidad en general, se presentó, a través del *Proyecto Universidad CINE qua non*, un tributo al trabajo cinematográfico de Federico Fellini. En esta ocasión, el tributo perseguía explorar, por medio de una selección de sus producciones, el diálogo entre el cine y la literatura. Participaron en el ciclo de tres (3) cine-foros el Dr. Federico Irizarry Natal del *Departamento de Español* (y quien comenzaba durante ese semestre sus funciones como Decano Interino de Asuntos Académicos), y el Dr. Luis Raúl Sánchez Peraza del *Departamento de Ciencias Sociales* y coordinador del Proyecto Universidad CINE qua non. La misión del proyecto es enriquecer la experiencia universitaria del estudiantado por medio de la proyección de trabajos cinematográficos de directores reconocidos a nivel mundial. La experiencia educativa que persigue es crear el escenario para un ocio reflexivo; un espacio en el que se pueda apreciar la experiencia del cine para intentar entender el cine como teoría, una forma de producir conocimiento que no requiere descomponer la realidad para captar su significado. A su vez, la visión del proyecto es ampliar la exposición que los participantes tienen al cine y posibilitar una mayor flexibilidad, como espectadores, en su

aproximación ante las imágenes que evoca la experiencia cinematográfica. Sus objetivos son, en primer lugar, promover la apreciación del cine, en segundo lugar, posibilitar una aproximación al cine como teoría y, finalmente, discutir características del lenguaje cinematográfico. Compartimos con ustedes el producto del diálogo entre el cine y la literatura que se materializó en los escritos de los profesores que participaron del mismo.

Diálogo entre el cine y la literatura: A propósito de la obra de Federico Fellini

En el Tributo a Federico Fellini, organizado por el Proyecto Universidad CINE qua non, se decidió incluir tres (3) películas del director. De igual forma, fueron tres (3), básicamente, los criterios utilizados para la selección de las películas. En primer lugar, se tomó en consideración el valor de la película para el desarrollo del cine a nivel mundial. En segundo lugar, se prestó particular atención al valor ilustrativo de la película para entender las transiciones por las que atravesó el director a lo largo de su trayectoria cinematográfica. Finalmente, se evaluó la contribución de la película para identificar y entender la dimensión autobiográfica de su propuesta fílmica. Las tres (3) películas seleccionadas fueron *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963) y *Amarcord* (1973).

La Dolce Vita (1960)



Sinopsis de *La Dolce Vita*

La trayectoria del director a quien rendimos tributo en este ciclo de cine-foros resulta fascinante, pues, a pesar de sus contribuciones al desarrollo del cine a nivel mundial, Federico Fellini se pensaba a sí mismo como un pintor y no, primordialmente, como director de cine. Nacido en un pequeño pueblo a las orillas del Mar Adriático, su llegada a Roma ocurre a los 28 años. Esto le permitirá la distancia necesaria para identificar, como observador partícipe, las contradicciones inherentes a una ciudad y a un país en un periodo de transición. Inicialmente, Fellini logró reconocimiento por sus caricaturas de sátira política y por su trabajo como reportero. Su ingreso accidental al mundo del cine es catapultado, precisamente, por el valor de sus caricaturas, pues fue contratado para diseñar los afiches de películas taquilleras. Luego de trabajar, por un periodo de tiempo, como asistente de un director que, progresivamente, delegaba en él las tareas de la dirección,

finalmente le fueron asignadas en propiedad tales funciones. Sin embargo, su verdadero interés se encontraba en la pintura. Pensaba las imágenes de sus películas como secuencias de cuadros. A su vez, su aproximación al cine se movió del neorrealismo a la exploración del mundo onírico (sueños) atribuida tanto al psicoanálisis como a su expresión en el arte: el surrealismo. En *La Dolce Vita* podemos cotejar tanto sus referentes anclados en la pintura como la transición de un cine neorrealista hacia una exploración del mundo de los sueños.

Desde las primeras imágenes que muestran una estatua de Cristo transportada sobre una Roma repleta de contrastes hacia la Basílica de San Pedro, la narrativa de la película nos sugiere los polos a lo largo de los cuales transitará el personaje de Marcelo Rubini (Marcelo Mastroianni). Él es un reportero de farándula que anhela hacer otra cosa con su vida. Por una parte, se siente atraído por la vida superficial, cargada de excesos y rodeada de hermosas mujeres. Por el otro, Marcelo desea

convertirse en un escritor para, de esta forma, rodearse de la elite intelectual del periodo representado. A lo largo del largometraje atravesamos siete episodios en su vida cotidiana.

La elegante cinematografía, el guion y la dirección aparecen como los aspectos técnicos sobresalientes de *La Dolce Vita*. Filmada en blanco y negro, la cámara retrata los contrastes que rodean la vida cotidiana de la ciudad de Roma. A su vez, el magistral manejo de la cámara introduce elementos propios del mundo de los sueños. El guion, evade con certeza cualquier tentación de otorgarle una coherencia a la secuencia de episodios en la vida cotidiana de un reportero de farándula. Lo anterior es consistente tanto con el imperativo neorrealista que propone que lo banal también merece ser contado como con el carácter ilógico y contradictorio que se atribuye a lo onírico (surrealismo). Con *La Dolce Vita*, una pieza de cine de arte, Fellini genera un documento de valor histórico para recrear una crucial transición en la organización de lo social.

Sobre *La Dolce Vita* (Literatura y Cine)

De dos maneras incide lo literario en *La Dolce Vita*, la más elogiada película de Federico Fellini. Por un lado, juega un papel principal en el argumento fílmico alrededor del cual se organiza la historia; por otro, aporta en la elaboración de la estructura de la obra. Debe entenderse, sin embargo, que tal dualidad no implica una separación entre ambas instancias (argumento y estructura); sino todo lo contrario: una estrecha interrelación. A pesar de ello, haré referencia a cada una de manera separada.

En primer lugar, en la película lo literario queda expresado como *la instancia de un valor mayor*: el de la autenticidad. En medio de una vida marcada por la frivolidad, la literatura constituye el afán último al que aspira Marcelo. Un afán fallido, sin embargo; pues, la superficialidad del mundo de la farándula en que el personaje principal se mueve es tan

abrumadora que termina por bloquear todo intento de legitimar la existencia mediante su vocación por las letras. De ahí que el oficio de reportero sensacionalista posibilite ser entendido como el sustituto decadente del literario. Visto de tal manera, podría, entonces, hablarse de una polarización de envergadura: en un extremo se halla la trivialidad de un fluir veleidoso de infidelidades y farras relacionado con la prensa amarilla (uno de los recintos escriturales de lo subliterario), y, por otro, la aspiración utópica de una existencia con fundamento estrechamente vinculada con lo literario. Entre ambos polos, como si estuviese entre la espada y la pared, se halla Marcelo, un tanto incómodo, confundido y ridiculizado, por lo que termina siendo significativamente una figura de alcances tragicómicos. Solo un personaje, Steiner -un intelectual admirado por Marcelo-, evita que el protagonista sucumba al vértigo definitivo. No obstante, el inesperado y nefasto final de Steiner dispara a Marcelo hacia un descontrol que intensifica su cinismo en la misma medida en que lo acerca al desdén de sus semejantes y al despilfarro de las bacanales. Debe decirse, sin embargo, que ello implica solo un acercamiento; no sucumbe del todo. En todo caso, Marcelo, tal y como lo sugiere el final, que lo ubica en la costa de una playa, llega a un límite, riesgoso y frágil, pero solo un límite, que lo deja ante el vacío existencial del que ha querido huir mediante la escritura subliteraria de la prensa amarilla; esto sin ninguna promesa de abordar lo literario como estrategia de dignidad salvífica.

Tal y como hemos señalado, este *hombre en el límite* que es Marcelo se relaciona problemáticamente, mediante un efecto de atracción y repelencia, con ese núcleo duro de autenticidad que subyace en lo literario para dar cuenta de una vida, una generación y un mundo moderno perdidos por una insustancialidad apabullante.

Por otro lado, en términos estructurales, la organización de la historia de esta película se vale a su vez de varias instancias relacionadas con la literatura. Pongo sobre relieve, en primer

lugar, una: la del cronotopo. Este término (cronotopo), que proviene de la física de Einstein, lo trae con éxito a los estudios literarios el teórico ruso Mijaíl Bajtín. Con ello pretendió nombrar la imagen literaria que relaciona indisolublemente el aspecto *temporal* y el aspecto *espacial* en función de generar una visión de mundo orgánicamente elaborada. Hay una diversidad enorme de cronotopos; pero hay algunos que sobresalen al punto de considerarse clásicos. Uno de ellos es la encrucijada, la cual, cronotópicamente hablando, implica el espacio que materializa la culminación de un dilema: aquel en que se vive el tiempo de la indecisión como un momento de tribulación suprema en la vida. De seguro recordarán el final de la película “Cast away”, cuando Tom Hanks permanece impávido en medio de una encrucijada antes de saber qué rumbo tomar para tratar de dar continuidad a su existencia, fracturada irremediabilmente tras un accidente de avión que terminó por desfamiliarizar el mundo que conocía. Tal película queda simbólicamente enriquecida por el valor cronotópico que le otorga la encrucijada al final de la historia: remite a la imagen de una crisis existencialista: la del hombre que, buscando dar sentido a su vida, tiene que asumir la existencia como proyecto y restauración.

En el caso de *La Dolce Vita*, ¿qué instancia podríamos nombrar como cronotopo? Sin lugar a dudas Roma; esa ciudad que se ha instaurado en el imaginario a la manera de un patrimonio cultural de espesor histórico, humanista y artístico. No obstante, esa no es la imagen que se articula cronotópicamente en la historia de Fellini. Más bien es la que en la película se transgrede para dar cuenta de un espacio tradicionalmente prestigiado que cede ante la banalidad de una modernidad mezquina. En ese sentido, Fellini proyecta a Roma a principios de los 60 desde una perspectiva cronotópica incómoda solo para expresar un espacio en que, tras ser vaciado emblemáticamente de su nobleza, se vive *la vida loca* como el tiempo de la enajenación y la insustancialidad. Esto, quizás refleja el trauma

de una generación que no ha canalizado adecuadamente la sobrevivencia a la Segunda Guerra Mundial. Esto, quizás refleja también los primeros síntomas en una generación que ha comenzado a transitar hacia una dominante cultural distinta a la tradicional y, por tanto, hacia otro espíritu de época, caracterizado por el escepticismo, la sospecha y el desencanto como correspondería a la postmodernidad, entendida contemporáneamente como la crisis en que vino a parar el proceso de secularización de los valores, saberes y experiencias establecidos durante la modernidad. Me atrevo a apostar que la intensificación de dicha crisis podría rastrearse en una película española de los años 90 -35 años después de *La Dolce Vita*- titulada *Las Historias del Kronen*, basada en la novela de José Ángel Mañas. El desencanto se torna en nihilismo y anarquía. Es decir: los límites de Marcelo en *La Dolce Vita* se han normalizado al punto de generarse otros mucho más extremos como ocurre en *Las Historias del Kronen*. Cuanto fue síntoma de postmodernidad, tres décadas después es ya posmodernidad desenfadada.

Hay otro aspecto relacionado con la literatura que me gustaría resaltar en la película. Es el estilo surrealista del que esta se vale en momentos clave para sugerir significados de importancia que enriquecerían desde su rareza las interpretaciones que produce.

Antes, es necesario dar unos breves datos sobre el surrealismo. Sépase que este fue un movimiento de vanguardia fundado en 1924 bajo la impronta del psiquiatra y poeta André Breton. Contrario al cubismo, que surgió de la experimentación pictórica para desplazarse a otras manifestaciones artísticas, el surrealismo nació en el seno de la experimentación literaria. En términos generales pretendió dar cuenta, a través de la escritura, de la importancia del inconsciente sobre el cual ya había trabajado el psicoanálisis de Sigmund Freud. De ahí que en el surrealismo subraye lo irracional y lo extraño; pues, desde su carácter bizarro podría sugerirse una verdad mayor que, no obstante, ha quedado

oculta tras la apariencia tranquilizadora de lo lógico y lo real.

En *La Dolce Vita* hay dos momentos, entre otros más, en que lo antedicho podría rastrearse: al principio y al final de la película. El extraño inicio del filme nos presenta a un Cristo volando sobre la ciudad de Roma. Es una estatua que cuelga de un helicóptero que lo lleva hasta el Vaticano. A poca distancia, otro helicóptero, repleto de varios paparazzi y reporteros de farándula, lo sigue de cerca. Sin embargo, este segundo helicóptero abruptamente se detiene sobre la azotea en que se hallan unas cuantas chicas en bikini que han dejado de tomar el sol para observar con sorpresa cómo el Cristo pasa sobre ellas. ¿Cómo puede entenderse esta imagen a todas luces surrealista? ¿Cristo, helicópteros, paparazzi y ciudad se unen aquí para advertir una nueva religiosidad? ¿La del espectáculo extraño y trivial? ¿La de la banalización de lo tradicionalmente trascendental? Dejo estas preguntas para que sean contestadas por ustedes posteriormente.

El final de la película, que no contaré, es todavía más contundente. Tras un viaje de decadencia por el que llega Marcelo a la costa de una playa -esa suerte de límite simbólico en que se detiene y, en cierto grado, recula ante la inesperada invitación de una chica a la que pudo mancillar egoístamente como a otras en esta historia- acontece la presencia de una entidad insólita. El surrealismo de ese ser, de esa *cosa*, convida al lector a pensar desde sus posibilidades simbólicas el sentido de este relato y el posicionamiento de Marcelo. Lo dejo ante la consideración de ustedes para que lo reflexionen tras ver la película.

No puedo terminar sin hacer alusión a la imagen más famosa de *La Dolce Vita*, la de Marcelo y Sylvia en las nocturnas aguas de la histórica -y ya icónica- Fontana di Trevi. ¿Acaso no resume dicha imagen mucho de lo que hemos comentado aquí? Como cronotopo, la fuente ha pasado a ser el lugar en que se ha densificado el tiempo de una pasión erótica. Como instancia surrealista, esta escena

posibilita lo imposible: el paso de la noche al día en segundos ante el repentino silencio de las aguas. Como búsqueda de autenticidad que adviene, según hemos dicho, del afán literario, en esta fuente Marcelo busca legitimarse en la fascinante belleza de Sylvia (así belleza física y estética literaria corren paralelas). Y el límite al que llega Marcelo al final del filme a la manera de un coto hasta donde ha de llegar su extravagancia e inconformidad ya se anuncia en la escena de la fuente al no poder acceder con éxito al abandono sensual de Sylvia.

Estos son algunos de los puntos en que cine y literatura coinciden. Los he traído a colación porque creo que ayuda en la comprensión de este texto fílmico y enriquece aún más el potencial interpretativo que a lo largo de su historia ha acompañado a *La Dolce Vita*.

Ficha técnica de *La Dolce Vita* (1960)

Director	Federico Fellini
Productor	Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli
Casa Distribuidora	Riama Film, Pathé Consortium Cinéma, Gray Films/ Cineriz, Pathé Consortium Cinéma
Guionista	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi (Pier Paolo Pasolini)
Edición	Leo Catozzo
Cinematografía	Otello Martelli
Música	Nino Rota
Reparto	Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Alain Cuny, Nadia Gray
Duración 180 minutos (3 horas)	

8 ½ (1963)



Sinopsis de 8½

En 8½ resulta prácticamente imposible separar, por una parte, la trayectoria del director de la película de, por otra parte, su aproximación al cine. Lo anterior respondería a un intento por contextualizar la obra de quien es considerado no solamente uno de los mejores directores de cine, sino también uno de los más influyentes en las generaciones más jóvenes de cineastas. Sin embargo, cómo lograr la tarea si, en la película, texto y contexto se funden. Una borrosa delimitación entre el adentro y el afuera similar al presente en momentos previos a la constitución de la subjetividad humana. Ciertamente, el carácter autobiográfico de la propuesta de Fellini es innegable en todas sus producciones cinematográficas, aunque lo negara o intentara disminuir la magnitud del impacto de sus propias experiencias en sus películas. Como afirmáramos en el anterior cine-foro, Fellini pensaba las imágenes de sus películas como secuencias de cuadros. Es por ello que tanto la narrativa como las imágenes de

8½ aparecen como una elocuente exploración de la psique humana. En este caso, la psique de su director: el propio Fellini

El personaje central es Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), un afamado y críticamente aclamado director de cine italiano (al igual que el director de 8½, que atraviesa un profundo bloqueo en su creatividad (nuevamente, al igual que Federico Fellini mientras dirigía 8½. Bajo las presiones de múltiples fuerzas que intentan modular su proceso creativo, el director lucha por transmitir una verdad de la que no parece tener plena consciencia.

