

Serie monográfica

á·nima

Gabriella Jaramillo Arciniegas • Ivana Matijevic López
• Esteban Javier Almendariz E. • Manuela Loza Vera
• Cecilia Miranda Garcés

Manuela López, ed.

Historia del Arte • Filosofía • Literatura

Lujo y diplomacia en los tesoros Habsburgos: Explorando la estética biomórfica de los clusters de esmeraldas neogranadinas en la corte de Viena de la Casa de Austria del Siglo XVI • *Antemurale Christianitatis*: El Santuario Pictórico de Ferdinand von Quiquerez • Ante el declive del Humanismo: Dominaciones y resistencias • Paseando por los bosques narrativos: la intrincada conexión entre ficción y realidad según Umberto Eco
• “Si no olvido, no crezco”: trauma en la novela Fiebre de Carnaval



ISBNe: 978-9978-68-298-2

á·nima

USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Santiago Gangotena USFQ, Quito 170901, Ecuador
www.usfqpress.com

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

Ánima – Volumen 4

Autores en esta edición:

Gabriella Jaramillo Arciniegas¹, Ivana Matijevic López²; Esteban Javier Almendariz E.³, Manuela Loza Vera⁴, Cecilia Miranda Garcés⁵

¹Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia; ²Universidad San Francisco de Quito USFQ, Quito, Ecuador; ³Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, Argentina; ⁴Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España; ⁵Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador

Coordinador académico: Lucas Andino¹

Editora en jefe de esta edición: Manuela López¹

Comité editorial: Antonia Serrano¹, Valeria León¹, José Galleguillos¹, Mateo Molina¹, Tomás Loza¹, Carolina Gualpa¹, Valentina de la Torre¹, Rafaela Robalino¹

Comité académico: Álvaro Alemán¹, Lucas Andino¹, María Auxiliadora Balladares¹, Stéphane Vinolo², Carmen Fernández-Salvador¹, Alexandra Kennedy-Troya³

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ

²Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE

³Universidad de Cuenca

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-review*).

Producción editorial: Doménica Aroca

Diseño y diagramación: José Romero

Diseño de cubierta: José Romero

Corrección profesional: Adriana Elizabeth Salgado

Webmaster: USFQ PRESS y Scimago

Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia creative commons [CC BY-NC: Reconocimiento-NoComercial](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Ánima, volumen 4 • junio – julio 2024

Publicado en línea en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/anima>

4ª edición: junio – julio 2024

Más información en: <https://anima.usfq.edu.ec>

Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Ánima [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / editor general, Jorge García. –
v. 1 (junio-julio 2021)-. – Quito : USFQ Press, 2021-
v.

Anual
ISSN: 2953-6340

1. Universidad San Francisco de Quito – Publicaciones seriadas. – 2.
Filosofía. – 3. Historia del arte. – 4. Literatura. – I. García, Jorge, ed.

CLC: Z 1033 .U64 A55
CDD: 011.34

OBI-120

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

López, Manuela, editora. *Ánima*. Vol. 4. USFQ PRESS, 2024, <http://doi.org/10.18272/ánima.v3i>

Ánima

ISBNe: 978-9978-68-298-2

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

Ánima

ISBNe: 978-9978-68-298-2

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i>

Descripción de la serie:

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades (COCISOH) de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica artículos de investigación de estudiantes de pregrado y posgrado, que sean análisis en temáticas de cualquier área de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera; reflexiones sobre las distintas formas artísticas visuales de cualquier periodo de la historia del arte; y análisis, interpretaciones o propuestas de relectura de textos de la literatura global. Asimismo, alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación de expertos que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura.

Contacto principal – *Ánima*

Att. Lucas Andino

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Calle Diego de Robles S/N y Pampite, Campus Santiago Gangotena

Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.

Correo electrónico: anima@usfq.edu.ec

á

Índice de contenidos

Carta del Editor

Letter from the Editor

Carta del Editor

Manuela López | 12

Historia del Arte

Art History

Lujo y diplomacia en los tesoros Habsburgos: Explorando la estética biomórfica de los *clusters* de esmeraldas neogranadinas en la corte de Viena de la Casa de Austria del Siglo XVI

Luxury and Diplomacy in the Hasburg Treasures: Exploring the Biomorphic Aesthetics of New-Granadan Emerald Clusters at the 16th-century Vienna Court of the House of Austria

Gabriella Jaramillo Arciniegas | 17

Antemurale Christianitatis: El Santuario Pictórico de Ferdinand von Quiquerez

Antemurale Christianitatis: The Pictorial Sanctuary of Ferdinand von Quiquerez

Ivana Matijevic López | 37

Filosofía

Philosophy

Ante el declive del Humanismo: Dominaciones y resistencias

In the Face of the Decline of Humanism: Dominations and resistances

Esteban Javier Almendariz E. | 53

Literatura

Literature

Paseando por los bosques narrativos: la intrincada conexión entre ficción y realidad según Umberto Eco

Wandering through Narrative Forests: The Intricate Connection between Fiction and Reality According to Umberto Eco

Manuela Loza Vera | 67

“Si no olvido, no crezco”: trauma en la novela *Fiebre de Carnaval*

“Si no olvido, no crezco”: trauma in *Fiebre de Carnaval* novel

Cecilia Miranda Garcés | 81

á

Carta del editor

Letter from the Editor

Estimados lectores:

El diálogo que se establece entre los textos, las imágenes y las vivencias que experimentamos como estudiantes y nuestros criterios quizá obstinados, inquietos y curiosos brotan al momento de redactar un artículo académico. Es así, como el sinfín de dudas, el deseo de argumentar y encontrar conexiones y el análisis de los elementos que componen un escrito salen a la luz y se exponen a lo largo del cuarto volumen de *Ánima*. Se trata de voces que pueden haber vacilado en un inicio, pero se enriquecieron a lo largo del flujo editorial, nutriéndose de los comentarios de expertos e indagando en el mismo génesis de una tesis que con el tiempo se volvió madura y adquirió forma, condensándose en un texto lleno de profundidad y matices.

Con relación a esta afirmación, es imperativo recordar que este espacio ha sido concebido con el objetivo de abrir la discusión en cuanto a las Humanidades, precisamente relativo a la Literatura, la Historia del Arte y la Filosofía. Dicho fin se vuelve palpable al explorar la voz narrativa de Humberto Eco con relación al valor de los textos narrativos y la cotidianidad, al igual que el significado de un incesto y cómo este se trata a través de distintas figuras literarias e interacciona con la psicología del trauma en el texto *La Fiebre del Carnaval*. Por otro lado, está el análisis de la obra de arte *Antemurale Christianitatis* y cómo sirve como un elemento simbólico dentro de la lucha de Europa y el Imperio Otomano. También se presenta, dentro de una exploración relativa, la producción y recepción de los clusters neogranadinas entre diversas cortes durante el siglo XVI y su relación con la estética de aquellos tiempos. Finalmente, se aborda a la Filosofía desde la óptica de Sloterdijk en cuanto al Humanismo y su relevancia frente a un mundo globalizado e hiperconectado.

Cada uno de estos artículos, únicos y pulidos exhaustivamente a la medida para adquirir forma dentro de una serie monográfica como *Ánima*, surgen de un trabajo continuo, minucioso y extenso que se evidenciará en su lectura y análisis. Por tanto, quisiera agradecer a quienes fueron parte del proceso del flujo editorial y sumaron con sus esfuerzos para permitir que esta edición de *Ánima* se pueda publicar. En primer lugar, quiero dar las gracias a Antonia Serrano, Valeria León y José Galleguillos por su incansable colaboración con esta serie. De igual forma, quisiera mostrar mi gratitud hacia Tomás Loza, Mateo Molina y Carolina Gualpa por su empeño continuo y visión perseverante para permitir que esta edición se consolide a través de su rol como editores júniores. Asimismo, Valentina de la Torre y Rafaela Robalino han sido un pilar fundamental de ayuda a lo largo de esta producción. Gracias a Lucas Andino, supervisor académico por la observancia y el seguimiento a lo largo de este proceso. Finalmente, quisiera reconocer el constante apoyo de la editorial USFQ PRESS durante toda mi gestión, especialmente a Doménica Aroca, cuya disposición para resolver dudas y contribuir con criterios ha sido invaluable, así como a Andrea Naranjo, directora, y a José Romero por la maquetación.

Espero que estos textos sirvan como un punto de partida hacia futuras discusiones académicas y cotidianas, que estimulen el interés y la curiosidad de quienes los estudien; y que contribuyan al avance de la investigación y a la observación en un ámbito académico que puede parecer imponente pero que es notablemente rico y en constante desarrollo. ¡Qué viva la academia, los estudiantes y los profesionales que contribuyen al enriquecimiento de las áreas del conocimiento y al bienestar intelectual de la humanidad!

Manuela López

Editora en jefe

á

Historia del Arte

Art History



**Lujo y diplomacia en los tesoros Habsburgos:
Explorando la estética biomórfica de los
clusters de esmeraldas neogranadinas en
la corte de Viena de la Casa de Austria del
Siglo XVI**

Luxury and Diplomacy in the Hasburg Treasures:
Exploring the Biomorphic Aesthetics of New-
Granadan Emerald Clusters at the 16th-century
Vienna Court of the House of Austria

Gabriella Jaramillo Arciniegas

g.jaramilloa0220241@arts.ac.uk

Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

Fecha de envío: 01/02/2024

Fecha de aceptación: 15/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3257>



Resumen

El presente artículo explora la producción y recepción de *clusters* de esmeraldas neogranadinas en intercambios diplomáticos entre las cortes de los Habsburgo de Madrid y Viena durante el siglo XVI. Centrándose en dos *clusters* de esmeraldas colombianas asociadas a las minas de Muzo y Chivor, el estudio sostiene que su estética biomórfica se adaptó al gusto, la moda y las nociones de lujo de la corte vienesa del siglo XVI de la Casa de Austria. Los *clusters*, intercambiados como regalos diplomáticos, reflejan la compleja interacción de dinámicas sociales, políticas y económicas de la época. Al aplicar el concepto de gusto de Bourdieu, el artículo destaca la propagación de preferencias dentro de círculos elitistas, subrayando la posición única de los conglomerados sin imitación por clases sociales más bajas. Se hace hincapié en el papel de los embajadores, como Hans Khevenhüller, en comprender y respetar los gustos distintivos tanto de las cortes emisoras como receptoras. Luego, se examinan los gustos específicos de los monarcas de la corte de Viena, Maximiliano II y Rodolfo II, enfatizando su interés por las ‘maravillas naturales’ y la alquimia. La capacidad de los *clusters* para adaptarse a los intereses idiosincráticos de cada receptor destaca una cuidadosa consideración por las preferencias individuales de cada corte. En conclusión, la estética biomórfica de estos *clusters* está intrínsecamente vinculada al gusto, la moda y las nociones de lujo de la corte vienesa del siglo XVI. Los *clusters*, con su apariencia única que se asemeja a formaciones geológicas, sirven como testimonio de las idiosincrasias de cada centro político y sus gobernantes dentro de la Casa de Austria durante el siglo XVI.

Palabras clave:

Esmeraldas, *Clusters*, Casa de Austria, Gusto, Moda, Lujo, Diplomacia, Coleccionismo, Materialidad, Estética biomórfica

Abstract

This article explores the production and reception of Neo-Grandadian emerald *clusters* in diplomatic exchanges between the Habsburg courts of Madrid and Vienna during the sixteenth century. Focusing on two Colombian emerald *clusters* associated with the Muzo and Chivor mines, the study argues that their biomorphic aesthetics were adapted to the taste, fashion, and notions of luxury of the sixteenth-century Viennese court of the House of Austria. The *clusters*, exchanged as diplomatic gifts, reflect the complex interplay of social, political and economic dynamics of the time. Applying Bourdieu's concept of taste, the article highlights the propagation of preferences within elite circles, underlining the unique position of conglomerates without imitation by lower social classes. The role of ambassadors, such as Hans Khevenhüller, in understanding and respecting the distinctive tastes of both sending and receiving courts is emphasized. The specific tastes of the Vienna court monarchs Maximilian II and Rudolf II are then examined, emphasizing their interest in 'natural wonders' and alchemy. The ability of the *clusters* to adapt to the idiosyncratic interests of each recipient highlights a careful consideration for the individual preferences of each court. In conclusion, the biomorphic aesthetics of these *clusters* are intrinsically linked to the taste, fashion, and notions of luxury of the sixteenth-century Viennese court. The *clusters*, with their unique appearance resembling geological formations, serve as testimony to the idiosyncrasies of each political center and its rulers within the House of Austria during the sixteenth century.

Keywords:

Emeralds, clusters, House of Austria, Taste, Fashion, Luxury, Diplomacy, Collectibles, Materiality, Biomorphc Aesthetics

Introducción

Las esmeraldas eran una de las mayores exportaciones del Nuevo Reino de Granada¹ al Viejo Mundo durante el siglo XVI (Casado Arboniés 37-59). Estas piedras preciosas eran minuciosamente lapeadas y limpiadas con sumo cuidado al salir de las minas de lo que actualmente conocemos como el Altiplano Cundiboyacense². Esta cuidadosa limpieza se daba con el fin de cumplir con los altos estándares de sus compradores europeos (De Nicolo y Vargas 328-358). Los mineros y lapidarios del Nuevo Reino de Granada pasaron horas de trabajo eliminando las impurezas e imperfecciones de estas piedras preciosas para que, por alguna razón aún desconocida, las familias de la Casa de Austria del siglo XVI invirtieran tiempo y dinero en revertir este proceso. Pues, vemos que algunas de estas esmeraldas limpias se convirtieron en pequeñas agrupaciones artificiales, pegadas sobre una piedra de menor calidad, de manera que parecieran formaciones geológicas naturales (“A temporary intervention”).

Estas agrupaciones artificiales de minerales, que intentan imitar las formaciones naturales, se denominan *clusters*.³ Si bien no es claro su lugar de producción, apariencia y estilo, estos objetos se muestran específicos a los regalos diplomáticos entre las cortes de Madrid y Viena de la Casa de Austria del siglo XVI, lo que demuestra que eran las preferencias del receptor centroeuropeo de dicho regalo lo que dictaminaba el aspecto de las piezas. Con esto en mente, este artículo defiende que los *clusters* responden al gusto, la moda y las nociones de lujo propias de la corte de Viena de la Casa de Austria del siglo XVI, como los receptores de estos regalos diplomáticos, constituyendo así la estética biomórfica⁴ de las piezas. Para abordar lo anterior, se propone analizar las piezas a la luz de la Historia social del arte, para discernir cómo la moda, el gusto y las nociones de lujo de un lugar específico explican las dinámicas de producción de las piezas, al tiempo que, dan cuenta del surgimiento de su estética tan particular.

1 Denominación oficial de lo que actualmente es Colombia durante la época de intercambio de los clusters en el siglo XVI.

2 El Altiplano Cundiboyacense, llamado así por extenderse entre los departamentos de Boyacá y Cundinamarca en el centro de la actual Colombia, se compone de tres regiones planas en la Cordillera Oriental de los Andes colombianos. Estas son la sabana de Bogotá, el valle de Ubaté y los valles de Tunja y Sogamoso. Durante el siglo XVI, el Altiplano cundiboyacense no se conocía como tal ya que se refería a una región geográfica y no a una división político-administrativa del territorio. En términos de territorios políticos, era conocido como la Caja Real de Muzo y el pueblo de Somondoco.

3 Aunque en ocasiones se les llama ‘peñascos’, este artículo tomará la denominación de cluster por cómo se les suele llamar en los museos en los que se encuentran actualmente.

4 En el arte, la estética biomórfica es aquella que deriva de formas y estructuras que provienen de la vida natural.

A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, como traductores al español de la famosa obra de Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y del arte* de 1951, introducen el concepto de la Historia social del arte a partir de la siguiente idea:

El arte y la literatura, a partir del Paleolítico, y hasta el cine moderno, el arte de Picasso y Dalí, es considerado como el florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales (2014).

Esto quiere decir que, si bien las modas, los gustos o las preferencias estéticas que los receptores de un objeto artístico siguen, son impredecibles, estas siempre están condicionadas por el contexto social en el cual están inmersas. Son, como el nombre lo indica, las sociedades y su sentido de colectividad y segregación simultánea, aquellas que determinan la producción y recepción de cierto tipo de arte. En este caso, es la sociedad cortesana del siglo XVI, interesada en la expansión global del Sacro Imperio romano-germánico (962-1806) y su necesidad por formar lazos diplomáticos, lo que condicionó la producción y recepción de los *clusters*.

Para esto, el lector encontrará una breve contextualización de las piezas, su recorrido como regalos diplomáticos y el panorama de explotación material que rodea a estos objetos. Seguidamente, se describirán las nociones de gusto, lujo y moda que se utilizarán para analizar el intercambio de los *clusters*. Luego, se presentará el papel que tuvieron los embajadores de las cortes de la Casa de Austria en la selección, producción y difusión de objetos que siguieron estas lógicas de gusto, moda y lujo con el fin de ligar la estética y materialidad de los *clusters* con el deseo de satisfacer unas preferencias idiosincráticas. Finalmente, se describirán las prácticas y preferencias específicas de los monarcas de la corte de Viena durante el siglo XVI, el emperador Rodolfo II y el archiduque Fernando II, que justifican la producción de unos objetos de aspecto biomórfico dentro del contexto de regalos diplomáticos, y se presentará un corto recorrido por las prácticas de coleccionismo que afectan directamente la recepción de estas piezas durante el siglo XVI.

Los *clusters* de esmeraldas de los Habsburgo

Este artículo toma en cuenta dos *clusters* artificiales de esmeraldas neogranadinas, asociadas a las minas de Muzo y Chivor. Ambos tienen gemas asociadas al territorio de lo que hoy conocemos como Colombia, específicamente el departamento de Boyacá, ubicado en el actual Altiplano cundiboyacense. Ambos *clusters* fueron regalos de carácter diplomático entre los miembros de la Casa de Austria o también conocida como la dinastía Habsburgo. Como aclara Dirk Weber, asistente científico de Grünes Gewölbe en Dresde, por correo electrónico en marzo del año pasado; no hay estudios gemológicos



Fig. 1. Autor desconocido, *Hasburg Emerald Cluster*, ca. 1556-1598, racimo artificial de esmeraldas colombianas sobre base repujada de oro, Naturhistorisches Museum, Viena

que confirmen la procedencia de las piedras, pero los museos afirman su asociación al territorio colombiano. Estas piezas se encuentran hoy en día en Viena y en Dresde, tras lo que parece ser un largo recorrido por las cámaras de coleccionismo de Europa central desde el siglo XVI hasta la actualidad.

De la primera pieza, que se titula *Habsburg Emerald Cluster* (fig. 1), no se sabe mucho sobre su fabricación o trayectoria. No obstante, se sabe que corresponde a un regalo de Felipe II de España a su primo Habsburgo en Tirol, el archiduque Fernando II (Lane, *Colour of Paradise: The Emerald in the Age of Gunpowder Empires*). Esto permite datar la pieza entre 1555 y 1598. Además, la información presentada por el antiguo rector de la *Grünes Gewölbe*, Joachim Menzhausen, parece indicar que esta pieza llegó a Europa en la década de 1570 (Nickel 203). Adicionalmente, varios de los minerales conservados en la biblioteca de Ambras se encuentran actualmente, al igual que el *cluster*, en el Museo de Historia

Natural de Viena (*Naturhistorisches Museum Wien*) (Haag y Kirschweiger 36). Parece ser, entonces, que esta pieza se mantuvo en Ambras desde su llegada al continente, hasta su traslado a Viena, a finales del siglo XIX.⁵

La segunda pieza tiene la particularidad de que se conforma de dos partes. La pieza en conjunto se titula *Moor with the emerald grade* (Moro con manojos de esmeraldas) (fig. 2),⁶ pero corresponde a dos piezas separadas: la escultura del ‘moro’ con bandeja, y el *cluster* de esmeraldas como tal (fig. 3). Se sabe que esta matriz artificial de esmeraldas fue un regalo de los Habsburgos españoles, seguramente Felipe II, al Emperador Rodolfo II en Viena, aunque la fecha de este intercambio no es precisa (Horacek 54). Sin embargo, Rodolfo II le regala este mismo *cluster* al Elector Augusto de Sajonia en 1581 (Nickel 203). Así, de forma semejante a las prácticas diplomáticas que propuso Felipe II, entrega este regalo para mantener la amistad entre cortes con obsequios de lujo, pues este pequeño *cluster* fue clave para formalizar las alianzas entre Sajonia y el Imperio de los Habsburgo (Nickel 203). No obstante, este escrito se enfocará únicamente en el intercambio entre Felipe II y Rodolfo II.

