



POINTE

Ottmar Ette, Gesine Müller (eds.)

Paisajes sumergidos
Paisajes invisibles

Formas y normas de convivencia
en las literaturas y culturas del Caribe

Ottmar Ette, Gesine Müller (eds.)

Paisajes sumergidos
Paisajes invisibles

Formas y normas de convivencia
en las literaturas y culturas del Caribe

Potsdamer inter- und transkulturelle Texte

POINTE

Herausgegeben von / Editados por
Ottmar Ette, Werner Mackenbach, Gesine Müller

„Potsdamer inter- und transkulturelle Texte“ (POINTE),
Band 14

Mit freundlicher Unterstützung von / Con la ayuda de



DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

POINTS Potsdam
International Network
for TransArea Studies

Ottmar Ette, Gesine Müller (eds.)

Paisajes sumergidos Paisajes invisibles

Formas y normas de convivencia
en las literaturas y culturas del Caribe

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2015

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Paisajes sumergidos
Paisajes invisibles

Formas y normas de convivencia
en las literaturas y culturas del Caribe

Más allá de la escritura / Con la ayuda de

Walter Frey



Copyright:

edition tranvía · Verlag Walter Frey

Umschlaggestaltung: Tobias Kraft

Umschlagabbildung: „Aus dem Meer“, Foto: ThePaul/Quelle: Photocase

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-94-3

Berlin 2015

edition tranvía · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de

Impreso en papel resistente al envejecimiento y libre de substancia ácida.

Índice

INTRODUCCIÓN	7
<i>Ottmar Ette (Potsdam) y Gesine Müller (Colonia)</i> Paisajes sumergidos, paisajes invisibles. Introducción	9
<i>Luisa Campuzano (La Habana)</i> De "Golfo de México" a "West Indies Ltd.", hacia una invención poética del Caribe	13
PAISAJES SUMERGIDOS ENTRE EL CARIBE Y EE.UU.	33
<i>Yvette Sánchez (St. Gallen)</i> Inmersión en la diáspora: escritores dominicanos emergentes en EE.UU.	35
<i>Jorge Duany (Miami)</i> "Qué pasa, Little Havana": Los paisajes transnacionales de la diáspora cubana en Miami	47
<i>Gesine Müller (Colonia)</i> Otra isla del Caribe: Nueva Orleans, centro de los procesos de circulación francófonos	65
PAISAJES INVISIBLES ALREDEDOR DE CUBA	87
<i>Milena Rodríguez Gutiérrez (Granada)</i> Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas	89
<i>Anne Kern (Potsdam)</i> "¿Adónde van mis locos sueños?": Paisajes soñados en la obra poética de Juana Borrero	109

Isabel Exner (Saarbrücken)
Islas inundadas por el futuro. Los paisajes invisibles de
una literatura *cyberpunk* cubana: Juan Abreu, *Garbageland* 127

PAISAJES (IN)VISIBLES DEL CARIBE 147

Bernal Herrera (San José de Costa Rica)
El Caribe y Occidente: historias (in)visibles y emergentes 149

Andrea Gremels (Fráncfort)
Cuba sumergida en las calles de París: El exilio en la poesía de
José Triana y Nivaria Tejera 161

Cuauhtémoc Pérez Medrano (Potsdam)
Rasgos visibles, invisibles y sumergidos de la insularidad
en la narrativa cubana contemporánea 173

CONCLUSIÓN 189

Ottmar Ette (Potsdam)
Los paisajes sumergidos del Caribe: de la omnipresencia de
lo invisible 191

Sobre los autores 237

Paisajes sumergidos, paisajes invisibles

Introducción

Los debates en torno al carácter insular y archipiélico de la región del Caribe se han concentrado hasta ahora, por regla general, en la parte visible, es decir, en las propias islas, en eso que Édouard Glissant, en su proyecto de una Isla de Pascua universal, llamaba “La terre magnétique”. Con este tomo, sin embargo, pretendemos centrar nuestra mirada en lo no visible, en lo sumergido, en todo aquello que ha desaparecido de la superficie, intentando, a la vez, entender correctamente el término “archipiélico” desde un punto de vista etimológico, relacionando con él todo aquello que no es accesible de forma inmediata a nuestra mirada. Ya José Lezama Lima, a finales de la década de 1950, llamaba la atención, en su ensayo *La expresión americana*, sobre el significado de esta eterna “clausura” en el paisaje, y no solo en la propia región del Caribe. En este volumen, por lo tanto, nos proponemos indagar más sobre aquello que fue excluido e invisibilizado —en cierto modo, incluso, liquidado—, para de todo ello sacar las conclusiones acerca de formas y normas de convivencia en el Caribe.

