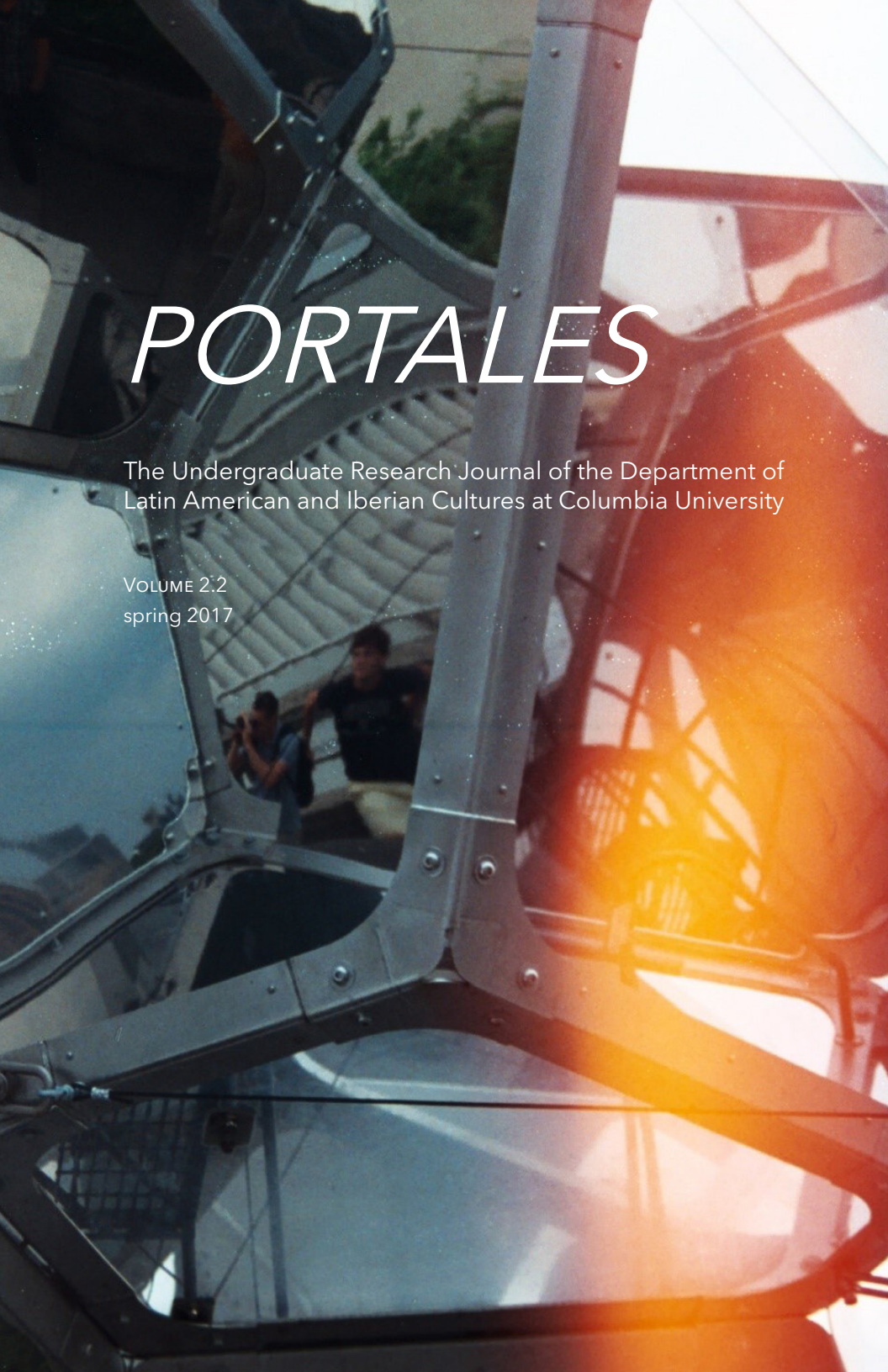


The background of the cover is a photograph of a modern building's exterior, featuring a complex network of dark, metallic structural beams and large glass panels. The image is taken from a low angle, looking up. A bright, warm orange and yellow light flare, resembling a low sun or a light leak, dominates the right side of the frame, creating a strong contrast with the cooler tones of the building. In the center-left, through the glass, two people are visible: one person in a blue shirt is holding a camera up to their eye, and another person in a dark shirt is standing next to them. The overall mood is architectural and artistic.

PORTALES

The Undergraduate Research Journal of the Department of
Latin American and Iberian Cultures at Columbia University

VOLUME 2:2
spring 2017

EDITOR-IN-CHIEF

ELIANA KANEFIELD CC '17

EDITORIAL BOARD

EMILY FELSEN BC '18

LARISSA GUIMARAES CC '18

FIONA KIBBLEWHITE CC '19

TEMPLATE DESIGNER

AKASH JASON SINGH

LAYOUT

LARISSA GUIMARAES CC '18

COVER IMAGE

COLIN ROSS

MANAGING EDITOR

EUNICE RODRÍGUEZ FERGUSON

PORTALES

Volume 2.2

spring 2017

TABLE OF CONTENTS

INDIGENISMO, EXTRACTIVISMO Y SUBALTERNIDAD María Antonella Pereira	4
EL SONETO XIII DE GARCILASO DE LA VEGA: PROPUESTA PARA UNA EDICIÓN DIGITAL Marc-Aurèle Ferracci	16
BANDERA TRICOLOR Alexander Veras	40
MACHADO DE ASSIS AS AN ETHNOGRAPHER Tiago Duarte Dias	42
EL ALEPH DE MANO Colin Ross	56
ENDNOTES	64

INDIGENISMO, EXTRACTIVISMO Y SUBALTERNIDAD: UN ANÁLISIS DE LA MOVILIZACIÓN INDÍGENA ECUATORIANA EN AGOSTO DEL 2015

MARÍA ANTONELLA PEREIRA

Extractivismo es el modo de producción con que inicia el ciclo capitalista de crecimiento económico. Según el neoliberalismo, el capital depende de la extracción de materia prima para convertirla en producto de valor. Lo ideal para el capitalismo es comercializarlo a nivel internacional. Así, la globalización es un eje fundamental para el capitalismo contemporáneo.

Sin embargo, esta acción transformativa no es únicamente capitalista. Al fin y al cabo, cualquier creación humana consiste en tomar un material natural y transformarlo. Como diría García Linera en su libro *Geopolítica de la Amazonía*, “los seres humanos se vinculan entre sí y con la naturaleza a través de medios materiales que no son más que naturaleza modificada por el trabajo social” (98). Por sí misma, la acción de extraer y procesar no corresponde a una sola ideología político-económica. De hecho, hasta el comunismo habla de la necesidad de explotar la tierra. Extractivismo se convierte en sinónimo del capitalismo solamente porque promueve la explotación *masiva* de la tierra principalmente para generar *ingresos*; no para el autoabastecimiento. En el capitalismo, la naturaleza es “reservorio de vehículos materiales del *valor de cambio*, de la ganancia”, y no “como reservorio de bienes de uso (valores de uso) para las futuras generaciones” (García Linera 99).

Durante la década de los noventa, varios países latinoamericanos se acogieron a la idea del extractivismo. Se emplearon cantidades significativas de tierra para la cosecha de alimentos, la minería o la industria petrolera. La división internacional del trabajo exigía la extracción de recursos y las naciones de América del Sur constituyeron el escenario principal para esta parte del proceso. Tanto compañías

nacionales como industrias extranjeras promovieron la extracción de recursos con el fin de aprovecharlos para el procesamiento industrial y la producción de conocimiento en sus propios países.

Esto mantuvo a América Latina “en el ámbito primario-exportador, fundamentalmente extractivista, o extractivista y agrícola” (García Linera 102). La privatización monopólica se desarrolló como consecuencia y prácticamente surge un nuevo latifundismo. Las clases privilegiadas reafirmaron su dominio económico preestablecido, fortalecidas por la demanda extranjera. Así, el campesinado (compuesto por indígenas y mestizos a la vez) se vio restringido, confinado a labrar la tierra siempre para alguien más y no para su propio desarrollo. El indígena ha sido siempre el subalterno del criollo. De hecho, ha sido siempre el subalterno incluso del mestizo, a pesar de que comparten la misma tierra y sangre. La opresión sistemática de las comunidades indígenas los ha restringido a un ámbito particular de trabajo: la tierra. Evidentemente se produjo una masiva explotación laboral, agravada por la violación de los derechos de los trabajadores. Las clases se polarizaron y la corrupción se agravó. La subalternidad de los indígenas, nacida durante la colonización, se vio perpetuada a los siglos contemporáneos por el sistema extractivista.

Ecuador, como los demás países latinoamericanos, sufrió las consecuencias de lo que el periodista, teórico político y militante del EZLN, Raúl Zibechi, identifica como la primera fase del neoliberalismo en el siglo XX. La década de los noventa trajo una oleada de explotación agraria que complementó a la industria petrolera, en auge desde el “boom” de 1972. El proceso de cultivo y deforestación arrasó con la tierra productiva. La fertilidad disminuyó drásticamente y la disponibilidad de terrenos que potencialmente podrían haber sido empleados para la agricultura se vieron menguados. En el presente, el diario *El Comercio* habla sobre las consecuencias de la explotación agrícola del siglo pasado: “en 1970 existía 1,63 hectáreas agrícolas por cada habitante; para el 2014 esa superficie se redujo a 0,43 hectáreas, y para el 2050 las proyecciones son de 0,31 per cápita” (Zamora 2015). Es decir, si el Ecuador quiere seguir proveyendo cultivos al mercado internacional necesariamente tendría que crear un nuevo programa agrario sostenible pero que a la vez continúe promoviendo la producción.





Fig. 1: Cajas, Pancho. “¡ GOLPISTAS ! ... ¡ DESESTABILIZADORES !”
Pancho Cajas Caricaturas. N.p., 2012. Web. 22 Dec. 2015.

Dentro de este contexto surge el Socialismo del Siglo XXI. Lo que tienen en común Hugo Chávez, Evo Morales y Rafael Correa es que se presentan como aliados del pueblo trabajador y campesino en su lucha contra el neoliberalismo burgués, la causa de la agravada polarización de clases. En el caso de Bolivia, la lucha estuvo directamente relacionada al indigenismo—Evo Morales asume la presidencia en el 2005 después de haber participado en una serie de manifestaciones indígenas contra la privatización del agua y otros recursos naturales—. Tras instaurarse en el poder, el Presidente establece el Estado Plurinacional de Bolivia. Así, Bolivia fusiona ideologías de izquierda con indigenismo tanto en teoría como en práctica—las comunas y los *ayllus* se implementaron en el sistema estatal—. La intención era devolver protagonismo a la clase indígena, abusada desde la época colonial. Se revolucionó el concepto de socialismo.

Desde su triunfo electoral en el 2007, el gobierno de Rafael Correa parece haber estado influenciado por esta nueva aproximación al socialismo. Desde el inicio, intentó conseguir el apoyo indígena mediante un discurso de justicia social. La demostración más clara podría ser la elaboración de una nueva Constitución en el 2008 bajo el liderazgo de Alianza País. La nueva legislación reafirmó el carácter plurinacional de la nación y el reconocimiento de los pueblos indígenas. La influencia indígena va aún más allá. La nueva Constitución adopta el ideario quichua del *sumak kawsay* (el buen vivir) y le dedica un capítulo entero (Capítulo II, Art. 12 – Art. 55). Buen vivir se convierte en sinónimo de justicia social, a su vez sinónimo de socialismo y antónimo de capitalismo. Socialismo, el *sumak kawsay*, se plantea como enemigo del neoliberalismo. Entonces, si se le añade la causa indigenista, se puede decir que el correísmo planteaba una definición de socialismo como la siguiente:

El socialismo es un **campo de batalla** entre el capitalismo en crisis, y las tendencias, las potencialidades y los esfuerzos por comunitarizar la producción; en otras palabras, es el periodo histórico de lucha entre el *modo de producción capitalista* dominante establecido, y otro potencialmente nuevo. (García Linera 105)

Si se tiene en consideración la definición previa, la crítica indigenista al correísmo cobra sentido. Parecería que extractivismo, entendido no simplemente como extracción sino como el modo de producción establecido durante la década de los 90, es contradictorio a socialismo. ¿Dónde está el nuevo modo de producción del socialismo? Podría argumentarse que el Socialismo del Siglo XXI es simplemente una variante capitalista que se disfraza con discursos izquierdistas. Esta es la posición indigenista.

En caso de que se acepte el argumento, la diferencia principal entre este nuevo neoliberalismo y el del siglo pasado vendría a ser a que el presente se enfoca más en especular que en producir. Las compañías no se mantienen únicamente por la cantidad de producción/venta sino por las acciones comerciales de inversionistas quienes, a su vez, confían que el valor del producto aumentará. El capital ya no es solamente trabajo y por consiguiente ya no es solamente producción. El capital ha adquirido un significado abstracto—depende de las tasas de valor internacional—. “Nosotros los seres humanos somos un estorbo para la acumulación de capital [...] aprendimos a resistir, a organizarnos, de modo que le dificultamos al capital la explotación, la apropiación de plusvalía, de plus valor. Entonces hoy están abandonando la producción y están intentando acumular en la especulación, en las finanzas y en esto que es extractivismo” (Zibechi 2). En todo caso, ¿qué significa esta segunda etapa del neoliberalismo para las naciones latinoamericanas?

Durante la primera etapa del neoliberalismo, la polarización de clases se debió a la explotación laboral. Este ya no es el caso en el siglo presente. La polarización socio-económica se mantiene por la imposibilidad de competencia entre el pequeño agricultor y los monopolios, sostenidos no solo por la burocracia de cada país sino también por el sistema globalizado. Así, para los indígenas, la cuestión del extractivismo no es puramente ambiental.

Según Zibechi, el extractivismo trae también consecuencias sociales, económicas y políticas. Primero que nada, por lo menos en las naciones de la Marea Rosada, extractivismo suele ir acompañado de políticas sociales. Según Zibechi, “no es que detrás de estas políticas sociales haya un interés de justicia social, en hacer un reparto de bienes, en que la desigualdad sea

menor, no, lo que hay es solamente un interés en que la gente tenga lo mínimo para que no se revele (2)". Siguiendo esta lógica, al extractivismo ecuatoriano no le interesaría el *sumak kawsay*. El ideario queda reducido a un eslogan de campaña y el desarrollo indígena queda en el olvido. Desde una perspectiva como la de Zibechi, el extractivismo incluso podría ser considerado como una táctica de exterminio étnico: "Hoy en día ya no funciona esto, ya ellos no se enriquecen con nuestro sudor, se enriquecen especulando y este viaje que ha hecho el capital, este cambio estratégico que ha hecho el capital es lo que nos condena a nosotros (los indígenas) a muerte" (2).

En el ámbito económico, la especulación y el extractivismo se oponen al autoabastecimiento. En efecto, prioriza la exportación. Además, especular trae el riesgo de crear burbujas económicas que resulten en crisis.

