

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 2

El fin de siglo y otros ensayos

January, 2000

TABLE OF CONTENTS

Survey

- Raquel Chang-Rodríguez
- Ernesto Livon-Grosman
- Graciela Montaldo
- Jorge Santiago Perednik
- Susana Reisz

Essays

- Rolena Adorno
Contenidos y contradicciones: la obra de Felipe Guaman Poma y las aseveraciones acerca de Blas Valera.
- Gonzalo Aguilar
Orígenes de Haroldo de Campos.
- Jorge Brioso, Oscar Montero
Apuntes para una crítica 'invertida.'
- Dawn Duke
Hidden Sensations of Strength in Afro-Brazilian Writings: A Look at Esmeralda Ribeiro's Malungos e Milongas, "A Vingança de Dona Léia" and "Guarda Segredo."
- David William Foster
Paquita la del barrio. Singing Feminine Rage.
- Derek Frost
Notes on Point of View in Carpentier's El reino de este mundo; or, A Meditation on Narrative.
- Humberto Huergo
Recuerdo imaginario de Boreas. Un paseo por la exhibición del Reina Sofía.
- Reinaldo Laddaga
"Un refinamiento absurdo". Enumeraciones de Sergio Pitlor
- Ernesto Livon-Grosman
A Poetics of the Americas.
- Graciela Montaldo
La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina.
- Jorge Santiago Perednik
Lugones el transformista.
- Susana Reisz
¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?
- Beatriz Urraca
"Quien a Yankeeland se encamina...": The United States and Nineteenth-Century Argentine Imagination.

SURVEY

El fin de siglo

Por sugerencia de nuestros lectores, compilamos algunas preguntas relacionadas con el fin de siglo. Publicamos aquí las respuestas de algunos de nuestros colaboradores. Cada mirada aporta una perspectiva original; en conjunto, proponen un diálogo enriquecedor sobre el siglo XXI. Queda en manos de nuestros lectores el continuarlo. Si están interesados, envíen sus respuestas a: ciberletras@excite.com

1. La globalización económica de este fin de siglo acrecienta la influencia cultural de los Estados Unidos. Un resultado es la hegemonía del inglés como lengua de comunicación internacional; otro, es la influencia cada vez mayor de las costumbres norteamericanas. ¿Cuáles serán las consecuencias de esto sobre las culturas y las literaturas hispánicas?
2. Uno de los logros más importantes de nuestro siglo en Occidente ha sido la representación en la literatura y en otros medios -cine, televisión, periódicos- de los intereses de diferentes grupos minoritarios. Las mujeres, los "gays", los "latinos" en los Estados Unidos ganaron reconocimiento y representatividad en todos los campos. ¿Señalan esos progresos el inicio de una integración que pondrá fin a los movimientos que promovieron estos cambios? De ser así, ¿qué combates nuevos nos esperan?
3. Gentes de letras, críticos y profesores han expresado su preocupación ante el modelo corporativo adoptado por las universidades en el ámbito mundial -es decir la idea de promover la educación con fines de lucro. ¿Cómo imagina Ud. la universidad del futuro?

4. ¿Cómo visualiza Ud. el futuro con respecto a las diferencias entre las sociedades altamente tecnológicas y las que no lo son?
5. ¿Qué libros de las letras hispánicas cree Ud. que van a perdurar más allá del milenio?

Raquel Chang-Rodríguez
The City College & The graduate Center, CUNY

1. Tradicionalmente en la formación de culturas y hegemonías existen fuerzas centrípetas y centrífugas; o sea, tendencias que tienden a cohesionar o a separar el conjunto. En lo que respecta a la América Latina, conviene recordar cómo sus diferentes regiones han sido marcadas por el aporte de etnias diversas; y, asimismo, cómo estas diversidades han chocado o se han acoplado ampliando y fortaleciendo el carácter ya nacional ya continental. Analizando pues estos antecedentes y tomando en cuenta que la América Latina es un conjunto multiétnico y plurilingüe, acostumbrado a contactos cercanos de lenguas de variado rango, el inglés, con su actual prestigio, marcará el conjunto, particularmente en el mundo de los negocios --en especial la tecnología-- en el área de la cultura musical y de la industria cinematográfica y del video. Sin embargo, como en el pasado, las fuerzas centrípetas no permitirán la dislocación del conjunto, ni de los variados matices del imaginario que nutre esa literatura.

