



PORTALES

THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

PORTALES

THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

VOLUME 3.1 | FALL 2017

PORTALES: THE LAIC UNDERGRADUATE JOURNAL

DEPARTMENT OF LATIN AMERICAN AND IBERIAN CULTURES
COLUMBIA UNIVERSITY

EDITORIAL BOARD

Emily Claire Felsen
Editor-in-chief

Jessica Cruz
Jessica Milhomem Doyle
Larissa Geovann Mendes Guimarães
Stacy Kanellopoulos
Fiona Alison Kibblewhite
Sofia Nina-Bernardes Martins
Jorge Antonio Ochoa
Isabella Prado
Emily Reed
Raquel Sofia Senior
Tiffany Troy

Madeline Makings
Graphic Artist

Eunice Rodríguez Ferguson
Managing Editor

VOLUME 3.1 | FALL 2017

Cover Design and Contributing Photos:
MADLINE MAKINGS

Cover Photo:
COLIN ROSS

TABLE OF CONTENTS

CATHERINE BAKEWELL

"El barberillo de Lavapiés: la zarzuela como la voz española" **12**

CAROLINE BENSON

"El estado: repensando la inclusión" **24**

SOPHIA WEINSTOCK

"El papel de la mujer en protesta en tiempos de represión en Chile y Argentina" **34**

JESSE THORSON

"La historia, la fantasía y el valor del realismo mágico de García Márquez" **42**

KATHERINE HACTHOUN

"Smoke a Cuban: The Aestheticization and Commodification of Cuba and Cuban Culture" **48**

COLIN ROSS

"Aporía" **58**

EDITORIAL COLUMN

In 1645, the Bishop of Puebla caught wind of a remarkable nun. As a child she had taught herself multiple languages and had written herself into the good graces of the Virreina of Nueva España; now she was being portrayed as the “Tenth Muse” and the “Phoenix of Mexico”: living evidence that Spain’s colonizing mission in the New World had truly succeeded. Yet to the bishop, Spain’s jewel was but coal; for in culturing herself in the subjects of the physical world she had neglected those of the spiritual, and for that she deserved to be reprimanded. Thus he took to writing under the guise of a fellow nun; perhaps by publicly castigating the nun he could cow her into submission.

Yet it is not his letter than stands out in history, but the nun’s response. Sor Juana Inés de la Cruz’s “Repuesta a Sor Filotea” has been celebrated for more than 200 years for its brilliant takedown of the priest and for Sor Juana excelling despite of the roles forced upon her. Of the multiple points that are made, one stands out: “How can I study the ways of the Queen of Sciences without knowing those of its handmaidens?/¿Cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aun no sabe el de las ancilas?” While at first glance it appears as a defense of her study of secular subjects, upon closer look it takes on a deeper significance: Sor Juana is defending not just her study of the subjects but her subversion of her societally-determined role as a woman of pious interests. By claiming her study of secular subjects for the glory of her religious learnings, she stakes a claim in accessing knowledge of all types.

While such roles are no longer a barrier to knowledge in many Western societies, evaluating and staking a claim on one's own path to acquiring knowledge still rings true. In contemporary times, when the ability to pursue our chosen paths to knowledge is being threatened, it is important to examine the subjects we hold dear, and our roles in keeping their importance alive. Current events have shown the necessity for a space where ideas can be freely disseminated and discussed; our hope is that *Portales* can be that space.

The Editorial Board of *Portales* wishes to extend its gratitude to this issue's contributors, to the Department of Latin American and Iberian Cultures (LAIC) at Casa Hispánica, to Professor Alberto Medina, and to Columbia University for providing us this editorial platform. At a time when the pursuit of knowledge is threatened, it is comforting and ultimately empowering to secure a space where intellectual curiosity is valued and celebrated.

EMILY FELSEN, Editor-in-chief

EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS: LA ZARZUELA COMO LA VOZ ESPAÑOLA

Catherine Bakewell

Con respecto a la cultura española, muchos dicen que “África empieza en los Pirineos”, sugiriendo así una separación entre España y el resto de Europa. Mientras la música romántica florecía en Francia y en Italia durante el siglo XIX, España permanecía aislada. Muchos extranjeros compusieron obras sobre España, como por ejemplo la ópera francesa, *Carmen* (1875) o una de las óperas mejor conocidas, *Il Barbiere di Siviglia* (1816), obra del italiano Gioachino Rossini. Otros compositores europeos se apropiaron de la cultura española, sin entenderla, y España precisaba un embajador musical. A fines del siglo XIX, el compositor Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y el libretista Luis Mariano de Larra (1830-1901), ambos españoles, crearon la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* (1874), una obra escrita en español, al estilo español y para un público español. Barbieri y Larra eran expertos en la cultura española y en la música de la época, y crearon hábilmente una obra que representa a su patria. Con su música auténtica, una trama que confronta la apropiación musical contemporánea y un escenario basado en la historia española, esta zarzuela sirve como una declaración de lo que España podía aportar al mundo musical.

El contexto musical y mundial

Francisco Asenjo Barbieri estudió y entendió muy bien, no solamente la música popular de España, sino también las predilecciones por lo extranjero

de la aristocracia del siglo XIX. Desde el comienzo del reino de Felipe V en 1700, la monarquía española estuvo enamorada de la música italiana y francesa. Por ende, la música española antes de Barbieri y durante su época reflejaba mucha influencia de estas culturas. Al comienzo de su educación, Barbieri estudió en un instituto basado en los valores de la música italiana; también él vio y cantó en muchas óperas italianas, incluyendo *Il Barbiere de Siviglia* de Rossini. Estudiosos musicales como Gilbert Chase dicen que esta obra en particular influyó mucho sobre Barbieri y lo motivó a escribir *El barberillo de Lavapiés* como una respuesta auténtica a una apropiación de la cultura de España (Chase 35). Era de esperarse que Barbieri escribiera una nueva obra con influencias italianas después de ver una ópera sobre España (con plena consciencia de que la nobleza conocería esta ópera) y que él prefiriera un libreto cuya trama hacía referencia a la ópera de Rossini. Pero las lecciones más importantes de la educación musical de Barbieri no fueron las que aprendió en la institución. A raíz de la muerte de su padre, Barbieri tuvo que abandonar sus estudios en la escuela de música, y vivir caminando las calles de España como un trovador ambulante que tocaba la guitarra y cantaba para sobrevivir (Chase 36). Barbieri entonces aprendió la música popular de España, y entendió el espíritu de perseverancia de la gente común. También recopiló una colección de música popular de los siglos XV y XVI (38). Sumido en las obras de moda, todas en italiano o en francés, Barbieri utilizó su conocimiento de la música popular como herramienta contra las óperas italianas. Por ejemplo, en la canción "Como nací en la calle de la Paloma" Barbieri incluyó frases con trinos que crean una mezcla entre los de las arias de Rossini y la música tradicional

de España (2.1). Ya que España carecía de una voz en el mundo de música contemporánea, Barbieri la creó, rescatando la zarzuela de la oscuridad en que había quedado en el siglo XVIII.

El declive de la música española empezó al fin del Siglo de Oro. Al principio del siglo XVII, se estrenó una nueva forma de teatro musical en el Palacio de la Zarzuela, con obras precoces como *El laurel de Apolo* (1657) y *La púrpura de la rosa* (1660) de Calderón (Chase 38; Plaza 1). De ciertas maneras, este género reflejó las óperas infantiles de Italia de la misma época, pero con un sólo acto y con declamación —diálogo— en lugar de recitativo cantado. Pero este nuevo tipo de teatro, la zarzuela, cesó cuando llegaron los Borbones. Ellos tomaron el trono español e impusieron su predilección por la música extranjera. Felipe V era francés y su esposa era italiana. Por eso, algunos incluso decían que ellos no podían entender español (Lamas, "Zarzuela" 42). Además, había una declaración real que ordenó que todos los teatros sólo pudieran escenificar obras italianas o francesas. Como dice Chase, "Any form of art springing from the vigorous roots of popular tradition was tabooed" (33). Por lo tanto, las obras musicales en español mermaron durante los siglos XVII y XVIII; en su lugar, florecieron las óperas extranjeras. La música popular se quedó entre el pueblo y no entraba en la corte de España (32). El mundo de la música española en que Barbieri nació era estéril; el siglo anterior había garantizado que la música española desaparecería. Además, durante su época, quienes estaban descubriendo la música tradicional de España eran los extranjeros, como Mikhail Glinka, el compositor romántico de Rusia que escribió su *Obertura española* en 1845 (Lamas, "On Music" 75). El mismo Glinka dijo que

“nadie ha explotado todavía esta veta” de música española (citado en Lamas, “On Music” 76). Barbieri, un estudiante de música que apreciaba la música popular, tenía entonces la oportunidad y el deber de representar a su país y componer obras específicamente españolas después de una sequía musical.

Música auténtica

Barbieri fue fiel a su rol como el embajador de la música española. Muchos estudiosos de la música española ahora se refieren a Barbieri como el padre de la zarzuela moderna. A fines del siglo XIX, renovó la zarzuela con varios cambios, como el de componer tres actos en lugar de uno y concederles un tono más cómico. El hecho de que Barbieri escribiera una zarzuela después de décadas de la ausencia de este género musical marcó el retorno de España al mundo del teatro musical europeo. Barbieri no cedió al estilo de las óperas populares, sino que reinstauró a la zarzuela, un género español autóctono. Al crear la nueva zarzuela, mantuvo el estilo original que distinguía la zarzuela de otros géneros musicales: las danzas y la declamación. Por ejemplo, podemos ver la danza popular en el segundo acto de *El barberillo de Lavapiés* con la seguidilla alegre presentada en la canción “En el templo de marte” (Larra y Wetoret 2.9). Esta danza refleja la música tradicional de España en el ritmo, los bailarines, las vihuelas y las castañuelas. De la misma manera, “La jota de los estudiantes” del primer acto representa la música auténtica de España con la danza de la jota y las exhortaciones típicas de los espectadores. Barbieri incorpora las danzas e instrumentos definitivamente españoles como homenaje a la música popular que él adoraba. Captura así la música que habría conocido la gente común de España para

el público local que no la conociera, así como para los extranjeros que no la habían escuchado. Barbieri también logró otra de sus metas al renovar la zarzuela. Las zarzuelas viejas tenían temas mitológicos y florecieron con la nobleza; al reistaurar la zarzuela, Barbieri quería representar a la gente común (Chase 37-38). Podemos ver esta transición al tema "callejero y cotidiano" en la música de Barbieri (Plaza 22). Por ejemplo, no tiene arias muy floridas como las de Rossini y, en lugar de una gran orquesta al fondo, podemos escuchar de nuevo en "En el templo de marte" la instrumentación simple de las castañuelas, las vihuelas y otros instrumentos de cuerda. Con cada canción y con cada instrumento, Barbieri manifestó su orgullo nacional y su reverencia por la música de su patria.