La escultura del ‘moro’ como tal (fig. 2), aparece en 1724 y se le atribuye al escultor Balthasar Permoser (1651-1732). Curiosamente, parece ser que la escultura hace parte de una serie de piezas similares, todas asociadas al siglo XVIII, siendo esta pieza la más relevante. La serie incluye el *Moro con manojos de esmeraldas* (1724) (fig. 2), *Moro con manojos de cristales* (1725) (fig. 4) y dos esculturas tituladas *Moro con manojos de perlas* (1724) (fig. 5 y fig. 6). Estas figuras cuentan con la misma iconografía de ‘moros’ de aspecto afro e indumentaria indígena de las colonias americanas (Nickel 203-210). Varias de ellas, además, tienen *clusters* de materiales como perlas o cristales. Estas piezas aparecen contemporáneamente a la escultura que sostiene el *cluster* de esmeraldas y se presume que la fabricación de la escultura del *Moro con manojos de esmeraldas*, y así el resto de la serie, se da con motivo de la disolución de la antigua *Kunstkammer* en 1720 y la nueva instalación de la *Grünes Gewölbe* en 1724 (Nickel 203-210).

⁵ El Museo de Historia Natural de Viena se fundó en 1889, así que no puede ser sino hasta alrededor de este año que la pieza ingresa a la institución.

⁶ Hace poco, la colección de la *Grünes Gewölbe* hizo una reforma a su contenido virtual. En esta se cambió el término ‘emerald cluster’ por ‘emerald grade’ dentro de las descripciones y la información que provee la página web del museo sobre la pieza en cuestión. El título de la pieza en alemán se ha mantenido relativamente constante como *Mohr mit der Smaragdstufe*, e históricamente se ha denominado como *Moor with emerald cluster* (Moro con cluster de esmeraldas) en las fuentes en inglés. Esto, porque la descripción y los estudios que se le habían hecho a la pieza, tanto en inglés como en alemán, concordaban con denominar la matriz de esmeraldas que presentaba el ‘moro’ en la bandeja que sostiene como cluster. Incluso, en comunicación directa reciente con la *Grünes Gewölbe*, le llaman cluster. Sin embargo, la descripción fue actualizada y se reemplazó el término. La página del museo, además, se encuentra originalmente en alemán y se traduce de forma automática al inglés a través de los servicios de Google Translate. Esto, ha hecho que la traducción del término *Smaragdstufe* aparezca en ocasiones como ‘emerald step’ o ‘emerald grade’ de forma inconstante.



Foto: Jürgen Karpinski

Fig. 3. Autor desconocido, *Emerald cluster*, 1580, racimo artificial de esmeraldas colombianas, Dresde State Art Museum, Dresde

Como es característico de la modernidad temprana, las esmeraldas de estos *clusters* se insertan dentro de unas dinámicas coloniales de explotación de recursos que implican una relación de poder entre Viejo y Nuevo Mundo. En este caso específico, estas dinámicas se desarrollaron de la siguiente manera: los españoles llegaron a las minas de Chivor en 1537 y a las de Muzo en 1539, aunque estas últimas no cayeron bajo el control total de los conquistadores si no hasta 1560 (Puche Riart 99).⁷ La dominación de las minas fue violenta, pero una vez establecida la ocupación española en estas, la exportación de esmeraldas ‘boyacenses’ al Viejo Mundo, se dio casi de inmediato (Miró 326-327). Esta circulación inicial de las riquezas del Nuevo Mundo dio inicio a las rutas globales de comercio a las que se sometieron estas gemas.

⁷ Hubo varias batallas entre soldados españoles e indios Muzo que impidieron la dominación de las minas hasta después de la mitad del siglo XVI. No obstante, estas batallas no impidieron del todo la explotación de las minas por parte de los españoles desde su descubrimiento.



Fig. 4. Johann Henrich Koehler, Moro con manojos de cristales, ca. 1725, madera de peral, lacada, plateada, dorada, countrystone, Museo Estatal de Arte de Dresde, Dresde



Fig. 5. Balthasar Permoser y Johan Melchior Dinglinger, Moro con manojos de perlas, ca. 1724, Museo Estatal de Arte de Dresde, Dresde



Fig. 6. Balthasar Permoser y Johan Melchior Dinglinger, Moro con manojos de perlas, ca. 1724, Museo Estatal de Arte de Dresde, Dresde

Los españoles se establecieron en las minas y construyeron ahí mismo los talleres encargados de limpiar, pulir y tazar las esmeraldas (De Nicolo y Vargas 352). Se debe mencionar que también había una gran cantidad de esmeraldas que salieron del territorio y se comercializaron en Europa como contrabando (Manuel Casado Arboniés 41). Sin embargo, al enfocarse en las esmeraldas que llegaban a las familias reales de la época, lo más lógico es revisar las rutas de comercio legal avaladas por la corona. Las esmeraldas legales debían fiscalizarse en el altiplano, directamente en los talleres que se ubicaban en las minas y luego transportarse al puerto de Cartagena de Indias para atravesar el Atlántico hasta llegar a la Península Ibérica. Cuando eran comerciadas de forma legal, todas las esmeraldas debían adquirirse en España o Portugal, no se podían comprar directamente del productor en la Nueva Granada. Asimismo, las piedras llegaban en bruto a Europa y se tallaban o engastaban directamente en el Viejo Mundo (De Nicolo y Vargas 335)⁸

⁸ Es importante aclarar que las esmeraldas eran fiscalizadas y enviadas a Europa, donde eran talladas y engastadas en joyería por familias judías, pues la tradición de talla de gemas se les atribuía a estas. Estas familias se establecieron en Venecia a partir de la expulsión judeo-sefardí en España en 1492, cuando la gran mayoría de estas familias migraron hacia Italia. Por ende, la manera legal de que estas gemas llegaran hasta ellas era a través de comerciantes genoveses.

Bajo el modelo anteriormente descrito, la Corte de Madrid de la Casa de Austria era propietaria de la totalidad del monopolio esmeraldero durante el siglo XVI. Esto es importante para establecer que la presencia de esmeraldas americanas en la Corte de Viena implica un intercambio entre las familias de ambas cortes. A su vez, las esmeraldas sugieren lazos comerciales, políticos, sociales y familiares entre Madrid y Viena.

Nociones de gusto y lujo en la Casa de Austria

Entendiendo el contexto general de las piezas, el primer indicio de que el aspecto de los *clusters* responde a un gusto centroeuropeo que se respeta en el intercambio diplomático de regalos de lujo entre las cortes de la Casa de Austria del siglo XVI tiene que ver con que las dinámicas de moda que motivan a las personas a adquirir objetos de lujo, tales como las joyas o los *clusters*; de esta forma, sigue una cadena de propagación descendiente, donde las clases más altas y privilegiadas establecen cierto gusto en tendencia, para que aquellas clases inferiores lo imiten (Lipovetsky 42). Es, entonces, que el concepto de la moda (o las modas) juega un papel fundamental en la recepción y producción de estos objetos, pues estas tendencias que se dictaminan por las dinámicas que expone Lipovetsky, son precisamente los circuitos sociales, dentro de la Historia Social del Arte presentada anteriormente, en el cual estas piezas van a introducirse. Ahora, en el caso de los *clusters*, los grupos sociales con los que interactúan son todos casi del mismo nivel social, por lo que su propagación es escasa y lineal, sin notarse una mimesis por parte de clases inferiores. No obstante, son una muestra de la necesidad de emanar prestigio y rango a través de las posesiones materiales y de cómo esto influye dentro de interacciones sociales entre pares.

Asimismo, Bourdieu plantea la idea del 'gusto' como "la propensión y capacidad de apropiarse (material o simbólicamente) de una determinada clase de objetos o prácticas, clasificados y clasificadores" (Bourdieu 25). Propone, además, que es esta capacidad la causante del 'estilo de vida', un conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan la misma intención dentro de la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos⁹ (Bourdieu 25). Esto se puede aplicar a la práctica de la diplomacia por parte de la Casa de Austria en el siglo XVI, pues la acción de dar y recibir regalos de lujo y, posteriormente, el coleccionismo de estos, se convierten en una preferencia unitaria de las familias gobernantes de la época. En otras palabras, se apropia la práctica de dar regalos diplomáticos y se adquiere el gusto por este tipo de dinámicas y los objetos que las acompañaban, dentro de las cuales orbitan los *clusters* de esmeraldas.

⁹ Los subespacios simbólicos como el mobiliario, vestimenta, lenguaje o hexis corporal, se pueden entender como habitus simbólicos (es decir, asociados al valor de una persona dentro de un grupo social) condicionados por el contexto dentro del que figura un individuo. Reflejan la interconexión entre la estructuración social y la acción individual y se comprenden como las cosmovisiones diferentes de percibir el valor de uno mismo y el otro dentro de un espacio social. Véase más en Bourdieu, Pierre. El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.

El lujo, por otro lado, se entiende como una marca de estatus y autoridad, una fuente de delicias sensoriales e intelectuales; pero también, una tentación que hay que rehuir, un superfluo que hay que desechar, o un despilfarro de recursos que podrían distribuirse más equitativamente (Belozerskaya 1). En el siglo XVI específicamente:

Las élites europeas veían y utilizaban las artes del lujo como símbolos que mantenían, para bien o para mal, un orden social establecido. Formularon su filosofía política y moral sobre un complejo sistema de valores santificado por la Biblia y los antiguos textos grecorromanos. Las prácticas lujosas y la exhibición de artefactos de lujo vinculaban a individuos particulares con su rango y obligaciones sociales (Belozerskaya 1).

Es así, que los objetos de lujo, como los *clusters*, se pueden entender como entidades funcionales que dan cuenta de las relaciones entre la organización social y la cultura material de un contexto específico (Belozerskaya 2).

Con esto en mente, este artículo toma —para demostrar que la estética de los *clusters* responde a un gusto centroeuropeo que se respeta en el intercambio diplomático de regalos de lujo entre las cortes de la Casa de Austria del siglo XVI— la elaboración individual de los *clusters* como productos de dinámicas sociales, políticas y económicas que combinan nociones de lujo, moda y gusto de las dos partes involucradas en el intercambio diplomático. Especialmente, cuando la estética y materialidad específica de estas piezas parece responder en mayor medida a valores locales, más particulares de quien recibe el regalo y no de quien lo da.

Khevenhüller y su influencia sobre la corte: el papel de embajadores en la diplomacia de la época

No obstante, aun siendo parte de la misma familia, la comunicación y el intercambio entre las cortes de la Casa de Austria no era directo. Así, entran los embajadores como personajes cruciales en la dictaminación del gusto al cual responde la estética idiosincrática de los *clusters*, pues se debe recordar las grandes distancias que abarcaba el Imperio y la magnitud del territorio que había entre las sedes de estas cortes. En el caso de los *clusters*, se puede hablar de Hans Khevenhüller, quien fue embajador en España, representante oficial del Sacro Imperio romano-germánico en Madrid e intermediario entre las cortes de Madrid y la Corte de Viena de 1572 a 1606 (Jordan Gschwend 77). Embajadores como Khevenhüller viajaban a la península ibérica, comúnmente a las ciudades portuarias donde desembarcaban las encomiendas del Nuevo Mundo, para así negociar y adquirir diferentes tipos de piezas que se ajustaran a los requisitos y necesidades de sus patronos (Jordan Gschwend 77). En otras palabras, el conocimiento de Khevenhüller sobre los gustos, intereses y dinámicas sociales de sus mecenas es clave en el surgimiento de estos *clusters*, pues denota que conoce su contexto de recepción y cómo satisfacerlo.

Con esto en mente, es posible adentrarse a las preferencias individuales de los mandatarios de la corte de Viena de la Casa de Austria del siglo XVI para demostrar que la estética biomórfica de los *clusters* responde a un gusto centroeuropeo asociado a esta familia real. Se debe iniciar destacando que, al llegar a su destino como regalos diplomáticos, los *clusters* entraron, casi inmediatamente a los espacios de coleccionismo de las cortes que serían sus nuevos hogares (Haag y Kirschweiger 186). Sin embargo, si bien su llegada a estas importantes colecciones implica que debía haber cierto nivel de admiración por estos objetos, los intereses particulares de los líderes políticos involucrados les otorgan una percepción de valor diferente una vez que son recibidos. De este modo, el hecho de que los *clusters* llegaran a encajar tan perfectamente en estos espacios de coleccionismo, sin importar los diferentes puntos de vista que la realeza les otorgara, demuestra que el origen de la estética de estos *clusters* va de la mano con los gustos particulares de cada receptor. No obstante, se debe aclarar que todo parece indicar que los receptores de estos *clusters* no eran conscientes de que eran formaciones artificiales (Jaramillo Arciniegas 40-41) y los interpretaban como racimos naturales de esmeraldas. Lo anteriormente mencionado es clave para el análisis de su recepción como regalo.

Prácticas de coleccionismo y preferencias individuales: el arte de dar regalos

Ahora, las prácticas de coleccionismo a las que se someten los *clusters* recaen en las cámaras de colección que emergen en el siglo XVI. Tal vez la más renombrada y las que más se liga a las piezas en cuestión es la Kunstkammer (Cámara de Maravillas). La Kunstkammer nace en el transcurso del siglo XVI, y de manera similar, consiste en una sala dispuesta para la colección real, en este caso, de objetos maravillosos o curiosos, cuyo objetivo era el de admirarse. Su organización es un poco más lógica y aparece tras la propuesta del *Tituli Theatri Amplissimi*, la primera ‘filosofía para el coleccionismo’ propuesto por Samuel Quicheberg. Este postulado presenta un método de clasificación más pragmático que sistemático, preocupándose más por el material de los objetos que por su gama de organización (Smith 116). A partir de este postulado aparecen las categorías que tomaría en cuenta la organización de la Kunstkammer: *naturalia* (cosas de la naturaleza), *artificialia*, (cosas hechas por la mano humana), *Scientifica* o *Instrumenta* (instrumentos de todo tipo), (Smith 117) *exotica* (objetos ‘exóticos’), y *mineralibu* o *mineralia* (minerales) —donde se encontrarían los *clusters*— (Gschwend y Pérez de Tudela 26-43).

Estas colecciones, adoptadas por Fernando II, Maximiliano I, Rodolfo II, Leopoldo II, entre otros, destacaba de otros tipos de coleccionismo por su enfoque en la universalidad y en el poder de ‘coleccionar el mundo’ (Rady 153). Los elementos encontrados ahí, todos considerados de interés y prestigio, incluían plumas, tinteros, balanzas, dispositivos de medición, anzuelos, pesas y recipientes para beber. Estaban hechos de materiales raros y

“exóticos” como cocos, huevos de avestruz y conchas de nautilus. Asimismo, había especímenes minerales y artefactos científicos como relojes y otros instrumentos mecánicos para el estudio del tiempo y la astronomía (Brown, Montebello y McKibbin White 75-76).

Es entonces que, regresando a los intereses individuales de los receptores de estos regalos, destaca que una de las primeras colecciones reales haya sido establecida por Maximiliano II, uno de los mecenas más importantes de la educación y el estudio de la naturaleza, especialmente la botánica y la zoología, manteniendo estrechas relaciones con los académicos de la Universidad de Viena (Mutschlechner, “Maximilian II: a Renaissance patron of the arts”). Rodolfo II reemplazaría a su padre tras su muerte en el patrocinio y mecenazgo de este grupo de artistas y lo que surgió de esto fue una verdadera preocupación por las artes y la naturaleza y una gran influencia del Manierismo dentro de su corte (Mutschlechner “Rudolf II: patron of the arts and collector”).|

Dentro de este interés artístico, el monarca favorecía grabados, esculturas y objetos decorativos (Mutschlechner “Rudolf II: patron of the arts and collector”). Es entonces que tiene sentido relacionar el interés por la naturaleza de Maximiliano II y la atención de Rodolfo II por las artes visuales, con el coleccionismo de los dos *clusters* de esmeraldas. Estas representaciones de piedras preciosas que aluden a su formación geológica, y que además actúan como un objetopreciado y coleccionable, parecen encajar perfectamente con las prácticas e intereses de la Corte de Viena. Simultáneamente, esto demuestra una conciencia por parte de quien regala —Felipe II— sobre los gustos del receptor —Rodolfo II—, junto con la evidencia de que este gusto es respetado dentro de este tipo de intercambio de objetos.

Además, hay que tener en cuenta la intervención de embajadores como Khevenhüller, quien, en este caso, conocía tanto las intenciones de Felipe II, como los gustos de Rodolfo II (Gschwend 76). Así pues, es posible pensar que este regalo de esmeraldas traídas del Nuevo Mundo al Viejo Mundo seguramente significaba para Felipe II, una oportunidad de demostrar y sacar a relucir sus logros de expansión global y de representar sus ambiciones políticas. En pocas palabras, los *clusters* de esmeraldas era un regalo que representaba las riquezas de estas nuevas tierras bajo su dominio (Weinhold 100). Esto, no dejaba de lado el hecho de que las esmeraldas serían inmensamente apreciadas por Rodolfo II, incluso si no le daba el mismo interés a la política como Felipe II.

Rodolfo II tenía unos sesgos bastante grandes frente a los regalos que recibía de sus parientes españoles:

Para Rodolfo II lo que estaba en juego no era simplemente el lazo social que se desarrollaba en el desempeño de la entrega de regalos. Era más bien la cosa que se le había dado, la materialidad del objeto mismo lo que codiciaba. Para Rodolfo II, sus parientes en España eran proveedores de rarezas naturales que eran el verdadero objeto del juego de la diplomacia, por lo que eran precisamente las propiedades mágicas inherentes a la sustancia de lo que recibía las que estaban en juego a la hora

de mantener los vínculos con sus parientes Habsburgo en España. Tales regalos fueron apreciados más allá de toda medida (Horacek 165).

Para Rodolfo, las propiedades alquímicas de los objetos que recibía eran cruciales. En general, la alquimia era importante para su corte. Y en el caso de estos regalos, eran estas nociones alquímicas que se les atribuían a estos objetos las motivaciones de funcionalidad que le interesaban y que hacían valiosas a estas piezas (Horacek 153). Es entonces que el hecho de que se le regalaran esmeraldas juega a favor de la idea de que los *cluster* respondieron al gusto personal de receptor, pues el interés por la alquimia se puede asociar a la famosa ‘Tabla de Esmeralda’, considerado como el texto fundacional de las ‘artes alquímicas’ (Arbeteta Mira 323-324). Por lo tanto, si se piensa en el interés por el arte, la naturaleza y la ciencia de Maximiliano II, junto con la curiosa inclinación de Rodolfo II por la alquimia, las esmeraldas en formaciones ‘naturales’, eran el regalo perfecto para los parientes del lado centroeuropeo de la Casa de Austria del siglo XVI.

Las fuentes que permiten identificar los valores asociados a la recepción del *Habsburg Emerald Cluster* por parte de Fernando II son mucho más escasas y difíciles de acceder (Gschwend). No obstante, se debe reconocer al archiduque como uno de los pioneros en el coleccionismo de ‘maravillas’, asociado a las *Kunskammerns*. Esto significaba que tendría un interés por objetos de carácter natural, pero además lujosos, extraños y ‘exóticos’ (Sandbichler). Asimismo, Fernando II valoraba, en gran medida, el ‘networking’ entre las familias reales europeas, en especial lo que correspondía a su familia directa Habsburgo, y consideraba que el intercambio de regalos de lujo eran una estrategia especialmente útil para demostrar el poder adquisitivo y ‘gusto’ de ambas partes —el ofrecedor y el receptor— (Sandbichler). Nuevamente, parece ser que Felipe II mantenía una intención de exhibir sus logros políticos y de expansión global con el acto de regalar los *clusters* y que, (Weinhold 100) para Fernando II, este regalo significaba, en cierta medida, una muestra de aprecio, lujo y poder, con el fin de solidificar los lazos políticos y familiares entre Madrid y Austria, muy propio de las nociones de lujo de la época.