2. En efecto, la representación de diferentes subjetividades y de sus aspiraciones así como, en el campo de la literatura, de teorizaciones que nos permiten entenderlas y escudriñarlas desde los intersticios textuales a la vez que ubicarlas en ámbitos culturales pertinentes, representa un enriquecimiento de nuestro entendimiento del discurso literario. No creo que la larga lucha que ha posibilitado lo anterior haya finalizado. Al contrario, creo que el reto actual por esa representatividad está en su localización en un terreno ambiguo, y diferenciado en tanto región y cultura; el punto final no es posible. Tampoco lo es hablar del fin de los movimientos que propiciaron el avance de sujetos sociales subalternos y heterogéneos.

3. A pesar de la influencia de tecnócratas, más interesados en las cifras de matrícula que en apoyar cursos de temas poco populares pero esenciales dentro de los estudios humanísticos, así como de la profesionalización de las universidades, la juventud que accede a ella va en busca de entenderse a sí misma, de comprender un mundo que tantas veces parece incoherente. Hoy día cursos populares dentro de las humanidades, se relacionan con la historia de la religión, la Biblia como literatura, el análisis de textos hagiográficos. Recuerdo que hace un par de años, en el congreso anual de estudiantes graduados patrocinado por el Programa Doctoral en Literaturas Hispánicas y Luso-brasileñas del Graduate Center de la City University of New York (CUNY), las sesiones más concurridas fueron las dedicadas a la literatura medieval; y, en particular, aquellas que tenían los milagros o la representación de la Virgen María como centro. En el Perú, por ejemplo, recitales de poesía llenan los locales. El interés por temas espirituales, la afluencia de público a una actividad ciertamente no lucrativa como leer y escuchar poesía, indican que en la universidad del futuro habrá un espacio relevante para estas actividades que ligan a los seres humanos y les abren nuevos espacios de conocimiento y de goce más allá de la recompensa mercantil. Ciertamente la tecnología estará en el centro de esa universidad futurista, pero ya la habremos domesticado y puesto más aún al servicio de nuestros intereses disciplinarios.

4. Anteriormente, un indicador de separación social, era el grado de alfabetización de los diferentes grupos. Hoy día, a ello, en particular en la América Latina y en Africa, hay que añadir, el conocimiento tecnológico --el problema se ha duplicado. La brecha entre las sociedades altamente tecnológicas y las que no lo son va agrandándose vertiginosamente. ¿Control por la vía tecnológica? Pero no debemos perder las esperanzas porque, el libro,

un producto de la tecnología del temprano renacimiento europeo, sirvió para democratizar el saber y cambiar radicalmente sociedades tradicionales.

5. Ciertamente, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Ficciones* de Jorge Luis Borges, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

Ernesto Livon-Grosman
Yale University

1- El fenómeno de la globalización es por definición múltiple y muy pocas de sus características parecen ser atractivas, sin ir más lejos el carácter fatalista con el que nos referimos a ella quizás sea una de sus peores. El movimiento de cristianización, que tanta importancia tuvo en la historia del continente americano, fue un movimiento global con grandes aspiraciones de homogenización. La globalización a la que nos referimos hoy incluye una vertiente corporativa que aspira a homogenizar a través del consumo. La literatura, que queda fuera de la maquinaria masiva, fuera de los medios, parece escapar a ese fenómeno de globalización y ¿así se constituye en una forma de resistencia? Hace falta tiempo para predecir qué es lo que va a quedar y qué va a ceder ante esa presión homogenizadora. Por el momento las diferencias entre los centros y las diferentes periferias se agrandan y con esas diferencias se afirman también ciertas localidades de la lengua en particular y de la cultura en general. Creo que las comunidades y los individuos que puedan mantener lo local e ir y venir de lo global a lo particular tienen las mejores posibilidades de una cultura no alienada.

2- El grado de integracionismo de estos movimientos es algo difuso, casi neblinoso. Por momentos uno tiene la impresión de que lo que prevalece es la idea de evitar la integración por miedo a perder cierto sentido de pertenencia al grupo. Por otra parte estos grupos han logrado una clara identificación de su existencia. En los EEUU hoy es difícil ignorar la presencia de minorías, que en otra época se hubieran llamado grupos de interés, esta expansión de lo que el budismo llama "awareness" me parece positiva. La estrategia de mini nacionalismos o políticas de identidades, dominante entre las minorías, lo es menos. Cualquier definición rígida de identidad es, como en el caso del nacionalismo,

una fuerza aglutinadora con un proyecto mezquino: como si las personas no fueran muchas cosas a la vez, como si los grupos no estuvieran definidos por su imagen especular, como si los círculos no se pudieran pensar entre otras cosas por el espacio, vacío, que definen. Una propuesta que quita más de lo que da.