El volumen se inicia con un ensayo de **Luisa Campuzano** (La Habana) titulado “Del ‘Golfo de México’ a ‘West Indies Ltd.’. Hacia una invención poética del Caribe”. Campuzano lee aquí los poemas de Alfonso Reyes y de Nicolás Guillén como invenciones y cartografías tempranas de paisajes caribeños que, ya en el primer tercio del siglo XX, se habían sustraído ampliamente a la percepción general y eran consideradas un indicio de nuevos discursos sobre la “continentalidad” y la “insularidad”. El poema de Reyes “Golfo de México”, publicado en 1927 bajo el título de “Trópico”, el cual ya sugería una indeterminación geográfica y una difusa claridad cultural, recuerda, por su perspectiva, a Alexander von Humboldt, y anticipa algunos momentos clave en la diferenciación del Caribe insular y el Caribe continental, al tiempo que contempla a la ciudad de La Habana desde una perspectiva europea, la de un viajero de paso. En 1934, Guillén publica *West Indies Ltd.*, un texto que sitúa, paralelamente a los discursos cubanos de lo popular, tan característicos de este autor, así como de los discursos de lo mítico y del color de la piel, un agudo examen social y político de la *condición antillana*.

La primera parte de este volumen arrojará una nueva luz sobre lo que hemos denominado **Paisajes sumergidos entre el Caribe y EE.UU.** El

primer trabajo nos lo presenta **Yvette Sánchez** (St. Gallen), que hace un inventario de la literatura dominicana actual: "Inmersión en la diáspora: escritores dominicanos emergentes en EE.UU.". En este ensayo, la autora constata, en el marco de la generación más joven de escritores, una internacionalización que no solo está relacionada con la masiva emigración, sino, sobre todo, en una continua interconexión de la cultura insular con la de la diáspora dominicana la cual, por su parte, parece disolver las antes tan bien definidas fronteras de esa nación isleña. **Jorge Duany** (Miami) nos muestra en su trabajo "Qué pasa, Little Havana": Los paisajes transnacionales de la diáspora cubana en Miami", cómo los inmigrantes cubanos, puertorriqueños y dominicanos han cambiado el paisaje físico y cultural de distintas ciudades estadounidenses. El foco de atención se centra en La Pequeña Habana de Miami, así como en el Harlem hispano y en Washington Heights, en la ciudad de Nueva York. La construcción de los espacios de la diáspora el autor la busca en el despliegue de letreros comerciales y en las calles que hablan español, en banderas y otros íconos nacionales como pueden ser la comida, la música y la religiosidad popular, así como en la proliferación de murales y grafitis y en la celebración de desfiles y festivales callejeros. Duany nos revela de este modo algunas claves del impacto de esas prácticas espaciales para las identidades culturales de los inmigrantes y sus vínculos persistentes con los países de origen. En su ensayo "Otra isla del Caribe: Nueva Orleans, centro de los procesos de circulación francófonos", **Gesine Müller** (Colonia) se ocupa, tomando como modelo la ciudad de Nueva Orleans, de las huellas del dominio colonial francés entre Europa, el Caribe y los Estados Unidos. A partir de la literatura de los *free people of color*, Müller nos despliega un panorama de la variada red de referencias trans-areales en la que estaba integrado culturalmente este grupo en el siglo XIX, y con ello nos revela un aspecto central de Nueva Orleans como punto nodal de varios procesos estratificados de transferencia.

La segunda parte del libro, **Paisajes invisibles alrededor de Cuba**, se inicia con **Milena Rodríguez Gutiérrez** (Granada), que con su ensayo "Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas", emprende una aproximación a la poesía de Arenas, especialmente de su largo poema titulado "El Central". La idea que Arenas tenía de Cuba y de su historia es un tema que la autora explora a partir de los elementos caribeños y de su escritura paródica en el poema del autor (el conquistador, la plantación, los esclavos, etc.), así como en relación a un texto clave de la poesía cubana, "La isla en peso", de Virgilio Piñera, que esboza también una imagen que, aunque impregnada por el Caribe, muestra