Así, se pone en evidencia que el aspecto biomórfico y la materia prima de las esmeraldas neogranadinas se ajusta perfectamente a las diferentes configuraciones del mundo que podrían tener cada una de las Casas de los Habsburgo en el siglo XVI. Denotando un cuidadoso respeto por los intereses de cada receptor. Es entonces que las esmeraldas colombianas se ajustan, al transformarse en *clusters*, a las experiencias localizadas de cada centro político y sus mandatarios. Esta misma idiosincrasia es la que hace que, desde la perspectiva de la Historia del Arte, estos objetos parezcan tan fuera de lo común. No obstante, es esta misma particularidad, la que permite rastrear el porqué de la intención de representar las esmeraldas en formaciones geológicas naturales en el contexto específico de la Casa de Austria en el siglo XVI.

Conclusiones

En conclusión, la estética biomórfica de estas piezas responde al gusto, la moda y las nociones de lujo propias de la corte de Viena de la Casa de Austria del siglo XVI, pues la producción y recepción de estos *clusters* están intrínsecamente ligadas a las dinámicas sociales, políticas y económicas de la época. El texto destaca la noción de moda de Lipovetsky, de gusto de Bordieu y de lujo de Belozerskaya para exponer los *clusters* como objetos de prestigio y de distinción social dentro de las dinámicas de diplomacia de los Habsburgo. Con eso claro, se destaca la importancia de los embajadores, como Hans Khevenhüller, en la intermediación y comprensión de los gustos de las cortes, así como la influencia de las preferencias individuales de monarcas como Rodolfo II y Fernando II en la recepción de estos regalos. La conexión entre el intercambio diplomático, la alquimia, el coleccionismo y el prestigio social se revela como un fenómeno complejo que va más allá de la mera transacción de objetos lujosos. Finalmente, se subraya la adaptabilidad de los *clusters* para ajustarse a los intereses específicos de cada receptor, mostrando un respeto cuidadoso por las preferencias individuales de las cortes de la Casa de Austria. Finalmente, el singular aspecto de estos objetos, que encaja de forma perfecta en las dinámicas de coleccionismo de sus dueños, al representar esmeraldas en formaciones geológicas naturales, se revela como un testimonio de la idiosincrasia de cada centro político y sus mandatarios en el contexto específico de la Casa de Austria en el siglo XVI.

Referencias

“A temporary intervention by Bertram Haude on the ‘Mohr’ with an emerald step.” Nadler Hall and Green Vault in the Dresden Residential Palace. Catálogo de exposición, junio 2019.

Arbeteta Mira, Letizia. “La esmeralda en la joyería hispánica: esmeraldas de Nueva Granada en España, siglos XVI al XVIII.” En *El Paraíso De Fura y Tena: Estudios Sobre La Plata En Iberoamérica. De Los Orígenes Al Siglo XIX*, editado por Jesús Paniagua Pérez et al. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.

Belozerskaya, Marina. “Luxury Arts of the Renaissance.” The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892367856.pdf>.

Bourdieu, Pierre. *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Press, 1984.

Brown, Carter J., Philliope De Montebello, e Ian McKibbin White. *The Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collecting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1978.

Casado Arboniés, Manuel. “La producción de esmeraldas en el Nuevo Reino de Granada: la Caja Real de Muzo (1595-1709).” *Estudios de historia social y económica de América*, no. 10 (1993), pp. 37-59.

Crespo, Hugo Miguel. *The Art of Collecting Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2019.

De Nicolo, Francesco, y Laura Liliana Vargas. “Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna.” *Fronteras de la Historia*, Volumen 27, no. 1 (2022), pp. 328-358.

Haag, Sabine, y Franz Kirschweiger. *Habsburg Treasures: At the Kunsthistorisches Museum, Vienna*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2013.

Haughton International Seminar. “Dr. Veronika Sandbichler. The Power of Collecting. The Kunstund Wunderkammer of Archduke Fernando II at Ambras Castle.” *Diplomacy. Power and Wealth*. https://www.youtube.com/watch?v=RFXmxWitdOg&ab_channel=HaughtonInternational.

Hauser, Arnol. *Historia social de la Literatura y el Arte*. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Editorial Yorik, 2014.

“History Of The Green Vault.” *State Art Collections Dresden*, accesado marzo 2023, <https://gruenes-gewoelbe.skd.museum/en/ausstellungen/historisches-gruenes-gewoelbe/>.

Horacek, Ivana. “The Alchemy of The Gift: Things and Material Transformations at The

- Court of Rudolf II.”Tesis de doctorado. The University Of British Columbia. 2015.
- Jaramillo Arciniegas, Gabriella. Maravillas gemológicas de la dinastía Habsburgo: Lujo, diplomacia y biomorfismos en los *Clusters* de esmeraldas colombianas de la Casa de Austria del siglo XVI. Universidad de los Andes, 2023, <https://hdl.handle.net/1992/73101>.
- Jordan Gschwend, Annemarie. “The Emperor’s Exotic and New World Animals: Hans Khevenhüller and Habsburg Menageries in Vienna and Prague.” En *Naturalists in the Field, Leiden, The Netherlands: Brill*, 2018. doi: <https://doi.org/10.1163/9789004323841004>.
- Jordan Gschwend, Annemarie y Almudena Pérez de Tudela. “Exotica Habsburgica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano”. En *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, catálogo de la exposición, Patrimonio Nacional, Madrid, 2003, pp. 26-43.
- Lane, Kris E. *Colour of Paradise: The Emerald in the Age of Gunpowder Empires*. Londres: Yale University Press, 2010.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.
- Miró, José Ignacio. “Estudio de las piedras preciosas: su historia y caracteres en bruto y labradas”. En Arbeteta Mira, Letizia. “La esmeralda en la joyería hispánica: esmeraldas de Nueva Granada en España, siglos XVI al XVIII”. En *El Paraíso De Fura y Tena: Estudios Sobre La Plata En Iberoamérica. De Los Orígenes Al Siglo XIX*, editado por Jesús Paniagua Pérez et al., 326-327. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.
- Mutschlechner, Martin. “Maximilian II: a Renaissance patron of the arts.” *The World of the Habsburgs*. Consultado en abril de 2023. <https://www.habsburger.net/en/chapter/maximilian-ii-renaissance-patron-arts>.
- Mutschlechner, Martin. “Rudolf II: patron of the arts and collector.” *The World of The Habsburgs*. Consultado en abril de 2023. <https://www.habsburger.net/en/chapter/rudolf-ii-patron-arts-and-collector>.
- Nickel, Helmut. “The Graphic Sources for the ‘Moor with the Emerald Cluster.’” *Metropolitan Museum Journal* 15 (1980): 203–10. <https://doi.org/10.2307/1512763>.
- Puche Riart, Octavio. “La explotación de las esmeraldas de Muzo (Nueva Granada), en sus primeros tiempos”. En *XI Congreso Internacional de AHILA*, 17-22, Liverpool, 1996.
- Rady, Martyn. *Los Habsburgo: Soberanos del mundo*. Barcelona: PenguinRandom House

Grupo Editorial, 2020.

Smith, Pamela H. "Collecting Nature and Art: Artisans and Knowledge in the Kunstkammer." En *Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, Estados Unidos: Routledge, 2002.

Weber, Dirk (asistente científico de Grünes Gewölbe). Comunicación directa por correo electrónico el 1ro de marzo de 2023.

Weinhold, Ulrike. "Präsentationsformen im Wandel – die beiden Mohren mit der Smaragd und der Landsteinstufe im Grünen Gewölbe." En *Themenheft zur Jubiläumsausstellung Zukunft seit 1560, Dresden, Vierteljahresschrift der Staatlichen Kunstsammlungen* (2010), pp. 97–115.

á·nima



***Antemurale Christianitatis: El Santuario
Pictórico de Ferdinand von Quiquerez***

*Antemurale Christianitatis: The Pictorial Sanctuary
of Ferdinand von Quiquerez*

Ivana Matijevic López

imatijevic@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 04/02/2024

Fecha de aceptación: 01/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3263>



Resumen

Antemurale Christianitatis (1892) es un emblema del nacionalismo croata y forma parte de las obras de Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu que destaca el papel del “Baluarte de la Cristiandad” frente a las invasiones otomanas. Este artículo examinará la obra dentro del neoclasicismo destacando su técnica detallada, uso simbólico del color y composición dinámica, misma que evoca una conexión entre lo divino y la valentía que busca la conservación de los ideales de occidente. Se analiza cómo la pintura celebra la resistencia croata utilizando figuras históricas y simbología nacionalista para defender la identidad cultural y religiosa, y los valores europeos ante amenazas externas, sirviendo como un recordatorio de la constante lucha de Europa contra el Imperio Otomano.

Palabras clave:

Ferdinand von Quiquerez, *Antemurale Christianitatis*, neoclasicismo, Croacia, cristianismo, nacionalismo.

Abstract

Antemurale Christianitatis (1892) is an emblem of Croatian nationalism and is part of Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu's works highlighting the role of the "Bulwark of Christianity" in the face of Ottoman invasions. This article will examine the work within academic art highlighting its detailed technique, symbolic use of color, and dynamic composition that evokes divine connection and resistance in view of preserving the ideals of the West. It discusses how the painting celebrates Croatian resistance by using historical figures and nationalist symbolism to defend cultural identity, religion, and European values in the face of external threats, serving as a reminder of Europe's ongoing struggle against the Ottoman Empire.

Keywords:

Ferdinand von Quiquerez, *Antemurale Christianitatis*, neoclassicism, Croatia, Christianity, nationalism.

Introducción



Fig. 1. Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu, *Antemurale Christianitatis*, 1892. Óleo sobre lienzo 41 cm × 57 cm, Zagreb (Croatian History Museum)

Ubicada en el Museo de Historia Croata en Zagreb, bajo un soporte de óleo sobre lienzo, *Antemurale Christianitatis* (1892) (fig. 1), de Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu, es una obra emblemática del nacionalismo croata con tintes neoclásicos. La pintura resguardada bajo la colección del Estado croata encapsula el fervor nacionalista y la resistencia croata frente a las influencias exteriores, es decir, los otomanos. El hecho de que la obra se encuentre localizada en un museo nacional de Croacia revela que su público objetivo es bastante amplio, incluyendo tanto a ciudadanos croatas como a extranjeros interesados en la historia y cultura de Croacia.

Como se ha expuesto, el nacionalismo es un concepto que tiñe la presente obra. Para Benedict Anderson, el nacionalismo es una construcción social que surge en contextos históricos particulares y se sostiene a través de narrativas colectivas persistentes en el tiempo, que junto a símbolos unen a una comunidad imaginada, en otras palabras, un grupo

étnico socialmente construido por la forma en que ellos mismos se perciben (1983). De este modo, *Antemurale Christianitatis* (1892) es un ejemplo claro de cómo el arte puede ser utilizado para promover un discurso bajo el referido término, en específico, por su profundo contenido simbólico que más adelante se detallará. La función del arte alrededor del nacionalismo es consolidar y comunicar los valores, mitos e historias que forman la base de la identidad nacional (Hobsbawm y Ranger, 1983). Por este motivo, la obra de Quiquerez se mantiene como una conmemoración visual de la lucha histórica y el sacrificio, elementos esenciales en la narrativa nacionalista.

Por ello, vale recalcar que esta pieza no solo se destaca por su técnica y composición, sino también por su profundo contenido simbólico. Quiquerez plasmó las interacciones y tensiones entre occidente y oriente, así como entre el cristianismo y el islam. De esta forma, reflejó la mención de “Baluarte de la Cristiandad”, misma que fue otorgada a Croacia en el siglo XVI por el Papa León X, quien reconoció su papel crucial en la defensa de los territorios cristianos contra el avance otomano. A través de esta obra, Quiquerez tuvo como propósito evocar la resistencia y el sacrificio croata frente a fuerzas externas. A pesar de que no exista registros respecto a quién comisionó la obra, hoy en día es preservada por el Estado croata al ser un símbolo del posicionamiento de la nación, no solo como un guardián físico de Europa, sino también como un símbolo de la perseverancia de los valores cristianos frente a las adversidades.

El autor detrás de la obra

De origen croata y ascendencia francesa, Ferdinand von Quiquerez fue un pintor nacido en 1845 y precursor del realismo paisajístico en Croacia. Pese a forjar su carrera bajo el referido movimiento artístico, el artista, por casualidad, concluiría su obra en la esencia del neoclasicismo. Justo antes de su muerte, es decir, en 1893, a sus 47 años, finalizó su pintura titulada *Antemurale Christianitatis* (El baluarte de la cristiandad), o tal como él la denominaba: “Croacia, defensora de la cultura occidental” (Vlaisavljević).

Quiquerez plasmó en *Antemurale Christianitatis* (1892) (fig. 1) las interacciones y tensiones no solo entre occidente y oriente, sino también, entre el cristianismo y el islam (Vlaisavljević). Previamente en *Prijelaz Save kod Broda* (1878) (fig. 2), el autor logró representar la resistencia de occidente y la compasión de las tropas militares frente a la población musulmana de Bosnia que, una vez más, era derrotada al intentar conquistar las tierras del oeste europeo. En esta pieza, el autor retrata la llegada de las tropas croatas austrohúngaras al cruzar el río Sava en la localidad de Brod. Así, se evidencia a los cristianos como una oposición consolidada en contra de los turcos, quienes junto a un grupo de locales se encuentran expectantes ante la retirada de los otomanos. Por ello, es preciso mencionar que,

los tintes históricos contenidos en *Antemurale Christianitatis* (1892) demuestran que, bajo la óptica del autor, Croacia, al igual que otras naciones pertenecientes al Imperio Austro-húngaro, era capaz de luchar por su autonomía y libertad (Babić 152).



Fig. 2. Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu, *Prijelaz Save kod Broda*, 1878, Zagreb

***Antemurale Christianitatis*: fundamento histórico**

Los límites geográficos y políticos a lo largo de la historia se han estudiado como conceptos culturales, dado que, además de representar la restricción migratoria de una comunidad, también simbolizan la autodirección, seguridad, idiosincrasia y sentido de pertenencia de un grupo (Mlinarić y Gregurović 155). De modo que, diferencian lo conocido de lo desconocido y, con ello, la inclusión de la exclusión social (Mlinarić y Gregurović 153).

Durante el siglo VII, los croatas fueron el primer pueblo de la región eslava en tener contacto con el cristianismo. El vínculo con la religión católica fue tan profundo que el Papa Juan X, cuando se dirigía al rey Tomislav, denominaba al pueblo croata como “hijos especialísimos de la Santa Iglesia Romana” (Botica 8). Tiempo después, el 12 de diciembre de 1519, el pueblo croata recibió la mención “*scudum solidissimum et antemurale Christianitatis*”, es decir, “el escudo más fuerte y baluarte de la cristiandad”, la cual fue otorgada por el Papa León X, quien recibió un informe sobre el desempeño de las fuerzas croatas luego de que combatieran la expansión del Imperio Otomano (Blažević 165).

De esta forma, la memoria histórica croata trascendió y se desarrolló en torno a defender el catolicismo y ser un muro que proteja el corazón de Europa. A pesar de que la frontera húngara y los cantones suizos se consideraron antemurales (Antolín Rejón 161), para Croacia esta concepción fue la raíz del síndrome de una sociedad que se auto percibía como una fortaleza asediada (Grgin 87). Aquello no solo se refiere a las políticas de defensa croata y su fuerza militar, sino también a una identidad nacional que constantemente estaba siendo amenazada. De este modo se desarrolló una vigilancia ante amenazas externas turcas, tal como en la batalla de Sisak a las orillas de los ríos Sava y Kupa, en la cual la unión y el sacrificio de Blaž Đurak y Matija Fintić sirvió para formar parte de la memoria histórica y fortalecer la cohesión interna cultural (Shaw).

Las guerras entre la cruz y la media luna fueron extensas y devastadoras, por lo que, la resistencia croata fue crítica en proteger los territorios de Europa Occidental. Incluso, en 1522, cuando la aristocracia croata solicitó ayuda a los Estados alemanes en Nuremberg durante su resistencia a los otomanos, se mencionó que Croacia era “el escudo y la puerta del cristianismo” (Suljagić). Una vez más, la limítrofe croata era el símbolo de una fortaleza impenetrable. Tras ello, eclosionó una nueva figura. Un héroe y un mártir. Nikola Šubić Zrinsk se convirtió en un importante personaje histórico, en 1566, luego de ser asesinado mientras defendía la fortaleza de Szigetvár de la milicia presidida por el sultán otomano, Solimán el Magnífico (Blažević 166). Esta sucesión de eventos históricos provocó el surgimiento del patriotismo y el ideario de una nación heroica y sacrificada, pero, sobre todo, protectora de los valores y las creencias del llamado viejo continente.

Análisis de la obra

Estudio formal y técnico

Antemurale Christianitatis (1892) es una obra que evoca una dramática escena histórica. El centro de la acción refleja una figura femenina vestida con una armadura de estilo clásico y una túnica que fluye con el viento. Esta figura podría interpretarse como una personificación de la defensa de la cristiandad, aludiendo posiblemente al propio título de la pintura descrita. Así, se retrata el caos y la violencia, además de unos guerreros turcos que con su vestimenta particular y grandes turbantes agonizan ante la fortaleza expresa de la dama guerrera. La arquitectura situada en el fondo es particular al demostrar la imponente presencia de la importancia religiosa en Europa.

La pieza de Ferdinand Quiquerez pareciera encajar dentro del neoclasicismo, movimiento artístico predominante en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Este estilo se caracteriza por su técnica detallada, composiciones formales y, a menudo, temas clásicos o históricos tratados de manera idealizada o dramática (Vlaisavljević). El neoclasicismo era enseñado en academias oficiales. En este caso, Quiquerez estudió en la Academia de Finas Artes de Múnich. Por ello, es común la influencia del arte clásico y barroco, las composiciones dinámicas, la inclinación hacia la representación de temas heroicos y la representación idealizada.

En la obra, se observa una composición dinámica, en la cual la espada elevada alza la mirada del espectador hacia arriba, lo cual puede denotar la conexión con lo divino, mientras que, la figura que sostiene la espada sugiere acción y determinación. A su vez, las líneas de fuga reflejadas en las baldosas conducen la mirada hacia el fondo, lo que otorga profundidad a la escena y ofrece una mirada no solo del personaje en el primer plano, sino de una multitud en el fondo y de la arquitectura que la rodea. Por ende, el uso de líneas diagonales creadas por las armas, la vestimenta impactada por el viento y los gestos de las figuras aportan una constante sensación de movimiento. En otras palabras, la captación del instante de un enfrentamiento. Del mismo modo, la perspectiva de profundidad aplicada en la obra enfatiza el protagonismo de la figura principal y, además, su vestimenta, como lo es la corona de laurel y la armadura, tienen una pincelada detallada, lo cual alude a que Quiquerez deseaba resaltar su importancia y simbolismo de protección.

En cuanto al uso del color, es importante resaltar que la paleta prioriza el uso de rojos intensos y dorados que evocan un elemento de poder y majestuosidad dentro de la composición. Incluso, la cortina roja situada en el extremo superior izquierdo simboliza un telón que enmarca la escena y separa a los espectadores del fondo de quienes están en acción. No obstante, la luz que envuelve al personaje principal parece ser artificial, lo que ofrece un efecto dramático y destaca los materiales de los cuales está hecha su vestimenta. Entre estos materiales, se encuentra su armadura de hierro, la cual cubre todo su torso y evoca en simples rasgos su fuerza. Sin embargo, debajo de esta armadura se puede evidenciar una túnica ligera, lo que sugiere pureza y nobleza que junto con los detalles dorados se refuerza una imagen de honor y gloria. El juego del claroscuro que ilumina a la guerrera y crea sombras en sus contrincantes sugiere la seriedad y el peso de la batalla sobre ella.

Finalmente, las pinceladas de Quiquerez son sueltas y fluidas en el fondo de la composición. Sin embargo, en el primer plano, son más precisas y meticulosas. Asimismo, en el primer plano, las pinceladas son más detalladas, lo cual posiciona a la figura central como una figura triunfante. Esto genera un evidente contraste con las figuras derrotadas que caen a sus pies. Por ende, la sensación de peligro y defensa es constante, así como, la percepción de poder, heroísmo y victoria.

Análisis del significado

De acuerdo con Foucault, el arte puede servir como una actividad arqueológica, en la cual se intente reconstruir configuraciones míticas de la época (Babić 151). En este caso, esta obra puede ser estudiada bajo la óptica de la celebración del coraje y tenacidad de un pueblo croata, que es encaminado por la madre croata, quien carga un escudo que simboliza al šahovnica, (tablero de damas) y se percibe como un símbolo nacionalista que representa a Croacia. Aquel tablero cuenta con cuadros de ajedrez blancos y rojos que son autóctonos y representativos de los croatas desde sus inicios como grupo étnico. Cabe recalcar que, la madre croata evoca valores de fortaleza, protección y justicia, mientras que (los enemigos) los turcos representan fuerzas opuestas e inclusive las amenazas a los referidos valores. También, la madre croata no es una figura típica materna, sino una guerrera feroz. En esta pieza, los atributos generalmente asociados a la feminidad son destruidos y reemplazados por el heroísmo y la capacidad de ostentar una resistencia y fortaleza militar.