8½ fue premiada por la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (Oscars)* como la *Mejor Película Extranjera*. Aunque la película puede resultar cerebral para el público general, la misma tuvo muy buena acogida, tanto del público general como de los críticos de

cine. Probablemente, porque recrea una situación que todos, en algún momento, hemos enfrentado: un bloqueo mental. De esta forma, confirma un principio de la narrativa cinematográfica: *El buen cine es particular y general al mismo tiempo*. Para ello, la cinematografía logra construir imágenes propias de los sueños que son extraídas de eventos fragmentados y dispersos en la realidad cotidiana de la filmación de una película. La creatividad del director se nos presenta de forma prototáctica gracias a un guion magistralmente orquestado. En *8 1/2* Fellini elabora un cuestionamiento de la delimitación de un adentro y un afuera que se encuentra a la base de todo proceso representacional, incluidas las representaciones que hacemos de nosotros mismos (y de los otros que habitan en nuestra imaginación). Propone y expone abiertamente su proceso creativo, para elaborar un argumento en torno a la psique humana. Apoyado en formulaciones psicoanalíticas, nos sugiere que la realidad soñada y la realidad vivida conscientemente son igualmente contradictorias y caóticas.

8 1/2 de Federico Fellini: El metacine como reflexión alegórica de la vida

Con el propósito de relacionar dos de las películas más celebradas de Federico Fellini, *La Dolce Vita* y *8 1/2*, podríamos afirmar que ambas quedan significativamente vinculadas por una misma dinámica de exploración: la que gira en torno de la crisis artística que padece cada uno de los protagonistas. Si Marcelo en *La Dolce Vita* resiente su éxito como reportero de farándula por imposibilitar su tránsito hacia la creación literaria que tanto anhela; Guido Anselmi, en *8 1/2*, sufre un perturbador bloqueo creativo que le impide estar a la altura de las expectativas que, tanto los productores como el público que le sigue, tienen de él como figura célebre del cine. En ambos casos, la exploración de una crisis artística es la justificación perfecta para generar una reflexión sobre la vida en esos momentos claves en que la existencia se torna, en cierta medida, insostenible. Quisiera abordar con ustedes

algunos de los recursos utilizados en *8 1/2* para concretar estéticamente lo antedicho.

En primer lugar, Fellini se vale de uno de los tópicos más antiguos para poner en marcha su famosa película de 1963. Nos referimos al tópico de “El gran teatro del mundo”, si lo nombramos según el título del famoso auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca. El mismo concibe la vida como una puesta en escena en que los límites que separan la realidad de la ficción se difuminan al punto de generar una puntual alegoría de intenciones didácticas. Si bien este tópico constituyó uno de los recursos de mayor frecuencia de los dramas del Siglo de Oro español y el teatro isabelino en Inglaterra, lo cierto es que el mismo hunde sus raíces en el imaginario de las culturas clásicas. En ese sentido, por ejemplo, Platón llegó a hablar metafóricamente de “la comedia y la tragedia de la vida”. Así, vida y representación dramática terminan por obrar a manera de una misma expresión en que la existencia y su teatralización intercambian imperceptiblemente entradas y salidas.

Este tópico, el del *gran teatro del mundo*, con el tiempo se ha ido desplazando, más allá del teatro mismo, hacia otros géneros artísticos. Ha entrado, por ejemplo, en la narrativa y también en el cine. Y a partir de una terminología de las últimas décadas que ha sentido una gran inclinación por los prefijos, este tipo de manifestación ha terminado por ser nombrado como *metaficción*, a raíz de lo cual se habla también de *metaliteratura*, *metapoésia* o *metacine*. En todos esos casos, el prefijo *meta* implica autorreferencialidad; es decir, una vuelta de tuerca en que se recae sobre sí mismo: una ficción sobre la ficción, una literatura sobre la literatura o un cine sobre el cine. En el contexto de dicho tópico, la película *8 1/2* de Fellini constituye uno de los casos más emblemáticos de metacine. En términos generales, puede ser abordada como una película sobre el rodaje de una película en el contexto del bloqueo creativo que padece el cineasta. Si algo verdaderamente notable logró Fellini con esta película (o, más

bien, metapelícula) es *haber elevado a categoría estética la imposibilidad de producir arte*. Es una especie de antiarte, si se quiere (no en el sentido de que deje de ser arte; sino en el de ser un arte basado en un fuerte elemento de negatividad).

Ahí, en esa inquietante paradoja, radica, en gran medida, el núcleo duro de su fascinación por parte de la crítica a través del tiempo. Muchos de los que se han acercado a esta obra aseguran, incluso, que no solo tiene una coloración metaficticia, sino también biografista. Tradicionalmente se ha visto que, en esta película, Fellini, al cinematografiar su bloqueo, ha exorcizado gran parte de los demonios que lo dejaron en una suerte de sequía creativa tras el éxito de *La Dolce Vita*, de apenas unos años antes. No obstante, más allá del carácter biografista que se le adjudica, esta película puede leerse además como una alegoría cuyas bondades estriban en proyectar la imagen de la existencia sobre la base de una negociación dolorosa abierta a las interpretaciones del espectador.

Lo dicho puede apreciarse en la historia del protagonista. Ante la imposibilidad de responder como se espera ante las exigencias sobre su labor, Guido escapa mentalmente hacia su pasado. A través de ello intenta compensar las angustias del presente. La tensión que genera enfrentar la complacencia idealizadora de un tiempo felizmente recordado con las vicisitudes experimentadas durante un presente hostil deriva, en la película, en una negociación que, si bien es ambigua, vincula la fatalidad con la alegría y la muerte con la vida. Remito al final de la película, que es el momento clave de la reconstrucción de la historia. Incapaz de seguir huyendo, Guido transa y acude a una actividad en que será entrevistado. Sin embargo, incapaz de responder a las preguntas que le hacen, se esconde bajo la mesa y súbitamente opta por la autoaniquilación. No obstante, después acontece, sin mediación ninguna, que se une a todos los fantasmas de su memoria que marchan bajo la impronta de una música circense con actitud ensalzada. Las palabras de Guido son las siguientes: “la vida es una celebración; unámonos a ella”.

¿Cómo entender estos exabruptos en el texto fílmico de Fellini? En primer lugar, habría que decir que no son tanto exabruptos como la estructuración más ajustada con que Fellini, en su libertad creativa, pretende expresar la perturbación del protagonista. La película se vale para ello de estrategias surrealistas. Este es, brevemente, el segundo aspecto que traigo a colación. Una película como la que abordamos requiere, para la época, de estrategias innovadoras para concretar su contenido. Ya en *La Dolce Vita*, Fellini había explorado con éxito la deriva surrealista; sin embargo, en *8 1/2* toma verdadera carta de ciudadanía la impronta del surrealismo. No más véase la primera escena: un hombre que, dentro de un automóvil en medio de un tapón, ante una inaudita intoxicación de gas interna logra salir del carro volando ante la mirada indiferente (o por lo menos no solidaria) de los demás. Creo que esta escena resume en su esencia el núcleo duro de la película: la concreción de una fuga (ciertamente irreal e inconsciente) en el contexto de un ambiente hostil. Otra fabulosa escena de ribetes surrealistas es la de Saraghina bailando rumba en una playa ante la mirada vulnerablemente pícaro de los niños, que la instan a exhibir su movimiento de caderas. Desde su apariencia surreal, esta mujer nombrada como la Saraghina, “una mezcla de diablo y muñeca rota”, tal y como la ha visto con ingenio Óscar de la Otarola, es la representación de una de las incipientes salidas a la represión sexual que acontece en el espesor del rigor religioso que experimentó Guido durante su niñez.

8 1/2 posibilita ser leída como un emblema alegórico: en los momentos de crisis, la existencia fracturada del ser humano, que a dos aguas se halla entre el pasado y el presente, entre las memorias raramente complacientes del ayer y la perturbación de un hoy turbulento y surreal -o, más bien, entre lo inconsciente y lo consciente-, es la vida en sí, que, cinematografiada, es una puesta en escena en que se negocia el siguiente movimiento a partir de una dirección que se debate entre las obligaciones de vivir y las libertades de improvisar.

Ficha técnica de 8½

Director	Federico Fellini	Edición	Leo Catozzo
Productor	Angelo Rizzoli	Cinematografía	Gianni Di Venanzo
Casa Distribuidora	Cineriz & Francinex/ Cineriz (Italia), Columbia Pictures (Francia) & Embass Pictures (US)	Música	Nino Rota
Guionista	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli,	Reparto	Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele
		Duración:	138 minutos (2 horas y 18 minutos)

***Amarcord* (1973)**



Sinopsis de *Amarcord*

A pesar de haber negado reiteradamente el carácter autobiográfico de sus producciones cinematográficas, en *Amarcord*, Fellini recrea las memorias de sus años de formación en un pequeño pueblo a las orillas del Mar Adriático: Rimini. De hecho, la palabra que le da título a la

película “*amarcord*” es extraída del dialecto de esa región de Italia, el *romagno*, y significa “yo me recuerdo”. A su vez, Fellini negaba que hubiese algún propósito político en sus trabajos para el cine. Sin embargo, en *Amarcord*, las memorias del director acerca de su niñez y adolescencia coinciden con el periodo durante el cual Italia estuvo bajo el gobierno fascista

liderado por Benito Mussolini. En *Amarcord*, las memorias del director crean el escenario para examinar ese periodo de la historia de Italia.

La trama se desarrolla en el pequeño pueblo de Borgos (un pequeño pueblo cercano a Rimini, donde Fellini nació y vivió durante su niñez, adolescencia y joven adultez). El relato transcurre a lo largo del periodo que cubre desde el comienzo de la primavera, por espacio de un año, hasta el comienzo de la próxima primavera. Durante ese año aparecen una serie de personajes característicos del pueblo, involucrados en rituales y ceremonias que forman parte de la vida de los habitantes del mismo. La época en la que se ubica la narrativa es la década de los años 1930, en Italia. Algunas de las ceremonias están relacionadas con Benito Mussolini, el dictador que ostentaba el poder en esa época, bajo un régimen fascista.

Al igual que *8½*, *Amarcord* fue premiada por la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (Oscars)* como la *Mejor Película Extranjera*. Además, estuvo nominada en las categorías de *Mejor Guion Original* y *Mejor Director*. Son, precisamente, estos componentes de la narrativa cinematográfica, junto a la cinematografía, los aspectos sobresalientes de la película. El manejo de la cámara permite, prácticamente caminar las calles del pueblo y lo hace en gran medida por que capta un colorido y una belleza que nos convoca a navegar por nuestras propias memorias de la niñez. La escritura del guion, en la que participó el director, parece una referencia a *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke: “*cuando niños, mientras en derredor nuestro iban los mayores de un lado para otro, enredados en cosas que parecían importantes y grandes, sólo porque ellos se mostraban atareados, y porque nosotros nada entendíamos de sus quehaceres.*” Todo lo anterior bajo la magistral dirección de Fellini. En *Amarcord* él recurre a todos los recursos que tiene a su alcance para hacer un comentario político del gobierno fascista de Benito

Mussolini y la participación de la iglesia en el mismo. Por ejemplo, presenta a los habitantes del pueblo entusiastas al esperar el desfile del dictador quien aparece envuelto en una nube de polvo. Hace que las imágenes resulten borrosas para afirmar que, después de todo, es su recuerdo: “*amarcord*”

Memoria y humor en *Amarcord* de Federico Fellini

Es bastante común que la crítica diga que *Amarcord* es una de las películas más íntimas y personales realizadas por Federico Fellini. La razón de ello radica en que la misma ha sido comúnmente entendida como la rememoración de una parte importante del pasado del cineasta: aquella que tiene que ver con la Italia fascista de los años 30; muy particularmente con Rimini, su ciudad natal, la cual habría servido de modelo para configurar ficticiamente el lugar y la colectividad que obran a manera de instancias estructurantes en la historia del filme. De tener razón la crítica (y creo que la tiene), las preguntas que pasamos a hacernos, entonces, son las siguientes: ¿Cómo es que se articula la memoria en esta película? ¿Cuál es su función estética? ¿Qué comunica Fellini a partir de ello? A continuación intentaremos responder sin mucho rodeo a tales cuestionamientos.

En primer lugar, podemos decir que *Amarcord*, en cuanto memoria, es un testimonio; *pero un testimonio libre y creativo*. Es decir: no es una memoria exacta de sucesos, sino una remembranza cuya fidelidad radica, en todo caso, en el *espíritu de los hechos* representados. El registro que realiza de los distintos episodios de una antigua provincia italiana tiene que ver así más con la imaginación que con la retentiva; tal y como sucede, al fin y al cabo, en la vida real, en que lo recordado es una suerte de superficie porosa con espacios vacíos que, a la manera de nudos convocantes, la memoria completa con la fuerza de las figuraciones que advienen de la fuente inagotable e ingeniosa del deseo. De esa forma,

la memoria pasa a ser un constructo que posibilita generar configuraciones estéticas que, en trascendencia de lo anecdótico, dimensionan valiosas derivas interpretativas que dan al traste con el núcleo duro de lo que en el fondo se quiere comunicar.

Visto de tal manera, pensemos en uno de los momentos más cómicos de la película: el del tío encaramado en la copa de un árbol desgañitándose con patetismo ante el asombro de los suyos. Lo importante no es testimoniar la presencia de un familiar mentalmente trastornado que, en la fronda de un árbol, grita con desesperación que desea tener acceso a una mujer; sino el simbolismo duro que se desprende de ello. A mi entender, cuanto transmite es una excelente imagen fílmica que expone de forma tragicómica la angustia que implica percibir en sí mismo una masculinidad fallida al interior de una colectividad y una cultura de fuertes e injustas exigencias machistas. La dimensión fálica que implica el árbol en que se ha elevado evidencia lo antedicho; y las acciones que el tío enloquecido asume desde esa cúspide inalcanzable devienen una carnavalización del posicionamiento androcéntrico que ocupa de forma tan averiada.

Esa cima problemática (así como lo que simboliza fálicamente) puede leerse como un *límite* que, en menor grado, está presente en otras escenas vinculadas con las fantasías masculinas que ostenta la comunidad de esta historia: tómese, como ejemplos, la que corresponde a la del joven incapaz de asumir adecuadamente los senos hiperbólicos de la vendedora de tabaco, o la de los colegas también incapaces de asumir como corresponde la lectura del Monumento a la Victoria de la ciudad cuando este no es percibido más que perturbadoramente a través de una lascivia condicionante.

Fuera de la cuestión erótica, otras son las instancias que también trascienden lo inmediato para dar cuenta de aspectos más profundos en esta rememoración. Destaco la

imagen constante del motociclista. ¿Cómo puede leerse esta presencia intermitente a lo largo de toda la historia? De seguro que es una imagen que remite a un aspecto temporal. Enmarcada en un año completo -que va de primavera a primavera-, la historia permite relacionar la figura del motociclista con el paso cíclico del tiempo. No importa si transita sobre la ceniza, la carretera o la nieve, la velocidad y la insistencia con que es expuesto hacen que su presencia alcance un símbolo del tiempo en tanto paso vertiginoso y cíclico del mismo. Las pelusas al viento con que comienza y finaliza la historia podrían fundamentar desde otra perspectiva lo antedicho: la fragilidad y la persistencia de las mismas redundan en un sentido de retorno en que lo que se repite, al final de la película (y de la vida), deja de ser igual. Tanto la imagen del motociclista como la de las pelusas repercuten simbólicamente en una misma idea: la del paso del tiempo, entendido como despunte hacia un cambio algo imperceptible al interior de estructuras que parecen no permitir ninguna modificación.