el carácter negativo de la *cubanidad*. **Anne Kern** (Potsdam), con su contribución a este volumen, “¿Adónde van mis locos sueños?: Paisajes soñados en la obra poética de Juana Borrero”, se ocupa de un aspecto muy concreto relacionado con el uso del motivo del paisaje en la obra poética de Juana Borrero. Kern incide en la cuestión de cómo la autora, en diálogo con las tradiciones literarias europeas, se sirve del paisaje poético-onírico como un espacio en el que se vuelven de nuevo contingentes y distintas leyes del mundo extra-literario. De ese modo se hacen posibles nuevas negociaciones de espacio y tiempo, así como otras relacionadas con las relaciones de género y con las dependencias del propio cuerpo. ¿En qué medida los paisajes soñados de Juana Borrero le abren a la autora un espacio de autoexamen como mujer y como escritora? **Isabel Exner** (Saarbrücken) investiga en “Islas inundadas por el futuro. Los paisajes invisibles de una literatura *ciberpunk* cubana: Juan Abreu, *Garbageland*”, a partir de la novela de Abreu, publicada en el año 2001, uno de los primeros textos *ciberpunk* cubanos; este género, una oscura variedad distópica de la *science fiction*, apareció en la década de 1980 en el ámbito cultural anglosajón. Exner muestra que el concepto de «invisibilidad», en este texto, no solo tiene sentido en relación con su pertenencia a un género no tomado en cuenta en Cuba por la crítica literaria, descalificado como un género “menor”. Las tecnologías y técnicas de desaparición, de silenciamiento y desprendimiento, son también elementos claves de la trama y de la composición de la novela, que imagina la isla de Cuba hundida bajo los inmensos vertederos materiales de la sociedad futurista de “Tierra firme”, y las relaciones humanas sumergidas bajo densas capas de virtualidad. A través de una poética visual, la novela interroga formas de convivencia supuestamente futuras sobre todo en cuanto a la relación que establecen con sus desechos, al tiempo que trabaja la dialéctica de presencia y eclipse en distintos niveles textuales.

En la tercera parte, bajo el epígrafe de **Paisajes (in)visibles del Caribe**, **Bernal Herrera** (San José de Costa Rica), en su texto “El Caribe y Occidente: historias (in)visibles y emergentes”, se ocupa de la historia tanto tiempo desatendida del Caribe costarricense colonial y de las imágenes cambiantes que ha producido de ello la historiografía nacional. A lo largo de un siglo, hasta finales del XX, lo que hoy empieza a ser re-imaginado como el Caribe costarricense fue imaginado y denominado como el “Atlántico”, la “Región Atlántica”. Esta denominación no era en absoluto neutra ni ingenua: hablar del “Atlántico” costarricense implicaba, para la cultura oficial, recalcar los vínculos comerciales, culturales y de otra índole que enlazaban a Costa Rica con Occidente — una historia dominada por la

invisibilización o el sumergimiento del Caribe colonial y por el blanqueamiento discursivo del Caribe. La emergente conversión del viejo “Atlántico” en “Caribe” ha reforzado el incipiente reconocimiento del carácter multicultural, multilingüe y multiétnico del país, pero al precio de su creciente separación del Gran Caribe, con lo que se va instalando en el imaginario colectivo, y también en las prácticas sociales, culturales y económicas, la presencia de un Caribe cada vez más reducidamente costarricense.

Andrea Gremels (Fráncfort) analiza en su ensayo “Cuba sumergida en las calles de París: El exilio en la poesía de José Triana y Nivaria Tejera”, el complejo juego de ausencias y presencias que vincula a Cuba y a París en los poemas de ambos poetas del exilio cubano. Las calles de París aparecen como lugares amenazantes e irreconocibles, porque el trauma del exilio y sus rupturas identitarias son los elementos que les sirven de base.

Cuahtémoc Pérez Medrano (Potsdam), finalmente, centra su atención en el paradigma literario, pero también teórico cultural, de la insularidad, y ello se recoge en su contribución “Rasgos visibles, invisibles y sumergidos de la insularidad en la narrativa cubana contemporánea”. Partiendo de los *isolarios* de principios del Renacimiento, traza un arco comparativo hasta la literatura cubana actual, donde la metáfora de la isla se corresponde con una percepción espacial que va y viene entre la referencialidad analógica y la práctica del simulacro.

El presente volumen se cierra con las reflexiones programáticas de **Ottmar Ette** (Potsdam) sobre “Los paisajes sumergidos del Caribe: de la omnipresencia de lo invisible”, que nos muestran la significación del paradigma de estos paisajes sumergidos como clave para entender las configuraciones culturales desde Rafael hasta Lafcadio Hearn, desde Colón hasta Lezama Lima.

Este volumen se basa en un congreso celebrado en Potsdam en los días 9 y 10 de mayo de 2014. Agradecemos a la Fundación alemana de investigación científica (DFG) por su generoso apoyo. Particular agradecimiento merece también Markus Lenz, quien ha tenido a cargo la edición de este libro.