Existen obras que sitúan una representación similar de las mujeres en contextos emblemáticos que configuran una noción del nacionalismo europeo. Una de ellas es *La libertad guiando al pueblo* (fig. 3) de Eugène Delacroix, de 1830, en la cual Marianne simboliza la República Francesa, la democracia, la revolución y la libertad. Marianne no solo guía a un pueblo, sino que también es la fuerza que este necesita para alcanzar la igualdad (Boime, 1987). Una pieza fundamental de la identidad francesa que encarna los valores y principios republicanos hasta la actualidad.



Fig. 3. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*. Óleo sobre lienzo 1830, 260 cm × 325 cm, París (Museo del Louvre)

De la mano, la obra de Nicholas Habbe, *Britannia gobierna las olas* (fig. 4), de 1876, encarna a Reino Unido como una figura femenina valiente con un escudo y a menudo se la asocia con el poder naval británico y su capacidad de gobernanza (Schama, 1999). Una obra que sin lugar a duda enaltece un Imperio robusto y glorioso, en específico, cuando los océanos eran fundamentales para extender su dominio. Al igual que Marianne, Britannia es más que una figura heroica o un adorno; es un símbolo del poder y de los ideales o aspiraciones presentes en el discurso nacional.



Fig. 4. Nicholas Habbe, *Britannia gobierna las olas*, 1876

Por otra parte, en el fondo de *Antemurale Christianitatis* (1892) se encuentran las figuras de reconocibles personas que ilustraron a Europa. Por un lado, Galileo, quien sufrió bajo la inquisición por sus planteamientos científicos, el colocarlo detrás en la escena, puede denotar una narrativa de conciliación entre la iglesia y la ciencia, quienes desean defender la libertad y el conocimiento de amenazas externas. Del otro lado, Dante puede simbolizar la sabiduría teológica y literaria. Ambos se conjugan como una alegoría a la defensa de la cultura y la cristiandad.

Por ende, *Antemurale Christianitatis* (1892) es un santuario pictórico, y tiene como objetivo crear un recordatorio de los valores cristianos y un legado de una Europa bajo la lucha y resistencia ante el Imperio Otomano (Schneider, 23). Una alegoría a la unidad y la resistencia cultural que en su momento fue esencial para proteger el territorio de occidente.

Conclusión

La obra *Antemurale Christianitatis* (1892) creada por Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu en el Museo de Historia Croata en Zagreb se destaca como una expresión emblemática del nacionalismo croata y está impregnada de la tradición del neoclasicismo. Este óleo sobre lienzo no solo destaca por su excelencia técnica y composicional, sino que encapsula un contenido simbólico que refleja las interacciones y tensiones culturales, religiosas y geopolíticas de su época. Al recordar el título de “Baluarte de la Cristiandad” otorgado a Croacia, la pintura destaca la importancia del papel de esta nación en la defensa de los valores cristianos contra los ataques otomanos, así como la tenacidad y el sacrificio del pueblo croata.

En su obra, Ferdinand von Quiquerez combina de manera magistral el realismo y los principios del neoclasicismo, abriendo una puerta al pasado en el que Croacia se posiciona como defensora de la cultura occidental. Quiquerez no solo narra un capítulo de la historia croata, sino que también resalta el heroísmo, la perseverancia y la importancia de la identidad cultural en la construcción de la memoria histórica al representar tanto la lucha entre el cristianismo y el islam como las dinámicas entre occidente y oriente. La importancia de la referida obra va más allá de su valor artístico, ya que sirve como un recordatorio de los problemas históricos que enfrentó Croacia y, por lo tanto, Europa. Esta creación es un legado artístico que honra la lucha cultural. Finalmente, *Antemurale Christianitatis* (1892) no solo recuerda un momento importante en la historia europea, sino que también invita a pensar sobre lo importante que es la perseverancia, la unidad y la defensa de los principios generacionales incrustados en cientos de años.

Referencias

- Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. 1983.
- Antolín Rejón, Carlos. "Workshop Las Cruzadas modernas y los antemurales de la fe." *Revista Historia Autónoma*, no. 6, 2015, pp. 161-164, e-ISSN: 2254-8726.
- Babić, Ivo. "Historijsko slikarstvo u hrvatskoj." *Hrcak*, 1970, <https://hrcak.srce.hr/301932>.
- Blažević, Zrinka. "The Image of the Wall: The Antemurale Christianitatis Myth from an Imagological Perspective." *National Stereotyping, Identity Politics, European Crises*, 2021, doi:10.1163/9789004436107_010.
- Boime, A. *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: University of Chicago Press. 1987.
- Botica, Maro. *Breve Historia de Croacia: Desde la Antigüedad Hasta Nuestros Días*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2022.
- Damjanović, Dragan. "Austro-Hungarian Occupation of Bosnia and Herzegovina Seen Through the Eyes of a Croatian Painter: Ferdinand Quiquerez's Crossing the Sava River at Brod." *Rad. Inst. povij. umjet.*, vol. 41, 2017, pp. 199-214.
- Grgin, Borislav. "The Ottoman Influences on Croatia in the Second Half of the Fifteenth Century." *Povijesni prilozi*, vol. 23, 2002, pp. 87-104.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. 1983.
- Housley, Norman. "Christendom's Bulwark: Croatian Identity and the Response to the Ottoman Advance Fifteenth to Sixteenth Centuries." *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 24, 2014, pp. 149-164. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26360504>.
- Mlinarić, Dubravka, y Snježana Gregurović. "Prilog promišljanju oblikovanja hrvatskih granica u povijesnoj i suvremenoj perspektivi." *Institut za migracije i narodnosti*, 2018.
- Schneider, Marijana. "Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj." *Povijesni muzej Hrvatske*, 1969, p. 22.

- Schama, S. *Britannia's Embrace: Modern Humanitarianism and the Imperial Origins of Refugee Relief*. Oxford: Oxford University Press. 1999.
- Shaw, Stanford J. "History of the Ottoman Empire and Modern Turkey: Vol. 1: Empire of Gazis." Cambridge: Cambridge University Press, 1976, ISBN 0521291631.
- Suljagić, Emir. "The Role of Croatia in Bosnia and Herzegovina: Antemurale Christianitatis as a Policy of Choice." *Insight Turkey*, 2019, <https://www.insightturkey.com/commentaries/the-role-of-croatia-in-bosnia-and-herzegovina-antemurale-christianitatis-as-a-policy-of-choice>.
- Vlaisavljević, Dajana. "Ferdo Quiquerez, Landscape, 1874-1875." Nacionalni muzej moderne umjetnosti, 20 jul. 2022, <https://nmmu.hr/en/2022/07/20/ferdo-quiquerez-landscape-1874-1875/>.
- Vržina, Jan. "Ferdo Quiquerez." Seminario presentado en Umjetnost XIX. stoljeća, Facultad de Filosofía, Universidad de Zagreb, 25 de enero de 2020.

á

Filosofía

Philosophy



Ante el declive del Humanismo: Dominaciones y resistencias

In the Face of the Decline of Humanism:
Dominations and resistances

Esteban Javier Almendariz E.
estebanj.almendariz@gmail.com
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Fecha de envío: 21/03/2024
Fecha de aceptación: 11/06/2024
DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3253>



Resumen

A partir de los planteamientos de Sloterdijk sobre el Humanismo se lleva a cabo una lectura de su definición y postulados con el fin de explorar su vigencia, posibles mutaciones y parciales radicalizaciones. Si el auge de medios telecomunicativos ha permitido el surgimiento de transmisiones que no requieren de sujetos para su circulación, otorgando un lugar privilegiado a la información, toda vez que el *humano-agente* queda dislocado de tales operaciones, apelar nostálgicamente al retorno del hombre, suponiendo una vuelta tras lo perdido, un reencuentro con el ideal originario, o apostar por su trascendencia, en un intento por rescatarlo de la aparente degradación a la que se enfrenta, no parecen alternativas viables ante el mundo que se nos presenta y la catástrofe que se nos avecina. Habría entonces que, desde la puesta en cuestión del Humanismo (y su deriva), lograr en la apertura una posibilidad de repensar la época, de tal modo que desde ella misma se dé paso a la creación de lugares de resistencia que contemplan y, sobre todo, concentren sus esfuerzos en la defensa de lo existente.

Palabras clave:

informática de la dominación, transhumanismo, zoopolítica, cyborg, posthumanismo, corpus, ontología relacional

Abstract

Based on Sloterdijk's approaches to Humanism, a reading of its definition and postulates is carried out in order to explore its validity, possible mutations and partial radicalizations. If the rise of telecommunicative media has allowed the emergence of transmissions that do not require subjects for their circulation, giving a privileged place to information, since the human-agent is dislocated from such operations, appealing nostalgically to the return of man, assuming a return after what was lost, a reencounter with the original ideal, or betting on his transcendence, in an attempt to rescue him from the apparent degradation he is facing, do not seem viable alternatives in the face of the world we are facing and the catastrophe that looms before us. It would be necessary then, from the questioning of Humanism (and its drift), to achieve in the opening a possibility of rethinking the epoch, in such a way that from it gives way to the creation of places of resistance that contemplate and, above all, concentrate their efforts in the defense of the existing.

Keywords:

domination informatics, transhumanism, zoopolitics, cyborg, posthumanism, corpora, relational ontology

Introducción

En la actualidad, la información corre y nos recorre, nos atraviesa, se nos escapa y nos atrapa, de tal manera que “como ves, aquí requiere que ahora corras tan rápido como puedas para permanecer en el mismo lugar. Si quieres ir a otra parte, debes correr al menos el doble de rápido que antes (Carroll, 1872)” (Bauman 59). Esta realidad determinará las formas de legislar lo social, estableciendo prioridades en las agendas de organizaciones internacionales y estatales en ámbitos como la salud, la economía, la educación, la cultura y la seguridad. Asimismo, influirá en la toma de decisiones para la creación de políticas públicas y gestión de servicios públicos, y será un referente para el marketing y la publicidad contribuyendo al desarrollo y creación de productos de consumo cada vez más específicos, así como los medios para su promoción y distribución. Se convertirá en algo fundamental en estrategias geopolíticas, en campañas electorales, inversiones de capital, creación y administración de empresas y corporaciones; resolverá la dirección de investigaciones médicas y farmacológicas, el establecimiento de nuevas enfermedades; y fijará las pautas que dan sustento de verdad a las producciones científicas en general.

El mejoramiento de la capacidad de captar, producir, interpretar y mantener el flujo de la información resulta la tarea base de todas las demás tareas; por esta razón, la tecnología ha tenido un rol protagónico y un desarrollo incomparable conllevado profundas transformaciones en los límites que hasta hace algún tiempo marcaban diferencias entre humanos y máquinas. Además, entre el humano y la naturaleza, en tanto “no existe separación ontológica, fundamental en nuestro conocimiento formal de máquina y organismo, de lo técnico y de lo orgánico” (Haraway, Manifiesto 73,74). Tornar a la información como un fin ha hecho de las materialidades, sea cuales fueran, medio o soporte, potencialidades para el tránsito comunicacional en un tiempo donde el acento se sitúa en lo transmisible más que en el *quién o qué* de la transmisión.

El Humanismo según refiere Sloterdijk puede definirse en su esencia y función como: “Telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en el medio del lenguaje escrito” (Normas 19); así, todo texto se presenta como una carta que invita respuesta, conformando una cadena de mensajes entre amigos a la distancia. La filosofía, como *género literario*, encontraría justamente aquí la razón de su sobrevivencia dada la capacidad de sus escritos para generar un sinnúmero de simpatías, entre las que el tratamiento por parte de los romanos del pensamiento griego se puede considerar la recepción de mensajes de mayor importancia para esta cadena epistolar dada su influencia directa en el imperio romano, pero además y con una mayor amplitud, el que con su llegada posteriormente se produzca un impacto sobre las culturas europeas (Sloterdijk, Normas 20).

Humanismo como *sociedad literaria* y plan de cría

Cartas y destinatarios corren con la tarea de hacer extensa una “propuesta de amistad” (Sloterdijk, *Normas* 21), al rebasar los límites impuestos por el espacio y el tiempo: las primeras en un *a quien corresponda* trascenderán los alcances soñados por sus autores y los segundos las recibirán cordialmente lanzándose a su lectura¹ la cual producirá, a su vez, nuevas cartas, manteniendo esta *circulación postal* entre aquellos en capacidad de leer y disposición de aceptar la invitación de un prójimo lejano y desconocido, pero del que se desea saber. De esta manera,

El texto escrito no sólo construye un puente telecomunicativo entre amigos consolidados que en el momento del envío viven especialmente distantes uno del otro, sino que pone en marcha una operación en un terreno incrustado, lanza una seducción a los lejos (Sloterdijk, *Normas* 23).

La ilusión de una invitación de amistad otorgada a los textos, como *actio in distans*, será para quienes se ven inmersos la base sobre la que se construirá una *sociedad literaria* y que en el Humanismo devela su núcleo, a saber, el de “una fantasía sectaria o de club: el sueño de una solidaridad predestinada entre aquellos pocos elegidos que saben leer” (Sloterdijk, *Normas* 23,24). Así, alfabetizados y humanizados se convertirán en sinónimos de aquella sociedad literaria, que vuelta sociedad política se organizará sobre la base de escritos considerados canónicos por los instruidos y por tanto oficiales, “qué otra cosa son las naciones modernas sino eficaces ficciones de públicos lectores” (Sloterdijk, *Normas* 25).

La alfabetización, en tanto, enseñanza de los clásicos, y el servicio militar obligatorio presentes en las sociedades modernas como medios de formación del Hombre (Sloterdijk, *Normas* 26); también, dan cuenta de la administración pedagógica- disciplinar de lo social en las naciones burguesas clásicas, a la vez que permiten pensar al Humanismo en términos de una campaña civilizatoria frente al peligro de lo salvaje: “el humanismo tanto en el fondo como en la forma, tiene siempre un ‘contra qué’, pues supone el compromiso de rescatar a los hombres de la barbarie” (Sloterdijk, *Normas* 31). Ya en el proyecto humanista promulgado por el imperio romano se entendía a los hombres en la continua batalla contra su propia naturaleza, animal afectado por influjos el hombre se batía entre tendencias embrutecedoras y amansadoras, siendo estas últimas deseables y cuyo trabajo en su obtención era así mismo el trabajo para alcanzar la humanidad civilizada, al hombre puro y real. La filosofía, mediante la lectura, sería el camino de la sensatez; por el contrario, el coliseo marcaría la pauta del declive hacia lo primitivo en una animalidad presa de las sensaciones, “sólo puede entenderse el humanismo antiguo si también se lo comprende como la toma de partido

¹ A este propósito, Barthes pregunta: “¿no os ha pasado nunca eso de leer *levantando la cabeza*?” (*El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1994, 39), desde donde cabe suponer a la lectura en un doble movimiento: por un lado, una lectura que va más allá de lo que se lee, en un pensar desde-hacia, como superadora de lo dicho; y por otro, en tanto actitud corporal frente al mundo, leer con la frente en alto.

en un conflicto de medios es decir la resistencia del libro frente al anfiteatro” (Sloterdijk, *Normas* 34). La *humanitas*, por tanto, exigía el esfuerzo de la renuncia. Planteado en esos términos, la disputa entre tendencias inhibidoras y tendencias desinhibidoras, el camino de la sensatez y la caída hacia la sensación, remite por extensión a pensar en mente y cuerpo; alma y carne; cultura y naturaleza; civilización y barbarie; hombre y animal; moderno y primitivo; sujeto y objeto caracterizando al Humanismo en la producción, contención y gestión de dualismos que ponen de manifiesto, por sobre todo, pretensiones selectivas y por tanto excluyentes.

La selección como *el poder oculto tras el poder* reformula las consideraciones pedagógica-disciplinares de la sociedad moderna trasladándolas al terreno de las prácticas de cría y la domesticación de los pocos, de los elegidos, relevando en los hombres la distinción entre aquellos que crían y aquellos que son criados (Sloterdijk, *Normas* 68,69). Platón, amigo por excelencia del pensamiento occidental y clásico canónico indiscutible, concebirá un proyecto político cuya forma de gobierno puede entenderse desde una labor selectiva de crianza y adiestramiento. La importancia de tal afirmación radica en el impacto de su propuesta y las consecuencias que conlleva hasta nuestros días al tener en cuenta lo relevante de las misivas platónicas en el interior del Humanismo; así, desde sus escritos, “hay en el mundo discursos que hablan de la comunidad humana como si se tratara de un parque zoológico” (Sloterdijk, *Normas* 75). La conclusión no parece desfachatada ni mucho menos. En el parque de Platón, por una parte, se habría de elucubrar acerca de las condiciones de crianza de sus habitantes y las diferencias de estos respecto a quienes se encuentran llamados a encargarse de la dirección de su amansamiento y por otra, tales condiciones estarían destinadas desde el gobernante, en su vasta sabiduría, a la producción de hombres lo más apegados a la norma de lo humano; es decir, a “la crianza que se dedica a rebaños de animales bípedos, implumes, sin cuernos y de raza pura” (Sloterdijk, *Normas* 79). Los directores del *parque humano* moderno encuentran en el gobernante platónico las coordenadas del arte de la política en un saber de élites, y bajo el régimen de una *monarquía de expertos* abordarán la reproducción desde técnicas de instrucción y modelado² asentadas en una *zoopolítica* (Sloterdijk, *Normas* 75): lugar de confluencia de la selección, cría, domesticación y educación propias del proyecto humanista y que sin embargo ahora lo rebasan.

Del *post* y sus modos de relación: Más allá del Humanismo

Los tiempos que corren no son ya aquellos fundados sobre la base de los grandes textos contenidos en la correspondencia de amigos distantes, amados y selectos, los guardianes de los clásicos, el club de los alfabetizados se ha desplazado de su lugar como únicos

² Que Sloterdijk denominará “Antropotécnicas” (Normas 66). Para un acercamiento pormenorizado de tal concepto remitirse a Castro-Gómez, Santiago. “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk.” *Revista de Estudios Sociales*, no. 43, 2012, pp. 63-73, <http://dx.doi.org/10.7440/res43.2012.06>

formadores de hombres y la sociedad literaria no es sino *marginalmente* el modelo de las sociedades políticas actuales en tanto “la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son... decididamente postliterarios, postepistolográficos y, en consecuencia, posthumanísticos” (Sloterdijk, *Normas* 28). El auge de medios *telecomunicativos*, resultante del desarrollo tecnológico presente desde mediados del siglo pasado, ha supuesto transmisiones que no requieren de un sujeto dislocando al ser humano como agente. La idea del hombre como mediado por influjos ha aumentado en relevancia, pero perdió su sentido originario y exclusivo.