En segundo lugar, hay que decir que el manejo de la memoria en esta película tiene una función estética. En tanto construcción -en que la subjetividad tiene cierto predominio sobre la realidad empírica-, la memoria obra en dirección de una manipulación de los hechos, los cuales terminan obteniendo un relevante matiz humorístico. Tal y como en *8 1/2*, en esta película, aunque en menor grado, subyace un notable ribete de carácter circense. La idea parece ser producir una noción de distanciamiento. Alejada de la gravedad de los hechos, el abordaje de las situaciones que presenta el filme se aligera al punto de posibilitar tanto la reflexión como la risa. Hay que recordar que el humor es una de las expresiones de la conciencia irónica, la cual implica un distanciamiento de la realidad, que relativiza la verdad y degrada los valores consagrados. Enfatizamos que la a risa en que suele desencadenarse el humor corresponde a una degradación de los valores y no a una pérdida de estos; de lo contrario, la risa no

estaría basada en el humor como tal, sino en la crueldad, que impide cualquier tipo de reconstrucción. De ahí que la memoria en esta película tenga una función estética carnavalesca. Recordar es una forma de reducir en el presente la gravedad del pasado con tal de lograr una liberación canalizada a través del arte. Disparar contra un gramófono, alzado al nivel del campanario de una iglesia, para salvaguardar el honor fascista; eso es una de las maneras con que esta película logra carnavalizar uno de los asuntos más delicados de la historia.

En tercer lugar, hay que decir que lo que comunica esta película, a través del registro de una memoria que obra en función carnavalesca, es una *reconstrucción del sentido*. Al degradar saludablemente la severidad implicada, el humor proporciona una liberación. Mediante una reflexión crítica de carácter festivo, el pasado queda reinscrito (o re-escrito) bajo una óptica que permite pensarlo de una manera más tolerable sin que ello signifique enajenación o escapismo.

“Amarcord”, en cuanto palabra, más allá de las oposiciones de Fellini, es, según la crítica, un neologismo del autor utilizado para aludir a la memoria como instancia de recuperación del pasado en primera persona. De ser así, hay que considerar que el término *recordar*, que sirve de base al título de la película, etimológicamente implica “volver a pasar por el corazón”. Si, por lo que hemos visto hasta el momento, el propósito de la película implica volver subjetivamente sobre lo vivido; entonces, volver a pasar por el corazón las experiencias vividas constituye un ejercicio liberador logrado mediante la carnavalización con que son presentados los hechos. Recordar, en ese sentido, no es solamente traer al presente el pasado; sino reconstruirlo, darle un nuevo sentido.

Ficha técnica de *Amarcord*

Director Federico Fellini
 Productor Franco

Casa Distribuidora PIC
 Distribuzione/
 Warner Bros.
 Guionista Federico Fellini &
 Tonino Guerra
 Edición Ruggero
 Mastroianni
 Cinematografía Giuseppe Rotunno
 Música Nino Rota
 Reparto Bruno Zanin,
 Magali Noël,
 Pupella Maggio,
 Armando Brancia
 Duración: 124 minutos (2 horas y 4 minutos)

Filmografía del director

(1950) *Luci del varietà*
 (1952) *Lo sceicco bianco*
 (1953) *I vitelloni*
 (1953) *L'amore in città (segmento: Un'agenzia matrimoniale)*
 (1954) *La strada*
 (1955) *Il bidone*
 (1957) *Le notti di Cabiria*
 (1960) *La Dolce Vita*
 (1962) *Boccaccio '70 (segmento: Le tentazioni del Dottor Antonio)*
 (1963) *8½*
 (1965) *Giulietta degli spiriti*
 (1968) *Histoires extraordinaires (segmento basado en cuento de Edgar Allan Poe)*
 (1969) *Fellini: A Director's Notebook*
 (1969) *Fellini Satyricon*
 (1970) *I clowns*
 (1972) *Roma*
 (1973) *Amarcord*
 (1976) *Il Casanova di Federico Fellini*
 (1979) *Prova d'orchestra*
 (1980) *La città delle donne*
 (1983) *E la nave va*
 (1986) *Ginger e Fred*
 (1987) *Intervista*
 (1990) *La voce della luna*

Cierre en tres puntos suspensivos...

La organización de cada uno de los cineforos, sobre todo aquellos vinculados al

Proyecto Universidad CINE qua non, constituye una invitación a explorar, más allá de lo inmediato de nuestro ajetreo cotidiano, otras formas de organizar la experiencia (la propia y la de otros). Desde este espacio que percibimos como un ocio reflexivo, personas desde distintos caminos de la vida coinciden en ese punto de encuentro que supone la proyección de una película y, desde ese lugar común y compartido, se crea el escenario para el diálogo. Aspiramos, a su vez, a recrear en cada uno de los cine-foros, precisamente, lo que es propiamente universitario: un diálogo creativo e interdisciplinario. Así como Fellini recurrió a imágenes oníricas, a sus momentos de crisis creativa y a sus memorias para crear cine, como institución de pertinencia histórica y social, la universidad debería preguntarse qué soñamos, cómo enfrentamos nuestras crisis y cuántas herramientas poseemos en nuestra memoria para enfrentar el hoy.

Bibliografía

- Amato, G., Rizzoli, A. (Productores), & Fellini, F. (Director)** (1960). *La Dolce Vita*. Rochester, NY:Gentuzá, Inc. The Criterion Collection.
- Arroyave Álvarez, O.** (2009). Fellini, o el sueño de ser Picasso. *Revista Lasallista de Investigación*, 6(2), 69-76.
- Bone, J., & Johnson, R.** (1996). *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation* (5th. Edition). Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group.
- Bondanella, P.** (2002/ 2010). *Amarcord: Nostalgia and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <https://www.cambridge.org/core/books/films-of-federico-fellini/amarcord-nostalgia-and-politics/D4F8123001175B3521B325FFEB3023A1>
- Bordanella, P.** (2002). *La Dolce Vita: The Art Film Spectacular.*, en *The Films of Federico Fellini*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Brunetta, G.P.** (2007). Federico Fellini, en *Dizionario dei registi del cinema mondiale*. Italia: Einaudi.
- Canga Sosa, M.** (1999). Esquema de La Dolce Vita (PDF). Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/49/1001canga.pdf>
- Carrier, G. H.** (2015). *La Dolce Vita- Fellini's Farewell to the Society of Spectacle* (PDF). Mercer Street. Disponible en: <http://cas.nyu.edu/content/dam/nyu-as/ca>
- Castiel, É.** (1997). 1960, *La Dolce Vita: Federico Fellini / La dolce vita (La Douceur de vivre)*, Séquences, 189-190.30-30.sEWP/documents/ms2016/carrier.pdf
- Cristaldi, F. (Productor), & Fellini, F. (Director)** (1973). *Amarcord*. Rochester, NY: Gentuzá, Inc. The Criterion Collection.
- de Dios Vallejo, D.S.** (2017). *La Dolce Vita. Cine-club de género* (08 de agosto de 2017).
- Doll, D.** (2012). Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual. *Comunicación y Medios*, 26, 51-59. ISSN 0719-1529
- Dunks, G.** (2011). I Can't Believe I've Never Seen... *Amarcord Trespass Magazine* (December 17, 2011). Disponible en: <http://www.trespassmag.com/i-cant-believe-ive-never-seen-amarcord/>
- Fernández Labayen, M.** (2008). Pensar el cine- Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Portal de la Comunicación/ Institut de la Comunicació UAB www.portalcomunicacion.com
- Galavotti, G.** (2014). *La dolce vita- Un film di Federico Fellini*. OnlineItalianClub.com
- Gallippi, F.** (2013). *Amarcord (1973) by Federico Fellini. Cinema Insieme* (January 30, 2013). Disponible en: https://www.academia.edu/9461349/Amarcord_1973_by_Federico_Fellini?auto=download
- Giannini, R.** (2014). *Amarcord in Rimini with Federico Fellini. Riviera di Rimini, Travel Notes*. Rimini: The City Council Tourist Board.
- Harkness, J.** (2001). *The Academy Awards Handbook: Winners and losers from 1927 to today*. New York, N.Y.: Pinnacle Books, Kensington Publishing Corp.
- Hayes, M.** (2006). *Psychoanalysis & the Films of Federico Fellini. Honors College Theses. Paper 12* (PDF).
- Hirsch, F.** (1975). *Amarcord- Reviews. Controversy and Correspondence* (PDF). Disponible en: <https://fq.ucpress.edu/content/29/1/50>
- Jardine, D.** (2016). *Amarcord (Fellini, 1974, Italy). Cinemania* (January 10, 2016). Disponible en: <http://djardine.blogspot.com/2016/01/amarcord-fellini-1974-italy-amarcord-is.html>
- Marcus, M.** (1977). *Fellini's Amarcord: Film as Memory. Quarterly Review of Film Studies*, 2(4). Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs>

/10.1080/10509207709391365?journalCode=gqrf19
Matute Villaseñor, P. (2006). El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, 7(8), 2-16. ISSN: 1067-6079.
Parshall, P.F. (1983). Fellini's Thematic Structuring: Patterns of Fascism in "Amarcord". *Film Criticism*, 7(2), 19-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/44018727.pdf?seq=1>
Peri, E., & Fellini, F. (1961). Federico Fellini: An Interview. *Film Quarterly*, 15(1), 30-33. University of California Press
Ramos Olivera, E. (s.f.). Analysis of the film Amarcord of Italian director Federico Fellini. *Academia* (PDF). Disponible en: https://www.academia.edu/2647472/Analysis_of_th

e_film_Amarcord_of_Italian_director_Federico_Fellini._Article_written_by_Eduardo_Ramos_Olivera
Rilke, R.M. (1902/ 2010). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Editorial Libros en Red.
Rizzoli, A. (Productor), & Fellini, F. (Director) (1963). *8½*. Rochester, NY: Gentuza, Inc. The Criterion Collection.
Sánchez Vidal, A. (2012). Amarcord. *Revista Latente*, 8, 229.232.
Zimmermann, Z. (2010). Film as history- Fellini's La Dolce Vita as a Historical Artifact. Elements (PDF). Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/291602658_Film_as_History_Fellini's_La_Dolce_Vita_as_a_Historical_Artifact

Yauco en 1910: Las crónicas de William Armstrong

Ismael San Miguel Quiñones
Departamento de Administración de Empresas
UPR-Ponce



Es evidente que después de culminar la Guerra Hispanoamericana del 1898 los Estados Unidos realizaron un gran esfuerzo por evaluar el valor estratégico de su nueva posesión de ultramar: la joya caribeña de Puerto Rico. Alguna inteligencia previa tendría el ejército estadounidense cuando decidió invadir por Guánica, entonces un barrio de Yauco, comarca que destilaba un profundo sentimiento antiespañol. Apenas dos años antes de esta guerra había ocurrido la Intentona de Yauco, la última e infructuosa gesta revolucionaria de los puertorriqueños para derrocar el gobierno español. Fue al inicio de esta histórica revuelta que se enarboló por primera vez en suelo patrio la bandera borinqueña, en el barrio Susúa de esta

ciudad. Y fue precisamente en Yauco donde por primera vez se izó oficialmente la bandera americana el 27 de julio del 1898. Indudablemente, en aquella transición de siglos Yauco tuvo un rol preponderante en la historia sociopolítica del país.

Pero no es hasta el 1910 que llega hasta la estación del tren de Yauco el ingeniero William Henry Armstrong. Según consta en la Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, este militar norteamericano llegó a Puerto Rico junto a otros especialistas en cartografía, agrimensura, fotografía e ingeniería. Armstrong estuvo encargado de preparar un mapa militar de la isla para el ejército estadounidense¹. Era imprescindible entonces que la armada supiera como movilizar sus tropas en caso de una insurgencia o invasión. Los trabajos cartográficos se realizaron entre los años 1908 y 1912 y fueron realizados por el Regimiento de Infantería.

Podemos deducir de estos esfuerzos que los Estados Unidos, desde la concepción de la Guerra Hispanoamericana, habrían invadido a Puerto Rico para quedarse, contrario a las teorías libertadoras que entonces habían esbozado algunos sectores de la población. Pero más allá de la medición de caminos e infraestructuras vitales, Armstrong plasmaba por escrito sus impresiones sobre los escenarios sociales que encontraba en su camino. Armado

con una libreta, un bolígrafo y una cámara sus crónicas nos legaron un retrato importante del Puerto Rico de principios del siglo 20. Y aunque su travesía cubrió gran parte de la isla, como buen yaucano me he limitado a traducir, de la forma más literal posible, lo que escribió en su bitácora sobre el pueblo del café:

“La estación del tren² en Yauco es un edificio de madera que contiene una sala de espera y otra para equipaje. El agente de la estación vive en el mismo edificio. Yauco es otro pueblo en donde la gente existe y trabaja igual que en Sabana Grande³. Yace en un fértil valle de caña de azúcar. El censo del 1910 indica una población de 31,504 para todo el distrito⁴, pero es dudoso que en el pueblo vivan más de 7,000 u 8,000 personas⁵. La mayoría de la gente es pobre y tres cuartas partes es analfabeta. Los hombres de negocios del pueblo son principalmente españoles. Casi todos los comerciantes y dueños de tierras son españoles. Hay edificios de todo tipo y material. Hay un número de muy buenos edificios de ladrillos. Ninguno de estos es de más de dos pisos de altura, la mayoría son terreros. El mejor edificio del pueblo es una moderna escuela⁶ de 8 salones construida en concreto, cerca de la estación del tren. Hay otra escuela en ladrillos de cuatro salones al lado de la plaza del mercado⁷. El segundo mejor edificio es la iglesia católica y la casa parroquial de al lado. La casa es de dos niveles.

Hay dos plazas, la plaza de arriba donde se localiza la iglesia católica y la plaza de abajo, la cual se utiliza como mercado. El mercado del pueblo y la alcaldía están al lado de la plaza que se utiliza como mercado. Las industrias consisten principalmente en algunas fábricas de cigarros, algunas fábricas de ron y varios molinos de café, donde este es limpiado y preparado para el mercado. Yauco es uno de los grandes mercados de café. Una gran cantidad del café que se cosecha en las montañas al norte del pueblo es vendida en Yauco. No hay factorías regulares. Las escuelas son buenas y los edificios modernos pero inadecuados para el número de niños. Las calles son estrechas y pobremente hechas. Algunas están pavimentadas y otras son de tierra y piedra. La comunicación es por teléfono o telégrafo. La transportación es muy pobre. La mayor parte de esta se hace en carretas de toros y en unas pequeñas mulas de carga autóctonas. Hay muy pocas carretas de 4 ruedas. Las condiciones sanitarias son muy pobres y difieren poco de las de Sabana Grande. No hay sistema sanitario o de agua. El hospital es de primera clase, pero es muy pequeño y está en manos de los sacerdotes. Fue un regalo de Mr. Greif⁸, superintendente de la Central Guánica y tiene capacidad de 40 camas. Todavía no tiene equipos, las habitaciones son excelentes. No hay enfermedades inusuales o peligrosas al tiempo presente. La

tasa de mortalidad en el 1909 fue fuerte, siendo las muertes 680 para el distrito entero. De este número hubo 80 casos de tuberculosis, 116 enfermedades de niños y 22 del corazón.

Se cree que muchas muertes son causadas por las condiciones insalubres que existen y que muchos mueren sin haber recibido la atención de un doctor. Los suplidos son abundantes incluyendo ropa, zapatos, granos y aceite. Siendo Yauco un productor de café, grandes cantidades de comida de todo tipo son almacenadas para suplir a los nativos del interior. El arroz y la harina son muy abundantes. No ha habido sistema de agua, pero un buen sistema está a punto de ser instalado. El combustible consiste mayormente de carbón y está disponible en las tiendas de provisiones. Después de una temporada lluviosa el carbón es escaso y caro. La madera es escasa. En la planta eléctrica al lado de la estación del tren hay una pequeña pila de carbón suave a la mano. La planta eléctrica es vieja y pronto será reemplazada por nueva maquinaria. San Germán obtendrá la maquinaria vieja. Al presente el sistema consiste de dos calderas tubulares Caldwell, dos dínamos Spuague y un motor compuesto Westinghouse.

El sistema de policía es similar al de otros pueblos. Hay un destacamento de 10 guardias bajo un jefe. Todos pertenecen al Departamento de Policía Insular.

Aparte de la iglesia Católica Romana (capacidad 250 a 300) hay una pequeña iglesia bautista de concreto (capacidad 150-200). Los masones son muy importantes en Yauco. Tienen un edificio de mampostería muy bueno cerca de la nueva escuela, por donde está la estación del tren. Las farmacias son numerosas en Yauco. Estas tiendas mantienen un inventario muy bueno de medicinas, pero no de instrumentos quirúrgicos. Prostitución: en el pueblo hay cientos de este tipo de mujeres que tienen con ellas todo tipo de enfermedades.”

Fin de la bitácora.