Potsdam y Colonia, mayo de 2015

Ottmar Ette y Gesine Müller

Ottmar Ette
(Universität Potsdam)

Los paisajes sumergidos del Caribe: de la omnipresencia de lo invisible

Entre-espacios: constelaciones, configuraciones

El famoso fresco de Rafael, *La scuola di Atene* (Fig. 1, cfr. Gombrich), confeccionado entre 1510 y 1511 en la Stanza della Segnatura (cfr. Hall) en el Vaticano, es sin duda una de las glorificaciones de la Antigüedad griega más impresionantes e influyentes que fueran hechas por el espíritu del Renacimiento italiano. El fresco pone ante los ojos del observador a todos aquellos filósofos, que desde la mirada del importante pintor italiano, fundaron la grandeza de esa modélica Antigüedad. En el centro de este cuadro, elaborado para el Papa Julio II, se nos presenta a los dos filósofos más influyentes de la antigua Grecia, de tal modo que ambos parecen dominar todo el escenario bajo sus pies y cautivar para sí la mirada de los observadores. Las consecuencias de este esquema bipolar de la historia de la filosofía occidental que aquí se nos ofrece son casi imposibles de abarcar con la mirada, aunque no por ello resultan invisibles. Sobre todo, en aquellos aspectos que esta construcción del pensamiento occidental encubre e invisibiliza.

Si la monumental arquitectura proyectada por Rafael (cfr. Liebermann) —una arquitectura presuntamente legible en una mirada (cfr. Most)— engloba y canoniza en un sentido fundamental los mundos de pensamiento de los filósofos aquí reunidos, del mismo modo es que los grupos de pensadores organizados a los costados de las figuras centrales de Platón o Aristóteles, franquean las épocas que separan la Antigüedad griega del Renacimiento italiano. Con estas figuras se establece una gradación temporal y espacial de sistemas de referencias relacionales, en los que el fresco involucra necesariamente a todos aquellos que se le aproximan. Esto es válido también para los ejes de miradas que se establecen entre los mismos filósofos, así como para los ejes de visión que otorgan tanto al cuadro como a su objeto una indiscutible grandeza monumental. Sin duda alguna, Rafael consiguió realizar una sobresaliente visualización de una historia de la filosofía y del pensamiento occidentales.



Fig. 1: Rafael Sanzio: La escuela de Atenas (1510-1511). Pintura al fresco. Museos Vaticanos, Roma.

Casi ninguna otra obra del arte de la pintura debe haber visualizado y acuñado con más influencia el entendimiento propio y la imagen propia del pensamiento europeo, ya que a todos los espectadores se les impone como naturalmente —como lo ha destacado por ejemplo Ernst H. Gombrich— un mensaje filosófico nítidamente formulado:

Por eso no llama la atención que muchos admiradores del arte de Rafael se vean incitados a racionalizar su experiencia, tratando de traducir el profundo significado, cuya presencia en el ciclo han sentido tan intensamente, en un mensaje filosófico no menos profundo. Lo que los incitaba a esta búsqueda esperanzada era precisamente esa belleza armónica y la deslumbrante riqueza relacional de la composición (Gombrich 124).

De hecho, la riqueza relacional desplegada en esta obra es sencillamente interminable, ya que evoca la "impresión de (una) inexhaustible abundancia" (Gombrich 124). Pero al mismo tiempo, esta obra parece emitir un mensaje central: la incontestabilidad de la grandeza de Occidente, que aquí está puesta en escena e imagen de forma impresionante. Pero ¿cómo se puede entender y captar esta riqueza relacional?

Una primera respuesta a esta pregunta es: sólo incluyendo lo que se ve como también lo que no se está viendo, mostrándose sin ser mostrado. A partir de la interacción de los ejes de miradas y los ejes de visión, los procesos de significación que están implicados en este cuadro comprenden tanto las relaciones de miradas que se intercambian al interior de este fresco, así como aquellas que se evitan o se excluyen, y que son las que transforman a esta enorme pintura en un denso entramado de diferentes referencias y sistemas de referencias. En efecto, la exclusión de ciertas relaciones de miradas es significativa y atrae necesariamente las miradas de los observadores. ¿Cómo se podría pasar por alto, por ejemplo, a la figura de Diógenes, extendida sobre los escalones bajo las figuras centrales, que da la espalda a Platón y Aristóteles y que vestido con desordenados y descuidados ropajes pareciera constituir para sí una isla entre los distintos grupos de filósofos? El posicionamiento y el diseño de esta figura de movimientos son los que llaman la atención en un sentido fundamental sobre el significado de aquellos entre-espacios, cuya creación no es menos constitutiva para esta obra de Rafael que la disposición y coreografía de los mismos grupos de filósofos que discuten, leen o escriben. Atendamos entonces al sobresaliente papel que desempeñan estos entre-espacios con sus vectorizaciones complejas¹, que gracias a sus dinámicas se encuentran en constante constitución y generando siempre nuevos significados.