El nacionalismo y la respuesta a Fígaro

Según Rafael Lamas, el propósito de *El barberillo* era entretener al público, pero yo añadiría que para el público esta obra implicaría además tener su propia voz en el teatro. A diferencia del siglo XVIII, los españoles contarían con un género teatral autóctono, escrito por españoles, con la producción de *El barberillo*. Al crear su propio "barbero", Barbieri de cierta manera reclamó la narrativa española en la escena musical (Lamas, "Modernidad" 110). Para Barbieri, quien tenía el mismo nivel de experiencia con la música de Rossini, escribir una obra sobre su propio "barbero" sería una manera de reclamar la música española. Rossini relató la historia del "exótico", de un barbero extranjero, Fígaro, de la ciudad extranjera de Sevilla. *El barberillo de Lavapiés* funciona como un espejo, una respuesta a la ópera conocida de Rossini (111). *Il Barbiere di Siviglia* presenta España como lo extranjero; Barbieri y Larra

cuentan del barrio íntimo de Lavapiés. Con afecto, crean una historia fiel a su cultura, una historia de un lugar que los dos conocen muy bien. Están “en casa” aquí en este barrio, en este lugar muy sencillo y bastante pobre (111). Lavapiés en esta zarzuela es el escenario perfecto para representar una historia española a un público local.

El barberillo de Lavapiés trata de un barbero y de su rol en su comunidad y en la política. Lamparilla, el barbero, está enamorado de Paloma, una costurera, y él lo daría todo por ella —incluso derrocar al ministro de España, Jerónimo Grimaldi—. Además, Lamparilla es aprisionado varias veces por ayudar a otros conspiradores a escapar de España. Sin embargo, Lamparilla siempre canta alegremente, a pesar de su encarcelamiento. Colorida y alegre, esta zarzuela es muy diferente a las zarzuelas serias del siglo XVII. Las primeras zarzuelas relataron historias mitológicas y serias. Al reinstaurar la zarzuela, Barbieri quería destacar a la gente común, no a los dioses o a personajes fantásticos (Chase 37-38; Plaza 22). Los personajes en *El barberillo* son majos, condes y costureras, basados en la historia, y representativos de personas auténticas de España. También, estos personajes saben que el progreso social nunca llegará, a menos que colaboren con la aristocracia. El conflicto principal se enfoca en cómo Lamparilla y Paloma —gente común— ayudan a sus amigos, incluyendo a una marquesa y al sobrino de un ministro. Aunque no tiene poder político, Lamparilla está orgulloso de su rol en su comunidad. Cuando él se presenta a la audiencia, se proclama como el “mejor barbero de Madrid”, cuyos logros incluyen peinar, cortar, y rizar. Lamparilla tiene el mismo trabajo que Fígaro, pero su papel en la trama es más integral que el de Fígaro y su

motivación es más profunda: no quiere unir a una pareja, sino mejorar a su patria. Lamparilla es un funcionario público, un héroe cotidiano, y también funge como una voz crítica durante la zarzuela. Lamparilla representa un sentimiento de cinismo y nacionalismo. Manifiesta el *zeitgeist* de esta obra: una voz representativa del pueblo del siglo XVIII y también de sus autores. Al final de la zarzuela, a pesar de tener éxito en su plan de ayudar a Floridablanca a subir al ministerio, Lamparilla expresa este pesimismo a su amiga, la Marquesita:

LAMPARILLA. ¡Ay, señora, qué ilusión
creer que porque ha cambiado
el secretario de Estado
será feliz la nación!
Aunque suban a millares
a enmendar pasados hierros,
siempre son los mismos perros
con diferentes collares... (3.9)

La actitud negativa de Lamparilla no representa un odio hacia España ni un ímpetu anarquista, sino un valor muy nacionalista y un descontento con respecto a su liderato. Desde el siglo XVIII, en el que se desarrolla esta zarzuela, hasta el siglo XIX, hubo una gran serie de líderes de todos tipos. Larra aporta una predicción, en voz de Lamparilla, con esta declaración de que nunca habrá un líder perfecto para España. Aunque es un payaso en algunos sentidos, Lamparilla puede expresar una sabiduría particular. Este barbero es diferente al de Rossini; sus intereses se centran en vivir simplemente, ayudar a su barrio y dar su opinión de la política y la injusticia de su día. En otro discurso nacionalista, Lamparilla hace una declaración que es más para el público que para los demás personajes:

LAMPARILLA. ¡Estamos siempre metiéndonos
en camisa de once varas,
está la patria en un tris!
¡Con mucho menos hablar
y mucho más trabajar
se salvará el país! (2.7)

El bienestar de su nación es lo importante para Lamparilla, y él transmite este mismo ardor a los espectadores. Él desafía al público en cualquier época a actuar para cambiar su nación. Para los artistas como Barbieri y Larra, la lección es la misma. La patria no tenía su propia voz en la música, y ellos quisieron relatar la historia de España.

Una historia española y un escenario español

Al presentar una zarzuela basada en la historia española, Barbieri y Larra representan su nación. La historia que cuentan el compositor y el escritor es realista y su foco es lo cotidiano —no es una caricatura de España como lo que escriben otros, como Rossini, sino una imagen de la realidad—. Lo primordial es que los españoles son el público de esta historia así como quienes la cuentan. Se puede inferir que la trama de *El barberillo de Lavapiés* tiene lugar después del Motín de Esquilache en 1766, debido a las alusiones frecuentes a personajes históricos en el texto, como el conde de Floridablanca, quien la Marquesita quería que fuera el ministro en lugar del actual, Jerónimo Grimaldi (1.5). Hay referencias también de cómo los participantes del motín rompieron los faroles de Madrid. El Motín de Esquilache fue una demostración contra el movimiento gubernamental de modernizar España y contra el control del gobierno en las vidas del pueblo. Lamparilla una vez dice que los ojos de su enamorada, Paloma, bri-

llan más que los faroles de Sabatini, un arquitecto. En otra ocasión, él exhorta a otros españoles a que rompan faroles como han hecho antes para resistir la policía (2.9). El Motín de Esquilache en sí es indicativo del espíritu español, y también de un conflicto que todavía era relevante para Barbieri y Larra. Un factor que incitó el Motín de Esquilache era el conflicto entre el pueblo y el gobierno, que quería modernizar España, específicamente al cambiar el vestido de los majos —la gente común de Madrid— a lo que era la moda de Europa (Pozo Ruiz). Aunque el gobierno dijo que era en el nombre de la seguridad —que las capas tradicionales de los majos podrían ocultar armas, por ejemplo— la gente común pensaba que era un ataque contra su cultura.

Este evento histórico de algunas maneras refleja lo que estaba pasando en el mundo musical durante la época de Barbieri y Larra. Existía el mismo conflicto entre lo que Lamas describe como “la modernidad y el casticismo” de la zarzuela (“Modernidad” 102). Era un conflicto de todos los compositores españoles de esta era: conformar su obra al estilo europeo y moderno o ser fieles a la música tradicional de España. Aquí es evidente que Barbieri y Larra le presentan la España vieja al mundo moderno. Ellos conservan un sentimiento de pureza en su tratamiento de la cultura y la historia española. Por ejemplo, hacen referencia a la controversia de la ropa auténtica de pueblo. Hay una canción en que Lamparilla y Paloma tienen que disfrazar a sus amigos, la Marquesita y Don Luis, como unos majos.

LUIS. El sombrero hasta las cejas,
y el embozo a la nariz,
y la mano en el embozo,
y la cara de perfil.

¿Así está bien?
LAMPARILLA. ¡Va bien así!
LOS DOS. Esa es la figura exacta
de los majos de Madrid. (3.5)

Mediante estos detalles específicos del vestuario de los personajes, los autores le ilustran a su audiencia la cultura española y enfatizan la importancia de la ropa para la identidad de los majos. Como hicieron los madrileños del siglo XVIII, Barbieri y Larra también son fieles a su cultura cuando dan sus personajes vestimentas auténticas y hacen referencia a uno de los asuntos que incitaron el Motín de Esquilache. Este evento en particular muestra el espíritu de conservar lo español contra las fuerzas de la cultura europea, y los escritores aquí defienden su patriotismo también.

Además, Barbieri y Larra se refieren a la cultura madrileña en el libreto como otra prueba que su entendimiento de España era más profundo que el de Rossini. El escenario de Lavapiés ya es más específico que la idea nebulosa de Sevilla de Rossini, y también *El barberillo* incluye más detalles de Madrid. El nombre de la costurera, Paloma, es una referencia a la Virgen de la Paloma, una santa popular de los madrileños (1.4). La trama también tiene lugar durante la Romería de San Eugenio, un festival celebrado en el Pardo. Este festival conlleva recoger bellotas como era la costumbre durante la época de Felipe IV (Romería). Cuando entra Lamparilla, les declara a los estudiantes y las majas, "¡Salud, dinero y bellotas!" diciendo que él ha venido para "rezar a San Eugenio" (1.2). Estos detalles culturales ubican la acción de la zarzuela en un contexto real con alusiones a un festival auténtico. *El barberillo* no es una parodia de la cultura española, sino que presta atención a los lugares y ritos de que se compone España.

El barberillo de Lavapiés se estrenó en Madrid, la misma ciudad en que nació la zarzuela en el siglo XVII. La música, las danzas, los personajes, el vestuario y las referencias son detalles que los madrileños conocían bien. Esta zarzuela es un gesto de amor a la cultura española en una época en que los extranjeros apropiaban y malentendían a la nación española. Esta obra representa el principio de un movimiento por reclamar y devolverles la música de España a los artistas españoles. Esta reinstauración de la zarzuela inspiró a muchos, como los escritores españoles Carlos Arniches, los hermanos Quintero, y el compositor de zarzuelas Pablo Sorozábal (Plaza 26). Los compositores nativos que siguieron a Barbieri imitaron su estilo, pero nunca pudieron capturar el éxito de Barbieri, ya que *El barberillo de Lavapiés* marcó el principio de un siglo de oro para la zarzuela.