Ante un nuevo mundo, “los hombres necesitan relacionarse entre ellos, pero también con las máquinas, los animales, las plantas..., y deben aprender a tener una relación polivalente con el entorno” (Sloterdijk, *Post-humanismo* 8). Los dualismos que componían al Humanismo se han agotado y la distinción sujeto-objeto no tiene ya una razón que supere lo meramente metodológico, las fronteras que los separaban se encuentran desmarcadas luciendo prácticamente difuminadas y casi indiferenciables, de los muros que levantó el hombre a su alrededor solo quedan vestigios. Los quiebres en la *experiencia humanista* de las distinciones entre humano y animal; organismos y máquinas; entre lo físico y lo no físico, fruto de las propuestas actuales de la biología; cibernética y biotecnología; y la nanotecnología, respectivamente (Haraway, Manifiesto 14-18), y de “la distinción entre el estado de la vigilia (verdadero y compartido por todos) y el estado del sueño (falso y privado)”, ejemplificado en el ciberespacio (Sloterdijk, *Post-humanismo* 4), quedan disueltos ante “el predominante factor de la información (Rocha, 2000)” (Sloterdijk, *Normas* 12). Como efectos de tal disolución, la tesis del hombre como animal de influjos ha expandido su aplicación hacia todo lo existente; la *circulación*, no es ya exclusiva del animal humano ni

³ Hay, entonces, una continua variabilidad de flujos: del capital (financiero, de criptodivisas, en deuda externa, acciones, bonos de deuda, del lavado de activos); propagandísticos (incluida la publicidad y su función policial para la promoción y sostenimiento de determinado orden de mundo); armamentísticos (destinados a conflictos bélicos internos y externos, en curso o plenamente planificados, a grupos irregulares, milicias, grupos de delincuencia organizada y sociedad civil); psíquicos y sexuales (libidinales, hormonales, de neurotransmisores, pero además depresivos y ansiosos, de tráfico y explotación sexual); genéticos (en lo referente al estudio del genoma, pero también con la creación de semillas transgénicas, la reproducción forzada, crianza selectiva, modificación genética e hiperingesta de hormonas, antibióticos y fármacos a especies condenadas al asesinato masivo para consumo y experimentación); humanos y de otras especies (en su mayoría de carácter forzado); geológicos (tectónicos, magmáticos y de índole extractivo; hidrógeno, gas, petróleo y minerales); residuales (desde cloacas, por ríos y corrientes marinas hacia costas de todo el mundo y en grandes barcos desde países ricos hacia países empobrecidos), químicos (contaminado fuentes de agua o sobre inmensos monocultivos lícitos e ilícitos); y metabólicos (desde el metano hasta la producción desmesurada de energía para abastecer a las ciudades), por mencionar algunos. No es menor afirmar que (sobre todo en América del sur, pero no exclusivamente), si actualmente hay *sustancia* de flujos, sin lugar a duda corresponde a las sustancias psicoactivas.

está reducida explícitamente a dos (inhibidores y desinhibidores), sino que, de raigambres múltiples, no tiene un soporte fijo y su composición es diversa;³ y el desciframiento epistolar se sobredimensiona a una realidad sobresaturada en la producción de textos y que se interpreta a sí misma como uno de ellos: “No hay nada fuera del texto”⁴ (Derrida, *Gramatología* 207). No habiendo designios canónicos acerca de qué y cómo leer todos y nadie siempre escriben.

La ya mencionada fantasía del gobierno de los expertos en la “política de cría” (Sloterdijk, *Normas* 63), de las sociedades humanista-literarias se eleva a un nuevo nivel. No solo el gremio de eruditos, encargado de la selección, cría y domesticación amansadora e integrado sobre la alucinación de una llamada predestinada a una élite ilustrada, sino también el objetivo de su tarea: producir hombres, ahora atañen a la presunción del *Hombre Verdadero* como origen y fin último, lo humano más allá de lo humano: *Transhumanismo*, como proyecto de intensificación del postulado antropocéntrico del Humanismo desde coordenadas renovadas por la técnica, alterando sus medios y radicalizando sus pretensiones, de forma tal que la dominación se sobredimensiona a cada ámbito de lo existente (en términos de servidumbre), a fin de consolidar la supremacía del naciente *nuevo hombre*, soberano en continuó mejoramiento de sí.⁵

Los especialistas se han multiplicado, al igual que aquello de lo que saben, pasando de ser los arquitectos a un instrumento más, sus afirmaciones, siendo tantas y tan diferentes, se someterán a una constante verificación de medios donde solo aquellas que contribuyen y avalan determinados intereses tendrán impacto. A una mayor apertura del código menor su acceso. La mera nota divulgativa, bajo la promesa de un mejor futuro, comenta a las masas los últimos acontecimientos en campos bajo el dominio privado, así, por ejemplo, mientras ciertas revistas científicas consolidan un monopolio sobre la publicación del conocimiento corporaciones transnacionales se reservan el derecho de su aplicabilidad y subsecuente distribución.⁶ La instrucción ha cedido a la instrumentación y el humano ya sin límites que lo separen ineludiblemente respecto de lo que le rodea, ni un lugar preciso dentro del mundo, puede transformarse en lo que quiera e ir a donde sea, pero también utilizarse para las más descabelladas y terroríficas invenciones.

⁴ El sentido posible de la cita expuesta no tiene más pretensiones que las aquellas que pudieran surgir en el marco del presente trabajo, no es (ni busca), de ningún modo posicionarse como una interpretación en los límites del pensamiento derridiano. Para una lectura adecuadamente encaminada del mismo se recomienda remitirse a la fuente.

⁵ Y por ello inconstante, perecedero, poluto, mortal, un humano que habiendo abandonado su condición humana la reafirma: “Humano, demasiado humano” (Nietzsche, 1878).

⁶ La rotunda negativa de las grandes farmacéuticas a liberar la patente de las vacunas, en medio de la crisis sanitaria por COVID-19, es la desmitificación aberrante de una supuesta responsabilidad social. Sin márgenes de ganancia por contabilizar la ética empresarial queda supeditada al delirio de la propiedad privada, por fuera del capital solo hay amenazas potencialmente peligrosas para la conservación de lo propio.

A modo de conclusión

En la “política-ficción” (Haraway, *Manifiesto* 13), modelo de gestión de la realidad social cambiante y ficcional, el control es control de fluidos/información por medios/técnicas/instrumentos tecnológicos cada vez más complejos y precisos. *Antropotécnicas y eugenesia* (Sloterdijk, *Normas; Post-humanismo*), e “informática de la dominación”⁷ (Haraway, *Manifiesto* 37), suponen modos inéditos de intervención y sometimiento de todo lo existente en la cría de seres con un estatus renovado. El humano antes estimado por sí mismo conquistador de la naturaleza,⁸ por medio de la técnica sin fondo ni cúspide, queda por esta misma, igualmente sometido en un proyecto programa de diseño inagotable.

Propuestas de resistencia probable deben de hacer del peligro apertura y posibilidad, repensar aquello a lo que se enfrentan y procurar la diferencia; en ese sentido, por una parte el *Cyborg* de Haraway, “organismo cibernético un híbrido de máquina y organismo, una criatura en un mundo postgenérico” (*Manifiesto* 12) irrumpe para interrogarnos acerca de la experiencia de las mujeres en un mundo encaminado por un sueño *androgenético* y nos invita a realidades quiméricas, a una *fiisión imposible* como “forma política que trate de mantener juntos” (Haraway, *Manifiesto* 21), por atracción, entretejiendo en la dispersión. Y, por otra, Jean-Luc Nancy partiendo de “la *excripción* de nuestro cuerpo... Su inscripción-fuera, su puesta *fuera de texto*, como movimiento más *propio* de su texto: el texto *mismo* abandonado, dejado sobre su límite” (*Corpus* 14), nos exhorta a divisar un cuerpo fragmentado, parcial, imposible de *apre(he)nder* absolutamente, sin totalidades ni fronteras, abierto, un *Corpus* expuesto al otro:

La relación con el otro, con todos los otros y no solamente con otros cuerpos “humanos”, es indisociable de esta ambivalencia constitutiva del existir que nos hace ser lo que somos: cuerpos numerosos, espaciados, enfrentados y afrontados, gozosos y sufrientes, cuerpos impropios, intrusados, políticos de un extremo al otro (Vásquez 70).

Acercarnos a vislumbrar una “política a campo muy abierto” (Haraway, *Manifiesto* 11), donde *indicios*, sonoridades, roces, olores, caricias, fluidos, traumas y dolores movilicen un pensamiento otro, de lo extraño, de lo “intruso” (Nancy, *Intruso* 11), que partiendo de la parcialidad de lo propio, en tanto simulacro por afecto, asuma la tarea de abordar los múltiples

⁷ En *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*, Letra Svda Ediciones, 2018, pp. 37-46, Donna Haraway dedica un capítulo completo al tratamiento de esta noción.

⁸ En relación con un cuestionamiento de lo natural en tanto esencia, permanencia, provisión y par dicotómico: Haraway, Donna. “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles.” *Política y Sociedad*. no. 30, 1999, pp. 121- 163, <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999130121A>; Karen Barad. “Nature’s Queer Performativity.” *Qui Parle*, vol. 19, no. 2, 2011, pp. 121-58. JSTOR, <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>; Morton, Timothy. *Pensamiento ecológico* (trad. Borrajo, Fernando). Paidós, 2018; Fraser, Nancy. “Los climas de capital: Por un ecosocialismo transmedioambiental.” *NEW LEFT REVIEW*. vol. 127, 2021, pp. 101- 138, [NLR127: Los climas del capital \(newleftreview.es\)](https://www.newleftreview.es/).

acoplamientos, ensamblajes y resonancias en la generación y organización de lo existente, en tanto que “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado” (Haraway, *Problema* 99). Permitirá construir bastiones de defensa, *topos* de disputa,⁹ que logren “abrazar la difícil tarea de reconstruir los límites de la vida diaria en conexión parcial con otros, en comunicación con todas nuestras partes” (Haraway, *Manifiesto* 80).

Hay una espectral iteración del *Mitsein* heideggeriano,¹⁰ presente en la cuestión de lo común,¹¹ de la cuál Nancy hace parte, o en el “generar-con” (*Problema* 99), definición de la *simpoiesis* harawatiana, que da cuenta de los esfuerzos por pensar un *ser-con*, una *ontología relacional* frente a las reducciones reaccionarias en nombre de una *libertad-a-costa-de* que a ultranza se pretende fundamento. Y si *lo abierto* ahora redundante e interpela es por la debacle de aquel anquilosamiento que significó el Humanismo y sus postulados, al no estimar la provisionalidad de todo cálculo ya desde su *partida*. El fracaso, nuevamente, ronda ahora a un transhumanismo que ambiciona, en el borramiento de los límites de lo humano, hacer de lo ilimitado lo absoluto. Sin cuestionar el “carño-falocentrismo” (Derrida, *Comer*) que este encara y más allá de sí el *principio antrópico*¹² que lo sostiene, parece factible suponer la extinción de lo viviente como un programa ya en marcha.

⁹ Respecto a las potencialidades del pensamiento de Haraway y Nancy ante los desafíos actuales y porvenir, se sugiere la lectura de Balcarce, Gabi. *Posthumanismo Espectral*. La Cebra, 2023, libro que desarrolla profusamente algunas de las nociones que aquí se exponen.

¹⁰ Sobre este tema revisar: Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 133-142 y Nancy, Jean- Luc. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001, pp. 151-156.

¹¹ Tal denominación corresponde al conjunto de investigaciones que, en el seno de la filosofía continental, toman a lo común como tema central de sus indagaciones: Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. PRE-TEXTOS, 1996; Nancy, Jean- Luc. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001; Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Arena Libros, 2002; Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003.

¹² Para un abordaje del principio antrópico revisar: Ludueña Romandini, Fabián. *Más allá del principio antrópico: Hacia una filosofía del outside*. Prometeo Libros, 2012, pp. 53- 65.

Referencias

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Derrida, Jaques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 1998.
- Derrida, Jaques. “Hay que comer’ o el cálculo del sujeto.” *Confines*, no. 17, 2005, ([DOC](#)) [Hay que comer» o el cálculo del sujeto | Victor Spinelli - Academia.edu](#)
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*. Letra Svdaca Ediciones, 2018.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chuthuluceno*. Consonni, 2019.
- Nancy, Jean- Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.
- Nancy, Jean- Luc. *El Intruso*. Amorrortu, 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano: Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Ediciones Ciruela, 2001.
- Sloterdijk, Peter. “El post-humanismo: Sus fuentes teológicas, sus medios técnicos.” *IV Seminario “La deshumanización del mundo: Estancias de reflexión en torno a la crisis del humanismo”*, 2003, <http://www.observacionesfilosoficas.net/posthumanismo.html>
- Vásquez, Adolfo. “Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la téchne de los cuerpos a la apostasía de los órganos.” *Eikasía*, 2012, pp. 59-84, <http://revistadefilosofia.com/44-04.pdf>

á

Literatura
Literature

**Paseando por los bosques narrativos:
la intrincada conexión entre ficción
y realidad según Umberto Eco**

Wandering through Narrative Forests: The
Intricate Connection between Fiction and
Reality According to Umberto Eco

Manuela Loza Vera

maloza@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de envío: 19/03/2024

Fecha de aceptación: 27/05/2024

Doi: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3243>



a

Resumen

Este comentario a *Seis paseos por los bosques narrativos* de Umberto Eco examina la relación establecida por el autor entre el texto narrativo y el lector, al igual que la relación entre la ficción y la realidad. El “lector modelo” de Eco es una figura creada por el texto y se atiene a las exigencias del “autor modelo”. Sin embargo, más allá de interpretar un texto, el lector acude a una ficción narrativa para dotar de sentido a la complejidad del mundo real. Por este motivo, este comentario a la obra de Eco busca resaltar, mediante citas textuales, la importancia de interpretar de acuerdo con los requisitos particulares de un texto y, por otro lado, busca destacar el gran rol que los textos narrativos llevan a cabo en nuestra existencia cotidiana. Se concluye, por tanto, que la lectura sería una práctica inherente a la manera en que el ser humano interpreta su circunstancia particular a nivel imaginativo.

Palabras clave:

texto narrativo, ficción, autor modelo, lector modelo, realidad, bosque narrativo, lectura, interpretación, dialéctica entre autor y lector

Abstract

This commentary on Umberto Eco's *Seis paseos por los bosques narrativos* examines the relationship established by the author between the narrative text and the reader, as well as the relationship between fiction and reality. Eco's "model reader" is a figure created by the text and conforms to the demands of the "model author". However, beyond interpreting a text, the reader turns to a narrative fiction to make sense of the complexity of the real world. For this reason, this commentary on Eco's work seeks to highlight, through textual quotations, the importance of interpreting according to the particular requirements of a text and, on the other hand, it seeks to highlight the great role that narrative texts play in our daily existence. It is concluded, therefore, that reading would be a practice inherent to the way in which the human being interprets his particular circumstance at an imaginative level.

Keywords:

narrative text, fiction, model author, model reader, reality, narrative forest, reading, interpretation, author-reader dialectics

Frente al “mundo real” y ordinario, el mundo narrativo y ficticio se ha concebido como un lugar lejano y apartado de la realidad. Leer ficción, aparentemente, implica adentrarnos en un mundo apartado de nuestra vida cotidiana y mundana, de nuestra propia existencia como sujetos, y del mundo exterior. En cierta medida, este sí es el caso: acudimos a los textos ficticios para escapar, para olvidar, para imaginar. Sin embargo, ¿qué pasa si la existencia del texto narrativo reside más allá de los “mundos posibles”? Es decir, ¿acaso está verdaderamente desligado del mundo real? Nosotros, los lectores, soñamos con la literatura y todas las imposibilidades que nos ofrece. No obstante, en aquella búsqueda, en algunos casos, terminamos encontrando el reino de lo posible del “mundo real”. El texto narrativo, al igual que los sueños, destaca todo lo que pasa desapercibido en la vigilia. ¿Sería posible, entonces, que quizá los límites del mundo narrativo se extiendan más allá de sus propias historias oníricas?

El texto de ficción constituye un mundo colmado de riqueza y profundidad: sus lugares, sus historias y sus personajes adquieren vida propia una vez que nos adentramos en él. Durante la lectura, el receptor del texto, si este funciona, se ve absorbido en la historia de tal manera que se olvida que existe un mundo al que tiene que regresar. Precisamente, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco —con el fin de esclarecer el significado de la narrativa, de la interpretación y de la relación intrínseca entre texto y lector— nos remite a la metáfora del bosque: un texto literario, al igual que un bosque, invita al lector a pasear por sus infinitas sendas en búsqueda de nuevos descubrimientos. A pesar de ser un lugar extraño y desconocido, el lector no necesita estar en posesión de un mapa con caminos previamente dibujados, sino que, al contrario, “[puede] trazar [su] propio recorrido decidiendo ir a la izquierda o a la derecha de un cierto árbol” (Eco 14). En otros términos, en el bosque narrativo, “incluso cuando (...) no hay sendas abiertas”, el lector tiene la libertad y, de cierta manera, “se ve obligado a efectuar una elección en todo momento” (Eco 14).

Por lo tanto, si ostensiblemente el lector puede y debe recorrer el texto libremente y, de igual manera, el texto requiere de la colaboración activa y constante del receptor, ¿en qué términos podríamos definir la relación entre texto y lector? En realidad, el texto narrativo necesita de la presencia del lector porque él “está siempre, y no solo como componente del acto de contar historias, sino también como componente de las historias mismas” (Eco 9). Así, incluso en el desarrollo de sus historias narrativas, el texto ineludiblemente presupondrá un lector en todo momento.

Por un lado, el texto narrativo construye un mundo abundante y extraordinariamente descriptivo, lleno de lugares, personajes y acontecimientos, pero, sin lugar a duda, “de

¹ Aunque es evidente que no todo texto narrativo constituye un ejercicio literario, en lo que sigue utilizaremos esta denominación para señalar la existencia de un documento narrativo de ficción, interesado en la creación de mundos paralelos al de la cotidianidad mundana.

este mundo no puede decirlo todo” (Eco 11). Por este motivo, el texto acude al lector y le pide “que colabore rellenoando una serie de espacios vacíos para completar la historia” (Eco 11). Al contrario, si se viera obligado a decir “todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca” (Eco 11). De esta manera, en la forma expedita de todo texto narrativo se presupone un lector subyacente, quien será el responsable de sustituir los espacios en blanco con sus propias elecciones narrativas.

Por otro lado, a veces un texto se detiene y el lector, paseando por los bosques narrativos de aquella historia, se ve forzado a moderar su paso. Sin embargo, “detenerse no significa perder el tiempo: a menudo se detiene uno para reflexionar antes de tomar una decisión”, por lo que

si no estamos obligados a salir [del bosque] a toda costa para escapar del lobo, o del ogro, amamos detenernos, para observar el juego de la luz filtrándose entre los árboles y jaspeando los claros, para examinar el musgo, las setas, la vegetación de la espesura (Eco 60).

Ciertamente, en algunos casos, uno toma un paseo por los bosques sin objetivo alguno, pero hay “paseos que el lector se siente inducido a dar en virtud de la estrategia del autor”, que, de acuerdo con Eco, son los que cabe considerar en cada caso (Eco 60). Así, al ritmo de decodificación al que acude el lector para completar su historia, la dilación del texto sirve para imponer un ritmo reflexivo y estimular ciertos paseos en el lector “que el autor juzga necesario para el disfrute de su texto” (Eco 69). De modo que, ambos, la dilación y la rapidez relativa del texto continuamente dan por supuesto un lector apto para desenvolverse dentro de la ficción tanto al ritmo propio como al del autor.

Efectivamente, el lector goza de libertad interpretativa y textual: dentro del bosque narrativo, está dispuesto “a hacer sus propias elecciones” y trazar el camino que quiere recorrer (Eco 16). No obstante, ante semejante libertad, cabe preguntarse si, al pasear por los bosques narrativos, existen elecciones más razonables que otras. Uno no pasea por un jardín privado de igual forma que pasea por un bosque frondoso y extenso: cada lugar invita a recorrerse, observado, y admirado de diferente manera. Asimismo, el lector no puede recorrer el bosque narrativo de *La metamorfosis* de Franz Kafka (1915) de la misma forma que recorre el bosque de “Caperucita Roja” de los hermanos Grimm (1812): debe atravesar el bosque narrativo de un texto de acuerdo con las exigencias particulares de aquella historia.

Sin lugar a duda, el lector podría usar el texto “como un recipiente para sus propias pasiones”; evidentemente, todos lo hemos hecho en algún momento de nuestras vidas (Eco 16). Mas, si uno busca descubrir todo lo que el texto tiene que ofrecer y, por tanto, quiere hacer sus elecciones narrativas de acuerdo con la naturaleza de aquel bosque, forzosamente, debe ir más allá. De lo contrario, si, al leer, el lector permanece en el ámbito de la memoria y la experiencia personal, no estaría aprovechando las maravillas que el bosque narrativo ofrece: estaría moviéndose por él como si fuera un “jardín privado” (Eco

18). Siendo así, si verdaderamente hay elecciones más razonables que otras dentro del bosque narrativo, ¿ante qué tipo de lector nos encontramos cuando decimos que toma elecciones razonables?

En el primer paseo, “Entrar en el bosque”, Eco distingue entre “lector empírico” y “lector modelo”, que permeará la totalidad de su ensayo. Por una parte, el lector empírico, como su nombre lo designa, se refiere al individuo que realmente se encuentra leyendo el libro; podría ser cualquiera de nosotros cuando leemos un texto. Por otra parte, el lector modelo es una figura que, en cierta medida, “nace con el texto” y, por tanto, sabe atenerse a las reglas del juego (Eco 24). Es decir, el lector modelo no solo implica una actitud que el lector empírico decide tomar al momento de leer un texto, sino que representa unas “instrucciones” o “una estructura textual que anticipa la presencia del receptor” (Eco 24). Si el lector modelo es “un lector-tipo que el texto no solo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear”, entonces, ¿acaso no sería el lector ideal, capaz de elegir razonablemente dentro de un bosque narrativo? (Eco 17). Consiguientemente, si buscamos elecciones razonables dentro del bosque narrativo, tendremos que seguir fielmente sus pasos, pues “la tarea principal de la interpretación consiste en encarnarlo, a pesar de que su existencia sea fantasmagórica” (Eco 24).