He de confesar que esta última oración en la narrativa de Armstrong me despertó abruptamente del sueño nostálgico por el cual me llevaban sus escritos. ¿Cómo pudo el señor Armstrong determinar que había cientos de prostitutas en Yauco? ¿Será que por estar ubicada entre los puertos de Guánica y Guayanilla este pueblo fue una vez el epicentro de tan vieja profesión? Son preguntas que posiblemente la historia nunca nos contestará.

En perspectiva, cuando se examinan todos los escritos de Armstrong, no son pocos los historiadores que han señalado su desdén (que rayaba en el racismo) sobre nuestra cultura, España y la iglesia católica. Educado en Massachusetts, una de las áreas más progresistas de Estados Unidos, no pudo sino vernos con la óptica de la metrópoli. No obstante, siempre es grata la oportunidad de

lanzarnos en un viaje al pasado a través de los ojos que vieron otros tiempos. Los escritos de Armstrong son de gran valor histórico y representan el vehículo que nos puede llevar a estas nostálgicas travesías. Para los amantes de la historia,

varias de las bitácoras de Armstrong están digitalizadas y accesibles en la Biblioteca Digital Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Fotos de Armstrong en su travesía por Yauco:



Casa alcaldía y plaza de mercado (1910)



Sector Pueblo Norte (1910)



Puente del ferrocarril sobre el río de Yauco (1910)



Hacienda azucarera en las cercanías de Yauco (1910)

Referencias

- Andrés-Negrón, H.** (1992). *Historia militar de Puerto Rico*. https://books.google.com.pr/books?id=GOQISe_Kh1AC&source=gbs_book_other_versions
- Armstrong, W.** (1910). Manuscritos de William H. Armstrong, vol. 1, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. <https://upr.contentdm.oclc.org/digital/collection/ManusAnaRoq/id/1269/rec/3>
- Department of Commerce, Bureau of the Census.** (1913). Thirteenth census of the United States, taken in the year 1910, Statistics for Porto Rico, containing statistics of population, agriculture and manufacture for the territory, municipalities and cities. https://censo.estadisticas.pr/sites/default/files/Deenal/USCB_StatisticsforPortoRico_1910.pdf
- García-Muñiz, H.** (s.f.) Louisiana's "Sugar Tramps" in the Caribbean sugar industry. <http://cai.sg.inter.edu/revistaciscla/volume29/garcia.pdf>
- Thompson L.** (2017, 5 de septiembre). The Colonialist's Gaze [presentación]. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. <https://southernspaces.org/2017/colonialists-gaze/>

*Todas las fotos utilizadas en este artículo pertenecen al dominio público.

Notas

- ¹ El mapa preparado por Armstrong fue publicado por el ejército estadounidense en el 1914 y está archivado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.
- ² Ubicaba donde actualmente se encuentra el Teatro Escolar José A. Giovanetti.
- ³ Armstrong venía haciendo su recorrido desde este pueblo.
- ⁴ El distrito incluía a Guánica como parte de Yauco.
- ⁵ En efecto, según el censo de 1910 la población de Yauco fue de 31,504 y en los sectores Pueblo Norte y Pueblo Sur vivían 4,247 y 2,342 personas, respectivamente.
- ⁶ Hoy Escuela Santiago Negrón.
- ⁷ Plaza frente a la casa alcaldía.
- ⁸ Adrian J. Greif, nativo de Louisiana y gerente general de la South Porto Rico Sugar Company

Creación



Oleo sobre lienzo: “El falo de la esfinge”
Edgar E. Ramírez Mella

Edgar Ramírez Mella

(18 de marzo 2020) **II- ULTIMÁTUM.** (Razón de Covid19)

Esto es un rudo ultimátum.
A pesar de la pandemia y sus difuntos
El corazón humano es ciego y duro
Y la máquina antropófaga del capital necesita comer.
Que nuestro valor y no la insensatez
Estremezca a la muerte.
La realidad que uno conoce
Depende del canal de TV
Que estemos viendo,
Será sujeta a la vista
Y orientación de la ventana
Por donde asomamos la mirada
Y al giro caprichoso de las nieblas.
Cuando el hombre despertó
La plaga asolaba alrededor.

(30 de marzo 2020) **III- EL RIESGO ACECHA HOY EN EL SUPERMERCADO** (Razón de Covid19)

Oh what peaches and what penumbras!
Allen Ginsberg

¿De todo esto qué saca un poeta?
Repetir, la naturaleza se defiende
Cuando somos insaciables
Y ponemos en riesgo la existencia.
¡Denme por caridad miel de caña!
¡Melao de santos para el alma!
Es un riesgo lleno de adrenalina
Hoy en día visitar supermercados,
Quizá el asesino se esconde entre los pepinos
O ande agazapado entre los repollos,
Entre las lechugas y los panzudos tomates:
No, no sonríe García Lorca al lado de las sandías.
¡Oh qué melocotones y qué penumbras!
El invisible ángel de la muerte
Ronda y viaja en el aliento
Del alterado estado de la gente
De las histéricas amas de casa
De los esquizofrénicos ancianos y los zombis oficinistas,
De los locuaces guardias de seguridad
Y las muchachas en flor,

O en el amable acomodador de las estanterías de papel higiénico
O en aquel fornido gañán que acomoda
Nuestra compra con ojos lúbricos.
El microscópico germen enemigo
De seguro ya se ha hecho fuerte en los frigoríficos
Y aceche desde las neveras de los jugos y los lácteos,
Serpentea esquivo entre los yogures, los huevos y la mantequilla,
Se regodee siniestro entre los quesos manchegos, los feta y los chorizos,
Nos acecha tal vez entre las latas de habichuelas y los espárragos,
Nos hace guiños desde las tartas de manzana
Y lanza su anzuelo mortal en la sección de mermeladas y frutos secos,
Posiblemente esa cajera que nos apura
Sea su cómplice más fiel;
Detrás del tapaboca quizá sonrío.
Verdaderamente, harta angustia y paranoia rondan
Todos estos días de pandemia
Mientras hacemos la compra en el supermercado,
Donde Ginsberg en su horario nocturno
Alguna vez imaginara a Whitman
Preguntando a un tal Mauricio por las chuletas y los solomillos,
Fleteando al trigueño de las góndolas
Inquiriéndole por el precio de los plátanos.
Y para más inri descubrir
Que el ministerio de salud anda escaso de recursos,
No hay mascarillas ni guantes que aguanten,
Los pipís (*personal protective equipment*) no dan abasto,
Y aquí estamos marchitos
A puerta cerrada deshojando las horas
Y deletreando los muertos,
El mundo se detiene frente a tanta desolación.
Infinitos vectores nos trasponen con sus acechos invisibles.
El sistema hospitalario fue privatizado
Y los seguros médicos son criminalmente onerosos,
Mientras los que nos gobiernan no sirven de mucho
Como pescadores sin alma andan en revueltas aguas
Y en sus pesquisas infames con la mafia de las farmacéuticas,
Mediocres escatiman la luz de los hospitales
Y sustentan el aliento asesino de Wall Street.
Que el miedo no nos paralice.
Uno camina hacia la muerte su propio y privado destino.
Pausa para el amor entonces
Ya que vuelve de la nada y de la muerte...
Con cuidado e higiene ayudamos al prójimo.
Rester vivant! Mirad alrededor y sopesar
En nuestras manos, más que nunca, baila el futuro.

(10 de abril 2020) V- *EXTRANGE DAYS* (Razón de Covid19)

*For he saw that life liv'd upon death:
The ox in the slaughter moans,
The dog at wintry door.
And he wept, & he called it Pity,
And his tears flowed down on the winds.*

William Blake

La incertidumbre de esta plaga
—No saber por dónde vienen los tiros—
Mientras nos saquean
Los truhanes de siempre,
Se escurren las lánguidas horas
Contando los muertos,
En nuestro encierro enclaustrados
Cosiendo la pasión de sus historias,
Cantando los adagios de la memoria,
Los arpegios de cada agonía estertórea
Del suplicio de las últimas noticias.
¿Qué de las gentes desoladas
Que no tienen un techo?
—Solitarios corazones sin cobijo—
¿Y de nuestra cómoda
Desidia y desánimo?
Los vientos violáceamente oscuros
Del cerrado futuro soplan fuerte
En esta trémula primavera, un nuevo comienzo
Al compás de los latidos insistentes,
Pausados pero ciertos e interminables
De esa crónica entrecortada, balbuceante,
En lucha contra los virus mutantes
De estos días terrestres,
Demasiado humanos, terribles y extraños.
Sólo las preguntas acuciantes
Flotan en el aire
The answer my friend it isn't blowing in the wind.
Muy arduo hoy cantar y caminar,
Los campos amanecieron minados.

Yarisa Colón Torres

EN CANTOS

Rodeada de agua
sin agua
cubierta de sol
sin luz
carros dentro de casas
casas dentro de escuelas
 hospitalillos

qué mucho trabaja
el sepulturero
en Lares
hay cadáveres
bajo escombros
no llega la señal
¡carroñeros al mando!
si esto no es una guerra,
¿por qué tantos militares?
estamos al borde de la quiebra
sin cobre
sin cal

Caparazón que nació en El Bronx

Tengo una armadura
de carne y hueso
tiempo tardó en crecer
susto y esfuerzo
solté la furia
como malla al mar
hundí - como a Salcedo -
el pensamiento
aquello rancio
entre las piernas
ya no me atrae

óyelo
es bonito

son dignas las batallas
desde acá

Marta Jazmín García

Las cosas que no sucederán

también ocupan
su lugar en el mundo.

nacer o no ser

La ruta de la inmortalidad
siempre es dúctil

y a veces construye
dos templos iguales.

De todo cuanto existe
hay una faz y un reverso

Urdimbre silenciosa de
lo deseos perdidos.

Es cierto que existimos
rondando eternidades.

Umbral

La lluvia estiba las horas
que no salen del tiempo
Lo que está oculto.
La gente que no ha nacido
y los que duermen
para siempre.

Es el mismo rumor
dispersado en dos posibles
hendiduras:

la tumba o la matriz

Todo está detenido y en espera.

La lluvia desvanece los renglones
del tejado.

El único refugio
son los párpados.

Mirna Estrella Pérez

Me he sembrado temblorosa bajo el cuerpo de un hombre.

He volado hacia allí como las ánimas.

Aquel entonces era uno donde se honraba a los muertos, a los queridos muertos, donde se les prendían velas y se aliviaba la culpa con una oración.

¿Les dijiste a todos que me perdí en el bosque?

Supe cortaste a la mitad todas las fotos,

¿ya estás desligada?

No puedes siquiera silbar mi nombre

como una especie de tributo al siamés muerto.

Te dejé con la promesa del regreso impregnada en la boca.

Tu lengua era tan dulce,

eso lo saben de memoria todos los muchachos.

Sonreímos, y mordiste la extremidad,

para que yo pudiera llevar la punta conmigo.

Allí era donde comenzaba todo, pero ahora eres muda.

Fíjate bien en la carta que me ha ayudado a escribir para ti un niño que conocí en Veleta.

No hablo de los errores de sintaxis,

no hablo de sustituir las v por las b,

me refiero a la esencia, al prisma.

¿Puedes verme reflejada?

¿Puedes tocarme en la punta del triángulo?

Casi atino sentirte tersa,

como la más malvada princesa sin lengua

que jamás haya conocido,

comiendo ante las palomas del desmayo,

metiendo tu mano en la pequeña cartera,

sacando de allí mi despedida.

Hoy abriste el pañuelo multicolor, casi pude verte.

Encontraste tres de mis dedos, con los que antes sujetaba el lápiz.

Maribel Caraballo Plaza

Ahnelo final

El último suspiro
entre los brazos
de mi amado;

con la suave brisa del mar
acariciando mi inerte
cuerpo terrenal;

y de cara al cielo
donde habitaré durante
toda la eternidad.

Despertar en mi tierra

Lejos de mi hogar,
los primeros rayos matutinos
acarician el plácido verdor de las montañas;
se escucha a lo lejos
el suave vaivén del pleamar,
de las olas a la orilla llegar;
y mi mente, aún en el mundo de Morfeo,
recrea su armonioso danzar;
se escucha con fuerza
y desde todos los rincones
una, dos, tres veces y más
el coro que por años vienen ensayando
y que hoy entonan con gran fervor,
el acorde musical de los gallos cantar.

Luis Rodríguez Martínez

Antídoto

Todo comenzó con una estridente señal de alerta en la radio. La primera vez que sonó todos nos alarmamos. Al principio, nos hicieron creer que sería algo pasajero, pero siempre sospeché que todo había cambiado para mal.

—¿Tomaste tu dosis? —pregunté con la mano temblorosa.

Las posibilidades de que su respuesta fuera negativa me aterraban. Sostenía el frasco sin tapa en la mano. Su mirada vacilante se clavó en la mía. Supe de inmediato como terminaría todo, no necesitaba palabras.

—Hoy no —dijo ella, finalmente.

Serví lo que quedaba en el frasco hasta escurrirlo y dejé la última dosis del antídoto sobre la mesa. La miré. Ella comprendió que le cedía el preciado líquido.

—No, yo estoy bi... —quiso decir *bien*, pero tosió antes de poder terminar.

Llevábamos ya algunas semanas así, casi no hablábamos para no esforzarnos demasiado. Podía escuchar el pitido leve de sus pulmones con cada respiración. En las noches, el sonido llegaba como presagio de un final inevitable. Intentábamos robarle algunos días a la muerte, aunque ambos sabíamos muy bien que teníamos pocas oportunidades de triunfar en tan difícil empresa.

—Tienes que tomarlo, lo sabes —le dije, ella aceptó.

Tomó el líquido y, con él se fueron mis esperanzas de supervivencia. Ella lloró. Intenté consolarla, le dije que todo estaría bien, aun sabiendo que no tenía la más mínima idea de cómo cumplir esa promesa. En los últimos años, el panorama había cambiado tanto que nadie pudo vaticinar lo que nos vendría. La realidad, tal y como la conocíamos, ya no existía. El Magno Estado, como se hacía llamar ahora el gobierno, había dividido a la sociedad de forma aleatoria en dos enormes facciones. Estábamos divididos entre pares e impares, según el número que nos tocó en unas tarjetas de identificación que llegaron por correo y abolieron todas las identificaciones y documentaciones anteriores. Ahora éramos una codificación. Yo, A-3159; ella, C-5228. Nos turnábamos los días para salir y hacer las diligencias pertinentes.

No podíamos estar más de tres horas afuera, por varias razones. No solo estaba prohibido por ley, sino que nuestros pulmones no aguantarían más de eso. Por supuesto, había infinidad de vacunas para los virus que nos aquejaban, pero las filas para adquirirlas eran enormes. Las personas habían creado campamentos clandestinos alrededor de los dispensarios para tener acceso a ellas, pero esto provocaba enfrentamientos frecuentes entre los contagiados y la policía, por lo que pronto fueron declarados ilegales. Los más pesimistas dijeron que comenzaron a desaparecer contagiados. Con el tiempo, la vacuna quedó limitada casi exclusivamente a los sectores más pudientes de la sociedad, dejando a los necesitados a la merced del tráfico ilegal de narcóticos supuestamente nocivos, aunque todos sospechábamos que eran ilegales solo porque no pagaban impuestos al Magno Estado.

El antídoto se distribuía en lugares estratégicos en la ciudad. Cerca de los dispensarios de vacunas o de los hospitales había alguien estacionado, a una distancia segura y listo para vender el remedio a las caras conocidas. La sociedad de consumo se había ido a la mierda, pero ciertas cosas no cambiaban. Así que teníamos que salir y comprar el antídoto ilegal en las esquinas, antes del toque de queda. Yo me aseguraba de estar abastecido para toda la semana, pero me había estado sintiendo mal últimamente, de modo que se me pasó el día hábil para salir. La Ley Suprema, como se le conocía al toque de queda, establecía que nadie podía estar en la calle después de las siete de la noche para controlar la cantidad de contagios.

Miré el reloj, eran las seis y treinta y dos. Cerré los ojos y exhalé con fuerza. Busqué la mascarilla improvisada que había preparado con remiendos de camisas y salí sin despedirme. Tenía veintiocho minutos para llegar hasta donde D-2137, el proveedor habitual del antídoto, para comprarlo y regresar sin ser detenido por los Oficiales de Orden y Paz, nombre oficial de los agentes armados que rondaban las calles durante la cuarentena.