Obras Citadas

- Larra y Wetoret, Luis Mariano de. *El barberillo de Lavapiés*". A toda zarzuela". *El barberillo de Lavapiés* (Libreto). Blogspot, 5 Jan. 2014. Web. 11 Oct. 2015.
- Chase, Gilbert. "Barbieri and the Spanish Zarzuela". *Music & Letters* 20.1 (1939). 32- 39. JSTOR. Web. 29 Sep. 2015.
- Lamas, Rafael. "Modernidad y casticismo en la zarzuela decimonónica". *Música e identidad: el teatro musical español y los intelectuales en la* *edad moderna*. Madrid: Alianza, 2008. (102-33). Print.
- . "On Music and Nation: The Colonized Consciousness of Spanish Musical Nationalism." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Vol. 7 (2003). 75-82. JSTOR. Web. 1 October 2015.
- . "Zarzuela and the Anti-Musical Prejudice of the Spanish Elightenment". *Hispanic Review* 74.1 (2006). 39-44. JSTOR. Web. 29 Sept. 2015.
- Plaza, Sixto. "La zarzuela, género olvidado o malentendido." *Hispania* 73.1 (1990): 22-31. JSTOR. Web. 8 Oct. 2015.
- Pozo Ruiz, Alfonso. "El Motín de Esquilache (1766)." *El motín de Equilache* (1766). *Alma Mater Hispalense*, 2005. Web. 18 Nov. 2015.
- Romería de San Eugenio 2015. *Real sitio de El Pardo*. Valencia: V.J., 2007.

EL ESTADO: REPENSANDO LA INCLUSIÓN

Caroline Benson

Este ensayo trata el tema de la poshegemonía, con un enfoque en el subalterno. Los teóricos que estudian la poshegemonía definen al subalterno con criterios variados y estratégicos. Las definiciones primordiales para este ensayo son las de Gayatri Spivak y Álvaro García Linera. Según John Beverley, Spivak propone al subalterno como un espacio (en la nación poscolonial) "[que] no posee ninguna relación establecida con la cultura del imperialismo. Paradójicamente, este espacio también está fuera de la labor organizada bajo las tentativas de inversión de la lógica capitalista . . . dicho espacio es habitualmente definido como el hábitat del subproletariado o del subalterno" (citado en Beverley 181; mi traducción). Según Spivak, el subalterno se encuentra al margen del poder del estado y del proyecto nacional en torno a la modernización o a la reforma económica. García Linera, sin embargo, describe al subalterno como una clase contestataria que manifiesta sus reclamos con una voz y con intereses políticos en tensión con los del estado: "hoy día los movimientos sociales con mayor poder para cuestionar el orden político tienen una base social indígena y se asientan en las zonas agrarias excluidas o marginadas por el proceso de modernización económica" (182). García Linera coincide con Spivak en que al subalterno se le excluye del proyecto de modernización. No obstante, García Linera especifica que el subalterno es parte de los "movimientos sociales con mayor poder". Es una distinción clave, ya que en la definición de Spivak, el subalterno no tiene esa voz.

Este ensayo considera ambas definiciones para discutir el concepto del subalterno como una fuerza que opera tanto fuera como en contra del estado, y específicamente como una manifestación de poder que no necesita las estructuras formales del estado para articular sus reclamos. Examinaré el concepto del subalterno como un tipo de poder que no usa métodos administrativos para expresarse e investigo en qué formas existe y se invoca este poder, ya sea pasiva o activamente. También es importante pensar en la relación entre el poder de la gente y el del estado. Quiero interrogar cómo el estado reacciona cuando el subalterno ejerce su propia versión de la hegemonía. Para este fin, analizo la historia del Caracazo. Este ejemplo provee evidencia profunda para el análisis de los niveles de poder y demuestra cómo las dinámicas de poder entre el estado, la civilización, y el subalterno pueden cambiar de repente.

Este estudio también aborda las teorías de Beasley-Murray, Spivak, Beverley y García Linera sobre el subalterno, la multitud y la modernización en el contexto del "poder fuera del poder." Mi objetivo es considerar cuándo, cómo, y con qué efecto opera esta fuerza. Planteo que el subalterno tiene poder a pesar de todo, y su inactividad es la única forma de consentimiento o, por contraste, la debilidad, que existe entre el estado y su pueblo. El activismo y la protesta del pueblo marcan una pausa en este consentimiento. En muchos casos, cuando la hegemonía ilusoria del estado es "civil", las reformas surgen después de esta pausa. Pero en el caso del Caracazo, y también en muchos otros que no puedo incluir en este ensayo, "la hegemonía" es realmente una coacción disfrazada, y resulta frecuentemente en el uso de la violencia o la declaración de guerra entre una

población y su gobierno o el ejército. Con todo esto en cuenta, es verdad que el gobierno (o cualquier forma de hegemonía) profesa, como su objetivo principal, operar a favor de los intereses del pueblo, y si la hegemonía viola los intereses de la gente, algo cambiará, ya sea a través de la violencia, la reforma, o ambas. Pero de una manera u otra, el poder se verá desestabilizado. Finalmente, examino las estructuras que causan esta disyuntiva. Usando las teorías de Spivak, Beverley, y García Linera, propongo que repensemos la estructura del estado y el lenguaje que usamos en referencia a la hegemonía para lograr una transición hacia un estado abarcador que tome en cuenta al subalterno.

En principio, el término “poshegemonía” tiene muchas implicaciones. Por ejemplo, usualmente el prefijo “pos” implica una relación cronológica. No obstante, en su uso común en los estudios poshegemónicos, uno usa el término para indicar que la hegemonía nunca ha existido en primer lugar; es solamente un concepto teórico. En una expresión franca, Beasley-Murray dice: “There is no hegemony and there never has been” (Beasley Murray ix). El desafío, la protesta y el rechazo del poder oficial o central no son nuevos. A la cabeza de este argumento está la idea de que el contrato social, como un pacto ideológico, nunca garantizó la paz entre el gobierno y los gobernados. El acuerdo, según esta lógica, no es un acuerdo real y práctico, sino constante y fluido, constituido mediante cada interacción entre el gobierno y el pueblo. Es inestable y subyugado al juicio de ambos lados; es una serie de intercambios, en los que cada acción, por cada parte, podría agravar el desequilibrio o mantener el acuerdo. La “democracia” es más frágil de lo que usualmente reco-

nocemos. Aprendemos la verdad de las dinámicas del poder con el tiempo y a veces después de una infracción del acuerdo.

El Caracazo revela dinámicas ocultas con inesperada transparencia. Antes del Caracazo, el mito de la hegemonía en Venezuela parecía muy real, en el contexto de "South America's most stable democracy" y "'the 'center' of world democracy,'" (citado en Beasley-Murray 287). El 27 de febrero de 1989, cuando los pasajeros en Caracas rechazaron los aumentos en los precios de la transportación que las empresas impusieron como respuesta al programa neoliberal del presidente Pérez, la gente reaccionó severamente y sin organización previa. Hubo manifestaciones, barricadas, disturbios y, finalmente, un caos espontáneo y total (286). Beasley-Murray describe la situación como una fiesta en la que la gente opera usando un sistema de trueque para garantizar que todos compartieran la destrucción que conllevaba el movimiento. Confiaban en que este esfuerzo los liberara del neoliberalismo que exige aumentos de precios sin el consentimiento del pueblo (286).

Uno de los aspectos más sorprendente que Beasley-Murray recuerda sobre el incidente es que hubo poca organización para el evento. No había un líder, no habían reclamos claros, no había un programa "'preconceived by any subversive organizations'" (286). A mi parecer, este hecho demuestra que la estructura del poder a veces reside en la multitud, aun ante la falta de una programa legible y previsible. Creo que el evento nos desafía a repensar la organización del poder. La fluctuación del poder parece depender del tiempo, de los partidos de la construcción, y de las estructuras del gobierno que cambian gradual-

mente con la edad. Pero El Caracazo prueba que la fuerza que altera la estructura de la civilización puede manifestarse de varias formas, como la ira, o el alboroto del pueblo cuando el gobierno trata de redefinir o ignorar las condiciones del consentimiento.

La reestructuración del poder en el Estado durante El Caracazo también es evidente por la reacción de la policía. La policía no tenía un plan de intervención concreto, pero según Beasley-Murray, a veces ayudaba a los manifestantes. Dice, "the police . . . in some cases, even sympathized with the movement and helped to ensure that the plunder took place with some order and fair distribution between young and old, men and women" (286). La palabra "even" en este frase implica, como es de esperar, que la expectativa es que en una democracia eficaz y bien estructurada el rol de la policía sea poner fin al caos. Sin embargo, la reconstitución del poder durante El Caracazo cambia la hegemonía a favor del grupo de la mayoría. La simpatía de la policía hacia los manifestantes revela la forma complicada de la organización del poder dentro del estado: la policía trabaja para el gobierno, con la misión de ejercer los reglamentos establecidas e imponer el orden y la ley, pero al momento en que la mayoría popular tiene más influencia que el poder elitista o que el gobierno deja de actuar en pos del interés público, la policía puede continuar trabajando a favor de la gente —y para proteger a la mayoría— cuando trabaja en contra del gobierno. Es un cambio drástico en apoyo a los intereses de la seguridad colectiva del pueblo.

La última reacción del ejército fue una nueva vuelta del poder que revela el poder real y la

consecuente coacción de la hegemonía gubernamental. Usando al ejército nacional, las fuerzas de Pérez "'deployed violence in multiple forms, communicating in practice to the poor the distinct forms of otherness by which they could be encompassed.' Up to a thousand people were killed" (Beasley-Murray 287). El problema de la reacción aquí es que revela que la hegemonía del estado nunca obró en beneficio de los pobres, o alternatively, del subalterno. En cambio, el estado solamente opera en beneficio de los que pueden funcionar dentro del intercambio económico del gobierno. El aumento de los precios continuó a lo largo del programa neoliberal, lo cual resultó beneficioso para la economía de la clase media, pero la clase obrera no pudo conseguir pagarlos. El neoliberalismo hizo un intento de mejorar la economía, pero el presidente y su estado no tomaron en consideración la inclusión de los pobres que dependen de los precios bajos para subsistir.

Este es el problema con la hegemonía común del estado: no es un contrato con todos, sino solamente con quienes cuentan con condiciones estables y pueden tolerar la agenda del Estado. En muchos casos como éste, la democracia es la ilusión del consentimiento entre todos los constituyentes. Dentro del contrato social, clases pobres o los subalternos solamente disponen de la fuerza a su disposición. El estado los excluye de los procesos oficiales que deberían darles una voz, como Spivak argumentó. La "organización mayor" del subalterno de García Linera toma mucho desarrollo, y no es práctica para resistir cambios inmediatos si el subalterno se ve desarticulado o subdesarrollado políticamente. Una manifestación como El Caracazo es ejemplo de la voz preocupada del subalterno. Con más organización al fondo de la

sociedad, como dijo García Linera, me parece que la reforma podría ser más exitosa. Pero hay un problema fundamental y evidente en la estructura de un estado que rebaja la importancia de tanta gente.