Extractivismo constituye una forma de dominación. Al sentirse dependientes del Estado, los pobres ven en el gobierno la única esperanza de satisfacer sus necesidades básicas. Más allá, cuando hay sublevación, el gobierno responde con represión policíaca-militar de forma que mantiene dominada a la multitud. "No hay extractivismo, no hay minería, no hay soja, no hay monocultivos sin militarización de la sociedad [...] Y en paralelo a la militarización va la criminalización de las protestas" (2). Así, la lucha indígena contra el extractivismo en gobiernos de la Marea Rosada es auténticamente una lucha.

Dicha lucha en el gobierno de Rafael Correa se ha visto como una sucesión de protestas. A lo largo de los últimos 3 años se pueden identificar por lo menos 5 movilizaciones anti-extractivistas, caracterizadas por el protagonismo indígena. La primera reunió en el 2012 a "miles de indígenas (*El Comercio*, "Tres Años de Movilizaciones")" en el parque El Arbolito en la capital para protestar contra la privatización del agua que proponía la nueva Ley de Aguas. A la Marcha por el Agua y la Vida le sucedieron dos series de movilizaciones: las marchas tras el anuncio gubernamental de que se explotaría una parte del Parque Nacional Yasuní para la extracción de crudo (octubre del 2013) y una segunda Marcha por la Vida de índole similar a su precursora del 2012. En el 2014 y el 2015, las marchas anuales por el Día del Trabajador cada 1ro de mayo, contaron con la presencia extensiva de la comunidad indígena y continuó con la protesta sobre

la cuestión del Yasuní. Finalmente, la movilización más reciente y de particular interés por su singular método de demostración, consistió en la movilización entre el 2 y el 13 de agosto de miles de indígenas a pie desde la provincia amazónica, Zamora Chinchipe, hasta la capital.

Al igual que en marchas pasadas, la movilización del pasado agosto nace como consecuencia de legislación pro-extractivismo. El 29 de enero del 2015, la Asamblea Nacional del Ecuador finalizó el primer debate por la Ley de Tierras Rurales y Territorios Ancestrales. Parecería que la intención del proyecto era desarticular al sistema neoliberal implementado desde la última reforma agraria en 1973. En efecto empieza diciendo:

En las décadas de los años ochenta y noventa las políticas públicas neoliberales propiciaron el debilitamiento institucional del Estado, así como de las políticas de fomento a la producción nacional de alimentos para el mercado interno; y se abandonaron las políticas redistributivas. En consecuencia muy poco se hizo por mejorar de manera sistemática el nivel de vida en las zonas rurales, en especial respecto de los pequeños y medianos agricultores, al tiempo que se generó la concentración y especulación de la tierra rural. (Exposición de Motivos, Ley de Tierras).

11

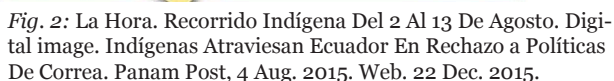
Sin embargo, el gobierno de turno reconoce la escasez de tierra productiva. Ante la situación nacional, se impulsa la producción y agro-exportación. Miguel Carvajal, presidente de la Comisión de Soberanía Alimentaria, la cual redactó el documento, dijo para Ecuavisa, “esta es una ley que promueve producción, que desestimula la especulación o el abandono de la tierra rural que puede producir [...] nuestro país necesita que la tierra rural que pueda producir, genere empleo, genere trabajos, genere recursos” (Debate Ley de Tierras).

La Ley de Tierras generó controversias inmediatas. Desde su elaboración, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y el Movimiento Indígena Pachakutik se mostraron hostiles. Por un lado, argumentaron que al instituir una Autoridad Agraria Nacional (Art. 27, Ley de Tierras), la comunidad indígena y campesina estaría privada de la toma de decisiones alrededor de la distribución y explotación de la tierra. En efecto, la Autoridad Agraria actuaría como ministerio de ramo,

conformado por miembros electos por el gobierno, tanto representantes del Estado como civiles. La CONAIE argumentó que dicho organismo debería ser autónomo al gobierno, conformado por representantes de diversos sectores. Además, dado que la Ley no establece límites al latifundio ni a la concentración de las tierras, la oposición indígena a la Ley se intensifica. La Ley otorga la tarea de establecer dichos límites a la naciente Autoridad Agraria (Art. 103, Ley de Tierras), la cual según la comunidad indígena, podría optar por proteger la propiedad monopólica de la tierra y expropiar territorios que ejercen agriculturas de subsistencia. Desde el argumento indígena-campesino, la Ley usa una careta de responsabilidad socio-ambiental para ocultar el extractivismo capitalista. Por esta razón, la Ley de Tierras se convirtió en una instigadora principal de las protestas indígenas del 2015 (tanto la de mayo como la de agosto), anunciadas desde febrero en la V Convención Nacional de las Organizaciones Sindicales y Sociales del Ecuador¹. Esta declaró al 2015 como año de la resistencia de trabajadores, organizaciones sociales y movimiento indígena, reconociendo como primera y fundamental motivo de lucha la necesidad de archivar la Ley de Tierras pues, “fomenta el agronegocio, [busca] cambiar la producción de alimentos por la de agrocombustibles, y garantizar el monopolio de la tierra, sacrificando la soberanía alimentaria del pueblo ecuatoriano” (V Convención). Además, la Convención también dice, “Rechazamos y denunciemos la escalada de violencia provocada por las empresas mineras y petroleras en la Amazonía, que ha provocado los asesinatos de los compañeros shuar Bosco Wisum, Freddy Taish y José Tendetza, [...] y exigimos la libertad de los compañeros huaroani por resistir la manipulación de las petroleras en su territorio” (V Convención). El 2015 empieza para el régimen de Rafael Correa con acusaciones de extractivismo capitalista y antidemocracia. Entonces, surge la movilización indígena desde Tundayme hasta Quito donde se congregaron en el Parque El Arbolito el 13 de agosto. Liderados por el presidente de la CONAIE, Jorge Herrera, el vicepresidente del movimiento indígena de Tungurahua, César Pilalumbo, y el presidente de la Ecuarunari, Carlos Pérez Guartambel, decenas de manifestantes

1. La V Convención Nacional de Organizaciones Sindicales y Sociales contó con la participación de agrupaciones como el Frente Unido de Trabajadores (FUT), la CONAIE, el Frente Popular (FP), la Federación Médica, etc.

definitivo contra Correa. Sin embargo, dirigentes indígenas reiteraron en el pacifismo de sus marchas. El 13 de agosto culminó la movilización con el Paro Nacional, en el cual fueron detenidos varios manifestantes. Entre ellos, fue detenida la pareja de Guartambel, la periodista y profesora universitaria Manuela Picq. Por su cargo como presidente de la Ecuarrunari, Guartambel convocó a protestas para pedir la liberación de Picq y demás presos políticos. Picq fue liberada el 17 de agosto pero muchos otros no fueron exentos de sus cargos inmediatamente (como el caso de los 21 del Arbolito). Sin embargo, para el 22 de agosto, la multitud de indígenas se disolvió, y los manifestantes regresaron a sus provincias. Cabe recalcar que la protesta se realizó tras casi dos meses de protestas contra el régimen de Correa. De esta manera, los indígenas adoptaron los motivos que empezaron las protestas en junio.² La oposición a Ley Orgánica para la Redistribución de la Riqueza y la Ley de Plusvalía³ y al proyecto de Enmiendas Constitucionales (que incluye una “enmienda” que permite la reelección indefinida) se añadieron a la plataforma de lucha indígena. Más allá, la consigna popular del mes, “¡FUERA, CORREA, FUERA!” continuó retumbando



entre la multitud indígena. Así, los manifestantes de la movilización no estuvieron movidos únicamente por razones anti-extractivistas.

No obstante, ¿será qué esta multitud estaba realmente consciente de dichos motivos? ¿Entendían realmente las implicaciones de la Ley de Tierras y La Ley de Herencias? ¿Entendían las implicaciones económicas del extractivismo dentro del marco del socialismo del siglo XXI y del neoliberalismo? ¿Hasta qué punto se puede considerar a la marcha una manifestación de ideología?

Un análisis pos-hegemónico argumentaría que no. Dicho análisis diría que el levantamiento indígena, “funcionó bien por debajo de la conciencia o ideología” (Beasley Murray 3).⁴ Los *afectos y hábitos* de la multitud indígena serían los instigadores de la marcha. Afectos, porque al fin y al cabo lo que motivó a la multitud, como actor colectivo y no individualista, no fue una comprensión de la situación política del país (aunque necesariamente motivó a dirigentes e intelectuales por su cuenta). Más bien, los manifestantes se levantan cuando las necesidades básicas de su comunidad fueron amenazadas. En efecto, como evidencia el argumento de Zibechi, el extractivismo trae consecuencias que al final del día empeoran las condiciones de vida para el indígena. Incluso hay la hipotética de que el extractivismo podría ser empleado para el exterminio de sus comunidades. Pero probablemente ni siquiera de esto estaba consciente la multitud durante el acto de protesta—la mayoría indígena ni siquiera habrá leído el documento oficial para la legislación—.

La cuestión es que un afecto, tal vez de terror o irás, resultó en una intensidad impersonal (afecto) que unificó a la comunidad indígena. Esto en sí es una manifestación de poder: demuestran al Estado su capacidad

2. Ante el anuncio de la Ley de Herencia y Plusvalía y la del Régimen Especial para Galápagos, el 8 de junio estallan protestas en Quito, Guayaquil, Cuenca y Galápagos. En Quito, las protestas se perpetúan hasta el 18 de junio, reuniendo a los manifestantes frente a la Sede de Alianza País donde esperaban manifestantes aliados al gobierno. En cada uno de estos días, por lo menos una ciudad más participaría de las protestas. El 12 de junio, el dirigente del movimiento CREO, Guillermo Lasso, convocó a una manifestación masiva en Guayaquil y se suman a las protestas Ambato, Manta, Portoviejo, Cuenca e Ibarra. Mientras el Presidente Correa estaba en la cumbre de la UE-Celac en Bruselas, once ciudades protestaban. El 14 de junio, la oposición quiteña realiza una “caravana de luto” para recibir al Presidente de su viaje: centenares de vehículos con banderas negras recorrieron una trayectoria desde la Shyris hasta el Aeropuerto Mariscal Sucre. El país vive un clima de sublevación. Para el 18 de junio, organizaciones sindicales e indígenas expresaron oficialmente su apoyo a las protestas populares del mes y declaran que todas las protestas planificadas desde la V Convención de febrero (incluida la movilización desde Tundayme) se alían a las recientes manifestaciones. Las marchas continuaron en julio aunque con menor eficacia: se vieron interrumpidas por la visita del Papa Francisco del 5 al 8 de julio.

3. La Ley de Herencias propone un impuesto a patrimonios heredados que superen los US\$35.400 en vez del monto anteriormente establecido de US\$68.800. Anteriormente, el impuesto iba del 5% al 35%, de forma que la nueva tabulación de impuestos podría afectar a miembros de menores recursos que los que actualmente se ven afectados por la Ley. Además, la Ley de Plusvalía propone un impuesto del 75% a la plusvalía.

4. “functioned far beneath consciousness or ideology” (Beasley-Murray 3).

comunitaria de reaccionar al ser afectados. Al Estado le conviene apaciguar dichas intensidades. Si estas se controlan (por ejemplo, satisfaciendo necesidades básicas en las campañas de justicia social que Zibechi argumenta que siempre acompañan al extractivismo), teóricamente la multitud permanece en un estado de ignorancia que permite manipularlo. Si la multitud está afectivamente relajada, sus hábitos corresponden y no afectan. En cambio, en las manifestaciones, los hábitos corresponden a los de una intensidad afectiva: los gritos, la acción de marchar e incluso los casos de violencia dentro de la marcha no son acciones que el indígena tuvo que aprender. Vienen innatos con el afecto que mueve dichos hábitos. De esta manera, en última instancia, los hábitos tienen el poder de afectar al Estado.

En esto se podría considerar exitosa la movilización indígena y el Paro Nacional de agosto del 2015. Es verdad que el levantamiento no evolucionó hasta convertirse en una auténtica revolución. No se acabó con el régimen de Correa. La movilización fue meramente una rebelión, entendiendo al rebelde como, “aquel que se levanta contra la autoridad, el desobediente o indócil” (Paz 148). Sin embargo, dicha rebelión fue un testamento afectivo contra Rafael Correa, Alianza País, el Socialismo del Siglo XXI y el sistema globalizado del mercado que define la economía mundial: El Imperio. En eso está el éxito: las acciones de la multitud indígena (y no los discursos/ acciones de sujetos individuales) le dicen al Imperio que se niegan a la sumisión a sus afectos y hábitos. La movilización es testamento de que los indígenas pueden actuar fuera de los hábitos que impone el Imperio; es un testamento de poder. Los eventos ocurridos en agosto, al fin y al cabo, reiteran que la comunidad indígena no permanecerán subalternos para siempre.

UN LECTOR DE LA TEMPRANA MODERNIDAD ESPAÑOLA:

SINOPSIS

MARC-AURÈLE FERRACCI

En este ensayo argumentaremos a favor de la proliferación de la edición digital en el mundo literario, basándonos en el ejemplo del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega. Empezaremos contextualizando Garcilaso de la Vega y su obra. Luego, contextualizaremos tres ediciones de este soneto, explicando de paso por qué las elegimos. Utilizando estas tres ediciones, analizaremos sus diferencias para observar a continuación la variabilidad que se puede encontrar entre estas ediciones. Más particularmente, pondremos de relieve la variación del verso cuarto y la gran inconstancia de la puntuación. Bajo este prisma, pondremos de manifiesto el aspecto plural del soneto XXIII, y por consiguiente la posible pluralidad de los textos en general. Finalmente, a la luz de la edición digital, exploraremos diferentes maneras de cambiar la experiencia del lector, con el objetivo de evidenciar el aspecto plural del texto que está leyendo. Antes de concluir, describiremos brevemente cómo programamos la edición digital que nos servirá de ejemplo.