Por debajo de la figura de Epicuro, que escribe al costado izquierdo de la pintura, ensimismado y absorto al punto de casi entretejerse con la arquitectura, se ha conformado de manera ejemplar un grupo sumamente vectorizado a las espaldas de Pitágoras, sumergido en sus propias calculaciones (Fig. 2). Sobre los resultados de sus escritos no se inclina sólo la mirada de una equívoca figura, que bien pudiera ser Empédocles o Anaximandro, sino también el oscuro rostro de otro filósofo, que con enorme tensión corporal se estira hacia adelante, como si no quisiera dejar pasar

¹ Esta complejidad también resulta del hecho de que *La scuola di Atene* desde luego también tiene que ser vista en el contexto del diseño artístico de todos los espacios interiores y de ninguna manera de forma aislada; cfr. con relación a esto Hall 1s. La necesidad de una interpretación en contexto ya la había señalado Gombrich (104s.).



Fig. 2: Rafael Sanzio: La escuela de Atenas (1510-1511), Pitágoras y Averroes.

nada de lo que el filósofo y matemático griego anota en su concentrada pose de escritura. En la figura del gran filósofo árabe Averroes nos encontramos en este lugar con una de aquellas figuras mediadoras que posibilitaron al pensamiento renacentista el acceso a la Antigüedad para conseguir su pretendido “renacimiento”, de tal forma que aquí en el contacto visual asimétrico (ya que no es correspondido) se inaugura un entre-espacio, en el que las dimensiones temporales de la relacionalidad y la dinámica de todas las relaciones se hacen presentes en las dimensiones espacia-

les; un entre-espacio, que a partir de esta vinculación del espacio y del tiempo, proyecta una imagen de movimientos sumamente vectorizada. Que en la Stanza della Segnatura del Vaticano, Rafael parezca manifestar una simpatía bastante moderada por esta gran figura mediadora entre Occidente y Oriente, no será motivo de preocupación en nuestras reflexiones.

De este modo, señalado aquí con suma brevedad, ante el ojo del artista Rafael, situado al costado derecho de la imagen y cuyo eje de la mirada que atraviesa al eje de la visión dominante nos descubre otra relacionalidad de los grupos y los individuos, se despliega un campo de vectores sumamente complejo, que sin duda alguna debe ser comprendido como una interpretación oculta aunque también decisiva de la filosofía antigua. No es gratuito que en el centro de la escena se dispongan el esbozo platónico del *Timeo* y la aristotélica *Ética a Nicómaco*. Además, en esta *Escuela de Atenas* no se entrega a la mirada una historia lineal de la filosofía occidental: las direcciones de las miradas son demasiado diferentes, las relaciones demasiado asimétricas y demasiado complejas para que aquí, en el polílogo de los filósofos, de los artistas, de los científicos y de algunos políticos se pudiera cristalizar una única historia — ya fuera ésta una historia sagrada de carácter religioso o profano. ¿No descansa la secular potencia de fascinación de esta representación artística precisamente en la apertura estructural de una construcción, cuya polisemia se genera de manera relacional?

Al interior de este conjunto de relaciones, a mí me parece de gran importancia el hecho de que podríamos comprender esta lógica no lineal y también no simplemente genealógica de la ordenación de la imagen como una coreografía, en la que *La Escuela de Atenas* proyecta un paisaje de la teoría², que es característico para la perspectiva que tiene Rafael de la Antigüedad, así como sobre la Antigüedad. En este paisaje de la teoría, los distintos grupos, aunque también las distintas figuras conforman islas y grupos de islas, que es posible integrar en un complejo paisaje archipiélico. En él, cada una de estas grandes figuras constituye un *mundo-isla* (Insel-Welt) con su lógica propia, con su propio pensamiento, lectura y escritura. Al mismo tiempo, sin embargo, se integra relacionalmente en un *mundo de islas* (Inselwelt), que a su vez está vinculado con otros mundos de islas así como mundos-islas³. Recién así la apostrofada „riqueza relacional“ de Ernst H. Gombrich (124) gana en fuerza epistemológica. Pues en el interior

² Sobre el concepto de paisaje de la teoría, cfr. Ette, *Viellogische Philologie* 36-46; así como del mismo autor: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*.

³ Sobre los conceptos de lo insular y lo archipiélico, cfr. también Ette, „Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive.“

como en el más allá de su glorificación del pensamiento occidental como su monumentalización de continuidades europeas, la con-figuración de un paisaje de teoría de Rafael remite a una potencia de interpretación y significación polilógicas, por las que se distingue su *Scuola di Atene*.

En el campo de tensiones del archipiélago griego, el archipiélago por excelencia, donador del nombre y concepto del *archipelagus*, *La scuola di Atene* presenta así un mundo archipiélico y transarchipiélico, que por ningún motivo se estructura bipolarmente en el diálogo entre Platón y Aristóteles, sino que, como lo acentúa la provocadora figura de Diógenes, se abre a un polílogo: no sólo en el sentido de un “hablar de los muchos”, sino mucho más en el complejo significado de un hablar polilógico, que la unidad del título otorgado con posterioridad al fresco no es capaz de reproducir adecuadamente. No sólo lo polisémico, sino también lo polilógico es lo que aquí se escenifica y que en cierto modo también se cartografía en su polirrelacionalidad.