A continuación examino las propuestas de Spivak y García Linera para reinventar un estado que incluya al subalterno, según plantea el texto de Beverley. La cuestión central es cómo reformular el estado. Beverley propone esta reforma usando dos modelos diferentes, a partir de las diferentes conceptualizaciones de las dos perspectivas antes mencionadas. Beverley propone solucionar el problema de la inclusión a través de la reimplementación de relaciones dialécticas entre la gente y el Estado. Escribe que el error es "imaginar que la sociedad civil es un espacio completamente separado del Estado . . . sin percibir dialécticamente la relación entre ambos" (180). La cuestión es cómo integrarlos en la práctica, pero también cómo lograr una integración de manera pragmática e abstracta, porque al final del día, el Estado afecta las condiciones del subalterno, y el subalterno determina cómo se percibe el Estado y si el Estado preserva la paz.

Spivak y García Linera confrontan este mismo problema: "de las formaciones sociales excluidas o parcialmente incluidas" (181). Sus métodos son diferentes en cuanto a sus ideas de la constitución del "nuevo estado" en el que los cambios se manifiestan. Según Beverley, la posición de Spivak "termina dejando intacto el carácter del Estado actual" (185). En su propuesta, dijo específicamente: reinventamos el Estado como una estructura abstracta, porosa abstracta, de tal forma que el Estado pueda funcionar contra las conse-

cuencias negativas de la internacionalización a través de reestructuraciones económicas . . . nadie percibe la eficacia posible de las estructuras del Estado porque la gente ha puesto su fe en aquello que está fuera del gobierno. (184).

Por el contrario, García Linera confía en la transformación completa del Estado. Su respuesta es más cerca de —pero no es totalmente de acuerdo con— la idea de la “desaparición del Estado” establecida por Marx. García Linera escribe, “Cuando ingreso en el gobierno, lo que hago es validar y comenzar a operar a nivel del Estado . . . ¿Qué pasa con el comunismo? . . . Apoyar tanto como se pueda el despliegue de las capacidades autónomas de la sociedad para organizarse. Esto es, tanto como se pueda hacer desde un Estado de izquierda, un Estado revolucionario” (187). Las dos soluciones, como dijo Beverley, son la “neoconservadora” o la “ultraizquierdista”. Ambas tienen el mismo propósito, pero es importante considerar las repercusiones de estos caminos dramáticamente diferentes.

No presumo proponer una solución al problema de la exclusión del subalterno. Pero según los métodos filosóficos y la teoría política de Beverley, Spivak, García Linera, y Beasley-Murray, estoy convencida de que necesitamos reinterrogar el proceso de la democracia y su relación con las fuerzas coercitivas. Me parece que la naturaleza del proceso de representación no establece una relación lo suficientemente activa, empática y oportuna para servir al subalterno. El Caracazo ilustra la necesidad de que el subalterno use la revuelta como una voz, y denuncia la coacción como abuso del pueblo. Necesitamos un sistema de implementación para mejorar la representación

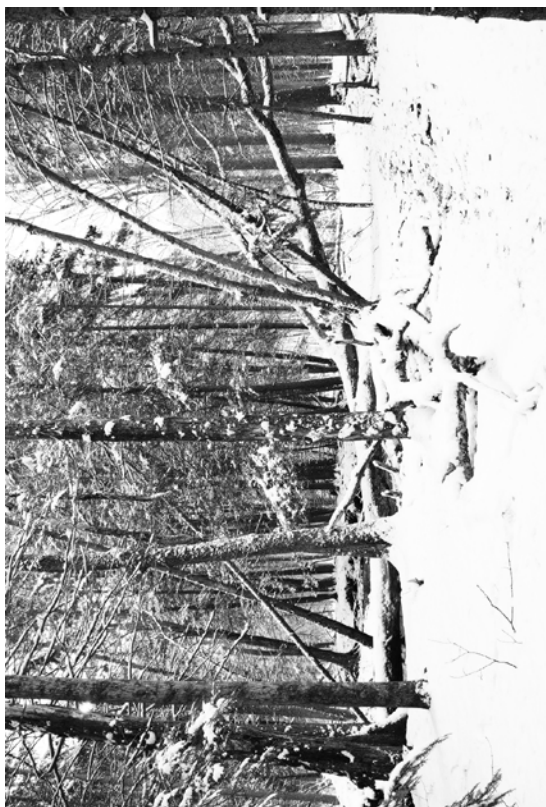
y reducir la violencia, y este debe ser el proyecto social de la teoría social y política en los tiempos modernos.

Un buen lugar para empezar es la deconstrucción —como escribe Beverley— del contraste binario entre el subalterno y la hegemonía: “la insistencia en la distinción . . . re-subalterniza la acción política del subalterno . . . el orden binario . . . funda dicha distinción en primera instancia” (175). En mi juicio, esta cita es una de las más importantes entre nuestras discusiones recientes sobre la hegemonía. Hablamos sobre el subalterno como una ilusión, pero no nos damos cuenta de que el lenguaje con el que hablamos del subalterno es una constitución activa y un acto político: decir que el subalterno opera “fuera del” Estado sin reconocer el poder del mito de la hegemonía, es rechazar la energía resistente del subalterno que trata de incorporarse a sí mismo en el discurso primario. En nuestro discurso, un primer paso hacia la integración social es hablar del subalterno como parte del totalidad del Estado —porque, realmente, el tratamiento del subalterno refleja la calidad del gobierno—. Cuando el gobierno no respeta su relación con el subalterno, es síntoma de un problema de todo el estado en conjunto.

Obras Citadas

Beasley-Murray, Jon. *Political Theory and Latin America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2011.

Beverley, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke UP, 1999.



EL PAPEL DE LA MUJER EN PROTESTA EN TIEMPOS DE REPRESIÓN EN CHILE Y ARGENTINA

Sophia Weinstock

Chile y Argentina sufrieron eras de represión y caos en los setenta y los ochenta. Durante los regímenes militares de Augusto Pinochet en Chile y la Junta en Argentina, las masas vivieron en temor y miles de personas desaparecieron y murieron a manos del gobierno. Los movimientos de protestas de las mujeres en cada país tuvieron un impacto profundo en el progreso hacia la democracia y la revelación de las atrocidades de los regímenes. Esto se ve en la campaña de "Somos +" en Chile y el movimiento de Las Madres de Plaza de Mayo en Argentina.

La junta militar en Argentina asumió el poder a través de un golpe estado por la presidenta izquierdista Isabel Martínez de Perón en 1976. Durante los seis años de régimen militar, 30,000 personas había desaparecido; 11,000 de ellos fueron asesinados; y el destino de 8,960 de ellos sigue sin esclarecerse, ya que no se conoce si viven o no. (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas 16)

A los desaparecidos se les había designado como una amenaza a la nación, al gobierno nuevo y los valores que se querían promulgar en el país (por la fuerza, de ser necesario). Como tal, académicos, estudiantes, grupos políticos de izquierda, sindicatos y demás eran todos potencialmente vulnerables. Sin embargo, aunque los desaparecidos ya no tenían voz, sus madres y sus abuelas se convirtieron en su voz y en sus defensoras.

Todos los jueves, desde 1977—un año después de que la Junta asumió el poder— las madres y las abuelas de los desaparecidos han caminado por la Plaza de Mayo, la plaza central cerca del palacio de gobierno en Buenos Aires. Ellas marchan en solidaridad y suplican por conocer el paradero de sus hijos; hijos que fueron secuestrados de repente, generalmente sin que hubiese noticias posteriores sobre su destino. Ellas llevan pañuelos blancos en la cabeza o a veces pañales para simbolizar a los niños e innumerables hijos e hijas —y futuros nietos— perdidos a manos del gobierno. (Asociación Madres de Plaza de Mayo).

Las Madres de Plaza de Mayo son personas normales y no les importa a cuál partido político, si alguno, una mujer pertenezca o su estado socioeconómico. Lo importante, lo que las une, es la tragedia que cada una ha sufrido y su experiencia compartida: la desaparición de sus hijos y/o nietos, la manera en que se los arrebataron, y la necesidad de obtener respuestas y recuperar agencia política. La presidenta y cofundadora de las Madres de la Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini, expresó lo siguiente sobre su primera caminata: "Fue una mujer que conocía, cuyo hijo estaba en la prisión, quien me dijo . . . que algunas madres de detenidos políticos iban a la Plaza de Mayo . . . a pedir a las autoridades la información sobre el paradero de sus niños" (Hernández).

Este movimiento surgió a partir de una idea sencilla: ellas se encontraban en la misma situación, querían respuestas y justicia, y no serían capaces de conseguir las solas o sin hacer nada. Como se dijo en el documental "Madres de Plaza de Mayo. La historia: las locas de la plaza": "Si nosotras no nos juntamos, nada vamos a poder

hacer. Juntas podemos lograr hacer algo, y aquí en la Plaza es donde pasaron las principales cosas del país" (05:33-46). Es su calidad de ser "normal" y "en movimiento lo que más las ha ayudado". En primer lugar, ellas no despertaban sospechas: se trataba de una reunión de algunas señoras caminando en la Plaza. Ellas no estaban haciendo algo fuera de la normal. Esencialmente, las madres fueron capaces de utilizar las normas prescritas de la sociedad a su beneficio. Su fuerza no venía de una estrategia principal para derrocar al gobierno, sino del número de personas dedicadas a hacer algo tan simple como llegar a la plaza cada jueves a las 3:00 de la tarde. Mientras que algunas personas se llaman "las locas de la plaza" y la policía incluso les pedía que suspendieran sus "tonterías", ellas persistieron. Lo que estaban haciendo era crear un lugar en el que no fueran ciudadanas individuales, sino más bien "madres", madres de *todos* los hijos que desaparecieron, independientemente de sus antecedentes. En ese rol, ellas podrían compartir sus historias y sus recuerdos, creando una red de mujeres, cuya fuerza y persistencia proviene de personas con los mismos reclamos. Al compartir sus historias, no sólo habían unificado al puñado original de mujeres en la plaza, sino también a las madres en *todo* el país, aclarándoles que no estaban solas.

Aún más allá de simplemente crear un espacio y una red de mujeres, empezaron un movimiento y adoptaron una postura ante el régimen mediante el gesto de preguntarles lo que nadie más estaba preguntando: "¿Dónde están mis hijos? ¿Por qué los detuvieron? ¿Cuál fue su destino?" La iniciativa de Las Madres de la Plaza de Mayo inauguró un movimiento de exigir justicia y denunciar culpabilidad y atrajo la atención mundial a un tema que

había sido silenciado, del que no se hablaba. Su frente unido y su falta de miedo fue un ejemplo para el país y es un movimiento que continúa hoy para revelar la verdad y lograr la justicia.