EL SONETO XXIII DE GARCILASO DE LA VEGA:

PROPUESTA PARA UNA [EDICIÓN DIGITAL](http://dh-laic.com/undergraduate/Fall2014/Ferracci/)

<http://dh-laic.com/undergraduate/Fall2014/Ferracci/>

Cuando leemos una edición contemporánea del soneto XXIII del gran poeta renacentista Garcilaso de la Vega, ¿qué es lo que estamos leyendo? La respuesta obvia a esta pregunta —y quizás un tanto necia a primera vista— es “el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega”. Sin embargo, hay muchas otras implicaciones no del todo obvias a primera vista. Damos por hecho que Garcilaso escribió el soneto XXIII, pero debemos así mismo preguntarnos si fue él mismo quien supervisó la publicación. Ante la falta de pruebas definitivas, es lícito plantearse si el soneto, tal y como hoy en día lo conocemos, responde a las lecturas de la primera edición, del año 1543, o por el contrario difiere. En las ediciones de las obras de Garcilaso, publicadas en 1543 por Juan Boscán, en 1580 por Fernando de Herrera y en 1612 por Francisco Sánchez de las Brozas, observaremos que el soneto presenta ya numerosas variantes, además de un verso, el cuarto, que es completamente diferente. El soneto XXIII no es exactamente el mismo, en función de la edición que estemos leyendo y, por lo demás, tampoco constituye un caso aislado. Así pues, la incertidumbre radica en determinar el equilibrio entre creación e intervención, es decir el grado de responsabilidad que tiene, por obvias razones, el autor y, por otro lado, el editor en tanto que modifica e interpreta el texto ajeno. Las tres ediciones seleccionadas y que forman parte de la edición digital ejemplifican esta dualidad, no solo en el aspecto textual, sino también en el exegético a través de las glosas y los comentarios.

En este artículo trataremos de responder tanto a estas preguntas como a otras que aparecerán a lo largo del desarrollo de nuestro análisis. En primer lugar, contextualizaremos el autor, Garcilaso de la Vega, y su obra, centrándonos más detalladamente en la historia y la tradición textual del

soneto XXIII y en los problemas de autoría. En segundo lugar, contextualizaremos las tres ediciones anteriormente mencionadas del soneto XXIII, y los motivos que me han llevado a su elección. En tercer lugar, analizaremos las diferencias entre estas tres ediciones, y sus implicaciones desde el punto de vista del lector y del concepto de autoría. En cuarto lugar, exploraremos diferentes maneras de cambiar la experiencia del lector, haciendo más explícita la pluralidad de un texto, a la luz de una edición digital creada ad hoc y con un carácter experimental. A continuación, describiremos los aspectos técnicos del proceso de elaboración de la edición digital. En fin, resumiremos la relevancia de los conceptos analizados y la aportación de la edición digital desde el punto de vista de la experiencia del lector.

I. Garcilaso de la Vega y su obra: una breve contextualización

Según el filólogo zaragozano José Manuel Blecua Perdices, la fecha más decisiva de la historia de la poesía española, es sin duda alguna el año 1526 (J.M. Blecua Perdices 1). Es precisamente en 1526 que el poeta barcelonés Juan Boscán se encontró con Andrea Navaggiero, embajador de Venecia, y que decidió empezar a escribir a la manera italiana, marcando el fin de la poesía española de tradición medieval, e introduciendo el verso endecasílabo y las estrofas italianas, como el soneto. Garcilaso de la Vega, el poeta toledano y gran amigo de Boscán, quiso también seguir este camino e impuso definitivamente esta “nueva escuela” como un modelo para la poesía española. En 1550 se aprecia un cambio notable en las publicaciones poéticas (J.M. Blecua Teijeiro 1); un cambio que representa el gran triunfo de esta nueva escuela y que se observa a través de las numerosas reediciones de Boscán y Garcilaso, con anotaciones de grandes eruditos como el escritor sevillano Fernando de Herrera o el humanista y gramático Francisco Sánchez de las Brozas. Otro punto que ilustra el éxito de Garcilaso, es simplemente, como lo menciona el filólogo y cervantista Alberto Blecua, el hecho de que en esta época Boscán y Garcilaso son los preferidos de los impresores (“La poesía española” 1). Se puede ver desde un punto de vista meramente económico que estos poetas eran de los más valorados de su época. Los libros en el siglo XVI empezaron a ser reconocidos como productos de alto valor, tanto estético

como financiero, compitiendo así con cuadros y otras obras de arte (Parshall 22). Siguiendo esta analogía es evidente que Boscán y Garcilaso estaban entre los más cotizados y que, por lo tanto, los impresores rivalizaban por imprimir sus obras, ya que esas se podían vender a precios altos.

Considerando que Garcilaso era visto casi como una referencia “clásica” por los poetas del siglo de oro y que, por consiguiente, se veía atribuido una alta “cotización”, nos interesa comprender más detalladamente en qué consistió su obra y sobre todo cómo se publicó. La teoría principal, o más aceptada, es que la obra de Garcilaso fue publicada póstumamente por su amigo Boscán. Es más, como lo explica Bienvenido Morros, Boscán no fue capaz de terminar este trabajo, puesto que murió un año antes de la impresión definitiva en 1543, y que por consiguiente no pudo hacerse cargo de la corrección de todos los pliegos (Morros 1). Esta corrección, la asumió su viuda, que ni conocía la obra de Garcilaso, ni tampoco la de su marido. Esta edición inicial —la *editio princeps*— fue publicada con numerosos errores según varios editores; estos se esforzaron por corregirlos en cada nueva edición de las obras de Garcilaso. De hecho, Francisco Sánchez de las Brozas, más conocido como el Brocense, publicó en 1574 otra edición de las obras de Garcilaso, con sus propias enmiendas, inspiradas por lo que él mismo designa como un “libro de mano” (Morros 1). Años después, editó de nuevo la obra de Garcilaso, en respuesta a la edición enmendada por Fernando de Herrera, dado que este se lamentaba de la calidad de las ediciones anteriores, y más precisamente las del Brocense. De hecho, veremos a continuación que Herrera introdujo una variante para el verso cuatro en el soneto XXIII, reivindicando que había podido estudiar un manuscrito de la obra original, provisto por el suegro de Garcilaso don Antonio Puertocarrero. Así pues, resulta difícil determinar cuál de las ediciones de las obras de Garcilaso es la que más se parece a la obra realmente escrita por el autor, ya que ninguna de ellas fue publicada ni enmendada por el propio poeta, además, algunas se contradicen con respecto a ciertos versos. Observamos de paso que estos editores —Herrera o el Brocense, por ejemplo— entienden la palabra “error” como “equivocación”, lo cual explica su voluntad de corregir estos “errores”. No obstante, si nos referimos a la etimología latina de esta

palabra, el *error* también significa “errante”, implicando así una noción de movimiento. Es precisamente este significado de la palabra “error”, esta alusión al movimiento, que nos llevará al concepto de pluralidad del texto que definiremos a continuación.

Volvamos a Garcilaso. El poeta se había convertido rápidamente en una referencia importante para la lírica castellana. Como lo señala Morros, las poesías del toledano ya ocupaban las aulas universitarias y competían con las de los clásicos y de los italianos (Montero Delgado 1). La adoración e imitación del poeta se transformó con el paso del tiempo, en una relación mucha más compleja. A medida que Garcilaso se iba convirtiendo en un modelo para la lírica española, los autores más exigentes —como Herrera, de hecho— sintieron la necesidad de competir con él desde una perspectiva más crítica, que uniese la admiración con el deseo de superarlo o simplemente diferenciarse de él a través de la exploración de otras posibilidades poéticas (Montero Delgado 1). Por consiguiente, resulta particularmente difícil confiar en las enmiendas y anotaciones de eruditos como Herrera y el Brocense, cuya admiración se conjugaba también con un cierto sentimiento de competición y rivalidad. Esta relación entre Herrera, el Brocense y Garcilaso, se vuelve todavía más compleja cuando consideramos que la canonización del poeta como “clásico” en la lengua vernácula es precisamente debida a las ediciones, a estos verdaderos ditirambos, que escribieron ambos catedráticos. De hecho, según el mismo Herrera, el estilo de Garcilaso es comparable con el de Virgilio:

Los versos no son rebueltos ni forçados, mas llanos, abiertos i corrientes, que no hazen dificultad a la inteligencia, si no es por istoria o fabula. I con aquella claridad suave i facil, i con aquella limpieza i tersura i elegancia i fuerça de sentencias i afetos se junta l’alteza de estilo a semejança de Virgilio. (17)

En suma, como podemos constatar con los comentarios del Brocense y de aquí arriba de Herrera, Garcilaso se impuso rápidamente, después de la publicación de sus obras, como una referencia para la generación lírica siguiente. Delimitado, pues, el contexto histórico-cultural, pasemos ahora a analizar las diferentes ediciones mencionadas.

II. El soneto XXIII a la luz de tres ediciones renacentistas

McKenzie señaló que la historia de toda obra es en realidad la historia de lecturas erróneas² (McKenzie, 43). Con esta idea como premisa metodológica, analizaremos cómo en este caso la forma afecta al contenido, mediante una lectura de cerca de tres versiones del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, publicadas en 1543¹, 1580 y 1612³. La edición de 1543, póstumamente publicada por Boscán, o mejor dicho por su viuda, representa el primer ejemplar público —la *editio princeps*— de las obras de Garcilaso. La elegimos porque es la primera y resulta, pues, esencial para cualquier comparación, sobre todo teniendo en mente que según las ediciones posteriores fue publicada con numerosos errores. Así pues, esta edición supuso el punto de partida para toda una serie de ediciones posteriores, publicadas por intelectuales o diletantes cuyo propósito fue enmendarla y proponer, a su vez, una versión más cercana a la intención inicial de Garcilaso. Sin duda el hecho de que no se haya publicado ninguna edición supervisada por el propio Garcilaso favoreció la preocupación de los varios editores por concebir una edición sin errores. Las dos otras ediciones son las de Herrera y del Brocense. Elegí estas dos ediciones encomiásticas porque fueron las más influyentes (Montero Delgado 1) y sobre todo porque, como lo mencionamos antes, fueron las dos ediciones que consagraron a Garcilaso y que le concedieron su estatus de clásico poético en lengua vernácula. Cabe añadir, además, que elegimos estas dos ediciones porque contienen anotaciones que permiten observar la subjetividad del concepto de edición, incluso en esta época, y la variedad de lecturas que un mismo soneto puede suscitar. La edición del Brocense de 1612, parece más interesante que la primera, la del año 1574, porque enmienda a la de 1574 con nuevas variaciones y responde directamente a la de Herrera. En fin, la selección responde a otros tres puntos clave: (1) La delimitación de un período temporal de un solo siglo.

1. Para ilustrar este punto, citaremos al propio Fernando de Herrera en su Vida de Garcilaso de la Vega: "No faltaron algunos ombres de singular erudicion, que celebraron maravillosamente los versos i el ingenio de G.L. como fueron entre otros Paulo Iovio en el lib.³⁴. i en los elogios de los ombres dotos, donde alaba las odas que escrevia con la suavidad de Oracio; i Pedro Bembo en una carta Latina, que le envió enel año de 35. i en otra Toscana, que escrivio a Onorato Fasitelo, donde estima grandemente la belleza de su estilo, i piensa que no solo los Españoles, pero que ceddera a los Italianos si no se cansa en aquel estudio. Pero estos loores i otros, que el dize, podra vér quien quisiere ocupar un poco de tiempo en leer la hermosa i polida epistola, que le escrive Pedro Bembo; porque yo no pienso traer eneste lugar otros elogios, que los escritos en verso. I primeramente en el epitafio, que le aplicó, segun es fama, Laura Terracina del canto 16. de Ariosto." (18)

2. "Any history of the book [...] must be a history of misreadings."

3. (1) Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros, [Carles Amoros, Barcelona, 1543], (2) Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, [Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580], (3) Obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega, [Francisco Sánchez de la Brozas, Juan de la Cuesta, 1612].

(2) La voluntad de delimitar nuestro corpus con el fin de observar con más detalle las variantes que coinciden en estas tres versiones. (3) La ejemplificación de un problema clave, esto es, el de la falta de consistencia y homogeneidad en un mismo texto, incluso en ediciones tan cercanas en el tiempo. A través de estas tres ediciones, compararemos cómo es analizada y representada la obra de Garcilaso y también distinguiremos cómo las meras formas (puntuación, tipografía, variante del verso cuatro) del soneto XXIII son representativas del análisis de sus respectivos editores y de sus decisiones con respecto a la (re)presentación del poema.

III. El soneto XXIII bajo el prisma de las diferencias editoriales

El soneto XXIII, cuyas tres ediciones recogen nuestra edición digital, es indudablemente uno de los poemas más conocidos de Garcilaso de la Vega. Este soneto representa perfectamente la adopción de la lírica italiana en la lengua castellana (catorce versos endecasílabos, en dos cuartetos y dos tercetos, en rima consonante) y los temas barrocos por antonomasia: locus amoenus, carpe diem y tempus fugit. La descripción de la dama responde, a su vez, a la típica descriptio puellae renacentista: una hermosa mujer de cabello rubio como el oro y de piel blanca como el alabastro, comparada con una naturaleza idealizada (locus amoenus). Ahora bien, en un giro radical de lo sereno a lo angustioso, Garcilaso pinta los efectos del paso del tiempo (tempus fugit) y ruega tanto a la mujer como al lector que aprovechen la hermosura de la juventud (carpe diem). El soneto XXIII es una de las lecturas obligadas en la enseñanza de la literatura castellana del Renacimiento y forma parte del canon de la poesía española. Sin embargo, resulta muy interesante ver bajo el prisma de la historia del libro, y más específicamente bajo el prisma de la historia de este soneto, el carácter plural de esta composición. Ahora, podemos interrogarnos sobre esa susodicha referencia y tratar de averiguar de qué versión se trata. Algunos apuntarán a la *editio princeps* que fue publicada por la viuda de Boscán, en cambio, otros insistirán sobre el hecho de que supuestamente contiene numerosos errores y defenderán la edición enmendada por Herrera o por el Brocense. No podemos establecer con seguridad una versión “auténtica” del soneto XXIII, y por eso tendríamos que hablar de una pluralidad de sonetos XXIII, con significados diferentes.

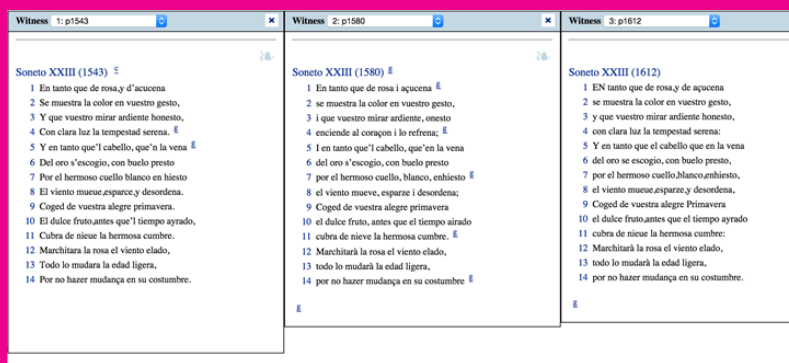


Fig 1: Las tres ediciones del soneto

Con “pluralidad de sonetos XXIII”, queremos poner de relieve el hecho de que estas versiones son independientes unas de otras —aunque también entrelazadas— e irreducibles entre sí. En otras palabras, son todas estas ediciones, estas piezas que permiten construir conjuntamente el soneto XXIII. Entonces, ¿quién es el autor? Si definimos la palabra *autor* mediante su etimología griega, el autor es él que ἀξάει, es decir él que hace crecer, incrementa, enriquece. Por lo tanto, propongo que digamos que para la primera edición hubieron tres *autores*, tres personas que participaron de alguna manera y enriquecieron la obra: Garcilaso, Boscán y su viuda. Para la segunda: Herrera y Garcilaso. Para la tercera: Francisco Sánchez de la Brozas y Garcilaso.