La dimensión polilógica de la creación de Rafael —una “impresión total” en cierta forma humboldteana y que es capaz de comprender *simultáneamente* las muchas y diferentes direcciones de pensamiento y lógicas en una sola imagen— se despliega a partir de esta situación archipiélica, que permite reconocer siempre nuevas relaciones, nuevos ejes de miradas, nuevas simetrías (cfr. Oberhuber) y asimetrías: y con ello, traer al habla de la imagen, lo que difícilmente puede ser traído al habla sólo en el espacio discursivo de la filosofía. La estructuración abierta y polilógica de todas las relaciones —y por ningún motivo una estructura cerrada y dialógica— se constituye, eso sí, no a partir de lo que se puede ver —por ejemplo, la técnica de superposición de imágenes que dota a la figura de Platón con los rasgos de Leonardo da Vinci— sino precisamente también de aquello que es y permanece invisible, o sea, a partir de aquello que en la *Escuela de Atenas* no fue y tampoco debía ser visualizado.

De aquello que ha permanecido mayormente invisible en esta imagen, más allá de esas pocas y marginales figuras que de todos modos van desde Averroes hasta Zaratustra, se cuentan todas las relaciones que mediaron entre la Antigüedad griega y la modernidad europea. Habría que pensar, por ejemplo, en las intensas relaciones entre Florencia y Bagdad (cfr. Belting), entre el arte narrativo de Occidente y Oriente, aunque también entre el mundo espiritual cristiano y judío o precisamente también en aquellos traductores que ganaron merecida fama en la Escuela de Toledo por el

Fig. 3: Juan de la Cosa, Mapamundi (1500).



enriquecimiento mutuo de las distintas culturas. Son muy escasas las huellas que remiten en *La scuola di Atene* a estas conexiones y mediaciones, a estos traslados y traducciones — habiendo sido precisamente éstas, las mayores responsables de que las concepciones e ideas de la Antigüedad no sólo se transfirieran a la Europa de la modernidad temprana, sino también que allí pudieran ser transformadas. La visualización de Rafael implica la invisibilización de importantes tradiciones que condujeron a la constitución de un pensamiento occidental. Así, la Europa que pone en escena no aparece sólo como el resultado de una abundancia de visualizaciones, sino de su (o de una) invisibilización, en la medida que con cada inclusión también se realizan exclusiones.

Sin embargo, con miras a esta “Escuela de Atenas” y su construcción del pensamiento occidental, podríamos preguntarnos de forma aún más básica: ¿no es acaso esa perspectiva central en sí misma, de la cual Rafael se sirve con tanta maestría, una de esas invenciones que habría resultado impensable sin las relaciones entre el mundo árabe y el cristiano-occidental? ¿Y no hubiera permanecido impensable el centramiento del mundo en la cartografía, por ejemplo, en el famoso mapamundi de Juan de la Cosa (Fig. 3), realizado en el año de 1500 y por lo tanto una década antes de la gran obra de Rafael, si la invención de la perspectiva central no hubiese sentado los cimientos para lanzar las redes cartográficas de Europa en una perspectiva casi “natural” sobre el resto del mundo?

Lo que permanece invisible resulta así ya integrado en la confección, en la técnica, en la perspectiva misma de la pintura: una invisibilidad omnipresente que persigue y encuentra su expresión artística de todas formas en la disposición centralizada de la perspectiva de todos los ejes de visión. El fresco visualiza así las condiciones de su propia creación, su propio hallazgo e invención en una perspectivación centrada, que se posiciona con orgullo dentro de una tradición del pensamiento occidental, sin poder ocultar, sin embargo, la complejidad y contradictoriedad de su propia presencia y proyección. Así se muestra lo que no se señala. Puesto que muchos de los escalones de la monumental escalera permanecen libres y señalan con ello —y sea esto en contra de la intencionalidad del artista— aquel espacio libre (Frei-Raum), que en cuanto entre-espacio semantiza precisamente aquello que es impulsado al primer plano. Recién con el distanciamiento es que surge una verdadera relación — y justo en los momentos en que, como en los casos de Diógenes o Epicuro (Fig. 4 y 5), las relaciones de miradas con otros filósofos parecieran no tener lugar.

Si nos abocamos preferentemente al eje de visión central y a la —sólo a primera vista— estructura bipolar de la construcción de *La scuola di Atene*,



Fig. 4. Rafael Sanzio: La escuela de Atenas (1510-1511), Diógenes.