El régimen militar en Chile empezó en 1973 con un golpe de estado que derrocó al presidente socialista elegido democráticamente, Salvador Allende. Durante el gobierno militar de Pinochet, más de 3,000 chilenos fueron asesinados o desaparecidos; 29,000 fueron encarcelados y torturados; y más de 200,000 ciudadanos tuvieron que huir al exilio (Mallén). Como en Argentina, los grupos y periódicos políticos de izquierda habían sido prohibidos. Los disidentes políticos y todos los que se consideraran como una amenaza al nuevo gobierno resultaban sospechosos y eran vulnerables a una detención. Mientras que la mayoría de las violaciones a los derechos humanos en Chile ocurrió durante los primeros dos años de la dictadura, todavía existía un constante estado de temor, represión y disolución de la comunidad. (Reel and Smith)

En 1979, un grupo activista de artistas chilenos estableció el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) usaba arte de la *performance* para desafiar al régimen militar y agitar a las masas a la acción, hasta el día de hoy. El trabajo de CADA fue "dedicado a la creación de ilustraciones abiertas para la interpretación a muchos niveles por el cuerpo social chileno fracturado" (Dubs). Una de sus campañas es "NO +" que comienza en 1983 y al día de hoy todavía está en curso, abordaba los problemas sociales y políticos actuales. El movimiento de liberación femenina en Chile adoptó la consigna y la construcción de "No +" y lo aplicó a su propia agenda y conflictos. Habían ampliado

el lema a "Somos Más". En el documental de Colectivo de Acciones de Arte (CADA) de Mujeres votamos NO+ el movimiento es descrito como tal:

Somos más fue el grito femenino que llenó las calles. Somos mujeres. Somos más mujeres. No más porque "somos más" fue la consigna y no pudieron engallarlas ni las bombas ni el agua ni la prisión. (Rosenfeld 6:45-7:06)

Las mujeres se unieron en su lucha y presentaban un frente unido, no solamente ante el gobierno de Pinochet, pero también ante las masas. Ellas demuestran al país que hay fortaleza en la colectividad y no se debe temer a la toma de posturas y protestas políticas. Por ejemplo, en 1983, las mujeres del movimiento que vinieron de diversos grupos de derechos de las mujeres y progresivos, acompañado por las miles de personas en el estadio para celebrar una vigilia y efectuar una demostración a favor de la democracia (Rosenfeld). En una escala aún mayor, en el plebiscito de 1988 sobre la continuación del régimen de Pinochet, "La mujer votó que 'no' el cinco de octubre. Dijo 'no' a la dictadura. Y dijo 'sí' a la vida. A la paz. A la justicia social" (Rosenfeld 7:22-7:34). Las mujeres constituyeron el 52% del electorado nacional y 51.2% de las mujeres votaron "no" en el plebiscito de Pinochet (Dandavati). Como en el caso de las Madres de Plaza de Mayo, la campaña de "Somos +" fue un ejemplo para el país. Una iniciativa en la que la unidad y la franqueza del movimiento de mujeres demostraban que el cambio era posible y el progreso es tangible.

Las Madres de Plaza de Mayo y las mujeres de "Somos +" son dos grupos que ejemplifican que

hay fortaleza en la colectividad. Ellas se unieron en torno a una causa común, ante la posibilidad de riesgo a sí mismas, contra el desorden político y contra la violencia para abogar por una causa mayor y más importante que sus circunstancias individuales. Se unieron en defensa del bienestar del país y en favor de la justicia.

Ambos grupos sirvieron como un ejemplo para sus respectivos países; para instar las masas a hacer lo que puedan para condenar al gobierno y adelantar el progreso social. El cambio no ocurre de la noche a la mañana; ocurre cuando la gente supera la barrera del temor y se une a favor de una causa común. Como dijo Margaret Mead: "Nunca dude de un pequeño grupo reflexivo, de que ciudadanos comprometidos puedan cambiar el mundo; de hecho, es lo único que siempre lo ha hecho".

Obras Citadas

- Asociación Madres de Plaza de Mayo. *Librería de Las Madres*.
 2015. <<http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsi=15&idcat=470&idindex=183>>.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas/Nunca más*. 1986: Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Dandavati, Annie G. *The Women's Movement and the Transition to Democracy in Chile*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.
- Dubs, Jason. *Making a Scene: The Colectivo Acciones de Arte, the Chilean Neo-Avant-Garde, and the Politics of Visibility, 1975-1989*. New York: UMI Dissertations Publishing, 2013.
- El Instituto Hemisférico de Performance y Política en New York University. CADA (Colectivo Acciones de Arte). 2013. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/modules/itemlist/category/100-cada>>.
- Hernández, Vladimir. «Argentine Mothers mark 35 years march ing for justice.» BBC Mundo 12 de April de 2012. <<http://www.bbc.com/news/world-latin-america-17847134>>.
- Madres de Plaza de Mayo. *La historia: las locas de la plaza*. Dir. Asociación Madres de Plaza de Mayo. 2004.
- Mallén, Patricia Rey. «Chile Since Pinochet: On The 25th Anniversary of the Dictator's Ouster, Is He Among the Disappeared?» *International Business Times* 4 de 10 de 2013. <<http://www.ibtimes.com/chile-pinochet-25th-anniversary-dictators-ouster-he-among-disappeared-1414248>>.
- Mujeres votamos NO+. Dir. Lotty Rosenfeld. Colectivo Acciones de Arte. 1989. Colectivo Acciones de Arte. May de 2015. <<http://hidvl.nyu.edu/video/003090723.html>>.
- Reel, Monte y J.Y. Smith. «Gen. Augusto Pinochet, 1915-2006, A Chilean Dictator's Dark Legacy.» *The Washington Post* 11 de 12 de 2006. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/10/AR2006121000302.html>>.



LA HISTORIA, LA FANTASÍA Y EL VALOR DEL REALISMO MÁGICO DE GARCÍA MÁRQUEZ

Jesse Thorson

Conceptos tradicionales de la historia tienden a elevar la importancia de un estilo sin adornos, así como una narrativa clara y auténtica. Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro, uno de los miembros más reconocidos de la Primera Ilustración Española, propone esta línea de pensamiento en su ensayo "Reflexiones sobre la historia" (1730) en *Teatro crítico universal*, o en diversos discursos sobre todo género de materias, para desmentir errores comunes y proveer un método para llegar a la verdad histórica en el contexto de las culturas hispánicas. Sin embargo, el autor colombiano Gabriel García Márquez utiliza un método completamente distinto para contar una historia en su cuento "Un señor muy viejo con unas alas enormes" (1955). A diferencia de Feijóo, García Márquez cuenta una historia en el género del realismo mágico sobre una pareja que encuentra a un hombre viejo con unas alas enormes y experimenta otros encuentros fantásticos. Fusionando lo cotidiano con lo fantástico, la combinación de elementos en el texto de García Márquez crea un efecto de realidad que cuestiona nociones convencionales de la verdad histórica.

Feijóo, a quien se le considera el promotor del género de ensayo en las culturas hispánicas y uno de sus filósofos más reconocidos, sugiere que el trabajo de un historiador requiere unas características importantes. Primero, el filósofo discute los problemas asociados con la ignorancia y la pasión en la historia (175), que alteran la trans-

misión de hechos y información en el trabajo de escritores y historiadores por las épocas. Feijóo describe que un historiador “se necesita un gran amor a la verdad” (244) y “un estilo noble, y claro” (245). Es decir, una historia rigurosa debe prescindir de ornamento, detalles inexactos y embellecimiento de cualquier variedad porque la claridad facilita la comunicación de hechos y datos de un relato.

Al igual que Feijóo, García Márquez está interesado en la transmisión de un acontecimiento, pero de manera muy diferente. Le importa mucho el valor de las emociones y de fantasías en el relato de una historia o de la Historia. En “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, García Márquez describe cómo un hombre, Pelayo, que descubre en el patio “un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas” (5). Inmediatamente ocurre un acontecimiento que refleja una combinación de descripciones cotidianas, un hombre viejo y el lodazal, y una imagen fantástica, las enormes alas de la criatura. García Márquez nos hace difícil saber qué exactamente es este hombre: un vagabundo o un ángel. Irlemar Chiam-

pi, en *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983), discute esta “vacilación del lector entre una explicación racional de los hechos narrados (el fantasma como alucinación, por ejemplo), y una explicación sobrenatural (los fantasmas existen)” (Chiampi 66) que caracteriza el género del realismo mágico. Es imposible “optar por cualquiera de las dos alternativas” (66) porque si el visitante del relato no fuera un ángel, no tendría la constitución de una

criatura sobrenatural, pero si realmente fuera un ángel, no tendría las características de un hombre viejo. La ambigüedad contrasta con lo que celebra Feijóo, la claridad y detalles exactos, pero de cierta manera todavía contribuye a la historia.

La perspectiva fantástica vinculada con los aspectos normales en el texto de García Márquez demuestra el realismo mágico cómo, según dice Jerónimo Arellano en *Magical Realism and the History of the Emotions in Latin America* (2015), "a narrative form with a clear orientation toward prosaic wonder" (103). El realismo mágico tiende a incluir referencias a la religiosidad y a las supersticiones, cautivando la atención del lector e intensificando su curiosidad. García Márquez lo hace frecuentemente en su cuento y, en un momento notable, describe la pronunciación y dialecto del ángel como atributos paradójicos. El autor colombiano escribe que, después de que Pelayo y su esposa Elisenda encuentran y empiezan a hablar con el ángel, "él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante" (García Márquez 6). Aquí también persisten el elemento típico y el elemento sobrenatural, que contribuyen a lo que Arellano describe como "the fictional re-creation of a startling reality" (105). En otras palabras, García Márquez está creando una historia para transformar el relato y el mundo a través la introducción de lo mágico y de unos elementos sobrenaturales, aspectos descartados por Feijóo en su búsqueda de un gran historiador.

García Márquez también incorpora lo imaginario de una manera cotidiana al final del cuento, cuando Elisenda ve al ángel saliendo de la casa, volando por el aire. El narrador dice que el ángel

"logró ganar altura" (14) hasta que para Elisenda "ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar" (15). Con esta oración, la última del cuento, el narrador describe que la mujer sí mira al ángel, pero todavía es dudoso que exista. Esta escena refleja el sentimiento mítico del texto de García Márquez, que funciona bien con lo que escribe Roberto González Echevarría en *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*: "given that myths are stories whose main concern is with origins, the interest of Latin American fiction in Latin American history and myth are understandable" (6), y que la dualidad de lo mítico y la historia están siempre presentes en la escritura de García Márquez (21). Además, es esta combinación lo que da al realismo mágico la "capacidad . . . de significar nuestra actualidad" (Chiampi 82) y la "capacidad de la novela de expresar un espacio cultural, una sociedad y una problemática histórica, con una perspectiva no documental sino integradora de los varios aspectos de lo real" (175).