Pasemos a las tres ediciones del soneto, que en la edición digital, se presentan de manera simultánea (represented above).

Lo primero que notamos es el cambio radical en el verso cuatro: “Con clara luz la tempestad serena.” (1543), “enciende al coraçon i lo refrena;” (1580) y “con clara luz la tempestad serena:” (1612). Dejemos para después el análisis de los cambios de puntuación, y centrémonos en el origen de la variante introducida por Herrera, quien en una de sus glosas aclara:

Assi se à de leer, i desta suerte dize don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro. Porque como anda impresso, mas sirve de sustentamiento del cuartel, que de prosecucion del intento. I deste modo usa aqui G.L. de hermosissima figura, regression o reversion, dicha de los Griegos epanodos, i de nosotros rebuelta, quando bola vemos a las palabras ya prospuestas por causa de mostrar la diferencia, como en el.2. de la Eneida. (Herrera 1580, 174-75)

Es decir que Herrera reivindica que ha sacado este verso de un manuscrito, provisto por el nieto de Garcilaso, y que al mismo tiempo critica y enmienda las ediciones anteriores. Es más, justifica la legitimidad de este verso comparándolo con la Eneida e inscribiendo su belleza en una similitud con los versos de Virgilio. Este verso ha ocasionado muchos debates entre los filólogos expertos en poesía garcilasiana. Como lo menciona María Rosso Gallo, Alberto Blecua especula que la lectura de Herrera es probablemente una variante de autor y excluye completamente la hipótesis de una posible innovación introducida arbitrariamente por Herrera (Rosso Gallo 208). Más aún, Blecua observa que Herrera mantiene una actitud conversadora y subraya el hecho de que Herrera no se atrevería a intervenir directamente en el texto (Rosso Gallo 209) y añade que, dada la incontestable calidad poética de la variante del verso cuatro, es imposible que el nieto de Garcilaso, Puertocarrero, haya inventado e introducido el verso él mismo. Esto implicaría que Puertocarrero tuviese un cierto genio poético, y no existe ninguna evidencia de que tal sea el caso.

Rosso Gallo se opone directamente a esta hipótesis con tres argumentos: (1) Si de verdad Herrera hubiese puesto la mano en este otro manuscrito, entonces ¿cómo es posible que Herrera lo mencione únicamente en esta instancia y no se sirva de él para enmendar otros versos anómalos de la editio princeps (Rosso Gallo 209)? (2) La variante propuesta en la edición de 1580 se inserta fluidamente en el sistema lexical, conceptual y estético herreriano (Rosso Gallo 210), por lo cual no podemos excluir que Herrera haya decidido innovar el verso cuatro, convencido de que podía mejorarlo y de cierta manera reproducir con más fidelidad la intención original de Garcilaso. (3) En la edición de 1580, no faltan ejemplos de enmiendas conjeturales, en los cuales se observa el claro predominio del sistema

herreriano sobre el del texto original (como en el Soneto XXVI, en el verso 3, la introducción del lexema bien y la modificación del tiempo verbal) (Rosso Gallo 211). En fin, Rosso Gallo rechaza completamente la hipótesis de Blecua, y sostiene que la hipótesis de la variante del autor es indubitadamente la más arriesgada.

No obstante, nuestro propósito no es ir a favor de una u otra hipótesis, sino ilustrar la casi imposibilidad de autenticación de un texto. La hipótesis de Rosso Gallo presenta argumentos convincentes, pero no aporta ninguna prueba definitiva. Parece ser que para el soneto XXIII, un texto de la temprana modernidad con una historia peculiar, no es posible afirmar que se trate de un *texto auténtico*. Por lo cual, si no es posible saber con seguridad qué versión del soneto XXIII es la “original”, ¿es acaso posible hablar de la existencia de un solo soneto XXIII, cuyo autor es únicamente Garcilaso? Propongo que hablemos de un soneto XXIII *plural*, cuyos autores también son *plurales*. El soneto de la *editio princeps* es una versión del soneto XXIII y sus autores son Garcilaso, Boscán y su viuda, mas también otras personas cuyos nombres desconocemos y que intervinieron en la edición, como por ejemplo el componedor o el corrector. Lo mismo se puede decir de los sonetos de 1580 y de 1612. ¿Pero por qué enfatizar esto?

Si no podemos establecer con completa seguridad que una de estas ediciones (lo cual vale también para cualquier otra edición) es la que más se parece a la versión inicialmente ideada por Garcilaso de la Vega, y que en cada una de estas ediciones han podido participar numerosas personas que tuvieron la oportunidad de cambiar signos (entiéndase puntuación, letras, etc.) por inadvertencia, no es posible entonces establecer una relación texto-autor que sea irrefutable. Demasiada gente pudo cambiar el texto, y no se puede decir que solo haya un autor; es imposible establecer un diseño original. Ahora bien, no es esencial utilizar el contexto histórico de un autor (por ejemplo saber que Garcilaso estuvo enamorado de Isabel Freyre) para analizar sus poemas, porque no sabemos con certeza que uno u otro verso fue escrito por él (y no por Herrera por ejemplo). ¿Entonces, importa de verdad el autor? Si no tenemos ninguna certeza con respecto al autor, ¿qué es lo que nos queda? Nos queda el texto. O mejor dicho, los textos. Nos queda un soneto XXIII, que es plural y que tiene sentidos diferentes.

A lo largo de los años, varios cánones de la literatura han sido sacralizados con lo cual muchos lectores los ven como obras estáticas e intocables. Parece necesario hacer hincapié sobre la pluralidad de los textos y paralelamente sobre la importancia de la historia de la edición de una obra. El soneto XXIII no es un modelo de la poesía castellana, publicado por primera vez en 1543, y que desde ese año precisamente, nunca cambió y nunca cambiará. Es plural y por eso precisamente tenemos que analizarlo bajo este prisma. Tenemos que ser más cuidadosos al analizar una obra literaria. Ahora que hemos definido cómo tenemos que analizar este texto, veamos precisamente cuáles son las diferencias de significado que nos aportan estas tres versiones.⁴

IV. El soneto XXIII y las diferentes lecturas

El primer verso del soneto funciona como la exposición de una forma sonata, presentando juntos, los dos temas principales: la “rosa” —el rojo, la pasión y la juventud— y la “azucena” —el blanco, la pureza y la templanza—. En la versión de Herrera de 1580 la sinalefa es simultáneamente obvia y ambigua: es decir que podemos pronunciarla tanto “rosai açucena” como “rosa iaçucena”. Ahora, para analizar el primer verso de las dos otras versiones, inclinémonos sobre las diferencias de puntuación. La importancia de este detalle puede ser entendida mediante el ensayo de Paul Saenger:

However, in late antiquity, authors had generally dictated their compositions, in large measure because of the difficulty of manipulating the scriptura continua that from the end of the second century AD was the normal form of writing. The adoption of separated writing sparked an interest in autograph composition. With the renewed desire of authors to write their own works, certain authors such as Othlon of Saint Emmeram in the eleventh century and Guibert of Nogent in the twelfth century expressed intimate sentiments hitherto not set down on parchment because of the absence of privacy when composition depended upon dictation to a secretary. (126)

4. Véanse las tres versiones en nuestra edición digital adjunta en este trabajo.

La lectura silenciosa, así como la escritura silenciosa, son contra-intuitivamente conceptos nuevos para la temprana modernidad, y por lo tanto significa que los poemas se leían casi tanto en voz alta como silenciosamente. Es más, la escritura silenciosa engendró una creatividad más personal y de cierto modo más emocional. Sin embargo, esta creatividad personal se podía leer tanto en voz alta como en voz silenciosa, generando así una dualidad oral y escrita, intrínseca a los textos de esta época. Así pues, si nos centramos en esta dualidad oralidad-escritura, la puntuación es particularmente significativa: tiene un papel visual y auditivo importante dado que puede cambiar gramaticalmente el sentido de una oración y la musicalidad de un soneto. Es más, la puntuación editorial puede ser considerada como parte integrante del texto o, al contrario, como una descripción externa relacionada con este mismo texto (Buzzetti y McGann 65). En el primer caso, la nueva puntuación produce una variante textual, y en el segundo caso, una variante de interpretación (Buzzetti y McGann 65). Así pues, cualquier signo de puntuación es ambivalente: puede ser considerado como la marca de una operación o como la marca de un resultado operacional (Buzzetti y McGann 65).

Si leemos atentamente el prólogo *Vida de Garcilaso de la Vega* que escribe Herrera en su edición, observamos que el crítico hace particular hincapié en los valores fónicos y rítmicos del poeta:

Haze los assientos de los versos siempre llenos de hermosura
i magestad en lugar, que quien lee respira i descansa. I aquel
numero tan suave i armonioso es solo suyo. Con su regalo i
blandura i suavidad es estimado por mui facil; porque es tanta
la facilidad de la dicion, que apenas parece que puede admitir
numeros, i tanto el sonido de los numeros, que apenas parece que
puede admitir lenidad alguna. (18)

Sin embargo, dadas las grandes diferencias de puntuación en las tres ediciones elegidas del soneto XXIII y volviendo a nuestra analogía musical, tenemos aquí tres *sonatas* claramente diferentes. En las versiones de 1543 y de 1612, la sinalefa no es tan obvia: la coma rompe la continuidad del verso y la adición del “d’ ” (1543) y del “de” (1612) fuerzan hacer la sinalefa del “y” con “rosa”. Por lo tanto, el ritmo de la versión de 1543 y de 1612 es más lento que el de 1580. Cabe añadir que la versión de 1612 presenta una

segunda sinalefa, todavía más forzada, entre “de” y “açucena”.

El segundo verso es casi idéntico entre la tres ediciones, con excepción del “se” que aparece con mayúscula en la *editio princeps*. De hecho, todos los versos de esta edición empiezan con mayúscula, dándole más autonomía a cada verso. Las dos otras versiones presentan los cuartetos y tercetos como entidades (las cuales empiezan todas con mayúscula) en vez de darle a cada verso una identidad propia. En el tercer verso, podemos observar otra sinalefa entre “ardiente” y “honesto” (1543 y 1612) / “onesto” (1580). Ahora bien, en las ediciones de 1543 y de 1612, esta sinalefa se lee casi naturalmente, puesto que no se encuentra ninguna coma para forzar al ojo del lector a hacer una pausa. En la edición de 1580, el metro es lo que nos indica que tenemos que hacer una sinalefa, e ignorar la coma que hay entre “ardiente” y “onesto”. Aquí también el ritmo es diferente: en las versiones de 1543 y de 1612, es natural, y en la de 1580, es forzado.

El verso cuatro es casi idéntico en la *editio princeps* y la del Brocense. En la de Herrera, como lo hemos podido observar anteriormente, cambia radicalmente. La versión de Herrera junta los dos temas principales *rosa* y *azucena* con los verbos *encender* y *refrenar*, donde el paralelismo es evidente. Esta versión fortalece los temas de la *exposición*, mas no crea ningún vínculo de continuidad; además, siguiendo nuestra metáfora de la forma *sonata*, no establece ningún *punte* con el *desarrollo*. Por otro lado, como lo explica Rosso Gallo, Herrera destruye la alternancia simétrica de la bi-isotopía “humanidad-cosmicidad”.

I.1	I.2
I.C. gesto (vs.2)	rosa-açucena (vs.1)
mirar (vs.3)	tempestad (vs.4)
II.C cabello (vs.5)	oro (vs.6)
cuello (vs.7)	viento (vs.8)

Además, esta variante empobrece la cadena lexemática que recorre el soneto en el eje común de “fenómeno atmosférico”: tempestad (vs.4) - viento (vs.8) - tiempo ayrado (vs.10) - nieue (vs.11) - viento elado (vs.12) (Rosso Gallo 212). Así pues, por un lado la variante de 1580 incrementa el primer polo isotópico (I.1) y por otro transforma el verso cuarto en una conclusión del primer cuarteto, calificando la hermosura de la mujer como una belleza que “enciende” el deseo y que también impone el respeto. Las versiones de 1543 y de 1612 crean un paralelismo con los primeros versos, además de permitir el balance de la bi-isotopía, pero sobre todo, introducen el *desarrollo* del poema. “Con clara luz la tempestad serena” introduce un cierto pesimismo sobre esta belleza: el oxímoron “tempestad serena” anuncia la llegada de los temas subsiguientes: *tempus fugit y carpe diem*.

No obstante, la mayor diferencia entre las tres ediciones y que otorga a cada una de ellas un sentido propio, es sin duda el tipo de puntuación que cierra el cuarto verso. En la edición de 1543 es un punto el que cierra el primer cuarteto y que le da una existencia propia. En la edición de 1580 es un punto y coma y representa la primera gran pausa de esta versión. La oración no está terminada, el sentido no consigue cerrarse y por lo tanto el lector no tiene más remedio que sumergirse en el segundo cuarteto (Stanton 199). Esta sensación es distinta de la que proporciona la lectura del verso cuarto en la versión de 1543, donde encontramos un verdadero hilo de continuidad con el resto del soneto. En la edición de 1612 son dos puntos, marca que confiere una mayor sensación de continuidad a la composición e introduce clara y lógicamente lo que sigue, presentándolo como la continuación directa del primer cuarteto.

En el segundo cuarteto observamos los mismos tipos de cambios de sinalefa y de pausas que hemos encontrado en los primeros cuatro versos. Por cuestiones de brevedad, no nos entretendremos en un análisis exhaustivo de este cuarteto, cuyas diferencias editoriales son muy similares a las que ya hemos observado.

Pasemos al primer terceto. En el verso nueve, en lo que podemos considerar como la *recapitulación* de nuestra forma *sonata*, el verbo “coged” tiene tres funciones diferentes, dependiendo de la edición que examinemos. . En la edición de 1543, “coged” es únicamente el verbo de

este verso, ya que el anterior termina con un punto. Sin embargo en las ediciones de 1580 y 1612, en las cuales todavía no hemos encontrado ningún punto, “coged” es el verbo principal de la oración que empezó en el primer verso. Estas dos ediciones hacen particular hincapié en el verbo “coged” y por lo tanto en la temática barroca *del carpe diem*. En estos dos casos, la totalidad del principio del poema culmina en este tema, mientras que en la edición de 1543, el *carpe diem* está casi aislado en el verso nueve. Es más, en esta *editio princeps* el verso se acaba con un punto, aislando aún más esta temática barroca. En las ediciones de 1580 y de 1612, el verso se cierra sin ninguna puntuación, forzando al ojo del lector a ir directamente al verso siguiente y extendiendo el impacto del *carpe diem*. Si comparamos las estructuras oracionales de las tres ediciones, observamos que la de 1543 contiene cinco oraciones (del verso 1 al 4, del 5 al 8, el 9, del 10 al 11 y del 12 al 14), la de 1580, dos (del 1 al 11 y otra que empieza en el 12 mas no termina) y la de 1612, solo una (el soneto entero es una sola y misma oración). En otras palabras, la voz que lee la primera edición es mucho más entrecortada que para las otras ediciones, creando así la impresión de un soneto dividido en cinco poemas más pequeños; una división casi en *jaiku*. La edición de 1580 aparece como un poema con una pequeña conclusión —una especie de moraleja— añadida al final. Al contrario, la edición de 1612 parece ser un solo y mismo soneto, compuesto por una sola oración; un soneto un tanto más unido.