Corrí por las calles desiertas a toda prisa. Poco a poco, sentía la presión en el pecho aumentando. En la medida en que avanzaba, se me dificultaba la respiración. Hiperventilaba. Tuve que detenerme. Me retiré la mascarilla para agarrar un poco más de aire. Cogí una bocanada de aire y me vino con ella una tos inmensa. Fue, precisamente, mientras tosía como tuberculoso que noté algunas gotitas de sangre pintar la pared de la cual me apoyaba. Limpié las gotas con el antebrazo y me volví a poner la mascarilla. Miré a ambos lados y, cuando confirmé que no venía nadie, proseguí.

Miré el reloj nuevamente, habían pasado diez minutos. Me acercaba a la esquina donde usualmente se paraba D, como le decían sus compradores, a vender su producto. Lo necesitaba con urgencia, sentía que me desmayaría. Divisé el carro a lo lejos. Me acerqué con la rapidez que me permitía mi cuerpo.

—Hola —dije al acercarme.

—Ey —fue su saludo, casi sin levantar la vista.

—¿Tienes? —pregunté.

—Acabo de vender el último, ya me iba —dijo, y se me heló la piel.

Quedé aterido. *Mierda*. D encendió el auto. Necesitaba el antídoto cuanto antes. Puse las manos en la puerta, para intentar detenerlo. Respiraba con dificultad.

—Coño, ¿no te queda nada?

—Lo de hoy se acabó, ven mañana temprano —dijo D, tosí.

—No puedo esperar a mañana —susurré, un hilo de sangre me salió por la boca.

—Me tengo que ir, *sorry* —D puso cara de pena y arrancó.

Estaba completamente jodido. La alarma sonaría en cualquier momento. No tenía tiempo ni fuerzas para llegar a casa. Intenté correr, pero fue inútil, caí en medio de la carretera. A lo lejos, vi acercarse una patrulla de los Oficiales de Orden y Paz. Me levanté como pude, y concentré todas mis energías en aguantar los deseos toser. La patrulla se acercaba con los biombos encendidos.

—Identificación —comenzó el oficial.

Saqué la tarjeta y se la entregué con la mano trémula. Era protocolo. Todos vieron con buenos ojos el establecimiento del Magno Estado para la protección y el bienestar de la sociedad. Luego de la Pandemia del 20, nadie podía estar seguro en las calles, el mundo había cambiado para siempre.

—Caballero, le quedan ocho minutos para llegar a su casa, tiene que irse ahora —dijo el oficial.

Tomé la tarjeta y, al extender el brazo noté las manchas de sangre en el codo de la camisa. Retiré el brazo de golpe. Me di media vuelta y caminé tan rápido como pude sin mirar atrás. La patrulla seguía allí, la luz de los biombos iluminaba la carretera.

—¡Caballero! —gritó el oficial.

Me volteé lentamente. El Oficial de Orden y Paz se había bajado de la patrulla y se me acercaba con rapidez. Pensé huir, pero no tuve tiempo. El oficial me tomó del brazo.

—... ¿y estas manchas?

Señaló las manchas de sangre. Cerré los ojos. *Mierda*. Intenté con todas mis fuerzas contenerme, pero el ataque de tos me ganó. Tosí con tanta fuerza que se me cayó la mascarilla. Escupí un buche de sangre. Me sentí débil y caí al suelo. La estridente alarma comenzó a sonar, anunciando el toque de queda. Todo se volvió negro.

—Tenemos un infectado —escuché antes de que la conciencia se me nublara por completo.

Esa noche, la faena había comenzado temprano. Justo cuando la alarma paró de sonar tuvo que lidiar con el primer caso. El Oficial de Orden y Paz, dejó escapar un suspiro hastiado. Se colocó los guantes y la mascarilla protectora, el resto del uniforme estaba inmunizado, así que no tenía que preocuparse por él. Abrió el baúl de la patrulla, que estaba equipado con una especie de horno para este tipo de casos. Era una verdadera maravilla de la ingeniería automotriz, se controlaba desde una aplicación móvil. La tecnología funcionando a favor del hombre, como debía ser. Se acercó al pobre infeliz que aún balbuceaba en el piso y lo arrastró con asco. Lo levantó con un poco de esfuerzo y lo acomodó en el baúl. El hombre intentó levantarse, pero el oficial cerró el baúl con tanta fuerza que podría jurar que le rompió un hueso. Guardó una distancia prudente con la patrulla, como exigía el Protocolo de Purificación Social, y procedió a operar el horno. El proceso era rápido y eficaz. En algunos dos minutos eliminaba toda posibilidad de contagio; y al contagiado, claro. Solo cuando fue seguro, el Oficial de Orden y Paz se subió a la patrulla y prosiguió su ronda nocturna para velar por la seguridad de todos

Rubis Camacho

La noche tendrá calor

Es la oscuridad. Un niño de ocho años, medio dormido, suelta el orín en la cama. No sabe cómo ocurre, lo despierta un calorcito bajando entre los muslos. Entreabre los ojos. La emisión es placentera; la vejiga libera la carga.

“¿Dónde estoy?”, se pregunta con espanto.

De eso dependerá el próximo movimiento. Si está en casa de la madre, deberá avanzar -como tigre silencioso en la selva- a buscar la plancha. El objeto es pesado. El cable es una cola negra y blanca que se desliza por el pasillo. Regresará a su cuarto y de prisa quitará las sábanas. Las tenderá sobre el piso. Enchufará, adivinando los huecos del conector. La plancha exhibirá un brevísimo estremecimiento. “Está prendida”, se consolará el niño. La pasará con cuidado sobre los mapas mojados -creación del líquido amarillento - y la fragancia avinagrada que produce el calor sobre el orín le hará saber que comenzó el proceso. Aventará con las manos el espacio de penumbras para que su exclusivo perfume no sature el pasillo, ni entre por la puerta donde duerme la madre y el padrastro. Tirará las sábanas sobre la cama y se voltará a desconectar el instrumento terrible. Si las manchas en la tela no lo delatan, como otras veces, su madre no lo golpeará en la mañana, ni lo castigará quitándole el desayuno, ni maldecirá el día que lo tuvo; mejor aún, no dirá a los vecinos ni a sus amigos que se sigue orinando en la cama.

Si está en casa de la abuela, será sábado o domingo (como lo ha dispuesto el Tribunal). Al despertarse húmedo, gritará:

- ¡Abuelaaaa, me oriné ;

Y mientras la anciana encorvada busca las chinelas de tela remendadas, el niño dejará que el orín abra rutas caprichosas en las sábanas, y procurará no moverse para que no se le escape el nuevo calor a la noche, y adorará el olor a vieja que asoma por el pasillo, el sonido de los pasos cansados, la boca amarga que le besa los cachetes, los brazos flácidos que cambian las sábanas y colocan calzoncillos limpios al lado de la almohada, la complicidad mañanera de café y queso de papa...

Pero, los ruidos de la calle confirman que está en casa de su madre. Corre a buscar la plancha. Los pies orinados resbalan en la loza del pasillo. Conecta a tientas. El pedazo de metal se enciende con naturaleza de diablo. El niño arranca las sábanas. El instrumento infernal cae en el muslo y arranca una península de carne. El grito implosiona adentro. Sofoca el dolor metiéndose la sábana orinada en la boca. Un segundo perfume de piel y angustia bate en el aire. ¿Cómo lo explicará mañana? ¿Por qué no es sábado o domingo?

Un niño escapa por la ventana.

Es la oscuridad.

RESEÑAS



Óleo sobre lienzo: “El Espinazo del Diablo”
Edgar E. Ramírez Mella

Violencia y exclusión en la pieza teatral *¡Oh! Natura* de Sylvia Bofill

Norwill Fragoso
actriz y educadora puertorriqueña.

*“Ser hipócrita a veces puede ser cosa de Valientes”*¹

La pieza teatral *¡Oh! Natura* de la dramaturga, intérprete y profesora puertorriqueña Sylvia Bofill Calero fue estrenada en Puerto Rico en el año 2013, como parte del 54 Festival de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura en el Teatro Victoria Espinosa y publicada en diciembre de 2018. *¡Oh! Natura* muestra, a través de una forma realista, la historia de una familia que está inmersa en un mundo absurdo y simbólico. Esto lo podemos observar a través de los personajes, quienes narran la historia de una forma primordialmente realista, a pesar de los elementos surrealistas y expresionistas que contiene el texto. La acción se desarrolla en la mesa de comedor de la familia Santillá. Esta mesa se transforma en fétetro, patio, cuarto de Pedro y velorio narrado por Betunia, la hermana menor de la familia. La pieza se divide en tres episodios o momentos; el entremés, la comida y el postre.

La historia trata sobre la muerte de Pedro Santillá, el único varón de la familia, rechazado por su madre por ser homosexual y quien fue brutalmente asesinado por su orientación sexual. Esclarecer su muerte es el hilo conductor de la obra. La hija menor de la familia, Betunia Santillá, es quien trata de

encontrar la verdadera causa de la muerte de su hermano. Mientras transcurre la obra, el lector o espectador no podrá distinguir con facilidad quién es el muerto, si Pedro o la propia familia Santillá. La obra de Bofill explora la muerte en vida y la vida en la muerte. La historia es una reflexión sobre la memoria, el olvido, y lo natural; esto último en cuánto a qué es y cuándo (lo natural) es aprendido de forma orgánica o artificial. La familia Santillá está compuesta por la madre Maribel Santillá, una mujer frívola, vacía, déspota, que vive de las apariencias. En palabras de la actriz Awilda Sterling Duprey: “La madre es la matriarca de una familia de sociedad venida a menos, de la cual se ampara para sobrevivir. Desde que se presenta, deja conocer su carácter amargo; tan amargo, que ni su amante de turno, mucho más joven que ella, ‘no sabe cómo entrarle’, pero le entra. Se caracteriza porque siempre está seca: siempre tiene ‘sed, mucha sed’. Entre sus tres hijos prefiere a Lola, la hija del medio, la hija protegida, la más bella, pero de constitución ‘muy débil, muy frágil’, por lo cual Betunia tiene que asumir todas las tareas domésticas.” Amaro es la nodriza de la familia, mujer negra, a quien, durante el transcurso de la trama, observamos cómo de a poco se

le olvidan las cosas; junto a Betunia conforma un personaje honesto en la historia. Tras una conversación con Sterling, actriz que interpretó a Amaro, llegamos a la conclusión de que Amaro es la verdad en tres tiempos. En palabras de Betunia, su protectora y defensora, "lleva 87 años quedándose dormida, pero siempre se levanta". Siempre cocina sopa de remolacha porque es "lo único que hay en el patio". El color y el jugo de la remolacha sirven como detonante para que Maribel pierda control y revele el misterio de la muerte de Pedrito. Betunia es la hija menor, joven, honesta, insegura, con ganas de amar y ser amada, cómplice de su hermano Pedro y la conciencia de la familia. Esta es rechazada por su madre a lo largo de toda la historia. Lola Santillá, al igual que su madre, vive de las apariencias, obsesionada con el bisturí, infeliz y sin propósito en la vida. Su obsesión es verse como ella cree que es en realidad, porque piensa que, cuando se "arregla" con cirugía plástica, siente que "estoy definiendo mi destino"². Siente ser dueña de sí misma cuando en realidad se está mutilando. Durante el desarrollo de la historia vemos cómo poco a poco este personaje frívolo y vacío se va humanizando. Federico, por otro lado, es repostero y enamorado de Pedro, alma libre, seguro de sí mismo y sin miedo del qué dirán, antítesis de toda la familia Santillá. Y por último, Osvaldo, amante de Maribel, interpretado por el mismo actor que personifica a Pedro, por lo que guarda una relación física con este. Osvaldo es *macharrán*, homofóbico, fanfarrón, grosero, oportunista, cómplice de la muerte de Pedro. Todos estos personajes componen el rompecabezas que arma la historia. Cada uno de ellos es pieza fundamental para el desarrollo de la

misma. Representan la condición humana y sirven como espejo de la realidad de la sociedad en la que vivimos.

¡Oh! Natura nos muestra a la perfección una historia sobre violencia y exclusión. La autora trabaja el ritmo a través de la composición de las escenas, esto por su formación interdisciplinaria. Sylvia Bofill Calero enfoca su trabajo en la integración de la escritura, el movimiento y lo visual-espacial; el texto que reseñamos es prueba de ello. Esto lo observamos a través de los personajes que son ricos en ritmo y cadencia: poesía. La autora construye un mundo lleno de sensaciones. Bofill, en su proceso como escritora, parte de la imagen para construir el texto. Entre las imágenes que utilizó como provocación se encuentran las flores naturales y las flores muertas. De la imagen va al texto y, entre escenas, construye el ritmo. Su formación multidisciplinaria nos recuerda a Nelson Rivera, autor de la pieza *El Maestro* basada en los discursos de Pedro Albizu Campos estrenada en la década del noventa.

“Como el mejor teatro de todas las épocas, *¡Oh! Natura* revela el carácter teatral de la vida misma, pero, para el presente de dramático expolio en Puerto Rico, demuestra en particular, que las clases privilegiadas y sus efectos se montan, las más de las veces, sobre la violencia y la exclusión. La natura, sin embargo, siempre impondrá su verde y cobrará sus cuentas.”³ Las acotaciones en la obra juegan un papel fundamental ya que son la espina dorsal del texto. Estas tienen la responsabilidad de narrar el movimiento en escena. El movimiento actoral en sí mismo es considerado un acto artístico. Los mismos son

construidos en función de la puesta en escena, ya que los personajes hablan las acotaciones en el transcurso de la trama.

La acción transcurre en una mesa, que se transforma en féretro, patio, mesa de comedor, habitación, estudio de fotografía y, sobre todo, en el mayor cómplice de la acción. Esta mesa es el único elemento escenográfico presente en escena. Hay dos mundos: uno arriba y otro abajo; una imagen muy provocadora: el mundo de los vivos y de los muertos. Estos dos universos paralelos, pero opuestos, representan la vida y la muerte. Invitan a la reflexión de cuándo se está vivo estando muerto y viceversa. Definitivamente el mundo de los vivos es representado a través de los personajes de Betunia, Amaro y Federico; ellos son lo opuesto a los otros personajes de la historia. Amaro está consciente de la podredumbre que acompaña a la familia Santillá, y le crea conciencia a Betunia:

Betunia: Entra Amaro

Amaro: Me lo llevan afuera. Yo voy a comer con los vivos.

Betunia: Quédate un ratito.

Amaro: Ustedes siempre alrededor de esa mesa. Un día voy a traer todas las matas adentro. Todas las matas adentro. (Para sí) Todas las matas adentro.⁴

El diálogo entre Betunia y Amaro nos revela que la vida existe fuera de la casa Santillá y sobre todas las cosas alejada de la mesa que sirve de cómplice de cada una de las historias que acompañan a esta familia.

Durante el desarrollo de la obra se manifiestan varias instancias de violencia y exclusión. Esto lo observamos desde la primera escena de

la obra cuando Betunia y Pedro están en la sesión de fotos:

Betunia: “Siempre que voy a las tiendas con Maribel y nos encontramos con sus amigas, nunca me presenta como su hija. Yo les digo: “Betunia, mucho gusto.” Maribel se queda callada. Entonces les digo: “Soy su hija”. Las amigas se quedan sorprendidas como si ella nunca les hubiese hablado de mí.”⁵

A partir de este momento, la autora nos presenta que Maribel es la mayor exponente de violencia y exclusión en la pieza. La mayoría de los personajes de la trama son víctimas de este terrible mal, pero sobre todas las cosas representan la manera en que la sociedad responde a estas instancias. Maribel sumergida en el qué dirán se enajena de la realidad y ataca a cada uno de los miembros de su familia a consecuencia de la clase social que representa. Betunia, por ser la hija fea, sufre el rechazo y ataques de su madre, convirtiéndola en una joven insegura e infeliz. Lola, escondida en todas las cirugías que se realiza, responde a los estándares de belleza de las cuales las mujeres son víctimas. Pedro es brutalmente asesinado por su preferencia sexual, por salir a la calle con delineador de ojos y vivir públicamente su romance con Federico. Este último, a pesar de ser un alma libre, queda excluido desde el primer momento que se encuentra con la familia Santillá y luego por los ataques homofóbicos que Osvaldo le hace: “Lo siento, es que no puedo más. Este hombre llega aquí con un traje pegado, pestañas postizas y no le dicen nada. (A Federico.) Te ves ridículo. (A los demás) Todos ustedes piensan lo mismo que yo,

pero no dicen nada. Qué civilizados son en la familia Santillá.”⁶ A raíz de ese comentario hiriente, Federico se arma de valor y narra cómo murió Pedro: “El día antes que Pedro muriera, esa noche fuimos al cine. Al salir, un grupito de orangutanes, así como Osvaldo, nos empezaron a decir cosas porque nos habían visto agarrados de la mano en el cine y se habían dado cuenta del eyeliner de Pedro. Tratamos de no hacerles caso, pero eran muchos, como seis. Cuando ya estábamos llegando al carro, nos acorralaron. Nos cayeron a puños y nos dieron tremenda pela. Yo pensé que me habían roto las costillas. A Pedro le tiraron cerveza encima y le dejaron todo el pecho lleno de moretones.”⁷ Esta narración verbaliza la violencia, la exclusión y falta de tolerancia que impera en la sociedad. A pesar de que la obra no se desarrolla en Puerto Rico, la misma es un ejemplo vivo de cómo se manifiestan estas instancias desde hace años en nuestro país. Federico se convierte en el despertar de conciencia de estos personajes. Su declaración es un acto de valentía y es luz entre tanta oscuridad.