Las nociones que dictan la transmisión de la historia han evolucionado ampliamente, desde las ideas tradicionales de Feijóo en el siglo XVIII hasta el estilo liberal de García Márquez en el siglo XX. Estos escritores utilizan y celebran estilos completamente diferentes, pero ambos son historiadores. Para Feijóo, un estilo básico y una narrativa clara son esenciales para una historia, pero para García Márquez, la combinación de elementos cotidianos y de elementos fantásticos le permite contar un relato impactante que desafía de las nociones tradicionalmente asociadas con la historia "auténtica".

Obras Citadas

Arellano, Jerónimo. *Magical Realism and the History of the Emotions in Latin America*. London: Bucknell UP, 2015.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

Feijóo y Montenegro, Benito Jerónimo. "Reflexiones sobre la Historia". *Teatro crítico universal*. 1730.

García Márquez, Gabriel. "Un señor muy viejo con unas alas enormes." *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Bruguera, 1978. 5-15.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1990.



SMOKE A CUBAN: THE AESTHETICIZATION AND COMMODIFICATION OF CUBA AND CUBAN CULTURE

Katherine Hacthoun

Whenever people discover that I am Cuban-American or that my father was born in Cuba, they proceed to tell him or me how they want to go to Cuba. They want to see what he saw—the views of white sandy beaches, drink a mojito, ride in vintage Chevys, smoke Cuban cigars, and experience a land that is “stuck in time,” before it changes permanently. My father and I listen to the hopes of these potential tourists to Cuba. We hear their hopes and dreams and all that they believe exists in this island nation. We nod our heads and refrain from speaking. The realities of white sandy beaches are true, but are capitalized on. The Cuban cars are symptoms of a country cut off from trade. Cuban cigars are remainders of a monoculture, a cultivation of a single crop, established by the Spanish empire. The land “stuck in time” is stuck in an economic freeze. However, these are things no one tells the tourists. These tempting images of Cuba are not created through the assumptions of well-meaning American tourists, but are rather a product of a complex history of framing Cuba for socio-economic purposes.

Cuban history is marked by an economy inextricably tied to sociopolitical dynamics as a result of the relationships between colonizers and colonized. When Cuba became part of the Spanish Empire in the seventeenth century, it

became a sugar and later a tobacco producer in service to the agricultural economy. With the shifting dynamics of the Cold War, Cuba averted from tourism as a form of economic improvement. Since the end of the Cold War, however, the Cuban government “actively promotes” tourism as an economic investment to “[offset] the financial decline brought on by the collapse of the Soviet bloc” (“Cuba: Tourism, Travel and Recreation”).

This government-encouraged tourism accounts for most of Cuban revenue. National and international tourism organizations that promote Cuba feature images and videos that forge these perceptions of Cuba. The images of Havana and Varadero, Cuban cities with the highest concentrations of tourism revenue, enforce these exact archetypes (Castillo). The colorful and highly saturated photographs of the country emphasize the image of Cuba as “the Pearl of the Antilles.” In Varadero, rolling white beaches with crystal-blue water flood are promoted while historic sites are shown in Havana, emphasizing a country with a rich history (“Galleries”).

Cuban tourism has been so successful that entire cities have been built around the tourism industry. Cities and beaches like Varadero, Cayo Coco, Holguín, and Havana have devoted entire sectors to hotels and the hyper-emphasis of the culture of Cuba. The installation of all-inclusive resorts, which Miller and Henthorne define as “vacation destinations where the traveler pays one total package price and (almost) everything is covered—transfers, room, meals, drinks, water and land sports, scuba diving, and so on,” is rampant

throughout the island. These invasive tourism practices infest the island, with

[H]otels ... everywhere ... Some of the most beautiful plazas in Havana are being refinished and essentially set aside for tourists. Even in Varadero—which is already full of luxurious, if boxy and functional, hotels—new construction is common. (Cave)

The article “Investment in the New Cuban Tourist Industry: A Guide to Entrepreneurial Opportunities,” is directed toward “the international investor and business person interested in the development of Cuba’s tourism industry” (Miller and Henthorne xii). Miller discusses how tourism receives “massive State attention, publicity, infrastructure, and direct investment” (9).

The article outlines the specific geographic tourism of Cuba and how Varadero, specifically, is the epitome of a beach getaway. Miller and Henthorne elucidate the possibilities of developing tourism in Varadero and concede, “Well, OK, without the embargo it would also surely be overbuilt, overwhelmed, and obsolete today. Instead, it offers at least a chance for intensive, yet intelligently designed development” (23). However, the authors fail to take into account the human side of development in Cuba. Any commentary about Cuban citizens is limited to how “children on the street are reasonably well nourished and healthy. Beggars are comparatively few, and street crime is low. Shantytowns and other signs of severe poverty are nonexistent, or at least well out of view” (Miller and Henthorne xi; emphasis added). This nearsighted perspective

portrays Cuba solely as an economic investment, rather than as a developing nation. Cuba's economic practices, combined with existing international opinions, serve only to further this limited viewpoint.

As demonstrated by the publicized propaganda of the Cuban government, the economic tactics of Cuban tourism development efforts that devote entire cities to the industry, and international views on Cuba as an investment opportunity, it is emphatically clear that Cuba is being lost. Moreover, the Cuban government's economic practices regarding tourism further restrict visitors from fully experiencing Cuba. Cuban culture is commodified and aestheticized to the point where it is rendered meaningless and ruinous to the country. These practices constitute a new manifestation of apartheid.

An example of this are the photos published on the Cuban tourism website, as they illustrate the "fundamental elements" of the Cuban tourism industry that Henthorne and Miller discuss: "sun, sea, and sand" (9). The authors also tout the inclusive resort industry and the resulting "flurry of building activity as the industry leaders, and others, feverishly create 'family friendly' destinations" (14). All-inclusive resorts in Varadero have been so prosperous, that most of the photographs of Varadero on the Cuban tourism websites are pictures of resorts, with happy, tanned people, soaking up the Cuban sun.

The *Journal of Urban Affairs* discusses this construction of all-inclusive resorts in Varadero and its implications:

The result of this tourism-based urban planning process is the construction of an unequal, polarized, segregated city, where severely impoverished territories exist alongside intensely gentrified areas. These cities are socially fractured and fragmented in an urban development sense ... The walls that are planned and raised in the suburbs and around the hotels themselves separate fantasy cities from impoverished cities. (209)

To establish this socioeconomic dynamic through the urban development of Cuba is to further emphasize the extant institutionalized socioeconomic inequality in Cuba without efforts to improve these circumstances. Unethical tourism is thus sinking Cuba into a deeper developmental rut.

The socioeconomic inequality tourism promotion exacerbates is not only a consequence of geographic features and locations, but also of constitutional violations. Human Rights Watch compiled a list of human rights violations in Cuba. The Cuban constitution explicitly grants women equal economic, political, cultural, social, and familial rights with men and bars discrimination based on race, skin color, sex, national origin, religious creeds, and any other type [of discrimination] offending human dignity. Nonetheless, Cuban citizens are routinely barred from enjoying amenities open to foreigners. In a phenomenon popularly known as "tourist apartheid": the best hotels, resorts, beaches, and restaurants as well as certain government health institutions deny access to most Cubans (Impediments to Human Rights in

Cuban Law). In fomenting this “tourist apartheid,” Cuba confirms its image as a mere economic investment as its rich and nuanced history is glazed over in favor of an idealized vision where visitors can escape from “real life.”

Tourism apartheid has a racist undercurrent. Alejandro de la Fuente, a senior editor at the *Journal of Cuban Studies*, writes extensively on the subjects of race and class in Cuba and addresses the racism of its tourism industry. He focuses on how specifically are poorly represented in the tourism industry. According to de la Fuente, Cubans seek to explain away the lack of representation of Afro-Cubans in the tourism industry with various arguments that openly imply that Afro-Cubans are unattractive, dirty, prone to criminal activities, inefficient or lack proper manners and education.

The most frequent rationalization revolves around the concept of “pleasant aspect” (*buena presencia*); a racialized construct that claims that blacks cannot be hired for these jobs due to aesthetic considerations and to the alleged preferences of the tourists. Despite the blatant racism of this purported lack of “aesthetic appeal,” de la Fuente notes how tourism campaigns feature and capitalize on Afro-Cuban heritage. Thus, certain aspects of Cuba are further aestheticized and commodified while others are hidden to convey a white manufactured image of Cuba.

While Cuban president Raúl Castro lifted the ban on Cuban citizens staying in hotels on the island in 2008, in an effort to end the tourist apartheid, island-born Cubans report otherwise (Roig-Franzia). In The Huffington Post, Yoani Sánchez—an independent Cuban blogger who documents the

daily experiences of living in Cuba—details her encounter with Cuban officials when she and her husband wanted to see Cienfuegos Bay. Once they boarded a tourist boat, the captain heard their distinctive Havana accent and, upon confirming their Cuban citizenship, immediately asked them to leave because “boat rides are prohibited for nationals at every marina in the country” (Sánchez). Cuban residents are not allowed to enter hotel lobbies either to prevent them access to the international news and information that are provided for foreign guests (“The Truth...”).

The Society for Latin American Studies offers a nuanced discussion on how Cuban tourism perpetuates societal and economic disadvantages that “undermine the revolution’s claims to promoting social equality” but “lends legitimacy to apparently contradictory tendencies toward both enduring socialism and an advancing market economy” (Castillo and Gaspar). The Society notes that the Cuban government’s capitalization on nostalgia of a previous era assists in stabilizing the economy. However, Cuba’s economy cannot be saved through tourism alone.

Cuban tourism became a focal point of the Cuban economy during the Cuban economic crisis of the 1990s called “The Special Period,” which was “the economic malaise experienced by Cuba subsequent to the collapse of the Soviet Union. Without the economic support of the Soviet Union, the Cuban economy faced a sharp decline in GDP. During this period, Cubans faced a period of hunger and privation” (Benzing 69). The Cuban government had few choices to improve the economy due to the Torricelli Law of 1992 and the Helms-Burton Act, which stopped Cuba from pur-

chasing resources from U.S. companies, restricted ships entering Cuban ports, and prevented foreign investment in Cuba. Because of these severe limitations, the Cuban government reconsidered the viability of tourism. Consequently, "Cuba became another formerly 'socialist' government forced to rely on tourism for economic sustenance and development" (Facio, Toro-Morn, and Roschelle 128). Cuba cannot promote tourism as a long-term economic solution, however. "The 'special period' has not ended and will only get worse if Cuba does not meet its economic challenges with long-term, structural reforms ... Cuba must deregulate foreign investment, ... unleash the entrepreneurial spirit of the people ... [and] should seek and follow professional advice from economists who specialize in developing and transition economies" (Benzing 80). Should it disregard these economic strategies to repair the country's economy, Cuba will risk undermining the social systems that made the Revolution a success.