Como lo explica McKenzie, tan pequeños como sean estos ejemplos — poner las palabras adecuadas en el orden adecuado— muestran muchas preocupaciones de la crítica textual; sobre todo el papel de la tipografía o de la respuesta del lector (41)⁵. Asimismo el propósito de estos detalles es establecer el aspecto plural de un texto y permitir de cierta manera una evidencia para una *deconstrucción* de la literatura. El propósito es ilustrar concretamente lo que dice Roland Barthes en *La muerte del autor*: Atribuir a un texto un autor es poner límites a ese texto, es cerrarlo con un significado final (Barthes 279)⁶. Aquí, no podemos hablar de un autor concreto para el soneto XXIII. Garcilaso no es el único autor, quizás es el inspirador, pero en ningún caso es el único autor de este texto.

5. “Small as it is, this example [...] bears on the most obvious concerns of textual criticism—getting the right words in the right order; on the semiotics of print and the role of typography in forming meaning; on the critical theories of authorial intention and reader response.”

6. “To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.”

Tampoco es el soneto XXIII un solo y mismo soneto. Como hemos visto, existen varios sonetos XXIII (tres en nuestro ejemplo) con múltiples autores —Garcilaso, Boscán y su viuda, Garcilaso y Herrera, y Garcilaso y el Brocense— y múltiples significados.

V. La edición digital como herramienta para revelar la pluralidad textual

Entonces, ¿qué se puede hacer para evidenciar la pluralidad de un texto? Precisamente en este punto es dónde intervienen los nuevos medios tecnológicos. Hoy en día, la gran mayoría de los lectores presume que solo existe un soneto XXIII de Garcilaso. Sin embargo las obras de Garcilaso no fueron publicadas de la misma manera que los libros contemporáneos; es decir, como ejemplares únicos y acreditados. El soneto XXIII ha sido publicado en numerosas ediciones a lo largo de los años. Aún así, en todas estas publicaciones, los editores respectivos, eligieron o crearon una versión específica del soneto, con el fin de presentar un texto que sería, según ellos, “mejor” o simplemente más “exacto”. Las variaciones en el soneto XXIII de Garcilaso han tenido lugar a través de casi quinientos años de imprenta, o mejor dicho de errores de imprenta, y de preferencias culturales. Como lo explica D. C. Greetham, el ideal de una forma —inmutable y ya predeterminada por el autor— que pueda deshacerse de toda corrupción o de errores de transmisión, un ideal compartido tanto por Herrera que por el Brocense, proviene de la doctrina alejandrina de analogía, explicada por autores como Clemente de Alejandría (ss. II-III). Por medio de esta doctrina se debía construir, mediante la utilización de los manuscritos, por lo general no autógrafos, el uso lingüístico homérico adecuadamente decoroso. Este enfoque intelectual contrasta directamente con la teoría de Pérgamo, basada en la aceptación estoica de la inevitable condición corrupta de toda evidencia lingüística, y de la aceptación consecuente de la variabilidad de la aseveración individual, asimismo como del rechazo del decoro de la reconstrucción idealista privilegiada por los alejandrinos (Greetham 18). El debate sobre la intencionalidad del autor, contra-intuitivamente, no es nuevo, sino que incluso remonta a la antigua Grecia.

Por estas razones y para responder a la conclusión que evocamos anteriormente sobre este debate, es decir que nos enfocamos en el texto, de manera similar a la escuela de Pérgamo, he realizado una edición digital de las tres versiones elegidas, cuya dirección podréis encontrar adjunto a este ensayo. Esta edición permite ver las tres estampas conjuntamente, con las glosas de Herrera y del Brocense, mas también con sus facsímiles y por lo tanto la tipografía original. ¿Pero qué aporta el aspecto digital? ¿Por qué no hacer simplemente una edición que presente múltiples versiones del soneto XXIII, con sus facsímiles también? Lo que aporta el aspecto digital es más libertad para evidenciar las diferencias entre las tres ediciones, y sobre todo más libertad para que el lector pueda elegir su propia lectura del soneto, y no la de Herrera o del Brocense, y así pues concentrarse en el texto mismo. Un ejemplo interesante de lo que puede aportar este tipo de personalización, orientada hacia el usuario, es el que nos provee Greetham: el ejemplo del *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, dirigido por Claudio Abbado (17). Esta versión en disco compacto de Don Carlos incluye un apéndice de varias escenas y arias, que pueden ser programadas dentro de la secuencia musical, según la voluntad del oyente. Similarmente, nuestro proyecto de edición le da al usuario un acceso a varias lecturas de un mismo manuscrito para poder comparar varias versiones de una fuente determinada y analizar la esencia misma de la susodicha fuente; el texto. Recobrando la formulación de Stefan Aumann et al. en *From Digital Archive to Digital Edition*, la “edición digital dinámica”⁷ permite al usuario interactuar con este medio de representación y por lo tanto adaptarlo a sus propias necesidades. Por ejemplo, puede elegir descartar cierta información que se juzgue innecesaria o al contrario subrayar cierta información que se considere primordial. (Aumann et al. 114). En otras palabras, el aspecto digital permite ver, con un solo clic en un verso, cuáles son las diferencias que resaltan. Es más, permite al mismo “lector” establecer las diferencias y hacerlas sobresalir. Así, se traslada el papel del editor al lector: cada lector es un Herrera o un Brocense potencial.

La edición realizada tiene un carácter experimental y no conclusivo, por lo que carece de otras muchas opciones que vehicularían de una manera

7. En la versión inglesa del artículo, los autores utilizan la formulación “dynamic digital edition”.

más completa la representación de la pluralidad del soneto. Una edición digital más exhaustiva podría ofrecer todas las diferentes ediciones del soneto XXIII desde la *editio princeps*, o al menos tantas como fuera posible, y dejaría al lector, o mejor dicho al editor, comparar tanto el soneto entero como un solo verso, o incluso una sola palabra, en todas las versiones. Esto, pues, es debido a mi conocimiento limitado en términos de programación informática y también a una simple falta de tiempo. No obstante, la idea central de este proyecto es sentar las bases para un proyecto de mayor envergadura todavía, y además, apostar para la difusión de la edición digital en el mundo literario. Ofrecer, por primera vez y digitalmente, esas tres ediciones en paralelo es pretender poner de manifiesto la relevancia de la comparación y transmisión de fuentes primarias. Así pues, el propósito de este tipo de edición es crear una herramienta social y colaborativa. Una herramienta inscrita en una nueva era tecnológica —en la cual cada vez más personas leerán un texto de forma electrónica (como por ejemplo en una *tablet* o un ordenador)— que permitirá que cada lector pueda tener la posibilidad de elegir qué ediciones quiere leer y comparar, y así ser su propio editor.

33

VI. Descripción técnica de la codificación en TEI XML

Para el proyecto de edición digital hemos utilizado el software Versioning Machine 4.0 (VM), diseñado por el Digital Humanities Observatory (DHO), el Maryland Institute of Technology in the Humanities (MITH), y la Office of Digital Collections and Research (DRC) de la University of Maryland Libraries. La VM nos ha proporcionado un marco de trabajo diseñado para comparar diferentes versiones textuales, una al lado de otra, y con sus facsímiles respectivos. VM trabaja con textos codificados en XML, según las P5 Guidelines de la Text Encoding Initiative (TEI). La TEI es una iniciativa informática que tiene por propósito uniformizar la codificación de textos, a fin de poder intercambiarlos más fácilmente entre diferentes plataformas informáticas. Dado que el objetivo principal de nuestro proyecto es subrayar las variaciones que existen entre las tres ediciones elegidas, codificamos nuestro documento XML con esta intención en mente. Así pues, una vez determinado este propósito, hemos buscado y encontrado los diferentes elementos de

codificación que nos permitirían presentar nuestra edición digital con la mayor fidelidad posible.

La Text Encoding Initiative (TEI) permite crear una serie de etiquetas diseñadas para facilitar a los editores la anotación de las variaciones entre múltiples ejemplares o ediciones de un mismo texto de manera estructurada. VM reconstruye las diferentes ediciones del texto, desde un solo documento XML, y las presenta una al lado de la otra como documentos individuales. Las ventajas de utilizar este tipo de codificación son las siguientes: (1) eliminar la pérdida de tiempo que comportan las entradas de datos repetitivos y (2) permitir el soporte de todas las características de la Versioning Machine. La desventaja de este tipo de codificación es simplemente la dificultad de la codificación.

1. Macroestructura del documento

La estructura TEI general de las tres ediciones de las obras de Garcilaso de la Vega es la siguiente:

```
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <encodingDesc>
        <revisionDesc>
      </revisionDesc>
    </encodingDesc>
  </fileDesc>
  <facsimile>
  </facsimile>
  <text>
    <front>
    </front>
    <body>
      <head>
      </head>
      <closer>
      </closer>
    </body>
  </text>
</TEI>
```

2. La codificación de la notas

Para incluir notas, tuvimos en primer lugar que utilizar un `<notesStmnt>` en el `<teiHeader>`, al interno de `<fileDesc>`. La VM presenta información sobre las diferentes ediciones, bajo `<note>`, en la Información Bibliográfica si la etiqueta se sitúa en el `<teiHeader>`, o manipuladas por el usuario como notas pop-up, marcadas por íconos dentro del texto mismo. Utilizando una `<note>` con atributo `@type`, se puede alterar la presentación del ícono para indicar de qué tipo de nota se trata:

Una `<note type="historical">` pertenece a la información biográfica y es indicada por un superíndice “h”.

Una `<note type="gloss">` pertenece a una glosa o definición de una palabra u oración, que pertenece o bien a Fernando de Herrera o bien al Brocense.

Una `<note type="critical">` o `<note type="contextual">` pertenece a referencias a cierta información material crítica, contextual o secundaria.

Este tipo de soporte tipológico está también presente en las notas del `<teiHeader>`.

35

3. La codificación de las imágenes

La codificación en XML-TEI permite el ensamblaje de imágenes con partes de textos, nuestro caso es simple pues hemos utilizado solo tres imágenes facsimilares. En el encabezado del documento `<teiHeader>` incluimos la localización y los identificadores de dichas imágenes, al interno del elemento `<graphic>` que contiene a su vez `<facsimile>`:

```
</teiHeader>
<facsimile>
  <graphic url="images/23_1543.jpg" xml:id="s1543"/>
  <graphic url="images/23_1580.jpg" xml:id="s1580"/>
  <graphic url="images/23_1612.jpg" xml:id="s1612"/>
</facsimile>
<text>
```

4. La codificación e identificación de las tres ediciones

Así mismo, en el elemento <front>, situado al interno de <text>, listamos los diferentes testimonios utilizados, es decir, las tres ediciones y sus informaciones respectivas, agrupados en el elemento <listWit>:

<listWit>

<witness xml:id="p1543">1. 'Soneto XXIII'. Garcilaso de la Vega y Juan Boscán. Las Obras De Boscan Y Algunas De Garcilasso Dela Vega Repartidas En Quatro Libros. Barcelona: Carles Amoros, 1543.</witness>

<witness xml:id="p1580">2. 'Soneto XXIII' 1580. Garcilaso de la Vega. Obras De Garcilasso De La Vega Con Anotaciones De Fernando De Herrera. Ed. Fernando de Herrera. Sevilla: Alonso De La Barrera, 1580.</witness>

<witness xml:id="p1612">3. 'Soneto XXIII' 1612. Garcilaso de la Vega. Obras Del Excelente Poeta Garcilaso Dela Vega Con Notas Del Brocense. Ed. Francisco Sánchez De Las Brozas. Madrid: Juan Dela Cuesta, 1612.</witness>

</listWit>

5. Utilización de una segmentación paralela

Para crear una segmentación paralela de las tres ediciones, utilizamos la etiqueta que corresponde al aparato crítico: <app>, dentro de la cual codificamos las varias lecturas del texto, bajo <rdg>. En la segmentación paralela, las variantes se estructuran por edición y por verso de la siguiente manera:

<l n="1">

<app>

<rdg wit="#p1543">En tanto que de rosa,y d'acucena</rdg>

<rdg wit="#p1580">En tanto que de rosa i açucena <note type="gloss"

anchored="true"> En tanto: descripcion por metafora.</note></rdg>

<rdg wit="#p1612">EN tanto que de rosa,y de açucena </rdg>

```

        <rdg wit="#p1612">EN tanto que de rosa,y de açucena </rdg>
    </app>
</l>

```

La segmentación paralela es interesante porque no requiere un texto base y así pues, en su estructura misma, no privilegia ninguna edición en frente de otra. No hay una edición de referencia, sino todas las variantes iguales se tratan de una misma manera.

La segmentación paralela permite un alto nivel de granularidad; en nuestro caso hemos codificado solo hasta el nivel de verso, pero podría haberse llegado a la alienación incluso de palabras o de la puntuación. Así, la VM tiene la posibilidad de mostrar el número de las líneas codificadas en el documento TEI y las activa por defecto. Se pueden desactivar mediante la selección de la casilla “número de líneas”. Por ello, cada línea contiene el número de la línea correspondiente en el elemento <l> a través del atributo @n=“1”.

6. Transformación de XML a HTML

El mismo VM ofrece un escenario de transformación que permite la transformación del documento XML en un documento HTML, con el fin de incrementar su compatibilidad con diferentes navegadores. Dicha transformación se vehicula gracias a la hoja de estilo XSLT, que ofrece VM y cuyo enlace aparece al inicio del documento XML:

```

<?xml-stylesheet href="../src/vmachine.xml" type="text/xsl" ?>

```

En nuestro caso, hemos personalizado la hoja según las necesidades del diseño de nuestra interfaz HTML.

7. Personalización del VM

Finalmente, hemos llevado a cabo algunos cambios también en el diseño, como por ejemplo, en los colores del fondo, de las ventanas emergentes o popup, de los textos y de los vínculos. Ello se ha realizado modificando la misma hoja de estilo CSS que ofrece VM, ubicada el directorio src: vmachine.css.

8. Información sobre la Versioning Machine

La codificación se ha realizado según las pautas propuestas por VM, por ello para una información más completa, véase la documentación oficial disponible en su sitio web: v-machine.org.