El lector modelo, en este sentido, elige razonablemente y lee en consonancia con las exigencias del texto. Por ejemplo, si un texto narrativo empieza con la frase “Había una vez”, el lector modelo debería estar dispuesto a “aceptar una historia que vaya más allá del sentido común” (Eco 17). Pero la interpretación del texto narrativo no solo implica un mero paseo en concordancia con las exigencias del bosque: en efecto, va más allá. Así como hay personas que buscan pasear por el bosque y “ensayar uno o muchos caminos (para salir lo antes posible, o para conseguir llegar a la casa de la Abuela, o de Pulgarcito, o de Hansel y Gretel)”, igualmente hay lectores “que [desean] saber (y justamente) cómo acaba la historia”, quienes, según Umberto Eco, serían lectores modelos de primer nivel (Eco 37). En contraste, al igual que hay personas que pasean con la intención de “entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no”, también hay lectores que “se [preguntan] en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta, y que [quieren] descubrir cómo procede el [texto] que lo está instruyendo paso a paso” (Eco 37). Estos últimos serían considerados lectores modelos de segundo nivel: nunca les basta leer una sola vez para acabar la historia, sino que buscan recorrer infinitamente el bosque con la esperanza de, algún día, descubrir todos sus secretos.

Ahora bien, si el lector modelo sigue las reglas del juego, ¿quién es la figura responsable de impartir las instrucciones narrativas? En otras palabras, ¿quién construye al lector modelo? Así como hay lector empírico y lector modelo, tal relación es replicada, y aplicada, en el autor. Tenemos, por ende, un “autor empírico” y un “autor modelo”. Claro está que el autor empírico sería el personaje real que escribió la historia, pero para Eco, este tiene poca importancia al momento de interpretar. Desde luego, no es imperativo

conocer la vida del autor empírico para comprender el mundo ficticio de su novela. En cambio, el autor modelo es la figura que dota de significado y vida propia al texto; es una voz que “se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo” (Eco 23). Consecuentemente, el lector modelo se construye a través de las reglas establecidas y llevadas a cabo por el autor modelo. Sin embargo, como habíamos mencionado anteriormente, el lector modelo, de forma análoga, se presenta como una serie de directrices inscritas en el texto. Esto se debe a que, “autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura”, es decir, “se construyen mutuamente” (Eco 32). En consecuencia, cuando el lector empírico, que pasea por los bosques narrativos —deseando descifrar su configuración—, descubra cómo está hecho el bosque (autor modelo) y lo que este pide de uno, solo entonces se convertirá en “el lector modelo cabal” (Eco 37). Ambas figuras, lector modelo y autor modelo, de acuerdo con Eco, son dos caras de la misma moneda.

Teniendo clara la cuestión acerca de cuáles son las posibilidades para recorrer los bosques narrativos, una vez dentro de ellos, nos preguntamos: ¿Qué significa estar adentro del bosque? ¿Y cómo hemos podido entrar en primera instancia?

En cuanto al “cómo”, Eco ofrece una explicación bastante convincente: como lectores, entramos al bosque narrativo mediante un pacto ficcional con el autor, que requiere una “suspensión de la incredulidad” (85). Así pues, por un lado, “el autor finge que hace una afirmación verdadera” y, por otro lado, “nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad” (Eco 85). De modo que, entramos al bosque narrativo suscribiendo a un pacto ficcional “y estamos dispuestos a esperarnos lobos que hablan” (Eco 87). No obstante, a ese mismo lobo lo concebimos “más o menos como los lobos de los bosques reales” —peludo y con orejas puntiagudas—, “y nos parece natural que Caperucita Roja se porte como una niña, y su madre como una mujer adulta preocupada y responsable” (Eco 87). Según Eco, esto se debe a que “suspendemos la incredulidad con respecto a ciertas cosas, y no con respecto a otras” (Eco 87). Suspendemos la incredulidad frente a las cosas explícitamente descritas como diferentes, pero, al mismo tiempo, presuponemos que lo que el texto no exhibe como distinto, será exactamente igual a como es en el mundo real. ¿Qué es lo que permite esta dualidad interpretativa en el lector? Para la creación de sus bosques narrativos, el texto construye sus mundos posibles sobre la base del mundo real. Por esto, el lector puede y debe conjugar sus creencias ficticias e imaginarias con sus conocimientos empíricos.

Así, paseando por los bosques narrativos, el lector se encuentra ante un mundo más grande e ilimitado de lo que, inicialmente, pareció ser. Recorriendo sus infinitas sendas, uno se enfrenta a un mundo dentro de otro mundo: la realidad atraviesa la totalidad del bosque narrativo. Normalmente, se considera que, por narrar “solo la historia de algunos personajes, generalmente en un lugar y tiempo definidos”, el texto es “un pequeño

mundo, infinitamente más limitado que el mundo real” (Eco 94). Sin embargo, al contener el mundo real de fondo, el universo narrativo resulta extraordinariamente más rico y vasto que el mundo de nuestra experiencia. Naturalmente, para poder navegar la inmensidad del bosque narrativo, para seguir el curso de la historia narrativa, el lector necesita recurrir a su *Enciclopedia Maximal*. En otros términos, “debe conocer muchas cosas sobre el mundo real para poderlo adoptar como fondo de un mundo ficticio”, *pero solo en la medida en que el texto se lo pide*. Curiosamente, “el universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente” e, inevitablemente, el lector se ve forzado a seguirle (Eco 94).

Si, a partir de las conclusiones previamente explicitadas entendemos que el mundo ficticio se construye sobre la base del mundo real, tendría sentido pensar en la relación entre ficción y realidad como meramente referencial y representativa. Por supuesto, el universo narrativo se inspira en la realidad para producir mundos posibles e imaginarios. Empero, a medida que avanzamos por los seis bosques narrativos de Eco, nos damos cuenta de lo siguiente: la realidad y la ficción narrativa mantienen una relación intrínseca entre ellas. Incluso, en algunos casos, ambas resultan inseparables. Comúnmente, consideramos que el mundo narrativo es regido a partir del “principio de Confianza”, mientras que el mundo real es gobernado por el “principio de Verdad”. Es evidente por qué el texto narrativo se articula por medio del “principio de Confianza”: los lectores, al suspender su incredulidad, fingen saber las cosas que el autor le cuenta. Sin embargo, para Eco, “en el mundo real el principio de Confianza es tan importante como el principio de Verdad” (Eco 98). En realidad, la mayoría de las cosas que conocemos acerca del mundo real provienen de un saber ajeno en el que confiamos plenamente: la *Enciclopedia Maximal*. Esta constituye una “especie de inmensa biblioteca compuesta por todas las enciclopedias y libros del mundo”; representa, entonces, el Conocimiento (Eco 99). Por ejemplo, “no es por experiencia por lo que [sabemos] que Napoleón murió en 1821”; lo sabemos porque confiamos en lo que la memoria colectiva —el conocimiento transmitido— nos ha enseñado (Eco 98). Consiguientemente, al igual que con el texto narrativo, en el mundo real fingimos saber la mayoría de las cosas que conocemos. Delegamos a otros el conocimiento del mundo real y reservamos una pequeña parte del conocimiento directo para nosotros. Por esto que, “la manera en que aceptamos la representación del mundo real no difiere de la manera en que aceptamos la representación del mundo posible representado en un libro de ficción” (Eco 99). De esta manera, *construimos la vida igual que un relato*: para comprender el mundo real, nos vemos obligados a confiar en una historia que nos ha sido contada por otros.

Dicho esto, si representamos el mundo real de igual forma que lo hacemos con la ficción narrativa, ¿cómo podemos saber dentro de qué mundo nos encontramos? ¿Cómo podemos distinguir entre ficción y realidad? Muchas veces, entramos en un mundo en el que, estando dentro, “nos damos cuenta [...] que lo que nos sucede es un sueño” y, precisamente porque el sueño resulta menos atemorizante que la realidad, tendemos

a proyectar su ficción sobre el universo real (Eco 139). Inexorablemente, este “estado de duermevela” resulta problemático, ya que tiene la posibilidad de provocar confusión. Puesto que la ficción narrativa se encuentra en estrecha relación con la realidad, el lector corre el riesgo de habitar un mundo como si estuviera en el otro. Es por esta razón que, saliendo de los bosques narrativos, muchos llegan al mundo real tomando por verdadera la existencia de personajes como Sherlock Holmes y Harry Potter. Adicionalmente, este estado de ambigüedad perceptiva podría ser perjudicial en algunos casos. Por ejemplo, se podrían crear narrativas históricas sobre la base de nociones negativas, que, a su vez, podrían tener efectos negativos. De esta manera, la relación entre ficción y realidad no podría ser reducida a un simple intercambio referencial —en el que lo narrativo necesita de lo real para existir—, sino que debería entenderse como una construcción de la realidad por parte del texto.

Con todo, Eco insiste en que, bajo ningún motivo, debemos renunciar a leer obras de ficción, pues “en los mejores casos es en ellas donde buscamos una fórmula que dé sentido a nuestra vida” (152). En primer lugar, si el texto narrativo es construido de igual forma que la realidad, entonces, solo a través de él podremos “ejercer sin límites esa facultad que nosotros usamos tanto para percibir el mundo como para reconstruir el pasado” (Eco 145). Al igual que un niño aprende a vivir mediante el juego, simulando “situaciones en las que podría hallarse” cuando crezca, nosotros adultos, adiestramos nuestra capacidad de “dar forma al desorden de la experiencia” mediante la ficción narrativa (Eco 97). Así, el relato tendría la misma función que el juego: leyendo practicamos la manera en la que debemos comprender, representar y organizar el mundo real. De esta forma, únicamente a través del relato, podemos intentar “dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real” (Eco 97).

En segundo lugar, frente a un universo inabarcable, el ser humano no sabe cómo recorrer “el gran laberinto del mundo”, que “es más vasto y complejo” que, probablemente, cualquier bosque (Eco 126). Extendiéndose infinitamente por todos los horizontes, este bosque resulta inabarcable. Por este motivo, no hemos sido capaces de localizar todas sus sendas ni de trazar un mapa que nos permita comprender cómo está configurado. Por consiguiente, tanto la existencia del universo como la nuestra aparece como un misterio no resuelto. ¿Por qué estamos dentro de este bosque? ¿Cómo podemos y debemos atravesarlo? ¿Cuáles son los caminos que debemos recorrer? ¿Cuál es el motivo subyacente detrás de todo esto? En la esperanza de encontrar respuesta a estas preguntas, la humanidad ha estado en busca del autor del laberinto, de una divinidad responsable de nuestra existencia. No obstante, esta búsqueda se ha esforzado por encontrar una divinidad empírica o una divinidad Narrador. Por lo tanto, nuestras preguntas se han formulado alrededor de la naturaleza de esta figura hipotética: ¿es un Él? ¿Es una Ella? ¿Es un Ello? ¿Vive en los cielos? ¿Vive en la Tierra? ¿Alguna vez ha existido? ¿O acaso nunca nació? En cambio, algunos no se han preguntado por el autor como si fuese un personaje empírico, sino que “lo han buscado como Regla del Juego, como la Ley que hace (o que un

día hará) que el laberinto se pueda recorrer y comprender” (Eco 126). En este caso, si la divinidad es considerada la Regla del Juego, nuestra pregunta por ella sería igual que la que nos hacemos cuando buscamos al autor modelo de un texto narrativo: “¿cómo debo identificar (por conjetura) o incluso cómo debo construir al autor modelo para que mi lectura tenga un sentido?” (Eco 126). Congruentemente, la divinidad es, entonces, “algo que nosotros debemos descubrir en el momento mismo en el que descubrimos por qué estamos en este laberinto, o al menos adivinamos cómo se nos pide que lo recorramos” (Eco 126). Es decir, solamente cuando seamos capaces de comprender la configuración del laberinto, y lo que este requiere de nosotros, podremos conocer la Regla del Juego.

Dicho de otra forma, en la medida en que actuemos como lector modelo, descubriremos al autor modelo del mundo real, cuya figura nos permitirá recorrer el gran bosque de la vida con un sentido y un propósito determinado. De suerte que, “los textos ficcionales acuden en auxilio de nuestra poquedad metafísica”: cuando nos vemos incapaces de encontrar las respuestas del mundo real, recurrimos a la ficción en busca de una especie de guía sobre cómo proceder (Eco 126). Asimismo, el universo narrativo es, hasta cierto punto, un refugio en el que “eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real” (Eco 97). A diferencia del mundo real, en el texto narrativo, al menos tenemos la certidumbre de que hay un mensaje que, por un lado, puede ser descifrado y que, por otro, ha sido construido por una autoridad subyacente. Luego, el texto narrativo se presta como sustituto para nuestra búsqueda incesante por una Regla del Juego que dé sentido a nuestra existencia o de un autor modelo que se configure como responsable de nuestro destino. *Leemos con la esperanza de, algún día, poder convertirnos en el Lector Modelo de nuestro propio Libro de Libros.* “Esta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias” (Eco 97).

De esta forma, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco inicia sus excursiones explorando la dialéctica recíproca entre texto y lector, pero, a la vez que hace esto, manifiesta una relación intrínseca entre ficción y realidad, entre literatura y mundo. Frente a la dicotomía entre lo ficticio y lo real, el mundo narrativo emerge desde la perspectiva de Eco, como un terreno complejo donde las fronteras entre ambos se desdibujan.

Aunque inicialmente percibimos la narrativa como un refugio que nos aleja de la realidad cotidiana, explorar sus entrelazadas tramas revela una conexión profunda con nuestra existencia. Más allá de ser un escape, el texto narrativo se convierte en un espejo, capaz de reflejar una realidad que, desde el mundo empírico, resulta incomprensible. Al sumergirnos en la búsqueda de lo imposible, descubrimos que, paradójicamente, estos mundos ficticios nos conducen a reflexiones y posibilidades latentes en nuestra propia realidad. Así, el texto narrativo no solo nos invita a soñar con lo inalcanzable, sino que también despierta nuestra conciencia hacia lo posible y lo inadvertido en el mundo real, sugiriendo que sus límites se extienden más allá de las fronteras visibles. El texto tiene

vida propia: su existencia sobrepasa los límites del ámbito analítico e interpretativo. Por esto, se puede introducir en nuestra existencia para dotarla de propósito. Ante todas las incógnitas metafísicas, el universo narrativo sirve como un puente entre realidad y posibilidad: en él tenemos la capacidad de convertirnos, por primera vez, en *lector y autor modelo*. El texto nos permite emprender una exploración audaz por los bosques en busca de la historia de nuestras vidas; precisamente, en esto reside la belleza y la importancia del texto narrativo.

Referencias

Eco, Umberto. *Seis Paseos Por Los Bosques Narrativos*. Lumen, 1996.

á·nima



“Si no olvido, no crezco”: trauma
en la novela *Fiebre de Carnaval*

“Si no olvido, no crezco”:

trauma in
Fiebre de Carnaval novel

Cecilia Miranda Garcés
mirandagarces@gmail.com
Universidad Andina Simón Bolívar
Fecha de envío: 19/03/2024
Fecha de aceptación: 01/06/2024
DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3255>



Resumen

Este artículo explora el tratamiento del trauma en la novela *Fiebre de carnaval* de la escritora limoneña Yuliana Ortiz Ruano. Se busca comprender cómo el lenguaje poético se convierte en un camino para enunciar y traducir un evento inefable y cómo Ainhoa, a través de su desvarío y creación, enfrenta la dificultad de hablar sobre la violación incestuosa. Se propone un análisis de la novela con apoyo en los conceptos de los estudios del trauma, especialmente en las obras de Cathy Caruth, Laurie Vickroy y Dominick LaCapra. Se examinan las metáforas y otros recursos lingüísticos utilizados por Ainhoa, así como los silencios y omisiones de su familia para relatar el tema. Se presta atención a la evolución del lenguaje de Ainhoa a medida que busca expresarse y cómo la naturaleza se convierte en un refugio simbólico para ella. El artículo argumenta que Ainhoa crea un relato y poesía a partir de sus vivencias y asume el evento traumático hasta culminar en un gradual retorno al origen en el agua.

Palabras clave:

paradoja del trauma, narrativas del trauma, *Fiebre de carnaval*, metáfora, literatura ecuatoriana contemporánea

Abstract

This article aims to explore the handling of trauma in the novel *Fiebre de carnaval* by the Limoneña writer Yuliana Ortiz Ruano. It aims to understand how poetic language becomes a pathway to articulate and translate an ineffable event and how Ainhoa, through her drive and creativity, grapples with the difficulty of addressing incestuous violation. The novel is analyzed with the support of concepts of Trauma Studies, especially drawing on the works of Cathy Caruth, Laurie Vickroy, and Dominick LaCapra. Ainhoa's use of metaphors and other linguistic resources are examined, as well as her silences and omissions. Attention is given to the evolution of Ainhoa's language as she longs to express herself and how nature becomes a symbolic refuge for her. The article argues that Ainhoa creates a narrative and poetry based on her experiences, embracing the traumatic event until it culminates in a gradual "unbecoming" or return to the origin in the water.

Keywords:

trauma paradox, trauma narratives, *Fiebre de carnaval*, metaphor, contemporary Ecuadorian literature

Ainhoa, la protagonista de la novela *Fiebre de carnaval*, dice que sus padres, a veces, parecen no saber que las palabras le “cuelgan en las muelas de atrás”. Las muelas de leche ingieren las palabras, tragan aquello que ella diría. La niña, entonces, guarda silencio y niega con la cabeza. No siempre Ainhoa tuvo aquella consciencia de las palabras que se esconden y se retraen. Es una niña curiosa que vive, con toda su familia, en un barrio de clase media de la ciudad de Esmeraldas. Sobre su oído y su atención incesante, ella dice: “Los muchachos piensan que no escucho, pero yo escucho es todo” (Ortiz Ruano, *Fiebre de carnaval*). Parte de su narración abarca cómo observa a sus padres, sus tías, al abuelo Chelo y a la abuela Nela. La familia presencia cómo ella crece y comenta su inteligencia, su inquietud, su movimiento: su ñaña —“hermana” en el español ecuatoriano coloquial— Antonia pide que memorice poemas y su ñaña Rita la lleva a pasear.

Nacida en la isla de Limones, Ecuador, en el año 1992, Yuliana Ortiz Ruano también leía poemas en su niñez. En 2023 ganó el premio Joaquín Gallegos Lara por *Fiebre de carnaval*, su primera novela, que llegó tras la publicación de los poemarios *Sovoz* (2016), *Canciones desde el fin del mundo* (2018), *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021) y el ensayo de no ficción *Botica* (2021). Críticos como Vallejo Corral han relacionado *Fiebre de carnaval* con *Juyungo* (1943), novela de Adalberto Ortiz, por “el vitalismo que tienen la poesía, la música y el baile en la cultura del pueblo afroecuatoriano”. Polit Dueñas y Galarza añaden a aquella tradición la de escritores esmeraldeños como Argentina Chiriboga y Nelson Estupiñán Bass. Trazar una genealogía nítida en la que se inscriba su obra sería difícil, debido a que las influencias que refulgen en la obra de Ortiz Ruano se desprenden de tradiciones artísticas que no se limitan a la literatura; la música, por ejemplo, es crucial. Como referentes en la narración —durante el ciclo de entrevistas sobre *Fiebre de carnaval* (Padilla del Valle)—, Ortiz Ruano menciona influencias de la literatura brasileña, colombiana, ghanesa, puertorriqueña, de la diáspora africana; el performance y la obra de algunas agrupaciones musicales como el Grupo Saboreo y las Semblanzas del Río Guapi.

En *Fiebre de carnaval*, Ainhoa crea un lenguaje propio para describir lo que ve y escucha. Considera que su papi Manuel es inflable y “hace lo que puede, es como un loquito y lo intenta” (81); que su mami Checho es de agua y “el agua no la podemos retener con las dos manos, nunca ni por más que nos guste su color y el reflejo de nuestra cabeza peluda en ella, al agua no la podemos coger con las manos, solo la podemos coger con la trompa” (100); que su mami Nela está casi siempre enojadísima, excepto con ella; que “el papi Chelo jode a todas las mujeres de la casa solo con su presencia” (113).