Fig. 5. Rafael Sanzio: La escuela de Atenas (1510-1511), Epicuro.

nos parecería entonces que nos enfrentamos con una constelación completamente fija y determinada, dispuesta de manera inmóvil dentro de un sistema de coordenadas estable y estático. ¿Quién se presenta del lado de Platón? ¿y quién del lado de Aristóteles? En una distribución del espacio así de estática, los papeles y posiciones parecen repartirse de forma fija, y los entre-espacios entre las figuras y los grupos contribuirían a que se conformaran constelaciones en sí claramente definidas. Geometría y estática (cfr. Fichtner) de una tal disposición saltan como 'naturalmente' a la vista y, al mismo tiempo, pueden ser llevadas a la visualización —y al mismo tiempo a una detención absoluta— con la ayuda de un procesamiento de datos gráficos en una imagen reticular geométrica (cfr. Mazzola). Con ello se forman planos que crean continuidades dentro de sus coordenadas y parecen excluir cualquier movimiento.

Sin embargo, con la imagen reticular de una constelación, sólo comprenderíamos un sentido —importante, por supuesto, aunque en última instancia superficial— y que no es capaz de iluminar la polisemia dinámica de esta obra de arte. Pero tomemos el denso entramado de los distintos ejes de miradas y las simetrías y asimetrías que se vinculan a él; así encontramos una vectorización, que mirada con más exactitud no sólo incumbe al segmento de la imagen en torno a Averroes y Pitágoras, sino a todas las figuras y grupos de figuras de este fresco. Todas las figuras se convierten así en figuras de movimientos, que en su compleja relacionalidad y sin excepción

alguna, se hallan vinculadas las unas con las otras — aun cuando no todas con todas en el mismo momento. Los movimientos de las miradas, aunque también las posturas corporales y los gestos generan un espacio de movimientos altamente vectorizado, dentro del cual las *constelaciones* fijas se muestran ahora como *configuraciones* móviles. En sus con-figu-raciones se expresan complejas coreografías, en las que el enmarque de todas las figuras en una arquitectura monumental genera una tensión que a su vez genera un alto coeficiente de movimientos.

Si los entre-espacios separan las constelaciones individuales entre sí, del mismo modo, ahora como espacios de interacciones (Spiel-Räume), vinculan mutuamente a las figuras y grupos de figuras que están en relación. Los entre-espacios constituyen en cuanto espacios de interacción el elemento vinculante: generan en profundidad aquella omnipresencia sobre cuya lámina se destacan las *figurae* como figuras de movimientos, que en el medio de la pintura han sido inmovilizadas (transitoriamente) *en sus movimientos mismos*. Constelaciones y configuraciones crean lógicas diferentes, al mismo tiempo mutuamente relacionadas, y por lo tanto despliegan lógicas relacionales adicionales. La *figura* de Diógenes pone en evidencia de manera especial con cuánta intensidad es que los entre-espacios constituyen, por su lado, especies de figuras basculares y reversibles, que desde una dirección de la mirada pueden ser tajantemente separadas entre sí, y desde otra perspectiva, sin embargo, pueden vincularse mutuamente con potencia. Tanto Diógenes como Epicuro constituyen mundos-islas, cada uno con su específica lógica propia (*Eigen-Logik*), los que no obstante también se hayan vinculados en lo íntimo con los mundos de islas de aquel archipiélago de pensamiento marcadamente griego. Las lógicas propias de cada mundo-isla (*Insel-Welt*) son referidas a las lógicas relacionales de los mundos de islas (*Inselwelten*) y a la vez integradas en una multirrelacionalidad, que, más allá de las relacionalidades interiores, también crea relaciones sin que las lógicas propias de los diferentes mundos-islas (*Insel-Welten*) sean eliminadas — una relacionalidad compleja como la que caracteriza, por ejemplo, la relación de la así llamada ‘Escuela de Atenas’ con las otras creaciones de Rafael en los aposentos pontificales. Las lógicas propias de un cierto mundo-isla (*Insel-Welt*), un cierto mundo-para-sí (*Welt-für-sich*), se fortalecen precisamente porque se desarrollan relaciones específicas de naturaleza intra-archipiélica o trans-archipiélica. La preponderancia de una relacionalidad extrema, como la propone Ernst H. Gombrich en vista a la “Stanza della Segnatura“, por consecuencia lastima la copresencia de diferentes lógicas, como las que caracterizan por ejemplo las relaciones mutuas entre relacionalidad interna y externa en el ciclo de Rafael.