VII. Conclusión

Empezamos este artículo contextualizando el autor, Garcilaso de la Vega y su obra, explicando la historia peculiar que rodea la publicación de *Las Obras*, y de allí exponiendo algunas vicisitudes de su tradición textual. Proseguimos contextualizando las tres ediciones elegidas del soneto XXIII y pudimos constatar que era casi imposible determinar con seguridad qué versión era la más parecida a la que Garcilaso originalmente quiso publicar. A continuación analizamos las diferencias textuales entre estas tres ediciones —las diferentes hipótesis sobre el origen del verso cuatro y las variantes de puntuación y tipografía— con el fin de poner de manifiesto el aspecto plural de este soneto. En otras palabras, explicamos que existen varias ediciones, varias versiones de las obras de Garcilaso y que son precisamente todas estas versiones, conjuntamente, que permiten reconstruir el soneto XXIII. Así pues, el propósito final de nuestro ensayo es argumentar a favor de una difusión de la edición digital como medio de presentación textual, para instituir la pluralidad del texto en la lectura corriente y permitir a cualquier lector poder ser su propio editor. la pluralidad del texto en la lectura corriente y permitir a cualquier lector poder ser su propio editor.

BANDERA TRICOLOR

ALEXANDER VERAS

Hide behind the Dominican bandera that flaunts a white cross
a cross that divides the colors,
that divides the people in wide strides,
animosity flows through their arteries, veins,
fueling their dark heart.

Prejudice fills their chest like the coat of arms on the bandera,
ignorant maleficent heart,
unaware hatred stems from racism,
rather than from the illegal immigration,
black ancestry gone from past.

40 This bandera, a mass denial of African ancestry,
blinds dark-skinned Dominicans
who feel superior to black Haitians.
The offended “¿Haitiano, yo? ¡Tú ‘ta pasao!”
The forbidden distinctions.

Bible takes prime position, centering the Dominican bandera,
Flanked by victorious laurel leaves,
Crowned, in a ribbon, with the words
Dios, Patria y Libertad. Are not we
all sons and daughters of Christ?

Infected the fragile hearts of Dominican Americans,
stemming exaggerated pride,
support and discriminates, deports.
Chastise Haitians for wanting a better life,
yet left the island the same way.

MACHADO DE ASSIS AS AN ETHNOGRAPHER: A SYMBOLIC STUDY ON "FATHER AGAINST MOTHER"

TIAGO DUARTE DIAS

Abstract:

Machado de Assis (1839 - 1908) was a Brazilian writer who is considered one of Brazil's most important and influential authors. His work has been the subject of historical, political, and anthropological studies. This article's goal is to analyze one of Machado de Assis's short stories, "Pai Contra Mãe" through an interpretative anthropological approach, as exemplified by authors Clifford Geertz and Victor Turner. This particular theoretical method aims to understand any given culture through the interpretation of said culture's symbolic representations; under this theory literature is the perfect médium to explore. The interpretative study will attempt to clarify Brazilian society's attitude towards slavery both when the story was published and when the story occurs.

Social Anthropology¹ and Literature: Building Fictions

Ethnographic studies, as embodied by fieldwork, have helped distinguish anthropology from the other social sciences (Clifford, 1983). Fieldwork was not as relevant in its early days in the creation of anthropological theories as it became later on for defining and creating cultural capital for the discipline (Bourdieu, 1991); this is exemplified by its dismissal by anthropologists during the second half of the 19th century. Early anthropologists E.B Tylor and James George Frazer, for example, did not base their research and theories on fieldwork, drawing instead from the classics (Frazer, 1922), from folklore studies, reports from government agents and missionaries, travelers and specialized ethnographers (Tylor, 1871).

The emergence of cultural and social anthropologists such as Franz Boas in the United States, and of Bronislaw Malinowski and A.R. Radcliffe-Brown in England brought an emphasis to the practice of fieldwork² as the main methodological approach (Kuper, 1996), which turned anthropology from the science that studied culture as an expression of all human beings, to a science that studied different cultures (Boas, 1922) as an expression of the many different human groups.

Hence, this shift in anthropological science started to shape the discipline and its practitioners as a whole. In a metalinguistic twist, the practice of fieldwork acquired a mythological status inside the discipline (Levi-Strauss, 1962), and became the ritual of passage (Turner, 1966) that throughout it, one would acquire a status among its own peers, and more importantly, the right of being called an anthropologist.

Being an anthropologist, thus, required that one would undertake the hardships of doing fieldwork, as far away from home as possible, so one would be able to, while studying amongst “natives,” to discover as much as possible from what would be considered as the “other.” With that data, the anthropologist would be able to construct its ethnography about the people that s/he studied and therefore make his/hers contribution to the discipline. From this social construction, the anthropologist would be

1. The author shall refer to “anthropology” as social or cultural anthropology, excluding the other three schools from the American tradition.

2. To be fair, Tylor did undertake fieldwork briefly in Mexico, although the relevance of it to his theories is mainly marginal, both for the short period of his stay, merely one year, and for the fact that he never came back to collect more data or for further studies among the Anahuac people.

expected to emerge, with its new status and rightfully integrated into the sacred community of anthropologists with the privilege of calling oneself and being called an anthropologist.

This definition of anthropology, however, brought along three important and central questions to the discipline, which would be challenged during the post-modern turn that influenced every humanistic science. Those questions will be discussed briefly.

The first one would be on the definition of the “other.” Anthropology has since its early times, even during its pre-historical times, as Nielsen and Eriksen (2001) would define the period before the emergence of the first anthropological theories, been a field of study related to the concept of “otherness.” Or in other words, anthropology has always been an attempt to understand alterity.

As simple as it may have sounded to our early discipline forefathers and foremothers, defining the “other” to be studied presented itself as a problem of ontological matter: who is the “other” and what defines the “other” and further yet, where does the border of one “other” and another “other” lies? All of those questions remain to be completely answered as of today, and most likely, will never be fully answered in a broad sense, being subject to the different cases studied by many different anthropologists. If Malinowski would lament the “disappearance” of anthropology’s field of expertise—that is, the different cultures scattered throughout the planet—for they were all disappearing or being incorporated into a Western cultural system, nowadays anthropologist study how different individuals from different cultural backgrounds respond to a same phenomenon. Therefore, the idea of an “other” is being looked in a more critical manner, and how the anthropologists define one’s field has been looked with more care and scrutiny.

Also, the impossibility of fieldwork in some cases has been a point that most of the classical anthropological authors did not have to face. Some fields of study cannot be accessed through a classical ethnography, but they can be understood through anthropological tools. For instance, can anthropology study life inside a prison in Papua New Guinea without the need of the anthropologist to be arrested and live with the inmates? (Reed, 2006) Nowadays, it would be consensus that it is indeed possible

for one to do so without any problems, yet this kind of questioning was never a problem for functionalist and structural anthropologist, since they took anthropology to be the science borne out of ethnographic experience. After the post-modernist movement inside social sciences, anthropology has steadily been more acceptant of other forms of acquiring knowledge to complement ethnography, or in cases in which it is not possible, to replace it with other forms of understanding the social and cultural lives of some individuals.

The last important question inside the anthropological discipline lies within the role the ethnographer has in creating a narrative, which, ultimately, is in itself a fiction. Not a fiction in the sense that it is a lie, but in the sense that it is one of the many possible truths, and that the truth or the description drawn by the ethnographer is a fruit of many different circumstances that have more recently been taken into further consideration (Geertz, 1973).

The power relation, for instance, between “native” and “anthropologist” have been thoroughly analyzed (Clifford, 1983) and remains an important issue within anthropology’s consciousness of itself.³ Therefore, it is impossible to see ethnography as a neutral experience between a human being from a different culture that will detach itself from it in order to fully comprehend another distant culture. As James Clifford (1983) exposes, the idea of anthropology and the ethnographic writing as a literary device is connected to the modernism that came with the XX century, and can be understood through its aesthetical lenses.

With that in mind, I propose a historical and literary exercise to try to comprehend a small, yet compelling part of Machado de Assis’s literary work. By using one of his short stories, I—as a Brazilian anthropologist—will try to understand a little bit of the “other” that came to be the “us”; that is, the intended audience for this short story written and published in 1906 in a newspaper from Rio de Janeiro, his hometown. Though the people he describes in his work are fictional, they obviously had resonance with Brazilian society from then, using characters, social classes and professions that were widely recognized at his historical period.

3. And such can be attested by the controversy created inside (and outside) of the discipline by the works of authors such as Napoleon Chagnon and Jacques Lizot with the Yanomamí people in Brazil and Venezuela.

Due to the obvious impossibility of undertaking fieldwork nowadays in XIX century⁴ Brazilian society, I still firmly believe that anthropology could also provide us with many methodological tools to comprehend periods of time that happened before the consolidation of the discipline of anthropology⁵ such as the work done by Victor Turner (1971) with the Icelandic sagas or Marshall Sahlins (1995) with the story of the contact between the Hawaiians and Captain Cook and his crew. The understanding of a literary piece from the late XIX century Rio de Janeiro's society can be of great help, in the same manner that, for instance, understanding the work of the Beatles can be to the comprehension of English society from the sixties.

At last, if we understand ethnography as creating a narrative just as any fiction writer would do—not in the sense that an ethnographer creates a story with fictional characters—but in a sense that the narrative that is being written by the ethnographer, comes as an attempt to understand a different culture from a perspective that would be familiar to him/herself and to its peers and readers.

Therefore, if literature is an art that is situated both historically and culturally, and is also one of the many possible ways to the comprehension of any given society in which it is situated; and being anthropology the social science that took upon itself to understand man and culture, with ethnography being its key methodological feature, that consists of a what Clifford Geertz (1973) would call a “thick description,” can't in some cases, literature be a description of the society it originates from? Both literature and anthropology present us with a narrative, one in an artistic manner and the other in a scientific manner.

If there are no reasons why ethnographic writings cannot be judged by its stylistic and aesthetic qualities (Clifford, 1983), there also should be no reasons why a literary work cannot be seen as a description (of the many possible descriptions, one should add) of certain aspects of a society. With that in mind, I propose an exercise, in which, throughout one of Machado de Assis's many works, the understanding of how the institution of slavery

4. Although the short story was published in 1906, it takes place before the abolition of slavery in Brazil, which happened in 1889.

5. To some extent that's what is done by both archaeology and history. But an anthropological approach to historical events can be of great help to a further understanding of the past, just as a historical approach can be of great help in an anthropological work.

was treated in the early years of the XX century would become a little clearer to nowadays readers.

The Racial Issue in Machado de Assis's work and on Its Critics

Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) has widely been recognized by literary scholars⁶ as one of most prominent writers in Brazilian literature. Son of a freed slave and a poor Portuguese immigrant, Machado de Assis witnessed many changes in Brazilian society first hand, such as the Paraguayan war, the end of the monarchy and its replacement by the Republican regime, the beginning of a widespread European immigration as work force in relation to industrial growth, and most importantly, the abolishment of slavery.

As a writer who based most of their Works on daily life (Schwarz, 1981 p. 18-21), Machado de Assis has faced criticism of "absenteeism" for a lack of interest in slavery and its effects on Brazilian society. Unlike his contemporaries' work, in which slavery is a political platform to which slaves are part of, Machado de Assis seems to glide over serious discussions of slavery. (Tripoli, 2006 p. 47-69).

The slave and thus slavery are now becoming an important facet of his work. However, before comprehending the role that slavery had on Machado de Assis's writings, it is necessary to understand how racism interfered and helped shape social relations in the context of the society that the short story tries to replicate.

First, it is important to point out that slavery is not an institution unique to Brazil. Nevertheless, slavery in the New World was⁷ a distinct phenomenon; it was unique based on its scale. It is estimated that 4,000,000 (CONRAD, 1972) men, women and children were taken captive from Africa and forced into slavery. With the advent of slavery, a discourse based on ethnocentric views was constructed to justify the institution in Brazil.

It is racism—or as Tzvetan Todorov (1993) puts it, racialism—that should

6. Famous foreigner admirers include Harold Bloom (2003) that called him "the supreme black literary artist to date," Susan Sontag (1990) that called him the "greatest author ever to come out of Latin America," Woody Allen, with the inclusion of *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* on the list of his top five favourite books ever; John Barth (1988) who mentions him on the foreword of the reedition of his first romances.

7. By using the past I am not saying that slavery has ended in the American continente, merely that it has been made illegal by the countries that constitute it. An example of how social praxis and law differ might be easily seen in the many reports about slavery labour in some farms in Brazil, which still keep occurring.

be analyzed for us to understand how African slaves were viewed by 19th economic elites and how they were portrayed through Brazilian literature—a venture of mainly white, wealthy men. A brief analysis of blackness in the works of Machado de Assis along with how this blackness is perceived by its critics is of great importance in an analysis of a short story whose main character is a man who captures runaways slaves as a source of income.

Machado de Assis, according to critics of his work, was indifferent to slaves in his writings. The first calling the presence of black characters on his work “sporadic” (Pereira, 1988) and the latter commenting on his position more of a “spectator” than a “participant” in the political game of his era (Massa, 2009). This, however, is not a position shared by other critics that understand that the role of black identity on his work is much bigger than it would first appear.

Bora and De Oliveira (2010) also point the other side of the critique towards the role of black identity on Machado de Assis’s work, by citing how some authors interpret it. Literary critics such as Raymond Sayers (1958), who points out Machado’s “sympathetic” view towards the black slaves of his time; and José Aderaldo Castello (2008) that points out Machado’s “commitment to the events of his time,” which would, obviously, include slavery. Also, historian Raymundo Faoro (1976) would analyze the social relations on Machado’s work, focusing too on the topic of slavery and the racial relations of XIX century Brazilian society, pointing out that it indeed is present on his work, as much as it was present during most of the time in which he lived and wrote.

Another important contribution comes from Eduardo de Assis Duarte (2007) and Maílde Trípoli (2009) with both pointing out (albeit in different manners) how during most of the XIX century, the role of slaves and black characters in Brazilian Literature was both negative and stereotypical, and how in Machado de Assis, black characters were seen in a more humane manner, which meant that, Machado de Assis did show the oppression and the violence that those human beings, in a condition of being enslaved, were subjected to, and he also extended his irony, his cynicism and his sarcasm towards black characters as much as he did with his white or mestizo ones.⁸

Therefore, the topic of race in Machado de Assis has been widely discussed, both regarding the place and the importance of black characters in his work and how the society in which they were a part of, perceived them; and also as the fact that the author widely considered both by audience and critics as Brazil's biggest literary name is black (or at least mestizo), son of a freed slave and a working class Portuguese immigrant. In a more general term, what role is there in race when it comes to understanding Machado de Assis's work? This question has been offered by a multitude of researchers. The main focus on this article is to try to comprehend racial relations in one of his most famous short stories.

Father Against Mother: The Denial of Kinship Through a Literary Eye

Machado de Assis's "Father Against Mother" is a short story about a man whose main source of income was capturing runaway slaves in exchange for financial reward. Cândido Neves, or Candinho as he is known by his family members, (both words in Portuguese relating to the colour white, as Cândido means "candid" and Neves means "snow") is a man that, due to his life's circumstances, starts working on his own catching slaves to provide for him and, later on, for his wife Clara (also relating to the color white, as Clara means "light").