3- Ese futuro ya es, en gran parte, el hoy. El modelo corporativo es parte de las universidades norteamericanas desde su fundación. El cambio de una estructura sin fines de lucro a una organización que permita ganancias por medio de la venta de servicios es una modificación que seguramente redefinirá, ya lo está haciendo, el curriculum académico y la relación de las humanidades con la universidad. Pero pensar que las humanidades dependen de las universidades para su subsistencia es subestimar las primeras a favor de las segundas. El caso de la poesía me parece un buen ejemplo. En un momento en que los departamentos de literatura de las universidades norteamericanas parecen haber devaluado la poesía todo lo que es posible hacerlo, se ven más revistas de poesía que nunca y más lecturas que hace 10 años. Pensar que la poesía, o para el caso las humanidades, depende de su subsistencia de la universidad sería atribuirle demasiado poder a la institución. En tanto exista el acceso a la publicación, incluida la distribución de material escrito, las humanidades crecerán y mantendrán un espacio propio de discusión y producción.

5- Uno de los aprendizajes de esta segunda parte del milenio fue el definir y reinventar un canon tras otro en menos de dos generaciones. Tratar de contestar esa pregunta con una lista sería desandar esa experiencia de flexibilidad. Lo más probable es que sigamos experimentando un movimiento pendular entre la fragmentación que se incrementará por la continua producción literaria y cierta necesidad de síntesis con fines prácticos.

Cualquier lista que propongamos hoy está destinada a ser otra mañana y otra aun más diferente pasado mañana.

Graciela Montaldo
Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela

No tengo respuestas concretas para cada pregunta, por eso prefiero, a partir del sugerente cuestionario de -Ciberletras-, ensayar algunas ideas fragmentarias.

El cambio de siglo estimula todas las fantasías; las mías tienen que ver con todo lo que hemos visto desmoronarse en estos años y que arrastró consigo una vieja concepción de la autoridad. Sin embargo, el espejismo de la visibilidad de ciertas minorías y zonas y culturas periféricas -creo- no debe hacernos perder de vista que América Latina no ha hecho sino acentuar sus contrastes y aumentar su vulnerabilidad en todos los sentidos.

En los años más terribles de la hiperinflación en la Argentina había pintadas callejeras en toda la ciudad de Buenos Aires: "La única salida del país es Ezeiza" (el aeropuerto internacional). He visto versiones nacionales de este deseo joven en otras ciudades latinoamericanas. La forma en que los valores de Estados Unidos se reactualizan en América Latina es quizás hoy tan importante como el deseo de muchos jóvenes latinoamericanos de irse de sus países, aún aquellos que tienen mínimas posibilidades reales de partir. Deseo ansioso diría, que habla de los proyectos más que efímeros de la gente en países con economías y políticas sumamente volátiles y donde el horizonte de la emigración al primer mundo es no solo la promesa de mejoras económicas sino de cierta estabilidad donde llevar a cabo proyectos personales.

Junto con esto, en América Latina creo que sigue siendo fuerte la idea de nación; un valor que vemos en otros soportes que los del siglo XIX y principios del XX pero que mantiene un vínculo fuerte con el pasado. Quizás resulte paradójico afirmar que cuanto

más tiempo se acumula precisamos una memoria más corta. Pero parece que así será. Reconstruir las experiencias de los países latinoamericanos, en la creciente burocratización de la cultura (una burocratización especialmente perversa cuanto que no da casi nada a cambio), será agotar cotidianamente las historias que los constituyen. Supongo que seguiremos viendo reproducciones con la cara del Che Guevara, con los autorretratos de Frida Kahlo, que seguiremos escuchando hablar de Macondo y Doña Bárbara; pero supongo también, como lo demostraron ejemplarmente los "festejos" por el centenario de Borges, que los escritores que sobrevivan a las presiones de las industrias culturales ingresarán al nuevo siglo de la mano de los medios, no de sus escrituras. Y que no hay cultura que no registre y explicita sus vínculos con el mercado.

Si el saber y el conocimiento serán claves en el próximo milenio, pienso que en América Latina se acentuarán todas las diferencias: internas y externas. La inercia de casi todas las instituciones educativas públicas aquí impide cualquier cambio porque no ha habido debates culturales participativos. El área de la cultura sigue siendo la zona menos afectada por los cambios en casi todos los estados; un modelo decimonónico de intelectual sobrevive no solo atrincherado en privilegios muy pobres sino también aislado del resto de la gente. Los cambios están viniendo, sin duda, de otros sectores.