La vectoricidad archipiélica y transarchipiélica, es decir, una vectoricidad que recorre y atraviesa diversos mundos de islas, permite que surja entre las figuras y grupos, en cuanto islas y grupos de islas, aquel archipiélico paisaje de la teoría, que sólo puede ser archipiélico en la medida en que es capaz de remitirse a esos entre-espacios que simultáneamente vinculan y separan, fijan y ponen en movimiento y que resultan a la vez constelaciones y configuraciones. Cada relación, cada vinculación implica distancia y distanciamiento, con cuya ayuda la discontinuidad de los entre-espacios es vectorizada, configurada y semantizada una y otra vez de manera renovada, para otorgar en el archipiélogo el sentido a los sentidos.

Si podemos definir muy bien el lexema “archipiélogo” como “un grupo de islas en el mar”, tampoco olvidemos que la etimología de este término no se remite a la tierra o a las islas, sino a las “grandes aguas” entre ellas, es decir, a aquellos entre-espacios que conforman estas “archi-aguas” o este mar principal —en un principio el Egeo— entre las islas (Kluge 51). En un sentido etimológico siempre presente, lo archipiélico y el *archipelagus* se refieren entonces al elemento fluido y móvil que separa a cada isla de la otra, que las deja cuajar en mundos-islas con sus lógicas propias, y que produce a la vez aquel abarcador mundo de islas en el que todo está vinculado con todo (aunque no siempre en el mismo instante). No se trata, para decirlo con claridad, de poner las configuraciones en el lugar de constelaciones, sino de pensar varias lógicas a la vez.

Así, son también los mares en los mapamundis europeos de la modernidad temprana, las grandes aguas que donan sus contornos móviles a los distintos continentes y archipiélogos —igualmente al así llamado “Nuevo Mundo”—, las aguas que los *definen* (es decir, delimitan) y a la vez los vinculan entre sí. Aquí también las constelaciones de estos continentes se transforman en configuraciones, en la medida en que ellas se dejan comprender como figuras de movimientos que son puestas en mutua relación por el mar, el elemento divisor y vinculador. Ahora bien, en estos mapas de un mundo que se redondea y que se globaliza y se piensa cada vez más de manera global, los archipiélogos son los espacios de movimientos de la más alta vectoricidad: ellos se transforman en entre-espacios de una polirrelacionalidad inmensa, que no sólo se apoyan en la relacionalidad interna dentro de un archipiélogo (es decir, intrarchipiélica), sino además comprenden la relacionalidad externa (o sea, una dimensión transarchipiélica). La relacionalidad interna y externa se remiten así mutuamente y de manera fundamental.

Por consiguiente, *La scuola di Atene* es capaz de enseñarnos de una manera plástica cómo al interior de un archipiélico paisaje de la teoría, las

discontinuidades que se crean a través de los entre-espacios se abren hacia relacionalidades que en sus múltiples vinculaciones hacen emerger no sólo un pensamiento meramente polifónico, sino mucho más, un pensamiento polilógico, que posibilita las coreografías más diversas al interior de un marco detenido en su movimiento. Sin duda alguna: *La escuela de Atenas* oculta a la escuela de Toledo y con ello al arte de la traducción, que siempre es también un arte de la traslación.

Decisivo para el surgimiento de una estructuración abierta de este tipo, para el despliegue de una complejidad polilógica son, sin embargo, aquellos entre-espacios, invisibles a primera vista, aquellos espacios de movimientos entre las islas que de una manera más bien profunda y oculta encarnan lo inundado, lo sumergido, lo que yace bajo la superficie de las aguas. En el archipiélago importan en consecuencia no sólo las islas, sino precisamente aquello que en apariencia no aparece y que sin embargo está allí en su omnipresente ausencia, escondido bajo la superficie de las aguas. Estos paisajes invisibilizados son los paisajes sumergidos del Caribe, sin los cuales tanto la tierra como los paisajes visibles no pueden pensarse de manera adecuada. A su ausencia omnipresente es a la que se dedican las siguientes reflexiones.

Paisajes sumergidos

El escritor José Lezama Lima, laureado como genio de la poesía, aunque hasta hoy subestimado como teórico cultural, eligió y conjuntó conscientemente en su fascinante ensayo literario *La expresión americana* la estructuración archipiélica de aquellas cinco conferencias que pronunciara en un principio en el *Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura* de La Habana los días 16, 18, 22, 23 y 26 de enero de 1957. En este ensayo del escritor cubano, familiarizado de la mejor forma con la filología europea, en especial con la española y la alemana, se puede vislumbrar su intento por iluminar el mundo expresivo americano a partir de sus interacciones globales, así como una minuciosa y nueva comprensión de las literaturas americanas allende de lo literario nacional y aquende de lo literario mundial. De este modo, aparecen en primer plano y bajo el inequívoco signo caribeño no sólo las relacionalidades internas, sino sobre todo las relacionalidades externas de su mundo americano. La metaforología de José Lezama Lima pone constantemente delante de los ojos del público lector y con suma claridad esta perspectiviación específicamente caribeña, que no