Podemos enmarcar teóricamente esta obra en el contexto de las teorías sobre sexualidad fuera de la norma (Queer o LGBTTQ). Esta historia ejemplifica la realidad que viven las personas con sexualidad fuera de la norma y demuestra todo lo que tienen que superar para dejar de vivir la vida en secreto y en constantes mentiras. Estas teorías estudian la historia de nuestras culturas para discernir los modos en que se han concebido la sexualidad y la representación de género en los aparatos ideológicos dominantes, antes visto en las teorías materialistas; y explorar cómo se han concebido y cómo han actuado

personas de la comunidad LGBBTQI y Queer en diversos contextos y momentos históricos, afirmando de este modo la diversidad humana y exponiendo cómo las reglas culturales exaltan a unos y niegan a otros. Esto que se manifiesta a nivel teórico, lo observamos durante el desarrollo de *¡Oh! Natura*. La tendencia teórica culturalista afirma el rol protagónico de las sociedades y de las culturas en la discriminación de todas las sexualidades y deseos que se escapan de toda norma heterosexual. Esta discriminación responde a lo que la sociedad entiende que es contra natura y reaccionan desde la violencia para atacarla y denunciarla.

Es importante señalar a la teórica Judith Butler⁸ quien desarrolló el concepto de performatividad, mediante el cual exploró cómo toda persona dentro y fuera de la norma, construye su sexualidad y sus deseos a partir de acciones, hechos y experiencias cotidianas impuestas por la sociedad. Sirve, así, el texto como reflejo de las luchas de poder en la cultura y la sociedad: “la lucha contra la homofobia no puede darse aisladamente haciendo abstracción del resto de las injusticias sociales y de discriminaciones, sino que la lucha contra la homofobia sólo es posible y realmente eficaz dentro de una constelación de luchas conjuntas solidarias en contra de cualquier forma de opresión, marginación, persecución y discriminación.”⁹

¡Oh! Natura es una historia en donde se les da voz a aquellos que han estado callando en nuestra historia; las mujeres, los homosexuales, los débiles y los marginados. Es una invitación a despertar del sueño normalizador en el que hemos estado inmersos durante años

para adquirir la valentía de luchar desde la marginalidad por lo que se cree. Las minorías recuperan la voz que por siglos ha estado silenciada. El texto muestra una ruptura a través de la palabra de aquellas instancias de violencia y exclusión. Aquel que es socialmente excluido adquiere poder en la sociedad a través de la palabra. Es la palabra su arma más poderosa. Esta obra anticatólica se impone como voz en el teatro contemporáneo puertorriqueño, pues responde a las situaciones que se viven el siglo XXI. Sirva el texto de espejo, pero sobre todo de bálsamo para que en nuestra sociedad no muera ningún homosexual, transgénero, lesbiana, mujer, en fin, ningún otro débil.

Referencias:

Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018) Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico).

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. (1983) Basil Blackwell Publishers Limited, Oxford.

<https://dorisan.wordpress.com/2013/08/19/el-baquine-costumbre-africana-que-se-celebra-en-las-islas-caribenias-la-muerte-de-odile-una-nina-haitiana-por-doris-melomendoza/>

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/oller_francisco.htm

<https://dramatologia.com/sylvia-bofill/>

<http://www.laizquierdadiario.com/Quien-es-Judith-Butler>

<https://www.mixcloud.com/radioupr/1-2-3-probando-oh-natura/>

<http://www.80grados.net/vuelve-oh-natura-de-sylvia-bofill/>

<https://www.portal.editoraemergente.com/2018/11/24/oh-natura-de-sylvia-bofill/>

Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Rio Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Roldán Collazo Lissette – Llenín Figueroa Beatriz. *¿Quién le teme a la teoría?*. (2010) Editora Educación Emergente, Cabo Rojo, Puerto Rico.

Notas

- ¹Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). p.25.
- ² Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). p.73.
- ³ Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico).
- ⁴ Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). P.28-29.
- ⁵ Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). P.15.
- ⁶ Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). P.83-84.
- ⁷ Bofill Calero, Sylvia. ¡Oh! Natura. (2018, Editora: Editora Educación Emergente, Inc. Cabo Rojo, Puerto Rico). P.85.
- ⁸ Butler Judith. Destacada filósofa de talla mundial a la que han inscrito dentro del post-estructuralismo y cuyo ámbito más reconocido son sus aportes sobre la sexualidad, el género, vinculada a la Teoría Queer y el feminismo; sin quedarse solamente en ello, sino expandiéndose también al ámbito de la ética.
- ⁹ Roldán Collazo Lissette – Llenín Figueroa Beatriz. *¿Quién le teme a la teoría?*. (2010, Editora Educación Emergente, Cabo Rojo, Puerto Rico). P.234.

Sexualidades y disidencia en Políticas del amor: Derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur de Fernando Blanco, Marco Pecheny y Joseph Pierce (Editores)

Jaime L. Martell Morales
UPR - Mayagüez

El libro *Políticas del amor: Derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur* -compilado y editado por Fernando Blanco, Marco Pecheny y Joseph Pierce, para la Editorial Cuarto Propio (marzo, 2020)-reúne catorce ensayos de diversos autores, ocupados en investigar las políticas e identidades sexuales de tres países pertenecientes al Cono Sur; así como, en examinar las escrituras disidentes que surgen en esos contextos. Este libro nace, como indican sus editores, de una coincidencia espacial y temporal en un evento académico; es decir, reúne ensayos de investigadores que forman parte de la sección de Estudios sobre Sexualidades -específicamente de la sección del Cono Sur- de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, por sus siglas en inglés). De los catorce ensayos que conforman el volumen, cinco están dedicados a Chile, dos a Uruguay y siete a Argentina.

A pesar de que los editores advierten de la arbitraria parcelación del libro, y de su variado

y heterogéneo contenido, una premisa vertebrada su compilación: el aserto de que la sexualidad es política, y que la política es memoria y huella. En el libro, aseveran que "hay de todo como en botica", pues las heterogeneidades que reúne son epocales, posicionales y disciplinares; y es desde esa convergencia que el libro presenta y nos acerca a distintos discursos y prácticas sobre los conceptos de nación, cuerpo, sexualidad, raza, clase, activismo y academia, entre otros.

La primera sección, dedicada a Chile, comienza con el ensayo "Amores clandestinos: Discursos, prácticas y escenarios de la homosexualidad masculina", de Claudio Barrientos y Juan Carlos Garrido. En este ensayo, los investigadores examinan y señalan las paradojas de los posicionamientos- o los posicionamientos paradójicos- de los movimientos por derechos sexuales, en clave masculina, durante la transición democrática de Chile durante el período de 1990 al 2005.

Los autores comentan este período de la siguiente manera: "Bajo este contexto paradójico entre visibilización, regulación moral y prejuicios sobre la homosexualidad en los años '90 se articularon discursos, prácticas y escenarios desde el mundo homosexual masculino. Debido a los prejuicios de la época -tanto impuestos como asumidos- las expresiones homosexuales se desarrollaron en espacios clandestinos, zonas de cruising y se manifestaron también en revistas exclusivas de la comunidad LGBT, construyéndose espacios de resistencia y adaptación a las violencias heteronormativas de la época dentro de la naciente democracia chilena." (12) En "La academia y el activismo LGBT en América Latina: ¿una relación fluida?", segundo ensayo de la sección, Jaime Barrientos describe los vaivenes de las cooperaciones y desconfianzas entre activismo y academia LGBT en Chile, desentrañando las lógicas de cada cual y sus lenguajes. Respecto a la academia asegura que si bien la producción científica sobre diversidad sexual, con apoyo evidente de las organizaciones LGBT, ha aumentado, no se observa un uso formal y explícito de dichas investigaciones para la toma de decisiones en las organizaciones sobre temas de interés de éstas. Sostiene, entonces, que no hay un uso formal, sistemático, del conocimiento social para la orientación de políticas específicas. Por otro lado, advierte que este conocimiento no se traduce ni vierte a lo social, sino que

permanece en el ámbito de las revistas científicas. Por ello, examina entonces las tensiones producidas entre los dos sectores, la academia y el activismo, al reclamar cada cual la palabra autorizada. Sigue el ensayo de Cristian Opazo, "Pedagogía de un bailarín de discoteca: Masculinidad y oficio en *La huida* de Andrés Pérez Araya". En este ensayo, el autor examina una de las obras más políticas del dramaturgo, actor y director teatral chileno, conocido principalmente por su labor en el teatro callejero. Opazo examina cómo en la obra de Pérez Araya se explora un momento transicional de Chile en que se conjugan el arte y la epidemia del SIDA, liberando los discursos de la política y la identidad del lenguaje neoliberal e institucional de la democracia capitalista. En "Memorias y desclasificación: La acción directa de la vanguardia estética y los desafíos a la democracia", Fernando Blanco analiza las dimensiones estéticas y políticas de la desclasificación de archivos. Critica la superposición de los discursos de la memoria y el reclamo por derechos sexuales sobre cuerpos y pulsiones que buscan su lugar en lo público. En las propuestas estéticas de tres artistas visuales identifica una reinterpretación del concepto de acción directa; es decir, el producir un modo de actuar en lo público, no mediado por la institucionalidad dominante, un movimiento de desvío o resistencia a la hegemonía. (73) Según el autor "La acción directa aparece (...) como una estrategia que permite demandar e

interpelar por fuera de la institucionalidad provocando desequilibrios que posibilitan la aparición de una autonomía ciudadana que cautela el ejercicio soberano del disenso.” (74) Esa dinámica es la que el autor identifica en los lenguajes y prácticas que, desde la literatura, la performance y las artes visuales, se han venido produciendo en los últimos tiempos en Chile. Esta primera sección del libro cierra con las entrevistas de tres de los miembros del CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual) en que comentan sus perspectivas acerca de las interconexiones entre política, activismo sexual, arte e intervenciones en el espacio general y universitario.

La segunda sección del libro incluye dos ensayos dedicados al país que los editores valoran como “el gran país que hoy tiene de todo”: Uruguay. El primer ensayo es el de Diego Sempol, “La politización de la diversidad: Interseccionalidad y movimiento de la diversidad sexual uruguayo.” En este ensayo su autor lleva a cabo una lectura política de los movimientos sociales, buscando explicar la razón de los avances logrados y los por lograr en cuanto a la diversidad sexual y de género. Examina cómo el movimiento de la diversidad sexual uruguayo creció significativamente en su estructura y capacidad de movilización, a partir del 2005. Entre las razones, comenta la innovación en su marco interpretativo por el desarrollo de una perspectiva interseccional sobre

los problemas de discriminación. Señala que ésta, además, se cuajó en la consolidación de un bloque político informal en el que participan el movimiento de la diversidad sexual, el feminista, el sindical, el estudiantil, el afrodescendiente y el cannábico. Le sigue a este ensayo el de Marcos Wasem, “Avatares de una revolución sensual. Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig en los debates novecentistas sobre la sexualidad.”, en el que reflexiona acerca de una revolución sensual, aún pendiente, con la que ambos autores de fines del XIX y principios del XX, incitaban debates sobre la sexualidad. Estos debates aún resuenan en las disputas legales y morales de la jurisprudencia y la cultura uruguayas.

La tercera y última parte del libro está dedicada a Argentina. Contiene, tal como la describen sus editores, una variada muestra en que se entrecruzan las Humanidades y las Ciencias Sociales, al examinar desde las políticas de los afectos hasta las de los derechos. En el primer ensayo, “Sexualidades (i)legítimas: continuidades y rupturas en la relación entre el Estado y las Organizaciones LGBT. Argentina, 1969-2015.”, de Martín Boy, María Emilia Villalba y Tatiana Maltz, se rastrean cincuenta años de avances y frenadas que implicaron procesos y espacios de represión y de libertad en relación con las sexualidades y géneros no-normativos, hasta la consolidación de las organizaciones LGBT y el reconocimiento del Estado de múltiples derechos para una población

históricamente marginada y violentada. Sigue el ensayo de Mariana Cerviño y Mariana Palumbo, "Los estudios sobre sexualidad en la transición democrática argentina" en que reconstruyen las mutaciones ideológicas tanto de las ciencias sociales como de los partidos y actores políticos, que en la transición de la dictadura a la democracia política cambia revolución socialista y marxismo por democracia y liberalismo. Según las parafrasean los editores, "es en una relación más estrecha con el liberalismo de los derechos humanos que con la justicia y liberación social del socialismo revolucionario que los nuevos discursos y sujetos sexuales emergen y se consolidan." (8) Mario Pecheny en "El papel del amor en el discurso político reivindicativo en Sexualidad" señala una paradoja en el avance de derechos a través de discursos conservadores; paradoja no sólo por el avance sino también por las perspectivas que se abren y cierran a partir de los discursos conservadores. Una realidad paradójica que Pecheny denuncia es que, aunque en el 2010 en Argentina se reconoció el matrimonio igualitario, otorgando los mismos derechos y plena igualdad a las parejas de varones o de mujeres que a las parejas heterosexuales, aún la interrupción voluntaria del embarazo - una reivindicación central en la agenda feminista, de la sexualidad y los derechos- sigue penalizada. Esta contradicción, Pecheny se la atribuye, entre otros factores, a la heteronormatividad que está institucionalizada en el Estado y a las jerarquías político-sociales de género, que subordinan a las mujeres no sólo en cuanto a derechos formales sino en relaciones económicas y laborales (236).

Daniel Link en su "Copi: La voz (trans) del cielo (latinoamericano)", propone una lectura del sistema poético del historietista, dramaturgo y escritor argentino, Raúl Damonte Botana -más conocido como Copi-, en la que destaca las posibilidades de la imaginación en la constitución de órdenes simbólicos que desafían los regímenes de dominación y regulación sociales. En el ensayo que sigue, "Política de amistad: la correspondencia de Néstor Perlongher", Cecilia Palmeiro propone una lectura transversal del proyecto escritural del argentino, en el que poesía y política se imbrican mutuamente en el comentario sobre el acontecer de las dictaduras argentinas y brasilera. En el ensayo se examina el epistolario del autor para "ordenar la obra en función de los acontecimientos históricos que la configuran" (273). Mariano López Seoane, en "Las narraciones de la historia. Identidad vs. Agencia Queer entre la Revista Sur y Putos Peronistas" lleva a cabo un recorrido a través del archivo disidente, interrogando la solvencia ética con la que relatos, narrativas y proyectos de arte representan a cabalidad las historias de vida de sujetos marginales. En su lectura, contrapone el grupo SUR, en su papel germinal, a las iniciativas emancipadoras, como las del documental "Putos Peronistas". El libro cierra con el ensayo de Joseph Pierce, "Amor, memoria y sentimentalismo en *Ser gay no es pecado* de Oscar Hermes Villordo" en que explora la autobiografía del autor como "documento de cultura" en clave comunitaria, revisando las estrategias afectivas que el sujeto "gay" transita en una subcultura como la de la

homosexualidad masculina en el Buenos Aires de la recién recobrada democracia (1983). En el ensayo, Pierce busca subrayar, en términos de la escritura de Villordo, cómo es que su propia condición seropositiva se ve reflejada en las posibilidades afectivas, ontológicas y políticas de los personajes que traza en su memoria. Por otro lado, asevera que el texto "señala la necesidad de buscar otras formas de leer, de recordar, el momento de la apertura democrática - momento que coincide con la crisis del sida - no solo en términos de las propuestas militantes de grupos activistas, como el FLH (Frente de Liberación Homosexual), sino también desde la búsqueda de sí como parte de un nexo de subjetividades disidentes." (323)

Tal como comenté sobre este libro al principio, su parcelación - como sus editores describen esta compilación de ensayos- no resulta arbitraria, sino que responde a una visión variada, múltiple y heterogénea, exigida por la misma naturaleza de la realidad que ella enfoca y examina. Todo ello, a partir de la premisa que vertebra su compilación: el aserto de que la sexualidad es política, y que la política es memoria, y es también huella. Por eso, en el libro debía haber "de todo como en botica", pues las heterogeneidades que reúne responden a condiciones epocales, posicionales y disciplinares. Y así es, desde esa convergencia, que el libro presenta y nos acerca a distintos discursos y prácticas sobre los conceptos de nación, cuerpo, sexualidad, raza, clase, activismo y academia, entre otros.