His source of income, which was already uncertain, starts to dwindle even more when the number of slaves caught by him starts to diminish due to the growing number of competitors in the city. Coupled with that is the fact that his wife and him are having a child; therefore, Candinho sees himself in a harsher financial situation, which starts to get worse as he has another mouth to feed in his family, with the incoming birth of his first born.

As the situation with him and his family getting closer to becoming unbearable, with their landlord threatening to eject them in five days, Clara's aunt Monica⁹ suggests that he gives their child away to adoption by placing in the "wheel of the unfortunate," which at the time, would be

8. This dichotomy is clearly present in the role of Prudêncio, one the first work of what is known as his "realist" period. Prudêncio is first seen as a slave owned by the main character, and subjected to all sorts of humiliations and violence by his spoiled young owner, Brás Cubas. Much later in the book, we see Prudêncio, now a free man, beating a younger slave that he bought. Being a slave or being enslaved was a role that everyone could play, regardless of their skin color.

a convent, an orphanage, or a church that was willing to accept kids that could not be raised by their parents.

After their long-awaited son is born, the couple is convinced through financial and familial issues to give him away. They decide to do so the day after he is born, but Cândido attempts one last time to find any slave that could bring money (and ultimately) hope. He focuses his attentions on a woman whose capture came with a promise of a big payment (100 mil réis, the currency of the time). Although a little skeptical of his chances of finding her, he roams the streets of Rio de Janeiro looking for any clues of her whereabouts.

On his way to give up his son he sees a slave woman who looks like the one in the ads. After seeing her, he asks a pharmacist to watch over his son and catches her. She begs for mercy by telling him that she is pregnant. Cândido is impervious to her pleas, even when she points out that he himself is a father. She also claims that her owner would flog her without any pity. Still, he is resolute on turning her in exchange of some profit. He receives his reward after arriving at the slave owner's house, and the slave loses their unborn child as a result of the pain of coming back to her owner's possession. Cândido leaves the scene quickly and picks up his child from the pharmacist. He comes back home with the certainty that, at least for a while, he will be able to provide for his family. The story ends with the joy shared by both him and his family for being able to keep their beloved son and Cândido reflecting upon the fact that "some kids just don't make it."

The story of "Father Against Mother" is a fight for survival between a man who cannot provide for his son and a mother that runs away in search of a better life for her future child. Once their lives cross paths it becomes clear that only one of the children would be able to survive and live peacefully with the parent. In this case, Cândido, the white male, has a chance of becoming a father to his son, as the female black slave loses not only her freedom but also her chance of becoming a mother.

In this short story, kinship is a central theme, but it is as well in another of Machado de Assis's work. In "Posthumous Memoirs of Brás Cubas," the

9. Although Clara's aunt secretly had arranged for them to get a place to sleep if they could not come up with the money for the rent, she chose not to tell her niece in order to force her husband to get a new job and consider giving the child away.

dead narrator ends the book by claiming that his presence on Earth was slightly positive for he didn't pass on the burden of life to a new generation by not having a kid while in "Dom Casmurro," the narrator's doubts on whether Ezequiel was his son or not leads to his ultimate break up with his life-long love. The author's "Esau and Jacob" has two twin brothers fight for the affection of a single woman who cannot see the difference between them, and in "Memorial de Aires," an old couple who had no kids find solace through giving affection to their godson and his love. Hence, it is possible to affirm that the topic of kinship takes on an important role in Machado de Assis's work, and is an integral part of his literary expression as an author.

Through an anthropological perspective, the topic of kinship has been relevant since the beginning of the discipline. As a discipline that focused on human beings, and their experiences (FOX, 1977), the topic of kinship has been an important part of anthropology from its inception. Many anthropologists have researched the topic; arguably the most influential of the works comes from the French anthropologist, Claude Levi-Strauss. Levi-Strauss's understanding of kinship can be seen in his 1949 work called "Les Structures Élémentaires de la Parenté." In this seminal work, Levi-Strauss treats kinship as way in which men would form alliances in order to circumvent the taboo of incest, which would be present in every single human society. Levi-Strauss would argue that every society has a number of women that are forbidden for the men in this society to marry; in other words, every man has some kin which are not allowed for him to procreate with. Thus, the solution is for the men in a group to exchange women in between each other, according to different rules. This exchange of women would, according to Levi-Strauss, become the basis of human society.

Influenced by the work of both Marcel Mauss and "The Gift" (1925), and Bronislaw Malinowski's "Argonauts of the Western Pacific" (1922), in that both cases, the authors posit that exchanges are not only important for their material value, but for the connections that it creates between human beings, Levi-Strauss expands that idea and apply it to the concept of kinship, arguing that not only is marriage a way for mankind to keep on procreating, it is also a form to communicate an alliance towards

other men, and allegiance to a human society (Claude Levi-Strauss, 30-65). Thus, to have a kin, either through one's own family or by marrying someone from a different family, meant to be a part of human society, since it meant establishing a connection to other human beings, as is expressed clearly in here:

The universality merely expresses the fact that culture has at all times and at all places filled this empty form, as a bubbling spring first fills the depressions surrounding its source. For the moment, let it be enough to state that the content with which culture has filled it is the rule, the permanent and general substance of culture, without asking yet why this rule exhibits the general characteristic of prohibiting certain degrees of kinship, and why this general characteristic seems so curiously varied. (34)

We see, therefore, that the study of kinship needs to account for how different cultures understand their connection, which is a natural necessity, since humans do need to procreate in order to guarantee the existence of the species. The substrate for those relations is natural, but they only come to existence in the form of culture; of how different human beings from different societies interpret those relations and allegiances. Anthropology and history have both studied how different cultures relate to this fact. This relation also needs to be understood through the power relations that defines the society that one would be talking about or analyzing.

In "Father Against Mother," we see two characters and their relation to a direct kin (their children), and how in one case, that kinship is denied and in the other that kinship is allowed to come to fruition. Brazilian society in the 19th century had values that are quite similar to many Western societies nowadays (and to Brazilian society of today as well), in which, one's children are socially kin to their parents¹⁰, taking upon their surnames, being their responsibility, and carrying also a strong emotional connection between a parent and their children.

With the idea of kinship as the basis of social life, Machado de Assis presents us with a representation of slavery, that at the time that the short

10. Adoption was, as it is nowadays, also a possibility to establish father/motherhood, with the adopted children being seen as legitimate one. Some societies would have children raised by aunts or uncles as well.

story was written, had been over for less than two decades. As he points out in the beginning of the story, however, slavery was quick to be forgotten by most people (or at least by most of his readers¹¹). Slavery has caused a many deal of consequences to Brazilian society that still can be seen today, and slavery as a part of Brazilian history cannot be understood without comprehending the role that kinship has had on shaping it.

Slavery, as the notion that human beings were property of another human being, meant that they were a separate part of society, and a part of society that was denied the ability to establish freely its kinship. If the free men were free to marry¹², have children, and create families; the slaves were subject to the will of their master in order to institute any relation with others. The kids born into slavery were property of their masters,¹³ with the possibility of being sold, traded, killed and separated from their parents at any time; the masters would quite often, establish the matrimonial arrangements, in order to attain the best possible child. The possibility for the slaves to create emotional, psychological, economical or symbolic bond with each other were all subject to the will and power of the men that owned them. By denying those men and women their ability to establish kinship, the masters would deny basic aspects of humanity.

Not only was physical violence and its implications a constant presence during slavery—as Machado de Assis points out by explaining the methods of torture used by the slave owners—but the symbolic violence of not being able to create bonds according to their own possibilities. The symbolic violence of being denied what Levi-Strauss would call the basis of society, the ability of having kinship, as a form of communication between individuals, was an important anthropological consequence of slavery, and one of the biggest forms of violence in the history of Brazil.

Conclusion

Machado de Assis is one of Brazil's most prolific literary authors, whose influence extends beyond Brazilian literature. His ability to interpret and

11. In *Phostumous Memoirs of Brás Cubas*, the dead narrator notes that one that holds the whip is quicker to forget about it than the one being whipped.

12. Of course the social distinctions would apply, and most women were less free to marry than most men, and a lot of wedding were in some senses arranged, still most men and women had the opportunity to choose their suitor

13. That is, until the "Free Womb Law" that instituted that any child born into slavery would be free.

comprehend the society that he lived in, and to turn that into stories that still are celebrated nowadays, are a key element to understanding his importance. The social institutions and the sociability that he mirrors in his books have been studied for many years and will be so in the years to come.

As anthropology continues its ways and developments from a long tradition that stretches from the XIX century, its theories and perspectives start being used in other studies and in other disciplines. The concept of culture that founds the discipline is not only studied through fieldwork anymore, but can be seen in different other fields of human knowledge. There are other ways to comprehending humanity that can be articulated with the classic ethnographic approach. Franz Boas (1922) praising of historical knowledge in order to better understand the society in which the ethnographer wishes to study, is an early example of this. Studying literary authors can help us shed a light, both into the society and the culture in which they were a part of, in order to understand the symbolic expressions that made their existence possible, but also to understand the similarities of their time and of our time.

54

Thus, as kinship was the basis of Brazilian society in the XIX century, the denial of kinship was the basis of one of the most important social structures of the time: slavery. The effects of this structure are still alive in Brazilian society today, and its influences can still be seen. After all, the Brazil that Machado de Assis wrote about in the XIX century has not disappeared in time, but has shaped and transformed into the Brazil of today, and, an understanding of what Brazil used to be is rather essential to the understanding of what Brazil is and aspires to be as a nation.

EL ALEPH DE MANO

COLIN ROSS

Porque si la gente se había dado cuenta de estas potencialidades que hubieran podido con la ayuda de la cámara fotográfica para hacer visibles las existencias que no puede ser percibido o captado por nuestro instrumento óptico, el ojo...

—László Moholy-Nagy

56

Para el ser humano del siglo XXI, la cámara ha llegado a ser el tercer ojo. Sin embargo, este ojo mecánico tiene unas facultades más extraordinarias que los ojos originales. Una de estas habilidades es la capacidad de captar y preservar lo fantástico; un género que ha sido dominado por la literatura. En Introducción a la literatura fantástica, Tzvetan Todorov define lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. La cámara atrapa estos acontecimientos sobrenaturales y sirve como una puerta que ofrece un vistazo a lo irreal. David Roas, otro escritor que ha perseguido la definición vaga de lo fantástico, ha dicho que “el objetivo de la literatura fantástica es, precisamente, desestabilizar dichos límites, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de lo real que todos compartimos”. Lo fantástico y la cámara igual cuestionan la fidelidad de los ojos.

En el verdadero espíritu de lo fantástico, ninguna de las fotografías a continuación ha sido modificada (aparte de que la figura 5 está ligeramente recortada)—lo que se puede ver es lo que vi a través de mi cámara. Asimismo, expuse cada fotografía en rollos de película con una cámara analógica. ...



Fig. 1: “Enid y yo nos deslizaremos como por una fisura en el tenebroso corredor...”

En *Fuego en Castilla* (1958-60), el director José Val del Omar crea un ambiente oscuro, lleno de símbolos grotescamente religiosos. En lugar de iluminar completamente las caras y los cuerpos de las estatuas de una iglesia, Val del Omar opta por revelar solamente ciertas piezas, y este método produce expresiones macabras en los rostros de mármol.

En esta foto (1), he seguido el estilo de Val del Omar hasta el punto de que la cara de mi sujeto femenino carece iluminación en absoluto. Esta redefinición de la tridimensionalidad transforma la piel en la sombra y esconde una cara sonriente en la oscuridad. Con solamente la manipulación de abertura (o el uso de iluminación estroboscópica en el caso de Val del Omar), uno se puede crear el *trompe l'oeil* moderno y siniestro—el cuerpo de la modelo llega a ser una superficie sombreada y bidimensional—.

En “El espectro”, de Horacio Quiroga, el narrador también lucha con la dimensionalidad. La “eléctrica resurrección” del difunto marido de su amante lo persigue (55). El narrador también comienza a darse cuenta de que, a consecuencia de la muerte del marido, su querida Enid quizás se ha convertido en una sombra. El narrador sufre entonces la tortura de sentir el “deseo de una mujer a nuestro lado que no se puede tocar”(49). Esta frustración con las dimensiones lo deja en “El páramo” y eventualmente resulta ser fatal.



Fig. II: La línea discontinua

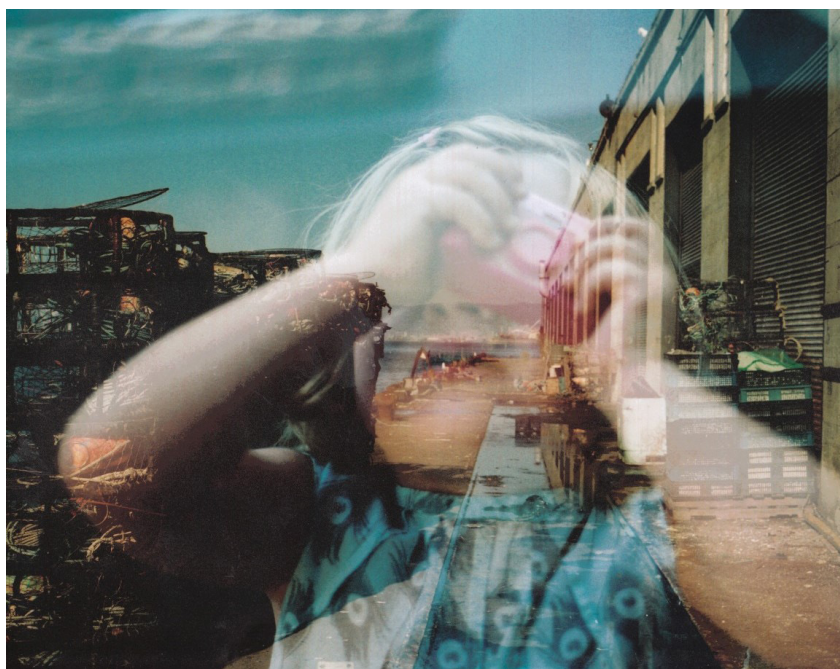


Fig. III: El doble en el espejo

La figura 2 combina muchos de los temas esenciales a lo fantástico: lo cotidiano (aunque usualmente es un cotidiano artificioso), la pantalla, la multiplicidad de las fachadas, etc. Un hombre que camina por la acera es el epítome de lo ordinario, pero el anonimato del hombre me estremece. Roas, en su libro sobre la popularización del género de lo fantástico, argumenta que “la cotidianidad es un requisito esencial para la creación del efecto fantástico: el personaje (y a través de él, el lector) debe sentir que su realidad habitual se desfamiliariza, se subvierte al ser invadida por fenómeno imposible”(5). Esta invasión de lo cotidiano por lo imposible es evidente en la figura 2. Se observa el muro de concreto, una línea basada en la realidad, pero en los reflejos fragmentarios, se ve la misma línea rota, incompleta, discontinua. Esta línea representa lo fantástico como el bisector de lo real y lo irreal, lo familiar y lo extraño, lo claro y lo tenebroso. El doble es tan fundamental a la comprensión de lo fantástico que, entre él y su alter ego, Borges no sabe “cuál de los dos escribe esta página”.