Ainhoa es leal a la vegetación, sobre todo a los árboles y su árbol de guayaba, que la acompañan con una vitalidad no humana. La asociación con la naturaleza se acentúa tras el suceso que altera la vida de Ainhoa. El lector puede inferir, por el silencio, la omisión, la condensación de imágenes y sonidos que elabora la niña, que el abuelo Chelo la violó. Después de la violación, la niña escribe y aumenta su apego hacia la naturaleza. Es

entonces también que las palabras empiezan a quedarse en las muelas o se abren camino de manera atropellada en su lengua en desvarío, tanto que empieza a incomodar a su madre. Siente dolores constantes en la espalda y la inscriben en clases de natación. En una de ellas, se sumerge en el agua hasta que su profesor la retira para evitar que se ahogue.

Fiebre de carnaval está ambientada entre el año 1999 y 2000 en la ciudad de Esmeraldas, Ecuador. La crisis ocasionada por el feriado bancario -un periodo de congelamiento de los ahorros de los ecuatorianos que duró un año y se decretó el 8 de marzo de 1999, durante el gobierno de Jamil Mahuad- marca la decadencia de la casa familiar: el ñañerío se ve obligado a tomar empleos precarios y Ainhoa pierde la compañía que conformaba su universo. Un día, los padres de Ainhoa emprenden una excursión familiar para avistar ballenas. El viaje no es prolongado y Ainhoa salta desde la lancha. Logran salvarla una vez, pero no una segunda. Ella muere y siente hasta el final el ritmo del canto de quienes presencian su fallecimiento, tras haberse ahogado.

La presencia cada vez más distorsionante de la fiebre y los síntomas de malestar de Ainhoa marcan un punto de inflexión en la novela. La dificultad de “apalabrar” un evento traumático y los desvíos que se requieren para crear una narrativa a partir de aquel, que es lo irrepresentable, es uno de los temas principales de los estudios del trauma. Críticos literarios como Caty Caruth, Laurie Vickroy y Dominick LaCapra describieron modos de enunciar el trauma en obras narrativas. En ellas surge la contradicción de la imposibilidad de formular el hecho de manera directa y el impulso de hacerlo con narrativas no lineales, fragmentos, transferencias, desvíos, reiteraciones y traducciones.

En *Fiebre de carnaval*, la paradoja de la narrativa del trauma se presenta en las acciones de la protagonista Ainhoa, quien no puede recordar ni nombrar directamente su violación y, a la vez, encuentra maneras de referirse a ella, traducirla con la pulsión vital que conserva de su lengua inquieta. La escritura, los árboles, el agua se convierten en un refugio y una opción para retornar a un origen tras la imposibilidad de olvidar. En el presente artículo, se partirá del concepto de *trauma* para describir la elaboración poética con la que Ainhoa enuncia su violación. Para conocer a qué se considerará *trauma* y *narrativa del trauma*, se presentará a continuación definiciones y una breve exploración de conceptos empleados en los estudios del trauma (*trauma studies*).

Definiciones para el trauma en la literatura

Uno de los propósitos de los estudios del trauma es adaptar definiciones sobre procesos traumáticos psíquicos e introducirlas al análisis de textos narrativos (Pellicer-Ortín y Andermahr). En ese sentido, Hartman afirma que uno de los propósitos de los estudios del trauma es detectar y describir los mecanismos narrativos empleados en diferentes géneros artísticos para abordar el tema. Críticos alineados con este campo de estudio han

descrito técnicas narrativas con las que el trauma se presenta en textos literarios, entre ellos Ronald Granofsky, Laurie Vickroy, Anne Whitehead y Dominick LaCapra.

Como LaCapra afirma, ningún género o disciplina maneja exclusivamente el concepto de trauma, sino que atraviesa distintas materias. Si se regresa a la etimología, se puede precisar que la palabra *trauma* viene del griego *tritosko* que significa “yo hiero”, “yo lastimo”, que, sumado al sufijo -ma, otorga a la palabra el significado literal de “herida”. No fue hasta el siglo XVII, en Europa, que se volvió más común su uso en la medicina, cuando refería a una lesión corporal causada por un agente externo. En el siglo XIX, la palabra *trauma* empezó a asociarse con la psiquiatría y, posteriormente, con el psicoanálisis.

El escritor y académico inglés Roger Luckhurst destaca cómo el concepto de trauma abrega de diferentes fuentes, pero que, en sus más recientes acepciones, se puede considerar como parte de la modernidad. De hecho, el trauma se conceptualizó en un contexto psicológico en los textos de Sigmund Freud y su teoría psicoanalítica, más específicamente con su abordaje de la represión. Freud, con su postulado del origen sexual de las neurosis, propuso el germen conceptual sobre cómo el trauma se manifiesta en una persona. En *Más allá del principio del placer*, relacionó “desviaciones sexuales” en adultos con eventos perturbadores durante la niñez; así las neurosis y perversiones se manifestarían años después de un hecho causante. Aquella fue una base para la idea de que los traumas de la infancia permanecen latentes y reemergen en etapas posteriores en la vida. Precisamente son algunas narrativas sobre el trauma las que regresan a esta idea de que el primer impacto del trauma se olvida para manifestarse en años posteriores.

Freud describe como traumático a cualquier estímulo exterior que sea lo suficientemente poderoso para abrirse camino en el escudo protector de la psique. Siguiendo su premisa, un evento traumático ocasiona una perturbación a gran escala en la energía de un organismo y el espacio mental se inunda con estímulos sensoriales o pensamientos repetitivos. Así, surge el problema de enfrentar aquellas sensaciones y experiencias que se conecten con el primer evento.

Es imposible subestimar la influencia del ensamblaje conceptual que Freud planteó con respecto al trauma. El *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche et al. conserva la definición de “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica”. Freud enfatizó la dualidad entre la presencia y la ausencia del evento traumático y la paradoja de la necesidad de articular el trauma y la imposibilidad de representarlo (Logie), característica que valorarían posteriormente teóricos que emplearon el concepto para analizar obras literarias. La escritora y crítica literaria Cathy Caruth valoró esta paradoja y destacó la elaboración verbal del trauma como una traducción de lo irrepresentable. Caruth se refiere, por ejemplo, a uno de los efectos de este, la sobreestimulación, y afirma que el trauma es una experiencia contradictoria que abruma las defensas psíquicas. En esta línea, la autora sostiene que

en las narrativas del trauma se puede apreciar señales de cómo el trauma transforma la memoria y queda “grabado en la psique”.

Los recuerdos más traumáticos no brotan con facilidad en la memoria consciente y en la mayoría de los casos no pueden enunciarse o expresarse con palabras. Así, es posible presenciar un evento violento sin que aquél llegue a la consciencia. La narración toma desvíos, circunloquios, mediaciones, traducciones. El trauma puede asociarse con lugares y tiempos paralelos o postergados; signos pictóricos, auditivos, táctiles, que, en el lenguaje, se concretan como figuras retóricas (la metáfora como el medio ideal para desviarse de un cénit inaprehensible). Por consiguiente, aquel es una crisis de representación, de la historia, de la verdad y del tiempo narrativo. Caruth destaca, precisamente, cómo el psicoanálisis y la literatura son maneras privilegiadas de concebir la enorme paradoja del trauma.

Porque ¿cómo se puede apalabrar o narrar el trauma si es irrepresentable? Whitehead sintetiza: “Si el trauma es alguna vez susceptible de una formación narrativa, entonces requiere una forma literaria que esquivada una secuencia lineal”. Cuando el trauma se transfiere a la narrativa, puede darse una dislocación temporal, una ruptura, una repetición compulsiva de cierto discurso y también la resistencia a poner final a la historia. Es común que los personajes que han encarado un tipo de trauma aparezcan con distintos síntomas como la disociación, parálisis, pesadillas y con un enorme sentimiento de pérdida. Como tramas para referir en la narrativa efectos postraumáticos, pueden surgir relaciones fallidas, la inhabilidad de sentir afecto, colapsos mentales de personajes y la muerte.

La crítica Laurie Vickroy describe a las narrativas del trauma como historias que superan la referencia al trauma y la caracterización de un personaje como sobreviviente, debido a que en el mismo lenguaje de estas narrativas también incorporan ritmos, procesos e incertidumbres en la estructura. Entre las características formales que encuentra como recurrentes, se hallan la fragmentación, la disociación de las identidades de los personajes, el uso de la metáfora, la introducción de imágenes estáticas y el diálogo y múltiples versiones de los eventos traumáticos.

Es parte de los estudios del trauma la preocupación de concebir al arte como un mecanismo para enunciar eventos de violencia y daño al cuerpo. Para el campo de los estudios del trauma, uno de los propósitos de escribir una experiencia traumática sería la articulación de una herida psíquica insoportable para un sujeto o un colectivo, un evento que no se puede comunicar o exteriorizar (Pellicer-Ortin y Andermahr). Lo que no se puede enunciar o de lo que no se puede hablar puede al menos mediarse o traducido con prácticas culturales.

En *Narrating trauma and herstory*, Pellicer-Ortin y Andermahr destacan cómo, desde una perspectiva feminista, es necesario retomar las experiencias traumáticas y de sufrimiento de mujeres, debido a cómo estas narraciones pueden otorgar alternativas a una visión hegemónica que omite la representación y la creación a partir de experiencias de

guerra, discriminación, duelo o abuso sexual. Las versiones sobre hechos que tienen estas características a veces son silenciadas debido a una supuesta falta de fidelidad y objetividad. Con narrativas literarias, y desde otros campos artísticos, las autoras establecen que es posible intentar modificar ideas patriarcales que desconocen las experiencias de grupos que han sido vulnerables a la violencia.

Muy lejos de proponer que *Fiebre de carnaval* es una escritura catártica, se busca describir cómo en la novela se enuncia un evento traumático y cómo la protagonista encuentra palabras para referirse a él tras la invalidación de su entorno. El propósito de este trabajo es, entonces, describir el lenguaje de la protagonista después de su experiencia traumática. Pese a que se ha considerado una base conceptual de los estudios del trauma, se busca enfatizar el tratamiento en la novela y destacar la relación del personaje con el evento. Como se verá, existe un desvío de la narrativa trágica del trauma. La narración se acerca a la asociación cada vez más cercana a elementos de la naturaleza, como la vegetación (el árbol de guayaba), la ballena y el agua. Siguiendo esta línea de interpretación, es posible notar la creación de Ainhoa y su cercanía a la poesía para referirse al trauma, algo que para su familia se pasmó en el silencio.

La violación: el trauma como evento inefable

Las narrativas del trauma presentan una paradoja: el trauma se ha concebido como un hecho irrepresentable con la palabra o la imagen, imposible de procesar con la consciencia y que deja rastros en el cuerpo y, sin embargo, es imprescindible hacerlo por las mismas secuelas que permanecen. Caruth, siguiendo la idea de Freud sobre la represión, insiste en esta perspectiva. Vickroy traza cómo en la literatura se ha plasmado aquella dificultad para nombrar lo ocurrido; en ese caso, suele primar el uso de la metáfora y mediaciones graduales para concebir el evento traumático.

El relato en primera persona de Ainhoa sobre la violación esquivo el hecho con la palabra justa que lo describiría. Esto puede tener relación con su edad y su inocencia: Ainhoa es una niña y, aunque sepa que nadie debería tocar su cuerpo, ella confronta lo que sucede cuando su abuelo Chelo entra una noche a su cuarto de la siguiente manera.

Me quedé esperando a ver qué hacía, se movió torpemente de la ventana hasta mi cama, por instinto me corrí hasta el extremo opuesto de donde estaba su cuerpo. No veía casi nada, pero mi cuarto empezó a inundarse del olor de su sudor agrio y su aliento de aguardiente. Era él, tenía que ser él. Volvió lentamente hasta la ventana de mi cuarto que da al patio, desde donde se ven mis árboles de guayaba, chirimoya y el de mango, a través de la luz chiquita que entra como un triángulo, vi que sostenía un fierro entre sus manos. Un fierro que podía ser cualquier cosa, que yo hubiera querido que fuera otra cosa, pero era un fierro. ... Pero nunca había visto el fierro en esta casa y el color del metal oxidado que se hacía visible a través del triangulito de claridad de la luz del patio, así se veía el miedo: un viejo borracho que sostiene

un fierro oxidado, y unos ojos pequeños buscando sin saber para dónde correr. Un viejo borracho que se despapisa para convertirse en una sombra que te hace temblar de manera involuntaria.

Escuché el disparo sordo y un grito agudo que entró y se ahogó entre mis sábanas. Un grito inhumano que me hizo explotar la vejiga.

Empecé a ahogarme cuando entraron distintos cuerpos gritando palabras que no podía distinguir, estirándose y pegando trompadas por todo lado, mientras yo seguía meando el colchón y el edredón de los Simpsons que me había traído mi papi Manuel de un viaje.

Los cuerpos, en medio de estruendos y llantos, sacaron a don Chelo de mi cuarto. Yo seguía inmóvil.

Hubo un silencio inusual en la casa, ese sonido ciego se quedó en mis huesos para toda la vida (Ortiz Ruano, *Fiebre de carnaval*).

El lector puede asumir la violación a partir de estas líneas, aunque la certeza aumenta conforme avanza el relato. En este pasaje es fundamental destacar como un mecanismo de narrativa del trauma el uso de la metáfora. Aunque Ainhoa habla sobre un “fierro” que sirve para la protección, el lector debe inferir qué es, porque ella nunca lo nombra. Las opciones de interpretación disminuyen y se hacen más obvias cuando Ainhoa empieza con mayor fuerza su desvarío. Canta y escribe poemas. El fierro es un elemento más que Ainhoa rememora asociado con la luz a través del triangulito que ilumina la habitación.

Otra de las características descritas por Caruth y Vickroy es la dislocación de la escena que puede sostenerse en la indeterminación. Un elemento sensorial que permanece y que regresa como parte del evento traumático es el “disparo sordo”. Se puede considerar inmediatamente una figura retórica de contradicción, un oxímoron de un sonido, un olor o de una sensación táctil fuerte, acompañado por el grito. Cuando se refiere al grito, Ainhoa incluso se despersonaliza: no se sabe quién emite el grito, solo que entró y se ahogó entre las sábanas. No puede hablar de aquel grito en primera persona. En este momento también está presente el “meado”, como un agua de la que Ainhoa no podrá desprenderse. Después de esta mención, se presenta una sinestesia en “sonido ciego”, que cierra la narración del evento traumático. Existe una fusión sensorial de lo que ella pudo sentir: no se distinguen claramente los sonidos y la posibilidad de ver. Se puede entender que el sonido era inaudible o que estaba acompañado por la oscuridad.

Posteriormente, Ainhoa enfrenta la dificultad de hablar sobre el suceso. De hecho, en ningún momento en la novela aparece la palabra *violación*. El acto incestuoso, sin embargo, tiene estragos en el cuerpo y los pensamientos de Ainhoa. Inicia su insomnio:

No sé por qué no puedo dormir, mi mami Checho y mi papi Manuel me explican que no todas las niñas tienen un cuarto propio, que lo aproveche, que duerma plenamente, pero es que no sé cómo decirles que no soy yo, que cuando cierro los ojos en la luz pequeña del patio que entra por la ventana, las voces me invaden y el disparo y los cuerpos de esa noche se mueven estruendosamente, pero ellos parecen no saber que a veces las palabras me cuelgan en las muelas de atrás, las muelas que todavía no he mudado se las tragan y no tengo otra posibilidad que negar con la cabeza sin poder hablar (124).

En este primer momento, la metáfora refiere la incapacidad de hablar sobre el evento traumático. Ainhoa concibe esa postergación como palabras colgando de muelas de atrás, muelas que tragan palabras. La represión se manifiesta en el cuerpo, en una suerte de autofagia en que los dientes digieren dientes y hay una concentración somática de la tensión. El silencio recorre a su familia: “Todavía mi memoria es un mapa recortado a machetazos por el ñañerío y mi mami Nela en su silencio de aguamala” (129). El “mapa recortado” se asemeja a la descripción en fragmentos que Vickroy menciona que suele emplearse para narrar el trauma. Los recuerdos de Ainhoa se fragmentan y ella alcanza a describir a su memoria como una representación del espacio, que se ha sesgado torpemente.

La sinuosa escritura: la lengua en desvarío que rodea el trauma

Tras la violación, la búsqueda por nombrar lo inefable es una constante. Ainhoa es una niña que necesita expresar lo que le acontece. Su lengua fuerte y en desvarío se encuentra con varios obstáculos. El temor de su madre a que hable demasiado la lleva a regalarle cuadernos para que pueda escribir en lugar de hablar. La diferencia entre poder usar la respiración, los pulmones y la boca para decir y escribir con el movimiento de las manos sobre el papel es crucial para que desarrolle más posibilidades de expresarse. El silencio, pero no sobre el papel, le otorga cierta libertad y refugio.

En el octavo cajón están mis libros y mis diarios, unos cuadernitos rosados que mi mami Checho me da para que pueda escribirle lo que no me sale por la boca. Es algo así como si un animal viviera en mi garganta y me recordara el vacío de las cosas que duermen silenciosamente en el cuerpo y uno no puede nombrar, pero también a mi mami le asusta que hable tanto en voz alta, que me ponga a dar misa o como político en mitin. ... Yo entiendo lo que pasa a mi alrededor, pero aún no tengo todas las palabras en mi lengua, por eso hablo en voz alta: para que suceda el milagro de que esas palabras no anidadas aún en mi lengua viperina asomen como hongos en la piel de las personas que viven cerca de Petroecuador (119-20).

La adquisición gradual de ese lenguaje y esas palabras se manifiesta en los pequeños poemas que Ainhoa crea para escribir lo que siente. En varios intentos y en su diálogo con la vegetación, ella puede encontrar algunas de las palabras que se resisten a salir, aquellas

que todavía no han anidado en perfiles y relatos completos, sino que se abren en fragmentos. Nuevamente, aparecen la metáfora y la metonimia para rodear la violación de Ainhoa. De manera gradual ella encuentra maneras de expresar lo que siente, sobre todo porque su cuerpo manifiesta su malestar o la incontinencia que no empata con su silencio.

Soy la meona,
digo cosas extrañas
que hacen que ocurra el silencio:
digo que una vez vi sombras
en mi cuartito bote de Riviel
dividido con pleibo
digo que detrás de esas sombreras
distinguí
la cara de mi papi Chelo
con un fierro que explotó dentro de mi cuerpo
un fierro que me reventó por dentro.

Digo que la bala no entró en mi carne,
no trituró mis intestinos
pero me carga todas las noches
hasta ese día.

Una y otra vez zumbo

Como casé rebobinado (126-7).

Este fragmento es solo uno de aquellos en los que se habla de la rememoración del trauma como un evento repetitivo, como un “casé rebobinado”. Es parte de la descripción de Vickroy precisamente que las narrativas del trauma se presentan también como una reiteración del hecho traumático. Ainhoa retoma la sensación del disparo, de la luz triangular, del grito en distintos momentos de la novela. Es parte de la enunciación indirecta, la traducción de lo que le sucedió y su inhabilidad de recuperarlo, lo que a veces la conduce a las mismas imágenes.

En este poema, también se presenta ya una alusión más cercana a lo que le acaeció a Ainhoa: ella se refiere a cómo el fierro ingresó en su cuerpo. El fierro ya no se encuentra alejado en este poema o canto, ni aparece cerca de una descripción de cómo es una

herramienta que protege. En la línea del poema, se produce el contacto del fierro y el interior del cuerpo. Este no es el último canto de Ainhoa, pues también dirigirá plegarias a Mama Dona para que cuide a su hermanita. En esa ansia de protección, también, se puede observar la enunciación del peligro, cómo ella asume qué significa ser una mujer en el ambiente donde está creciendo. En ese momento, también nace su deseo de no crecer, ante su dificultad de olvidar lo que le sucedió.