With current events propelling Cuba into the international spotlight, Cuban tourism is stronger than ever. Social media has been flooded with articles detailing the reasons why people should visit Cuba and where they should go. These articles are curated, albeit indirectly, by the Cuban government because of their extensive and invasive tourism tactics. The tourism offices of Cuba show an idealized version of the country that in reality is detrimental to the development of Cuba, and are fostering societal inequality through racist and classist policies. These policies reestablish the "colonizer" and "colonized" dynamic on account of the indirect and subversive control of the government on specific class and race demographics.

While Cuban tourism is temporarily helping the country become economically stable, ethical tourism can be a sustainable and prosperous alternative.

Works Cited

- Benzing, Cynthia. "Cuba: Is the 'Special Period' Really Over?" EBSCO. *International Advances in Economic Research*, n.d. Web. 07 Apr. 2016.
- Castillo, Orinaldo Gutiérrez, and Nélida Gancedo Gaspar. "Tourism Development for the Cuban Economy." *ReVista: Harvard Review of Latin America*. Harvard University, winter 2002. Web. 6 Apr. 2016.
- Cave, Damien. "Tourism Apartheid in Cuba." *Salon*. 6 Feb. 2002. Web. 21 Apr. 2016.
- "Cuba: Tourism, Travel, and Recreation." *Encyclopedia of Nations. Nations Encyclopedia*, n.d. Web. 05 Apr. 2016.
- Facio, Elisa; Toro-Morn, Maura; Roschelle, Anne R. "Tourism, Gender, and Globalization: Tourism in Cuba during the Special Period." *Transnational Law & Contemporary Problems* 14.1 (2004-2005): 119-42.
- Fuentes, Raysa. "El turismo y su influencia en la estrategia de desarrollo en Cuba." *Retos Turísticos* 10.1-2 (2011): 16-20. EBSCOhost. Web. 5 Apr. 2016.
- "Galleries." *Cuba Travel*. Ministry of Tourism of Cuba, n.d. Web. 28 Mar. 2016.
- González, Jesús M., Eduardo Salinas, Enrique Navarro, Antoni A. Artigues, Ricardo Remond, Ismael Yrigoy, Maite Echarri, and Yanira Arias. "The City of Varadero (Cuba) and the Urban Construction of the Tourist Enclave." Sage Journals. *Urban Affairs Review*, Mar. 2014. Web. 5 Apr. 2016.
- Impediments to Human Rights In Cuban Law." Cuba's Repressive Machinery. *Human Rights Watch*, n.d. Web. 07 Apr. 2016.
- Miller, Mark M., and Tony L. Henthorne. *Investment in the New Cuban Tourist Industry: A Guide to Entrepreneurial Opportunities*. Westport, CT: Quorum, 1997. Print.
- Roig-Franzia, Manuel. "Cuba Repeals Ban on Its Citizens Staying in Hotels on Island." *The Washington Post*. 01 Apr. 2008. Web. 22 Apr. 2016.



APORÍA

Colin Ross

"NEBULOSO: LA APORÍA EN EL CONSUMO CULTURAL"

The prisoners would in every way believe that the truth is nothing other than the shadows of those artifacts. (Plato, The Republic 515c)

La lente inextricable

La Real Academia Española define la palabra aporía como un "enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional". Desde sus raíces griegas, es un término paradójico. Uno puede aprovechar ese callejón sin salida filosófico para describir la dificultad de abordar una cultura extranjera. Cada persona tiene prejuicios que conforman su lente al mundo, una lente inescapable que manipulando todo que el ojo ve. Con su lente, cada persona llega a ser el curador, editor, o patrocinador de su propio mundo. Por ende, aun cuando una persona trata de ampliar su mente para entender a otra cultura, su recepción, hasta cierto punto, es predeterminada. Esta relación entre lo que una persona considera como "lo auténtico" y la alteridad de todo lo demás revela la conclusión que falta una conclusión, la aporía.

Independientemente de que el autor la aborde o no, la aporía es frecuentemente visible en los textos que tratan de definir un concepto de cultura o de las manifestaciones de la cultura:

De difícil definición

En su ensayo sobre la cultura popular en América Latina, los autores William Rowe y Vivian Schelling escriben que la cultura "es fácil de identificar, mas, sin embargo, de difícil definición"(1). Aunque ellos intentan aportar una definición de "cultura", la dificultad de determinarla persiste.

Abstracto/abstraído

"La cultura: versiones y definiciones", de Jorge Warley, ofrece unos ejemplos del uso del término "cultura" antes de definirlo, sin embargo, la segunda parte de tal intento de definición consiste en una lista de dicotomías paradójicas que eluden determinación y empujan una definición aun más lejos. Debajo de la dicotomía de concreto/abstracto, Warley afirma que "la cultura es una serie de cosas materiales y catalogables, como libros, películas, pinturas, etc. En el reverso, la cultura está constituida por un conjunto de 'esencias', valores, hábitos y conductas, de difícil aprehensión quizá, pero no por ello de menor impacto" (Warley 2). Aunque uno puede identificar las manifestaciones tangibles, la cultura en el abstracto es demasiado nebulosa para comprenderla, y por eso la cultura vuelve a ser abstracta, abstraída, perdida en los pensamientos.

Si nos brinda una razón convincente

"Algo es arte si alguien nos brinda una razón convincente de ello" (Pasztory 7). Esta cita de "¿Qué es arte?", de Esther Pasztory, aplica a la cultura en general. Ella coincide con Rowe y Schelling: "todos sabemos lo que es el arte, pero en realidad no tenemos idea de lo que estamos hablando"(1). Este fenómeno de *saber sin saber* es realmente la aporía.

De homicidio cultural

En su ensayo "Cultura de masas en América Latina," Jesús Martín Barbero menciona "'la nueva conciencia planetaria': el surgimiento de un nuevo tipo de conciencia que supera/trasciende las culturas particulares, las tradiciones e identidades nacionales" (Barbero 9). Debido al capitalismo, consumismo, y los nuevos modos de comunicación, la nueva conciencia planetaria ha dado a cada cultura una conciencia clara de la existencia de otras culturas. Barbero pregunta "¿en qué medida esa superación no forma parte de una nueva racionalización, justificación de una transnacionalización con derecho a destruir la riqueza cultural de este planeta en la misma forma en que está destruyendo su riqueza ecológica? Y entonces la nueva conciencia podría estarse convirtiendo en la forma más 'avanzada' de suicidio cultural" (Barbero 10). Rowe, Schelling, y Pasztory observan la nebulosidad cuando uno piensa que la identificación de algo también significa el entendimiento, y Barbero advierte de la amenaza que esta falacia produce, el suicidio cultural. No obstante, la mano que crea la nueva conciencia planetaria es también la mano que amenaza la cultura.

Las sombras en la cueva

Barbero no es el primer autor en comentar sobre la disparidad entre identificar y entender: el libro VI de *La República* de Platón trata el mismo tema. En la alegoría de la cueva, Platón describe al ser humano como prisionero en una cueva, encadenado para que el sólo pueda mirar más profundamente en la cueva y solamente vea las sombras

de las cosas reales: "the prisoners would in every way believe that the truth is nothing other than the shadows of those artifacts" (Platón 515c). Por lo tanto, el ser humano nunca puede ver la forma ideal de algo, a menos que pueda liberarse y dar la vuelta. Según Platón, "the form of the good is the last thing to be seen" (517B), y por eso, es imposible comunicar la forma ideal. No existe un método para entender lo que la lente ha prede-terminado. A pesar de esto, Platón era optimista: "the power to learn is present in everyone's soul" (518c). La educación consiste en dar la vuelta, girando hacia la luz. Si uno sabe su punto de origen sombrío, y las ideas preconcebidas que lo acompañan, puede entonces acercarse al entendimiento, lumen a lumen.

"Nebuloso: la aporía en el consumo cultural" es un prólogo al ensayo fotográfico a continuación, APORÍA, el cual sugiere la tesis de "Nebuloso" a través de la combinación de la escritura y la fotografía de Ross.

Obras Citadas

- Biron, Rebecca. "Globalización." *Diccionario de Estudios Culturales Latino americanos*. Ed. Robert Irwin and Mónica Szurmuk. Mexico: Siglo XXI & Ediciones Mora, 2009: 199-23.
- Earle, Rebecca. "Monumentos y museos." *Galerías del progreso: museos, exposiciones, y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. 1-3.
- Gruzinski, Sergio. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Martín Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Pasztory, Esther. "¿Qué es el arte?". *Historia de México: aspectos fundamentales de la tradición cultural*. Ed. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. México: UNAM, 2000.
- Plato. *The Republic*. Trad. G.M.A. Grube. Indianapolis: Hackett, 1992.
- Rowe, William, y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina* (1991) México, D.F.: Grijalbo, 1993.
- Warley, J. *La cultura: versiones y definiciones*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

APORÍA

Figura I

No sabíamos por qué, pero nos quedamos tirados junto a la ventana. Desde el otro lado, vimos las personas que se acercaban a la ventanilla como zánganos, entregando unos billetes a los oficinistas detrás de un vidrio a prueba de balas, y luego entraban. Usando el cambio en nuestros bolsillos, entramos...



Figura II

...y sentimos una estática fría. Vemos más vidrio antibalas. Las personas parecen como autómatas que se mueven robóticamente entre vitrinas. No sabíamos lo que estaban viendo, porque aunque nos acercamos a las vitrinas, no podíamos ver lo que había detrás porque nuestros reflejos en el cristal nos distraían. Frustrados, salimos de la sala...



Figura III

...y caminamos, con mayor reserva, hacia el interior del edificio, entre las columnas de piedra sólida, implacables y las barras de jaula...





Figura IV

...hasta que descubrimos a una persona en un pedestal. Su piel era oscura y la ropa increíblemente intrincada. Estaba a punto de dar un paso adelante, cuando nos percatamos de otro hombre a su derecha...



Figura V

...un hombre de piel y ropa semejante, quien también se movía en cámara lenta. Junto a él...



Figura VI

...una mujer, tan rígida como los demás. Llevaba unas flores en las manos, pero les faltaba color y movimiento...



Figura VII

...sólo nos tomó un momento oscuro
hasta que nos dimos cuenta de que...