...

La figura 3 representa la confrontación del orden natural que conlleva la existencia del doble. Susana Reisz ha escrito en su libro *Teoría y análisis del texto literario* que lo fantástico “es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir—aceptar—la coexistencia de lo posible con un imposible”. La imposibilidad y la certidumbre simultánea del doble, del reflejo que nos mira desde la pantalla, es tan perturbador que el espectador opta por interrogarse, en lugar de interrogar el doble. Hemos visto este fenómeno en “El espectro”, así como en el cortometraje de Segundo de Chómon, *Ah! La barbe* (1905), en que el personaje rompe un espejo. La relación entre el observador y su doble prueba que no sólo miramos lo fantástico, sino que lo fantástico nos devuelve la mirada y mira hacia nuestro interior.





Fig. 4: "...el multum en parvo..."

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.

Esta multitud de espejos refleja el sujeto del cuento “El Aleph”. En este cuento, Jorge Luis Borges describe su descubrimiento de un Aleph, un punto en que existen todos los puntos del universo, “el multum en parvo!” (7). Este objeto de confusión tiene tantas fachadas y tantos ángulos que, en un mismo instante, pueden verse muchos cielos, muchos árboles, muchos edificios, muchos rostros (incluyendo el mío al centro, con la cámara al lado de la mejilla). Al ver esto, sentí una reacción semejante a la de Borges:

en ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo... (8)

Lo fantástico surge de la teoría de que hay objetos y ocurrencias que desafían y eluden la percepción humana. Como Borges, este epítome me dejó sin palabras...

—¡Qué observatorio formidable, che Borges!

...

—Formidable. Sí, formidable.



Fig. V: “...un falso Aleph...”

En la figura 5, como José Martí en “Coney Island”, me perdí entre la masa, en el “aire mefítico y nauseabundo de Nueva York”(135). Mucho más incisivo que el comentario de Nueva York es la relación paralela entre “El Aleph” y la posdata y las figuras IV y V. La posdata después del cuento ofrece un nuevo ángulo al evento que se supone que cubre literalmente todos los ángulos.

La figura 5 asume una estructura que me parece un Aleph y la capta dentro de otra. El hecho de que pudiera ser capturado por otro reflejo prueba que esta versión era un falso Aleph (9). Aunque este paralelismo socava la confianza del poeta que protagoniza el cuento, este matiz demuestra que la teoría del Aleph es verdaderamente de lo fantástico, del género que mezcla lo real y lo irreal. Un verdadero Aleph no existe, pero la proximidad al Aleph que se puede observar en objetos tan cósmicos como los de las figuras IV y V nos brinda esperanza. La multiplicidad de espejos, de metal y de reflejos que ilustran las figuras nos demuestran que lo más cerca que se puede llegar a un Aleph es a través de la cámara: nuestro Aleph de mano.

Para ver lo fantástico, lo irreal, lo que nunca hemos visto, solamente necesitamos una cámara y una mente amplia, porque “la verdad no penetra en un entendimiento rebelde” (6).

Sin fin...

ENDNOTES

INDIGENISMO, EXTRACTIVISMO Y SUBALTERNIDAD

1. Constitución de la República del Ecuador. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, act. a septiembre de 2015.
2. Ley de Tierras Rurales y Territorios Ancestrales. Quito: Asamblea Nacional del Ecuador, enero de 2015. Beasley-Murray, Jon. Posthegemony. Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.
3. García Linera, Álvaro. “Revolución y contrarrevolución”. Geopolítica de la Amazonia. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2013.
4. —. “Una vez más sobre el llamado ‘extractivismo’”. Geopolítica de la Amazonia. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2013.
5. Paz, Octavio. “Revuelta, Revolución, Rebelión”. Corriente Alterna. México D.F: Siglo XXI, 1990.
6. “Breve reseña sobre la historia petrolera del Ecuador”. El Comercio. El Comercio, 26 jun 2012. Web. 20 dic. 2015.
7. “En ‘escalada’ ha ido la movilización en 2015 en Ecuador.” El Universo. El Universo, 31 ago. 2015. Web. 18 dic. 2015.
8. Giler, Patricia. “El 2015 es el año de la resistencia nacional, dicen organizaciones sociales.” CRE Satelital. CRE Satelital, 9 feb. 2015. Web. 19 dic. 2015.
9. “Hoy se debate Ley de Tierras, CONAIE rechaza el proyecto y se declara en resistencia.” Ecuavisa. Ecuavisa, 17 dic. 2015. Web. 28 dic. 2015.
10. “Protestas en Quito, Guayaquil y Cuenca | La República EC.” La República EC. La República EC, 8 jun 2015. Web. 18 dic. 2015.
11. Ramírez, Sofía. “Una ‘marcha solidaria’ por la liberación de Manuela Picq se realizó en Quito.” El Comercio. El Comercio, 16 ago. 2015. Web. 18 dic. 2015.

12. “Resoluciones IV Convención Nacional de Trabajadores del Ecuador: 2015 Año de Lucha.” Pueblos En Camino. 14 feb. 2015. Web. 18 dic. 2015.
13. “Tres años de movilizaciones contra el Régimen de Rafael Correa.” El Comercio. El Comercio, 17 ago. 2015. Web. 19 dic. 2015.
14. Zamora, Paul. “La Ley De Tierras tiene 5 ejes fundamentales.” El Comercio. El Comercio, 28 ene. 2015. Web. 21 dic. 2015.
15. Zibechi, Raul. “Crisis civilizatoria.” Fundación Regional De Asesoría En Derechos Humanos INREDH. INREDH, 21 jun 2011. Web. 21 dic. 2015.

EL SONETO XIII DE GARCILASO DE LA VEGA: PROPUESTA PARA UNA EDICIÓN DIGITAL

1. Aumann, Stefan. “From Digital Archive to Digital Edition.” *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 24.1 (87) (1999): 101-44. JSTOR. Web.
2. Barthes, Roland. “The Death of an Author.” 2006. *The Book History Reader*. Ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London and New York: Routledge, 2002. N. pag. Print.
3. Blecua, Alberto. “La Poesía Española Del Siglo XVI Después De Garcilaso.” CVC. 500 Años De Garcilaso De La Vega. Anotaciones a Garcilaso. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2003. Web. <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/annotaciones/a_blecua.htm>.
4. Blecua, Alberto. *Manual De Crítica Textual*. Madrid: Castalia, 1983. Print.
5. Blecua Perdices, José Manuel. “Notas Sobre La Puntuación Española Hasta El Renacimiento.” *Homenaje a Julián Marías*. Ed. Fernando Chueca Goitia, Enrique Lafuente Ferrari, Rafael Lapesa Melgar, and Manuel De Terán Álvarez. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. N. pag. Print.
6. Blecua Teijeiro, José Manuel. “La Poesía Española Del Siglo XVI Antes De Garcilaso.” CVC. 500 Años De Garcilaso De La Vega. Anotaciones a Garcilaso. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2003. Web. <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/annotaciones/jm_blecua.htm>.

1. Burnard, Lou. What Is the Text Encoding Initiative ? How to Add Intelligent Markup to Digital Resources. Marseille: OpenEdition, 2014. Print.
2. Buzzetti, Dino, and Jerome McGann. "Critical Editing in a Digital Horizon." *Electronic Textual Editing*. Ed. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, and John Unsworth. New York: Modern Language Association of America, 2006. N. pag. Print.
3. Earhart, Amy E. "The Digital Edition and the Digital Humanities." *Textual Cultures* 7.1 (2012): 18-28. JSTOR. Web.
4. Foucault, Michel. "What Is an Author?" 2006. *The Book History Reader*. Ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London and New York: Routledge, 2002. N. pag. Print.
5. Fraistat, Neil, and Steven Jones. "The Poem and the Network: Editing Poetry Electronically." *Electronic Textual Editing*. Ed. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, and John Unsworth. New York: Modern Language Association of America, 2006. N. pag. Print.
6. Greetham, D. C. "Editorial and Critical Theory: From Modernism to Postmodernism." *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. Ed. Ralph G. Williams and George Bornstein. Ann Arbor: U of Michigan, 1993. N. pag. Print.
7. Kiernan, Kevin. "Digital Facsimiles in Editing." *Electronic Textual Editing*. Ed. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, and John Unsworth. New York: Modern Language Association of America, 2006. N. pag. Print.
8. McKenzie, D. F. "The Book as an Expressive Form." 2006. *The Book History Reader*. Ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London and New York: Routledge, 2002. N. pag. Print.
9. Montaner Frutos, Alberto. *Prontuario De Bibliografía: Pautas Para La Realización De Descripciones, Citas Y Repertorios*. Gijón: Trea, 1999. Print.
10. Montero Delgado, Juan. "Garcilaso Y Herrera." CVC. 500 Años De Garcilaso De La Vega. Anotaciones a Garcilaso. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2003. Web. <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/montero_delgado.htm>.

1. Morros, Bienvenido. "La Edición De Las Poesías De Garcilaso." CVC. 500 Años De Garcilaso De La Vega. Anotaciones a Garcilaso. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2003. Web. <<http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/morros1.htm>>.
2. Parshall, Peter. "Prints as Objects of Consumption in Early Modern Europe." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28.1 (1998): 19-36. Web.
3. Rosso Gallo, María. *La Poesía De Garcilaso De La Vega. Análisis Filológico Y Texto Crítico*. Madrid: Boletín De La Real Academia Española, 1990. Print.
4. Saenger, Paul. "Reading in the Later Middle Ages." *A History of Reading in the West*. Ed. Guglielmo Cavallo and Roger Chartier. Trans. Lydia G. Cochrane. Amherst: U of Massachusetts, 1999. N. pag. Print.
5. Stanton, Edward F. "Garcilaso's Sonnet XXIII." *Hispanic Review* 40.2 (1972): 198-205. JSTOR. Web.
6. Vega, Garcilaso De La, and Fernando De Herrera. *Obras De Garcilasso De La Vega Con Anotaciones De Fernando De Herrera*. Sevilla: Alonso De La Barrera, 1580. Print.
7. Vega, Garcilaso De La, and Juan Boscán. *Las Obras De Boscan Y Algunas De Garcilasso Dela Vega Repartidas En Quatro Libros*. Barcelona: Carles Amoros, 1543. Print.
8. Vega, Garcilaso De La. *Obras Del Excelente Poeta Garcilaso Dela Vega Con Notas Del Brocense*. Ed. Francisco Sánchez De Las Brozas. Madrid: Juan Dela Cuesta, 1612. Print.

MACHADO DE ASSIS AS AN ETHNOGRAPHER

1. Boas, Franz. "The Methods of Ethnology." *American Anthropologist* 22.4 (311-21): 1920.
2. Bora, Zélia Monteiro, and Marina Rodrigues de Oliveira. *Cadernos Imbondeiro. Representações do negro livre em Machado de Assis*. v. 1, n. 1. João Pessoa: 2010.
3. Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard UP, 1991.
4. Castello, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Atelie Editorial. 2008.
5. Clifford, James. *Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Gri-aule's Initiation*. In Stocking Jr., George (org.). *History of Anthro-pology*. Madison: U of Wisconsin P, 1983. V.1: *Observers Observed*. 121-56
6. Conrad, Robert E. *Destruction of Brazilian Slavery: 1850-1888*. Berkeley: U of California P, 1972
7. Duarte, Eduardo de Assis. *Machado de Assis Afro-Descendente: escritos de caramujo*. Belo Horizonte: Pallas e Crisálida, 2007.
8. Eriksen, Thomas Hylland, and Finn Sivert Nielsen. *A History of Anthropology*. London: Pluto P, 2001.
9. Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1976.
10. Fox, Robin. *Kinship and Marriage: An Anthropological Perspective*. Handsworth: Penguin, 1977.
11. Frazer, James. *The Golden Bough*. 1922. <http://www.sacred-texts.com/pag/frazer/>
12. Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Lebanon, IN: Basic Books, 1973
13. Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

1. Kuper, Adam. *Anthropology and Anthropologists: The Modern British School*. Routledge: London, 1996
2. Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Librerion Pion: Paris, 1962.
3. —. *Les Structures Élémentaires de la Parenté*. Librerion Pion: Paris, 1949.
4. Machado De Assis, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. H. Garnier. Rio de Janeiro, 1899.
5. —. *Esaú e Jacó*. H. Garnier: Rio de Janeiro, 1904
6. —. *Memorial de Aires*. H. Garnier: Rio de Janeiro, 1908
7. —. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. H. Garnier: Rio de Janeiro, 1891.
8. —. *Relíquias da Casa Velha*. H. Garnier: Rio de Janeiro, 1906.
9. Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of Western Pacific*. London: Routledge, 1922.
10. Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis Tradutor*. São Paulo: EDUSP, 2009.
11. Mauss, Marcel. *The Gift*. Paris, 1925.
12. Morgan, Lewis Henry. *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*. Washington, DC: Smithsonian Institute, 1871.
13. Pereira, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. São Paulo: EDUSP, 1988.
14. Reed, Adam. “‘Smuk is King’: The Action of Cigarettes in a Papua New Guinea Prison.” In Henare, A., Holbraad, M. & Wastell, S., eds. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts in Ethnographic Perspective*. London: Routledge, 2006
15. Sahlins, Marshall. *How Natives Think: About Captain Cook, For Example*. The U of Chicago P, 1995
16. Sayers, Raimond. *O Negro na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

1. Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor, As Batatas*. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1981
2. Sontag, Susan. *The New Yorker*. http://www.newyorker.com/archive/1990/05/07/1990_05_07_102_TNY_CARDS_00_0355376
3. Todorov, Tzvetan. *Nós e os outros: reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Trad. Sérgio Gomes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
4. Tripoli, Mailde Jerônimo. *Imagens, Máscaras e Mitos: O Negro na Obra de Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
5. Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine: Aldine Transaction, 1966
6. —. *An Anthropological Approach to Icelandic Saga*. In: T. O. Beildman, ed. *The Translations of Culture: Essays to E.E Evans Pritchard*. London: Tavistock Publications, 1971. 349-74
7. Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture*, 1871. http://books.google.dk/books?id=AucLAAAAIAAJ&redir_esc=y

EL ALEPH DE MANO

1. Borges, Jorge Luis. “El Aleph” (1949)
2. —. “Borges y yo” (1960)
3. Chomón, Segundo de. *Ah! La barbe* (1905)
4. Martí, José. “Coney Island” (1881)
5. Olgoso, Ángel. “Los palafitos” (2007)
6. Quiroga, Horacio. “El espectro” (1918)
7. Reisz, Susana. *Teoría y análisis del texto literario* (1989)
8. Roas, David. “La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género” (2010)
9. Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011)
10. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* (1972)
11. Val del Omar, José. *Fuego en Castilla* (1958-1960)