El retorno al origen

Fiebre de carnaval llega tras los poemarios *Sovoz*, *Canciones desde el fin del mundo* y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*. Ya en *Sovoz*, se contempla los temas de la ausencia, el movimiento del cuerpo y la familia. Es posible advertir ciertas imágenes que se ven ampliadas o reinterpretadas en *Fiebre de carnaval*, como en el siguiente:

La abuela está a punto de morir y yo no hago más que bailar. Bailo sobre el tejado de donde penden en hilos negros cada una de mis extremidades. Bailo acarreada por una fuerza que tira desde mi ombligo hasta mi pelvis. El cuerpo ya no es mío, ha pasado a formar parte de las constelaciones bajo los párpados de la madre de todo lo viril. Bailo, los labios se desprenden de mí, mis ojos se vuelven libélulas, mi cabello una enorme medusa roja. Dejo de ser yo, me

convierto en una bestia emergiendo desde la mesa de mi casa; que es el centro del mundo, que es también el centro de la muerte. La abuela no reconoce a nadie y yo no hago más que bailar. Bailo bajo los soles que se dibujaron en las sábanas de su cama, bailo con las hebras de pelo que se le han ido cayendo con el solo movimiento circular del viento (Ortiz Ruano, *Sovoz* (*Escritos deformes*)).

El movimiento del cuerpo durante el baile crea una trascendencia que reúne a la voz poética con cuerpos celestes, con una genealogía antigua, con animales conocidos o indeterminados. La constelación de estos elementos se asocia con la muerte de la abuela en su cama, frente a la ausencia de la memoria y la caída gradual del cabello. El viento se combina con el baile incesante, en un contrapunto que se disuelve porque tanto el baile como la muerte son corrientes de cambios corporales. Hay una comunión de la voz poética que llama a un origen ancestral en “la madre de todo lo viril”, en los astros y salta de aquella dimensión cósmica para posarse en la cama de la abuela.

En *Canciones desde el fin del mundo*, en 28 cantos se manifiesta un apocalipsis planetario y personal. Nuevamente hay alusiones y llamados a la familia: al padre, la madre, la hermana, en dimensiones telúricas: “Los músicos han vuelto al vientre de su madre: / con el dedo en la boca huyen / para no escuchar / lo que compone la tierra” y “No hemos podido pulirlo. / Al fin descubrimos el matricidio: / la Tierra / quiso ser escuchada desde que nos parió” (Ortiz Ruano, *Canciones desde el fin del mundo*). La figura de la madre aparece como un sendero para un final; también como la Tierra que se ignoró. Entre estas imágenes de distintas dimensiones se centra la voz que conecta la inmensidad de

la naturaleza y los periodos de la escala temporal geológica (Pangea ya aparece en este poemario y remite a la era del Paleozoico) con una interpelación a lo cotidiano y las heridas familiares.

La búsqueda de la implosión y el retorno al origen, una suerte de desnacimiento, también es otro signo en la sección “Júpiter: la isla que no se repite” de *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, donde se lee estas líneas:

sobre las olas
no queda más
que mirar el agua circular
y el sol como el peor de los sueños
incendiando una caverna interna
completamente habitada por lo último que se robaron

el piso mojado de heces empieza a carcomerme el cuerpo

ahora como de mí: digestión involutiva
entonces
qué es el entonces

es mejor guardar silencio (Ortiz Ruano, *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*).

Vuelve el tema de la potencia de la naturaleza, con la presencia del mar, la vegetación, el caballo. Además, existe la tensión y la inquietud relacionada con la palabra que, ante la vastedad del sol y el agua, se puede transformar en silencio. A la vez, involuciones y búsquedas de un origen; no por nada Pangea también surge como un símbolo de un fin/renacimiento.

La protagonista de la novela *Fiebre de carnaval* encuentra en la naturaleza una compañía excepcional. Ainhoa se siente libre cuando sube a los árboles, en especial su árbol de guayaba, donde encuentra tranquilidad: “es el lugar donde me siento contenta, arriba de los árboles nadie me dice qué hacer ni me obliga a hablar de las cosas que no entiendo” (99). Aquella destreza hace que Ainhoa se distinga de los primos urbanitas que llegan de Quito. Dice con orgullo: “yo soy la alta, la que sabe trepar árboles, ellos solo se comen los mocos mutuamente” (66). La altura de los árboles sirve para que Ainhoa encuentre un lugar para fabricar historias y que la vegetación sea su interlocutora: “Todo esto yo

imagino arriba de los árboles, se lo cuento a las frutas y a los gusanos, pero también a las hojas. Sobre todo, a las hojas, porque su verdor me hace pensar en el agua viva de mi mami Checho” (95). El afecto entre el agua y el verdor y las hojas marcan un camino que a Ainhoa le permiten ensayar y reafirmar su lenguaje, oído y movimiento.

Aunque hasta ahora se han destacado ciertas coincidencias entre narrativas del trauma descritas por algunos teóricos y la novela *Fiebre de carnaval*, es necesario enfatizar también la particularidad de la historia de Ainhoa. Esta distinción se manifiesta en cómo ella decide continuar con su vida: asociarse con la naturaleza. Ainhoa observa cómo el enojo de su madre por su desvarío e incontinencia puede terminar por consumirla. Es entonces cuando se refuerza su asociación con los árboles. Como se ha delineado, esta mención al retorno al origen puede resonar con otras obras de Yuliana Ortiz Ruano. En este caso, el regreso está asociado con la vegetación, los animales y el agua. Ainhoa se siente tranquila y comprendida por los árboles:

Me gusta escuchar mi voz a través del ruido que hacen las hojas de guayaba con el viento, mi mami Checho no lo sabe porque odia verme encaramada como iguana cogiendo sol y olores puercos, pero ella no entiende que los árboles me llaman a través de sus movimientos pequeños y me escuchan sin temor de que la lengua se me atore en el cuello. Los árboles son los únicos en esa casa que entienden mi desvarío (122).

Pero no son solo aquellos los que ofrecen a Ainhoa una opción para descansar y expresarse. Cuando inicia la fiebre y el malestar de su cuerpo supera su capacidad de nombrar lo que siente, asoma la opción de sumergirse en el agua. El agua en la novela está vinculada a la madre, a la imposibilidad de sostener con las manos, de fluir y también empozarse.

Ainhoa empieza a padecer dolores de espalda y aquello obliga a sus padres a inscribir la en natación. Cuando se sumerge, finalmente se interna en un vientre que la regresa a la vida.

Tal vez me quede atrapada en este cuerpo afiebrado para siempre, pienso, con la piscina agrietando mi cerebro, entrándome agua hasta el fondo del cuerpo como un globo inflado para reventarlo en la jeta de alguien en carnaval, mientras el profesor de natación me grita que salga de la piscina, que no puedo aguantar tanto tiempo la respiración y yo, morada, emerjo como una sirena horrible y pipona... Recupero el aire pronto, subo hasta el trampolín y me sumerjo otra vez al vientre clorado que me regresa a la vida (136-7).

Whitehead (2004) describe cómo ciertas narrativas del trauma describen el colapso mental y la muerte de personajes que enfrentan un evento traumático. Lejos de adoptar únicamente una descripción fácil de cómo Ainhoa decide morir, en *Fiebre de carnaval* se asientan los bastimentos poéticos del vínculo entre la protagonista y la naturaleza. Ainhoa prefiere dejar de crecer, no desea que su cuerpo se “curve”, sino transformarse en su árbol de guayaba y, así, crecer tranquilamente. Además, el deseo de sumergirse en el

agua se confirma cuando Ainhoa observa las ballenas saltar y caer contundentemente, lo que hace que aumente su deseo de convertirse en un “animalito acuático” y tener la fuerza y el cuerpo para levantarse y volver a hundirse en el mar (185).

El final de Ainhoa podría referir agencia y cómo concreta su deseo de transformarse en un elemento de la naturaleza. La incontinenencia que inició con el evento traumático se magnifica en el momento de su muerte, que es un “meado infinito que no puedo mirar de cerca porque apenas respiro y me desago por los ojos” (193). En esta narrativa tras el trauma, la protagonista decide integrarse a un elemento que la abarca y la regresa al agua, a un momento anterior al nacimiento. Su deseo de dejar de crecer se nutre de la imposibilidad de olvidar y la aceptación de que la vida sería menos difícil si cambia su manera de tomar una consciencia: existe la opción de convertirse en un árbol o disolverse en el agua.

En *Fiebre de carnaval* se puede leer una narrativa del trauma que coincide con la idea de paradoja: el evento traumático es irrepresentable, pero existen maneras indirectas de llegar a él y abonar palabras que lo recuperan o lo procesan. Ainhoa no se puede referir a su violación en un inicio porque le faltan las palabras. La fuerza de su lengua y su cuerpo abren caminos para encontrar la enunciación apropiada. El uso de la metáfora, la metonimia y figuras retóricas marca la posibilidad de concebir al evento traumático. A esto, se le puede añadir la particularidad con la que Ortiz Ruano hace que su personaje prolongue su vida, que se distancia de narrativas del trauma descritas por los teóricos considerados para este artículo. No es solo entonces el uso de las figuras retóricas una búsqueda para concebir y construir el trauma. Después de todo, Ainhoa busca transformarse. En la naturaleza, el mar y los árboles, se reintegra a una zona donde no existe la consciencia como la concibe el ser humano. Un lugar donde la misma palabra puede ser innecesaria.

Referencias

- Brathwaite, Kamau. *History of the voice: the development of nation language in Anglophone Caribbean poetry*. New Beacon Books, 1984.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 2016.
- Freud, Sigmund. *Más Allá Del Principio Del Placer*. Ediciones Akal, 2020.
- Galarza, Gabriel. “La inocencia como espejo en «Fiebre de Carnaval» de Yuliana Ortiz Ruano”. *Aullido*, el 8 de mayo de 2024.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2014.
- Laplanche, Jean, et al. *Diccionario de psicoanálisis*. 1a ed., 1 2a reimp, Paidós, 1996.
- Logie, Ilse. “Trauma y traducción en la narrativa latinoamericana contemporánea. Introducción”. *IBEROAMERICANA*, vol. Vol. 20, noviembre de 2020, pp. 9-21 Páginas. DOI.org (Datacite), <https://doi.org/10.18441/IBAM.20.2020.75.9-21>.
- Luckhurst, Roger. *The trauma question*. Routledge, 2008.
- Ortiz Ruano, Yuliana. *Canciones desde el fin del mundo*. Kikuyo, 2020.
- . *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*. Recodo Press, 2021.
- . *Fiebre de carnaval*. Recodo Press, 2022.
- . *Sovoz (Escritos deformes)*. Hanan Harawi Editores, 2016.
- Padilla del Valle, Bruno. *Yuliana Ortiz Ruano: «Quería llenar mi novela de cuerpos negros y preciosos que se expanden de cintura para abajo»*. el 22 de diciembre de 2022, <https://www.revistamercurio.es/2022/12/22/yuliana-ortiz-ruano/>.
- Pellicer-Ortin, Silvia, y Sonya Andermahr. *Trauma Narratives and Herstory*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Polit Dueñas, Gabriela. “La fiebre de la literatura ecuatoriana”. *Letras libres*, el 31 de agosto de 2023, <https://letraslibres.com/literatura/gabriela-polit-carnaval-literatura-ecuatoriana/>.
- Vallejo Corral, Raúl. “‘Fiebre de carnaval’, de Yuliana Ortiz: novela del gozo y la sensualidad”. *Academia Ecuatoriana de la Lengua*, el 5 de enero de 2024, <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/fiebre-de-carnaval-de-yuliana-ortiz-novela-del-gozo-y-la-sensualidad-por-don-raul-vallejo/>.

Vickroy, Laurie. *Trauma and survival in contemporary fiction*. University of Virginia Press, 2002.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004. *Open WorldCat*, <http://www.library.yorku.ca/e/resolver/id/2385260>.

á

Políticas de publicación

Publishing Policies

Políticas de publicación

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica tanto artículos de investigación de estudiantes de pregrado como artículos de opinión o divulgación de expertos. Cada volumen de *Ánima* se compone de las siguientes secciones:

- **Filosofía.** Esta sección es un espacio para el intercambio de ideas filosóficas de estudiantes de pregrado que estén interesados en la investigación académica en todas las áreas de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera. Cada texto para esta sección tendrá una extensión aproximada de 3000 palabras.

- **Historia del Arte.** Este espacio reflexiona sobre cómo las distintas sociedades, a lo largo de la historia, han construido, concebido y plasmado las distintas dimensiones de su existencia en su contexto histórico y contemporáneo a través de las formas artísticas visuales. Esta sección publica textos investigativos sobre cualquier periodo de la historia del arte. Estos textos tendrán una extensión aproximada de 3000 palabras y sus autores serán exclusivamente estudiantes de pregrado.

- **Literatura.** Esta sección promueve el flujo de reflexiones académicas de estudiantes de pregrado sobre cómo las complejidades de la existencia han devenido en el uso artístico del lenguaje escrito. Estas discusiones girarán en torno a ejes temáticos que abarcan temas como el estudio, análisis, interpretación y propuestas de relectura de textos de la literatura global. La extensión aproximada de cada texto será de 3000 palabras.

- **Aportes de expertos.** Este espacio alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura. Esta sección está destinada únicamente a los textos cuyos autores sean expertos en alguna de las disciplinas mencionadas. Cada artículo tendrá una extensión aproximada de 2500 palabras.

Procesos editoriales

Ánima publica textos inéditos, que no hayan sido publicados con antelación, ni estén siendo considerados para otras publicaciones. Sin embargo, se toman en consideración manuscritos que se hayan publicado como tesis de pregrado en repositorios institucionales o trabajos que hayan sido presentados en contextos académicos como clases o conferencias, siempre y cuando cumplan con la guía de autor:

- Los textos deberán ser enviados en el tiempo establecido para cada convocatoria a través de la plataforma OJS que se encuentra en <https://anima.usfq.edu.ec>.
- Los textos deberán estar escritos en inglés o español.
- Los artículos deberán ser enviados en formato Word.
- La primera página de cada artículo debe incluir:
 - Título, en español e inglés.
 - Resumen / *abstract* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción del resumen al inglés y viceversa, si el autor así lo deseara.
 - Palabras clave / *keywords* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción de las palabras clave al inglés y viceversa, si el autor así lo deseara. o Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico (si aplica), ciudad, país, email.
- La escritura del artículo debe seguir la normativa MLA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución.
- Las imágenes y cuadros deben ser incluidos en el texto con la información suficiente para su identificación y fuente.

Selección y publicación de textos

Ánima se reserva el derecho de enviar los manuscritos a revisión por pares, hacer modificaciones de forma y de aceptar o rechazar los textos en cualquier etapa del proceso editorial. El contenido de cada artículo es responsabilidad de su autor.

Para los textos que correspondan a las secciones de Filosofía, Historia del Arte y Literatura, se realiza el siguiente tratamiento que consta de tres etapas:

1. En la primera etapa, los textos son evaluados por un grupo de revisores que son estudiantes de pregrado, miembros del Comité Editorial de la serie monográfica o revisores invitados, tanto de la carrera de Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, como de otras instituciones de educación superior. En esta primera ronda de revisión, se resolverá si cada texto es a) aceptado, b) aceptado con correcciones menores, c) temporalmente aceptado con correcciones mayores o d) rechazado.
2. En la segunda etapa, los textos que en la primera etapa fueron aceptados, aceptados con correcciones menores, o temporalmente aceptados con correcciones mayores, son

revisados por un grupo de expertos de varias universidades. Los revisores de esta etapa serán asignados según la temática de cada artículo.

3. En la última etapa de revisión, los editores en jefe se aseguran de que todas las correcciones pertinentes se hayan hecho en cada uno de los textos.

Para el arbitraje de cada artículo, se tendrá en cuenta la correspondencia del tema con cualquiera de las tres disciplinas de la publicación, dominio de los contenidos, estructura del texto, uso adecuado de fuentes académicas, conclusiones y claridad en la escritura. Si existen discrepancias entre los revisores de las dos primeras etapas, el texto será enviado a un tercer revisor y experto en el tema.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos, que no sean tesis de pregrado o trabajos gestados en contextos académicos, como clases o conferencias, deben ser inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- Luego de la primera etapa de revisión, *Ánima* se reserva el derecho de asignar el artículo a la sección en la que será publicado en caso de ser aceptado.
- Luego de cada etapa de revisión, los autores se comprometen a realizar las correcciones solicitadas por los revisores.
- Los autores deben presentar un resumen y palabras clave que den cuenta del contenido de su texto.
- Toda cita y referencia deberá seguir la normativa MLA.
- *Ánima* se reserva el derecho de realizar las correcciones de estilo que considere necesarias, siempre y cuando no alteren el contenido original del artículo.
- *Ánima* se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos en cualquier etapa del proceso editorial.

Publishing policies

Ánima is an annual and free access monographic series of the Liberal Arts department of the College of Social Sciences and Humanities of Universidad San Francisco de Quito USFQ. This publication is entirely directed and edited by undergraduate students. Its main purpose is to reflect on discussions and debates on Philosophy, Art History and Literature. *Ánima* requests and publishes both research articles by undergraduate students, as well as opinion or dissemination articles of experts. Each volume of *Ánima* is made up of the following sections:

- **Philosophy.** This section is a space for the exchange of philosophical ideas of undergraduate students who are interested in academic research in all areas of philosophical research: political theory, metaphysics, ethics, aesthetics, ontology, epistemology, philosophical theology, etc. Each text for this section will be approximately 3000 words long.
- **Art History.** This space reflects on how different societies, throughout history, have built, conceived, and shaped the different dimensions of their existence in their historical and contemporary context through visual art forms. This section publishes investigative texts on any period in the art history. These texts will have an approximate length of 3000 words, and their authors will be exclusively undergraduate students.
- **Literature.** This section promotes the flow of academic reflections by undergraduate students on how the complexities of human existence have resulted in the artistic use of written language. These discussions will revolve around thematic axes that cover topics such as the study, analysis, interpretation, and proposals for the rereading of texts from the global literature. The approximate length of each text will be 3000 words.
- **Contributions from experts.** This space encourages the publication of opinion or dissemination articles that are related to Philosophy, Art History and / or Literature. This section is intended only for texts whose authors are experts in any of the aforementioned disciplines. Each article will have an approximate length of 2500 words.

Editorial processes

Ánima publishes original texts, which have not been published in advance, and are not considered for another publication. However, manuscripts that have been published as undergraduate thesis in institutional repositories or works that have been presented in academic contexts such as classes or conferences, are taken into account, if they comply with the author's guide:

- The texts must be sent in the time established for each call for papers through the OJS platform found at <https://anima.usfq.edu.ec>.

-
- The texts must be written in English or Spanish.
 - The articles must be sent in Word format.
 - The first page of each article must include:
 - Title, in Spanish and English
 - *Resumen* / abstract (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the abstract into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - *Palabras clave* / keywords (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the keywords into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - Author's name, institutional affiliation, academic degree (if applicable), city, country, email.
 - The article must follow MLA style.
 - Images must have 300 dpi resolution.
 - Images and tables must be included in the text with sufficient information for their identification, and source.

Selection and publication of texts

Ánima reserves the rights to send manuscripts for peer review, to make any formal change, and to accept or reject the texts at any stage of the editorial process. The content of each article is the responsibility of its author.

For the texts that correspond to the sections of Philosophy, Art History, and Literature, the following treatment, which consists of three stages, is carried out in the following way:

1. In the first stage, the texts are evaluated by a group of reviewers who are undergraduate students, members of the Editorial Committee of the monographic series or invited reviewers, both from the Liberal Arts department of Universidad San Francisco de Quito USFQ, or from other institutions of higher education. In this first round of review, it will be resolved if each text is a) accepted, b) accepted with minor corrections, c) temporarily accepted with major corrections or d) rejected.
2. In the second stage, the texts that, during the first stage, were accepted, accepted with minor corrections, or temporarily accepted with major corrections, are reviewed by a group of experts from various universities. The reviewers of this stage will be assigned according to the theme of each article.

3. In the last stage, the editors-in-chief ensure that all pertinent corrections have been made to each article.

For the arbitration of each article, we will consider the correspondence of the topic with any of the three disciplines of the publication, mastery of the contents, text structure, adequate use of academic sources, conclusions, and clarity in writing. If there are discrepancies between the reviewers of the first two stages, the text will be sent to a third reviewer and expert on the subject.

Conditions for collaboration

- All articles, other than undergraduate thesis or works developed in academic contexts such as classes or conferences, must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- After the first revision stage, *Ánima* reserves the right to assign the article to the section in which it will be published if accepted.
- After each review stage, the authors undertake to make the corrections requested by the reviewers.
- Authors must present an abstract and key words that summarize the content of their text.
- All quotes and references must follow the MLA style.
- *Ánima* holds the rights to make any formal change, as long as they do not change the content of the article.
- *Ánima* reserves the rights to accept or reject articles at any stage of the editorial process.