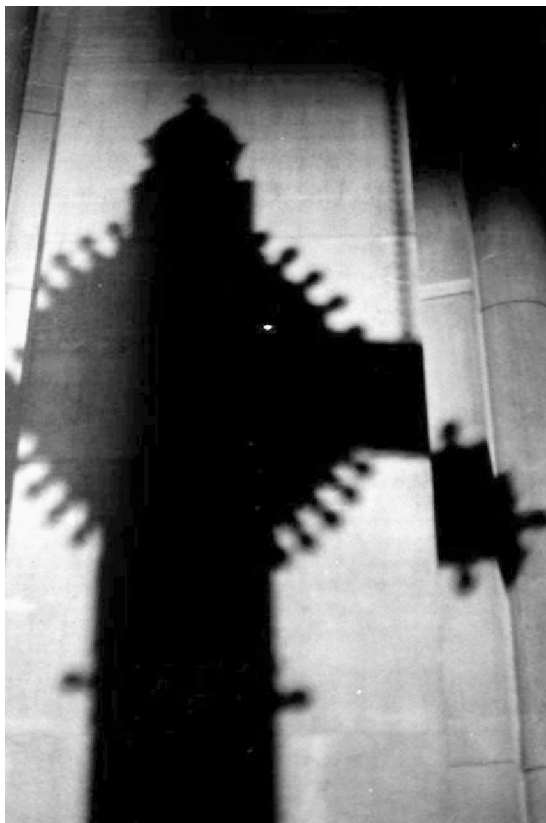


Figura VIII

...no era más que la sombra vacía de una mujer, y
que no estábamos en una habitación sino...



Figura IX

...en una necrópolis, pero allí estaba ella, de negro, disimulada entre piedras sepulcrales, obeliscos, y estatuas.

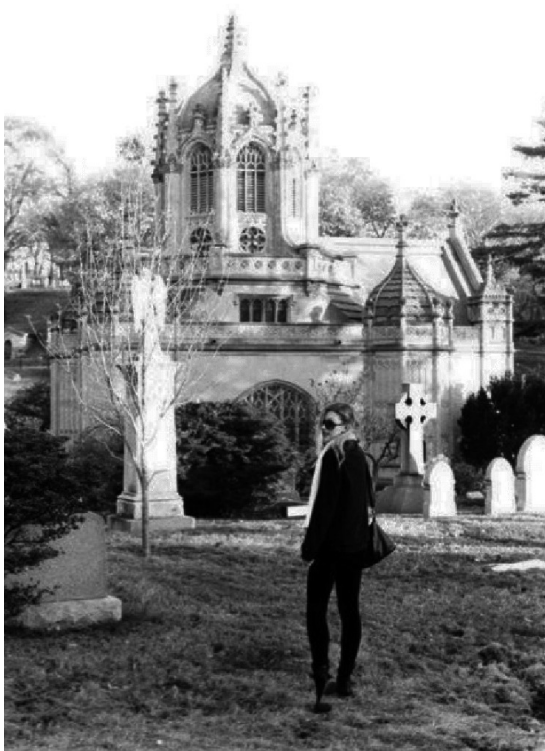


Figura X

Sin manifestarse, nos llamó en silencio, mientras procedimos, siguiendo su trayectoria, entre panteones piramidales y mausoleos lúgubres...

Figura XI

...hasta que llegamos a la cima de la colina, en que de repente nos encontramos con una vista del edificio tenebroso. Su mirada, al volverse hacia atrás, bastó para avergonzarnos...



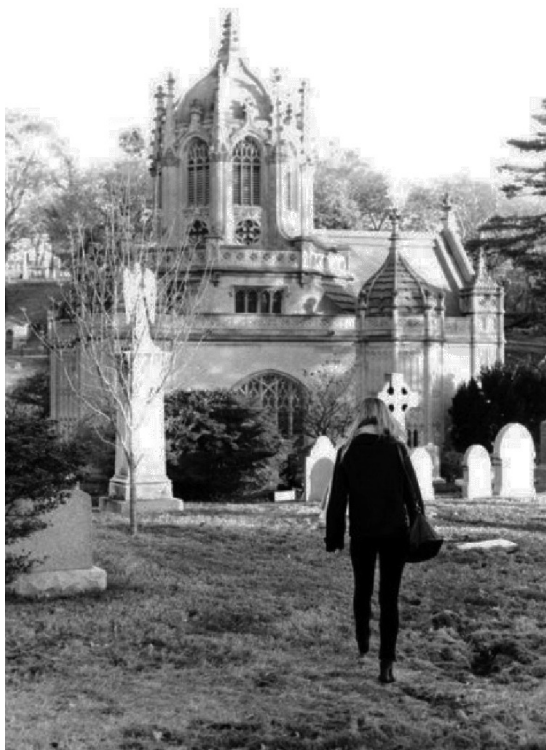


Figura XII

...entonces, proseguimos con nuestra vanguardia
silente...



Figura XIII

...hasta que, frente a una puerta colosal, se dio la vuelta, con un aura elegante de finalidad, dirigiendo su mirada hacia nosotros y, sin mover nada, salvo sus pupilas —pupilas que se dilataron y nos ofrecieron un mensaje sombrío— nos mandó a entrar.

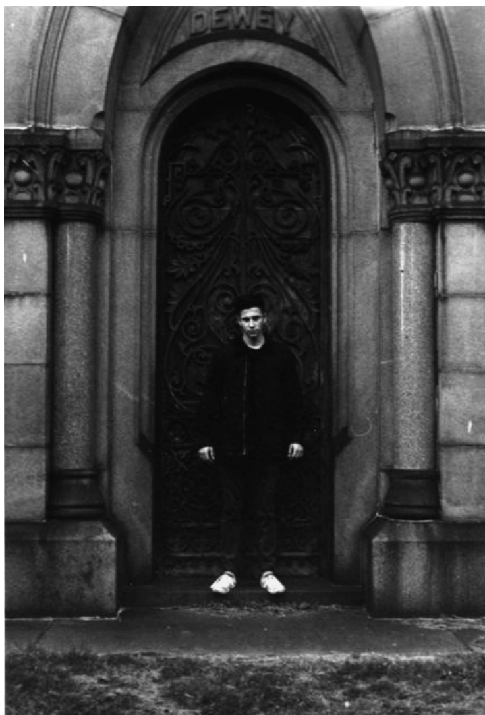


Figura XIV

Empezaba a anochecer. Antes de empujar la puerta abierta, me volví hacia ella, vacilando, pero la ausencia despampanante de sus dilataciones extrañamente me tranquilizó, y entramos directamente por un pasillo en sombras. Al final del pasillo, el lugar estaba tan oscuro que casi tropezamos con un escalón, pero nos reorientamos y subimos por una escalera espiral, cuya elevación era incesante. Seguimos subiendo, subiendo, subiendo, hasta que, de repente...

Figura XV

...emergimos, en el techo, en un aura de iluminación. Estábamos prácticamente en el cielo, un cielo totalmente negro. Sin embargo, una luz deslumbrante venía de una jaula en la parte superior del techo. Después de tanto tiempo, en oscuridad total...





Figura XVI

...la luminosidad era tan intensa que cuando tratamos de mirar hacia abajo, hacia la jaula, nos quedamos atarantados.

Figura XVII

La fuente de la luz fue tan esclarecedora que casi borró todo lo demás.





Figura XVIII

Cuando intentamos a levantar la rejilla
de la jaula para descubrir la fuente, aún
más lúmenes llenaron nuestros ojos
saturados...

Figura XIX

...Y, preocupados por nuestra incapacidad de ver, estiramos nuestras manos para bloquear la inundación...



Figura XX

...pero nos dimos cuenta de que el brillo nos había cambiado y, en nuestras manos, vimos palabras en la piel, vimos nuestras sombras sobrepuestas a la brillantez, nos vimos a nosotros mismos.



ABOUT THE AUTHORS

CATHERINE BAKEWELL graduated from High Point University in May 2017 with a degree in Spanish and a French minor. She is interested in research in opera and other musical theater in Spanish and French. She currently works as an English teaching assistant in Orléans, France. Catherine hopes to continue to study musical literature and to one day pursue a Ph.D. in Comparative Literature.

CAROLINE BENSON es una estudiante de Literatura Comparada que actualmente cursa su cuarto año en la Universidad de Columbia. Sus estudios se centran en las literaturas y el cine modernos del Medio Oriente, y toma diversas clases en el Departamento de Culturas Latinoamericanas e Ibéricas. Caroline es también editora del *Columbia Journal of Literary Criticism*, y trabaja en su departamento. Creció en la parte oeste y rural del estado de Nueva York. Después de este año, quiere viajar para pulir sus destrezas lingüísticas antes de solicitar admisión a escuelas graduadas.

KATHERINE HACTHOUN is from Poughkeepsie, New York. She is a junior in Columbia College, pursuing a major in Political Science and a concentration in Human Rights, specifically focusing on the Middle East and Latin America as well as on issues surrounding immigration, education, and the environment. In the summer of 2016, she was awarded the Presidential Global Fellowship to study intensive Arabic in Amman, Jordan, and Paris, France. Last summer, Katherine returned to Amman and worked at the King Hussein Foundation, assisting in research on the current migrant crisis, while holding a dual internship at the International Refugee Assistance Project. She will be studying at the University of Havana and Casa de las Américas, both in Havana, during the spring of 2018, continuing her studies in political science.

COLIN ROSS has interned and worked for curators, directors, audience development officers, and senior educators at The Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Whitney Museum of American Art, the San Francisco Museum of Modern Art, Pier 24 Photography, and the National Gallery of Art. Colin received a MA in History of Art and Visual Culture from the University of Oxford and a BA *magna cum laude* in Art History and Visual Art from Columbia University. When not working toward becoming a curator of modern and contemporary art, he spends his time taking photographs and collecting clouds.

JESSE THORSON is a Minnesota native in his fourth year studying Sustainable Development at Columbia University. For his undergraduate senior thesis, Thorson is studying the sociopolitical barriers to electricity access in Nicaragua. Supported by Columbia's Earth Institute, Global Policy Initiative, and the Institute of Latin American Studies, he traveled to Nicaragua to perform qualitative interviews with citizens and experts. In addition to his work and research experience in energy and climate policy, Thorson reads and writes philosophy and theology. He currently serves as co-president for the Student Union for Sustainable Development and enjoys exploring New York in search of tasty pancakes.

SOPHIA WEINSTOCK is a New York City native. She graduated from Barnard College in 2017 as a political science major with minors in History and Spanish and Latin American Cultures. Sophia's undergraduate studies focused on conflicts among the law, state action, and human and women's rights claims, specifically with regard to the United States and late 20th-century dictatorships in Latin America. She is now a law student at Georgetown University Law Center. Sophia plans to focus her legal work on civil rights litigation, specifically in the areas of gender and racial inequality.



Portales 3.1