Dialogismo y semiosis en *Lenguaje, Poesía y Sentido*, Melvin González Rivera, Yaremi Iglesias Vázquez y Javier Gutiérrez Rexach (Editores)

Roberto Echevarría Marín
Departamento de Administración de Empresas
UPR – Río Piedras

Unas 600 pinturas rupestres encontradas por cuatro adolescentes en el suroeste de Francia el 12 de septiembre de 1940 comunican los imaginarios de sus creadores en torno al mundo natural y los seres vivientes con los cuales interactuaban en su cotidianidad. Mediante estas pinturas, datadas de por lo menos 15 mil años atrás, estos artistas, seres paleolíticos, representan su sentido de la realidad interior y exterior en las paredes de las célebres cavernas de Lascaux. Las imágenes transmiten saber y experiencia, expresan discernimiento, perplejidad y emoción. Los espectadores, por su parte, intentan comprender el significado de esas representaciones. Los sujetos que comunican y los sujetos que descifran humanizan una relación dialógica entre la imagen y el lenguaje. Considerar una analogía entre estos dos elementos expresivos presenta intrigantes complejidades analíticas y teóricas, entre otras.

En su libro *Lenguaje, Poesía y Sentido*, Melvin González Rivera, Yaremi Iglesias Vázquez y Javier Gutiérrez Rexach, editores, nos ofrecen nueve sugerentes ensayos que profundizan y problematizan diversos aspectos de la relación semiótica que vincula al arte y a la palabra.

En una breve introducción, los editores examinan la evolución histórica del dialogismo protagonizado por el lenguaje y las diversas expresiones del arte. Recurren a varias teorías literarias y culturales para dar cuenta de la fluidez semántica inherente a toda modalidad comunicativa.

En el artículo “Con/figuración sintáctica y niveles de significación en Pablo Picasso y Eduardo Espina”, Enrique Mallén examina el cubismo de Pablo Picasso y la poesía de Eduardo Espina. El estudioso explora la intención polisémica del genial artista español, quien configura lo pictórico como signo decodificable por la audiencia. Según Mallén, Espina y Picasso alteran las expectativas de la audiencia al descomponer las perspectivas cotidianas de la realidad para proponer formas noveles de aprehender lo que intuyen los sentidos. Esta premisa propone la horizontalidad de la relación entre creadores y espectadores, ambos inmersos en el esfuerzo común de desarticular las formas *a priori* develando realidades inéditas. Esa relación dialógica remite al propio yo, como “un otro interiorizado a través de su elaboración con/figurativa, de donde la realidad resurge como la gran otredad” (21).

En su artículo “Picasso y el sentido del arte deshumanizado”, el lingüista y filósofo Javier Gutiérrez Rexach examina la obra literaria del genial artista, ignorada, en su opinión, por la crítica. Su apreciación parte de apreciar su obra pictórica y lingüística como una totalidad creativa libre de aristas. Es decir, Picasso “...Picasso pinta con la pluma, es decir, utiliza la escritura como una continuación de la pintura, sin una clara intención de ruptura...” (23). Sitúa la intención artística del creador en un ámbito intrascendente ajeno a la tara que suponen tradiciones y precursores. Crea, según Gutiérrez, en una especie de *tabula rasa* posibilitando libertad creativa. Picasso se ubica como un punto cero que origina la novedad, una obra autorreferencial. Oblitera al tiempo mediante una profusión de imágenes inconexas entre sí.

La poesía de Picasso devela visión y creatividad, argumenta Enrique Mallén en “La poesía multilínea de Pablo Picasso”. En este sentido, sus premisas discurren paralelas con las de Gutiérrez. Adición, acumulación, la discontinuidad y la ruptura configuran los perfiles de su producción artística. Su particularidad centrífuga devela múltiples significados problematizando lo tradicional y lo cotidiano.

En “La adjetivación como técnica pictórica en Octavio Paz”, Rocío Luque propone la adjetivación del poeta mexicano como recurso pictórico. La indeterminación semántica evidencia lo elusivo de la realidad, una simbiosis continua entre lo conocido y lo desconocido. Entender la existencia,

pues, supone un proceso inacabado superior a nuestras fuerzas finitas. Sus adjetivos expanden el poder semántico, imparten una densidad particular a su poesía.

El cariz contestatario del conocido filme de Buñuel, *La edad de oro*, desata un desorden anclado en un orden antirepresentacional. En su artículo “La edad de oro de Luis Buñuel. El lenguaje fílmico de la anarquía”, Luis González Barrios focaliza la unidad holística en Buñuel, cineasta ubicado en el mundo, permeable a los notables debates sociopolíticos y estéticos de su tiempo. *La edad de oro*, argumenta González, acoge la lógica lineal contrapuesta a su disolución forjada en el surrealismo, “...destituyente de la anterior, que supone un intento por plasmar cinematográficamente el libre funcionamiento del pensamiento y el deseo, y es por tanto una lógica poética...” (73). Buñuel representa la descomposición mediante recursos disímiles entre sí, “la yuxtaposición de elementos y planos inconexos (barro, rostro, lava, retrete, fuego, rostro...), confiere nuevas significaciones a cada elemento, al tiempo que altera la interpretación del conjunto de la narración” (79). En este sugerente ensayo, su autor correlaciona la libertad creadora de Buñuel en el filme con la necesidad urgente que expresa la humanidad de acceder a una libertad sin cortapisas, en el disfrute pleno de sus facultades creadoras.

En su enjundioso “Semeiótica, lingüística y realismo pragmaticista: Charles Sanders Peirce y la búsqueda del significado”, Luis M. Ramírez Suárez

reflexiona sobre las implicaciones multidisciplinares inherentes al concepto trilateral propuesto por Peirce: el ser, el pensar y el significar. En “La cuentística de Conrad y la búsqueda del sentido vital” Javier Gutiérrez Rexach pasa revista sobre la obra de Joseph Conrad, su trayectoria literaria, su contexto histórico y su relación con el mercado.

En el artículo “La religión y la mística según la filosofía de Henri Bergson”, el filósofo Luis Owen Canting Placa examina la obra metafísica de Henri Bergson, filósofo clave de la primera mitad del siglo XX, no sólo en el desarrollo de las ideas existencialistas y fenomenológicas, sino también en sus conexiones con la experiencia mística.

Finalmente, el especialista en literatura latinoamericana y puertorriqueña, Jaime L. Martell, discute la poesía de cuatro de las más importantes poetisas latinoamericanas contemporáneas en el artículo “Perversas y degeneradas. Deconstrucción y desestructuración en cuatro poetisas latinoamericanas: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Clara Lair y Julia de Burgos”, aplicando el método filosófico deconstruccionista para comprender mejor su pensamiento disidente.

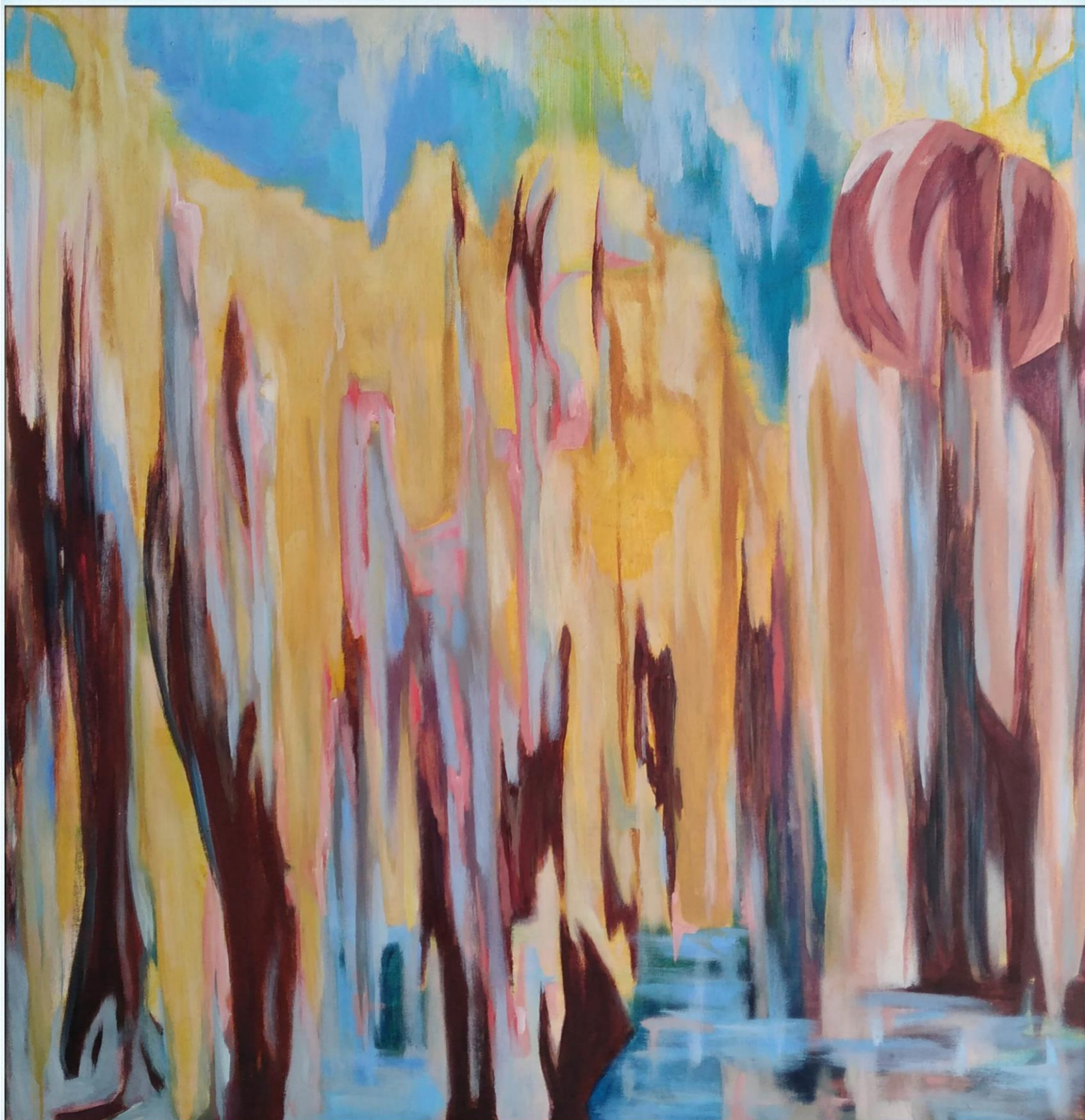
En una extensa sección, Martell expone la evolución histórica del concepto *mujer* a la luz de imaginarios patriarcales que avalan la presunta inferioridad física, emocional e intelectual de las mujeres, desde Aristóteles hasta nuestros días. Con Elaine Showalter, el autor identifica

misoginia, homofobia y racismo, aun en discursos antipatriarcales. Examina la obra de las cuatro poetisas, quienes, desde la espacialidad marginal, suscriben textos corporales y discursivos contestatarios.

Las poetisas, concluye Martell convincentemente, se apropiaron de idearios androcéntricos para desarticular su importe ideológico: “Instaladas dentro y fuera del espacio textual es que llevan a cabo la deconstrucción del discurso y del imaginario androcéntrico pues, como confirma Spivak, para lograrlo tiene que hablarse en el lenguaje de la cosa que se critica, con la que se está íntimamente ligado” (183) Reconociendo las limitaciones de su examen crítico, el estudioso considera que las poetisas llevan a reconsiderar imaginarios dominantes y la diferencia, entre otros asuntos, desde el universo discursivo hegemónico y homogeneizador. Después de todo, las mujeres pueden deconstruir, aunque Derrida lo haya desautorizado descartando al feminismo.

En *Lenguaje, Poesía y Sentido*, los ensayistas exploran lúcidamente la relación entre el arte y el lenguaje. Se integran a la conversación inacabada sobre esas modalidades afines. Develan las formas en que opera ese dialogismo implícito y centrífugo; descubren las respuestas y las preguntas que nos conturban y nos esclarecen desde los días en que nuestros ancestros suscribieron sus discursos gráficos sobre las paredes inhóspitas de las cavernas de Lascaux.

Colaboradores



Óleo sobre lienzo: “Siluetas”
Edgar E. Ramírez Mella

Colaboradores

Sonia Bailón Ruiz: Natural de Trujillo-Perú, se desempeña como Catedrática Auxiliar del Departamento de Química y Física de la UPR en Ponce desde el año 2013. Posee dos maestrías y un Doctorado en Química Aplicada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Posee más de 30 publicaciones en revistas orientadas al área de Nanotecnología y Química Ambiental. Cuenta con dos patentes, y es miembro de la Royal Society of Chemistry (RSC). Sus investigaciones están orientadas al desarrollo y caracterización de nanomateriales para estudios de fotocatalisis, toxicidad de nanoestructuras, terapia fotodinámica y bioimágenes.

Rubis Camacho: Posee un Bachillerato en Artes con concentración en Bienestar Social de la UPR en Río Piedras, una Maestría en Teología del Seminario Evangélico de Puerto Rico, donde recibió el Premio de Homilética. Además, estudió Derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad Interamericana de Puerto Rico y tiene una Maestría en Creación Literaria de la Universidad del Sagrado Corazón. Ha publicado *Cuentos Traidores*, *Sara: La historia cierta*, *El fraile confabulado* y *Safo: Ritual de la Tristeza*. Ha recibido distintos premios literarios y ofrece talleres de literatura.

Maribel Caraballo Plaza: Natural de Ponce. Obtuvo su primera Maestría en Educación Comercial y Sistemas de Oficina en la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico en Ponce. Posteriormente, obtuvo la Maestría en Ciencias y Tecnologías de la Información de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; donde completó, además, seis créditos en la Facultad de Educación conducentes al programa doctoral Liderazgo en Organizaciones Educativas. Labora en la UPR en Ponce desde el 1983, adscrita a la Biblioteca. Actualmente es la Bibliotecaria encargada del Centro de Estudios Puertorriqueños Socorro Girón. Publicó un libro de pensamientos titulado *Alza tu voz* y el libro *Temple y tenacidad de una mujer triunfadora*, este último es una bio-bibliografía sobre la vida y obra de la Prof. Adelina Coppin-Alvarado, primera Directora de la Biblioteca en la UPR en Ponce.

Yarisa Colón Torres: Poeta, creadora de libros hechos a mano y profesora adjunta de Bronx Community College, CUNY. Obtuvo una maestría en literatura puertorriqueña en el CEAPRC. En el 2000 participó en un proyecto literario/artístico ideado por la pintora Tanya Torres, y publicó su primer libro de poesía, *Desvestida* (Ediciones Mixta, 2001). Luego, publicó una serie de poemas inspirados en obras de Tanya Torres bajo el título Pipas/Bellies (Ediciones Mixta, 2002). A raíz de estas experiencias, publicó su poesía de manera independiente. Entre sus publicaciones se encuentran: *Caja de voces*, junto a Waleska Rivera, 2007; *¿Entrelínea o secuestro?*, traducido al francés por Yarín Medina Gil, 2007; *Enredadera y colmillo*, 2010, y *Sin cabeza*, publicado por Taller Asiray y Atarraya Cartonera, 2010. En el 2009 Yarisa obtuvo la residencia para escritores otorgada por la Fundación Cropper en Trinidad y Tobago. En el 2012, participó en la Cumbre Internacional de Voces Globales Online, celebrada en Kenia. Además, recibió la beca BRIO/Crafts (2014), otorgada por el Bronx Council on the Arts. Su trabajo ha sido presentado en espacios culturales y galerías en Puerto Rico y Estados Unidos.

Roberto Echevarría Marín: Posee un doctorado en Literatura de Puerto Rico y el Caribe del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, y una maestría en Literatura Inglesa de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Actualmente dicta los cursos Strategic Business Communication y Business Report Writing en el Departamento de Comunicación Empresarial de la Facultad de Administración de Empresas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Es autor del libro *Dialogismo y polifonía en el teatro del absurdo de René Marqués* (2016).

Norwill Frago: Educadora, profesora de teatro y reconocida actriz puertorriqueña, tanto de teatro como de televisión. Actualmente estudia el doctorado en el Centro de Estudios de Puerto Rico y el Caribe.

Federico Irizarry Natal: Profesor de la UPR en Ponce. Ha realizado estudios doctorales sobre literatura en la Universidad de Chile y en el CEAPRC. Ha dirigido el colectivo literario *El Sótano 00931* y es autor de los poemarios *Kitsch* (Isla Negra, 2006) y *Minoría Absoluta* (Aventis, 2011), así como de *La escritura del Gremlin: Posmodernidad y minimalismo poético en tres poetas puertorriqueños: Salvador Villanueva, Edgardo Nieves Mieles y Jorge David Capiello* (Isla Negra, 2020). Su trabajo crítico y literario ha sido incluido en distintas antologías y revistas.

Marta Jazmín García: Es egresada de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, donde completó un grado de Maestría en Estudios Hispánicos, con especialidad en dramaturgia puertorriqueña y teoría postfeminista. Ha sido redactora y presentadora del programa informativo de la oficina de Prensa RUM (2008-2010) y organizadora del Simposio de Nueva Literatura Puertorriqueña (2010), del evento Literatura Infantil como estética de liberación (2012) y del Festival Internacional de Poesía de Puerto Rico en la UPR de Ponce. Ha colaborado como redactora de textos académicos con Ediciones SM y como instructora de arte escénico con el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Desde agosto 2012 es profesora del Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico en Ponce. Es autora del poemario *Fugitiva luz* (2015) y la antología poética *El último refugio son los párpados* (2020).

Rodolfo Lugo Ferrer: Tiene un Doctorado en Filosofía y Letras del CEAPRC. Ha estudiado tanto en Puerto Rico como en el extranjero (España y México): Literatura, Arte, Historia Ambiental, Cine y Comunicaciones. Ha sido Catedrático de Humanidades, Español e Historia del Arte en la UPRU, donde ocupó distintos puestos directivos. Cuenta con vasta experiencia en organizaciones culturales tanto gubernamentales como Organizaciones no gubernamentales (ONG). Como parte de su experiencia académica, ha pronunciado conferencias en distintos foros y entidades en Puerto Rico y en el extranjero; y ha ganado premios internacionales en el área de creación poética. Actualmente es Decano Interino de Asuntos Académicos y Profesor de Literatura Española en la UPRP.

Jaime Martell Morales: Catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto Universitario de Mayagüez. También es poeta, músico y cantante. Entre sus investigaciones más recientes, destaca el libro *Edgardo Rodríguez Juliá y el nacionalismo culturalista* (2018), reconocido por el Pen Club de Puerto Rico. Otros de sus trabajos críticos han sido publicados tanto nacional como internacionalmente por prestigiosas editoriales.

Cynthia Morales Boscio: Puertorriqueña. Tiene un doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Católica de Chile. Fue profesora del Departamento de Estudios Hispánicos de la PUCPR. Actualmente se desempeña como catedrática auxiliar en la Facultad de Educación de la UPRRP. Cuenta con 15 años de experiencia docente en varios niveles de enseñanza. Sus artículos han sido publicados en las revistas *Horizontes* y *El Sótano 00931*. Publicó en el 2008 su primer trabajo investigativo, *La incertidumbre del ser: lo fantástico y lo grotesco en la narrativa de Pedro Cabiya*. Luego, en el 2014, publicó su segundo libro, *La Sombra de una Sombra: los relatos grotescos de Enrique Lihn*, bajo el sello de la Editorial Cuarto Propio de Chile.

Carmen Pérez Marín: Doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Harvard en 1990. Es catedrática de literatura hispanoamericana y española en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha impartido cursos graduados sobre cuento y novela hispanoamericanos, la obra narrativa de Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Cien años de soledad, entre otros. Ha publicado reseñas y artículos sobre autores puertorriqueños e hispanoamericanos en revistas especializadas y presentado ponencias en congresos en Puerto Rico y

en el extranjero (Estados Unidos, México, Brasil, Argentina, Chile, España, Canadá, Perú y Cuba). Actualmente estudia la obra narrativa de Julio Cortázar a la luz de la teoría del juego.

Mirna Estrella Pérez: Puerto Rico, 1978. *Ecos de Eva*, Ediciones Atenas, Barcelona, España, 2005. Fue mención de honor del VII Certamen de Poesía: “Pilar Paz Pasamar”, de Jerez de la Frontera, España, con su obra *Antífona* y obtuvo el Accésit en el I Certamen Concursalia de Poesía, ciudad de Barcelona 2007, con el libro: *Manifiesto sobre las tristes*. En diciembre 2008, el libro *Manifiesto sobre las tristes* obtuvo el Premio Nacional de Poesía otorgado por el PEN Club de Puerto Rico, como mejor trabajo poético publicado durante el año 2007. La segunda edición de *Manifiesto sobre las tristes* vio la luz en marzo 2009 a través de Sótano Editores, Puerto Rico. En el año 2010 su libro *Miss Carrusel* fue publicado, también por Sótano Editores, y justo al año siguiente reconocido por el PEN Club de Puerto Rico. El 21 de marzo 2020 fue el fallo del Premio Vicente Rodríguez- Nietzsche, en donde el poemario *Fallé en calcular la brutalidad de los años* obtuvo el galardón. La obra será publicada. En octubre 2020, el poemario *Un hilo de duda en la saliva* obtuvo el Premio Nacional Poesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Su novela *El dulce cretino de la calle* será divulgada en el 2020 por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Luis Rodríguez Martínez: (Puerto Rico, 1992) es escritor, guionista, fotógrafo y maestro especializado en Estudios Hispánicos. Estudió su Bachillerato en Artes en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Tiene, entre otros trabajos literarios y de cine (guiones), dos trabajos de narrativa nucleados: *Obsesión o la farsa de Julián Solevan* (novela corta, 2014) e *Historias para beberse de a poco* (cuentos, 2017). Recientemente publicó *Rotos* (2019).

Luis Sánchez Peraza: Catedrático del Departamento de Ciencias Sociales de la UPR en Ponce; actualmente es su director interino. Posee un doctorado en Psicología Clínica de la U.P.R. Llevó a cabo su internado en NYU-Bellevue Clinical Psychology Training Program. Ha dictado cursos en varias universidades nacionales y extranjeras. Ofrece cursos doctorales en el Programa Doctoral en Educación de Caribbean University. Sus áreas de interés incluyen el cine en la educación universitaria, el maltrato de menores y otras expresiones de violencia, la dependencia de sustancias y las neurociencias. En los pasados años publicó un artículo en la revista de la Asociación de Psicología de Puerto Rico sobre el manejo del referido en casos de maltrato de menores y un capítulo en un libro sobre la Perspectiva del Desarrollo.torno a la prevención del maltrato de menores a partir de los paradigmas de la complejidad.

Ismael San Miguel Quiñones: Profesor de Comercio Internacional y director del Departamento de Administración de Empresas y Ciencias en Computadoras de la UPR en Ponce. Obtuvo su bachillerato en Administración de Empresas con concentración en mercadeo en dicha institución. Luego de veinte años trabajando en el sector privado como ejecutivo y empresario, obtuvo una maestría y un doctorado en Administración de Empresas en University of New Orleans y en la reconocida universidad Ecole de Management en Francia, respectivamente.

José Ramón Villalón Sorzano: Catedrático de Humanidades de la UPR en Ponce desde 1984. Después de su doctorado en Teología en Roma, estudió lenguas antiguas en Israel, hizo estudios postdoctorales en Alemania y realizó estudios de Literatura y Lingüística en la Universidad de Puerto Rico. Editor de diversas revistas, es colaborador de **Ceiba** desde los años ochenta. Se interesa particularmente por las relaciones entre lengua y formas de conocimiento. Se ha ocupado también de temas políticos en el contexto educativo, del desarrollo humano, desde la perspectiva del pensamiento complejo y de temas de religión desde las perspectivas teológica, filosófica, antropológica y lingüística. Ha sido organizador de Encuentros Regionales, Nacionales e Internacionales de Educación y Pensamiento, una de las máximas actividades pedagógicas en Puerto Rico.

Ángel Villarini Jusino: Doctorado en filosofía del Boston College de los Estados Unidos, con especialidad en hermenéutica filosófica; fue discípulo de Hans-Geor Gadamer. Es catedrático profesor titular de la Universidad de Puerto Rico, profesor honorario de las universidades Autónoma de Domingo y del Norte en Colombia y Doctor Honoris Causa de la Universidad a Distancia de Panamá. Fue el primero en introducir el enfoque de competencias en la República Dominicana y en su país como. Ha sido asesor en el desarrollo e implantación del enfoque de competencias en sistemas educativos y en la creación de programas de educación general y profesional de varias universidades en diversos países. Ha producido u organizado decenas de artículos, libros, investigaciones, congresos, programas académicos y conducido asesoramiento sobre el tema en países como Aruba, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Haití, México y Venezuela. Actualmente preside la Organización para el Fomento del Desarrollo del Pensamiento Internacional.

*** Celba agradece la colaboración del Dr. Milton Rivera Ramos, Director del Departamento de Química-Física, por su revisión del texto especializado en el área de Química. Gracias también a la Prof. Maribel Caraballo Plaza, Bibliotecaria de la UPR en Ponce; a la Sra. Melisa Vega Santiago, Secretaria del Decanato de Asuntos Académicos y a la Dra. Joahana Ramos Virola, Decana Asociada de Asuntos Académicos, quienes han ayudado de distintas maneras en la realización de esta edición.**

Artista Invitado



Edgar E. Ramírez Mella nació en San Sebastián, Puerto Rico (1954). Estudió Literatura Comparada en la Universidad De Puerto Rico en Mayagüez y Río Piedras, respectivamente. Es pintor y poeta. Su obra ha sido incluida en destacadas antologías poéticas, nacionales e internacionales. Tiene seis libros de poesía publicados: *Estación De Lirio*, que contiene a *Máquina Emotiva* en el mismo volumen (Isla Negra, 2006); *Marginalia*, editado por Textonautas en Argentina (2006), con una segunda edición, a cargo del autor, en editorial Taorojo, Puerto Rico (2010); *Púrpura*, con la editorial La secta de los perros, Puerto Rico (2014); *Jardín en Ascuas*, con Editora Educación Emergente, Puerto Rico (2017), y *Bitácora De Nieblas*, con Editora Educación Emergente, Puerto Rico (2020). En cuanto a su obra plástica Ramírez Mella ha participado en numerosas exposiciones colectivas; y fue becado por el National Endowment For The Arts y el Instituto de Cultura Puertorriqueño para presentar su primera muestra individual: “Ordinary Works/Cotidiano”.

Para publicar en **Ceiba**

Tomando en cuenta el valor que tienen nuestras publicaciones, para nosotros, los autores y los lectores, desde **Ceiba** solicitamos:

Que todos los trabajos sean inéditos. El autor se compromete a no enviar el trabajo a otras revistas antes de su publicación en **Ceiba**.

Que, por número, se envíe una sola colaboración y que acompañe una nota con su trayectoria intelectual, su preparación académica, sus publicaciones y trabajos en proceso, así como cualquier otro dato de interés que refleje la autoridad en la materia que nos remite. Esta información básica puede presentarse en un archivo independiente.

Que el trabajo que nos remita venga precedido de un resumen, en inglés y en español, que no exceda las 150 palabras cada uno, con el señalamiento de unas cinco palabras claves que describan o resalten el tema.

Que, sin olvidar que nuestra revista responde a un carácter interdisciplinario y, por lo tanto, respeta la variedad estilística de los artículos, se siga para la incorporación de citas y notas, el sistema universal de MLA (Modern Language Association for Writers of Research Papers) para los trabajos que respondan a las áreas de las Humanidades (Arte, Literatura, Música, etc) y el de APA (American Psychological Association) para los trabajos de carácter científico, tecnológico o de Ciencias Sociales. Todas las notas, así como la bibliografía se incluirán al final de cada escrito como parte del texto y NO con indicaciones de “footnotes” o “endnotes” en el programado.

Que la totalidad de páginas que componga cada artículo responda a los siguientes criterios de extensión y composición:

- para reseñas: ocho páginas;
- para artículos y ensayos: veinte páginas;
- para la sección de creación: dependerá del género y los gráficos que lo acompañen; como norma general admitiremos para los poemas hasta cuatro páginas y para los cuentos hasta doce.
- a todos los textos impresos, escritos a doble espacio en **Times New Roman 12**, le acompañará su formato electrónico o digital (CD-ROM), escritos en Microsoft Word®;
- las tablas, mapas, ilustraciones y fotografías deben incluir número, título, leyenda o cualquier otra información de carácter orientativo y específico. Estas deben ser legibles en blanco y negro;
- así mismo, solicitamos que cualquier material ilustrado se presente en archivo separado (formato .jpeg, .bmp o .gif) y se incluya la especificación de su ubicación respecto al texto escrito;

-
- por último, pedimos que los artículos que respondan a conferencias o ponencias, sean adaptados, al momento del envío, al formato escrito (en cuanto a discurso, registro de voz, receptor, etc), así como cualquier otro texto que haya sido escrito con una finalidad ajena a **Celba** tome en cuenta el formato de publicación de la Revista.

Que se otorgue al equipo de edición de la Revista la potestad de examinar los trabajos, hacer sugerencias y decidir acerca de la posibilidad de su publicación, bajo los criterios generales y los particulares de cada edición y siguiendo las recomendaciones de lectores externos especialistas en las distintas áreas (contenido temático, pertinencia, ajuste al estilo y carácter de la revista, etc) y que cada colaborador se comprometa a cumplir con los plazos que se le señalen para hacer ajustes, en caso de que sean necesarios.

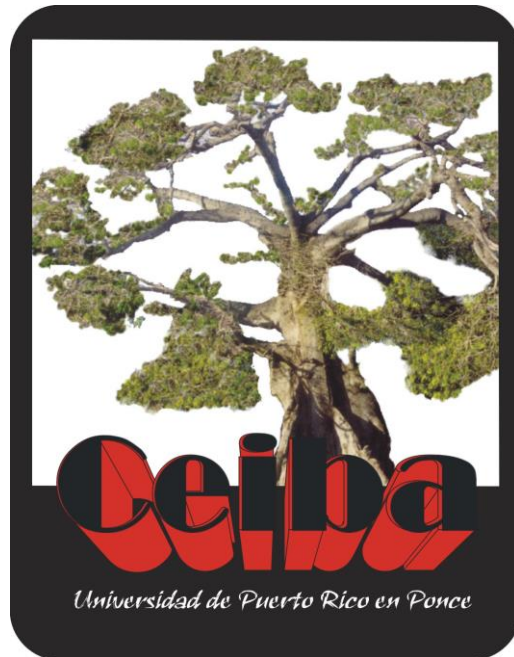
Desde **Celba**, agradecemos el interés de los autores de hacernos partícipes de sus ideas y expresiones a través de sus trabajos y nos comprometemos a notificarles acerca de la decisión que se tome al respecto. Para ello es necesario que el colaborador nos indique una dirección postal y una electrónica para poder establecer la comunicación.

Pedimos, además, a cada colaborador que, en vías de cumplir con la honestidad intelectual que nos debe caracterizar, comprueben que han cumplido con los derechos de autor sobre obras, pinturas, fotos o cualquier otro documento gráfico que incluya su trabajo. Deben incluir evidencia escrita de la autorización correspondiente.

Cualquier colaboración, duda o comentario puede ser enviado a la siguiente dirección de correo electrónico:

revista.ceiba@upr.edu

Revista **Celba**
Universidad de Puerto Rico en Ponce
P.O. Box 7186
Ponce, Puerto Rico, 00732



ISSN 0885-9906

Contrapotada: “Salina azul y viejos muelles”
Edgar E. Ramírez Mella

“Patrono con igualdad de oportunidad de empleo” M/M/V/I
“Equal Employment Opportunity Employer” M/W/V/D

Celba: Año 20 Núm. 1 [Segunda Época] Agosto 2020 – Mayo 2021

TAD