Jorge Santiago Perednik
Director de Xul

1-Respecto del arte, entendido en sentido amplio, lo que describe la pregunta ha existido en el pasado. En la poesía argentina, por ejemplo, esa "influencia" se nota de un modo significativo desde fines de la década de 1950 y en la siguiente. O sea, es un asunto de treinta años atrás, o más. A la curiosidad intelectual hoy se le abre una cuestión mucho más interesante, sobre la que me gustaría llamar la atención, un fenómeno inverso, que desde la perspectiva del dominador habría que denominar la "barbarización" de la cultura norteamericana, y que por mera negación se oculta, disfraza o minimiza; un fenómeno que está llevando a la muerte de la cultura norteamericana (tal como se la ha estereotipado) por infiltración y mezcla de otras culturas, entre ellas la hispánica.

2-Estos grupos promovieron la desintegración y se identificaron en su organización, en la acción y en los medios empleados a sus enemigos segregacionistas. Yo que pertenezco por elección a todos los grupos minoritarios imaginables, y que sufrí persecuciones por ello, considero que hay una táctica mejor. En vez de autosegregarse, que es repetir el movimiento del grupo dominante, incluso con el orgullo del dominante por la diferencia, en vez de separarse del blanco que confunde la humanidad con su grupo, mi idea es negarse a esa separación y tratar de confundir al blanco con la humanidad. Esto se consigue volviéndolo negro, mujer, homosexual, judío, hispano. Cada uno de nosotros es todo eso y esa es la única integración. El combate viene desde siempre y apenas si ha empezado.

3-Desde hace mucho la Universidad es la usina abastecedora de cualquier sociedad -sea capitalista, fascista, comunista, etcétera- y el reaseguro de su perpetuación. Ahora que en

la sociedad el poder o el placer son lucro y todo es negocio, este sincerarse de las universidades no cambia su rol de fabricante de las piezas humanas que la sociedad necesita para seguir siendo lo que es. Aun la universidad gratuita tiene como objetivo que el modelo social dominante lucre con su producción.

4-Lo "altamente tecnológico" es un término comparativo. Para una sociedad tener una rueda o no, estar en la edad de hierro o no, en su momento hizo una diferencia altamente tecnológica. No veo por qué en el futuro habrían de cancelarse o superarse esas diferencias, cuando todos los países luchan por acentuarlas. Tampoco veo cómo podría aumentar esa brecha significativamente cuando las sociedades rezagadas siempre hacen suyas, con el debido retraso, las nuevas tecnologías. En resumen, no veo por qué el futuro debería ser distinto del pasado que conocemos.

5-Es una elección que corresponde al milenio que viene y prefiero guardar a mis elegidos "in pectore". Pero aprovecho para decir que lo que no va a perdurar mucho más allá del milenio, a pesar de algunos buenos deseos, es el libro mismo. El libro nacido con la imprenta es una forma histórica y está próximo a dejar su lugar a una forma histórica nueva. Así como la forma libro de imprenta representó ventajas inapreciables respecto de las formas anteriores, ahora sus desventajas son enormes frente a la posibilidad de tener en la mano un objeto trasladable que albergue todos los libros que uno quiera, incluso todos los libros que existen. En cuanto al ya vetusto libro de imprenta, él fue mi ama de leche, se sigue multiplicando en mis estantes, y mi declaración de amor para siempre no impide reconocer que está próximo su entierro.

Susana Reisz
Lehman College & The Graduate Center, CUNY

1-Si bien es cierto que el poder económico y cultural de los Estados Unidos se ha incrementado de modo sustancial en los años noventa como consecuencia del derrumbe del mundo socialista, también es cierto que los Estados Unidos han sufrido las consecuencias de la globalización no menos que los demás países del orbe. Una de esas consecuencias es la presencia cada vez más notoria, y cada vez más influyente en la vida pública y privada de las grandes urbes de este país, de prácticas culturales antes ignoradas o consideradas ajenas al estilo de vida norteamericano (valga como ejemplo la difusión culinaria de "tacos" "fajitas" y "burritos" a la par de las popularísimas hamburguesas o los hot dogs).

Y si bien es innegable que el inglés ejerce una hegemonía "internacional" en el ámbito de la técnica, las comunicaciones y la cultura de masas, no puede desconocerse que la lengua y la cultura anglosajonas a su vez acusan el impacto creciente de la lengua y la cultura hispanas, que se hacen visibles y audibles en los más diversos ámbitos sociales: desde los más humildes empleos asumidos por trabajadores temporarios o ilegales (como los oficios de jardinero, mucama o niñera), pasando por las complejas y algo mejor remuneradas tareas de los maestros bilingües, hasta llegar a las metas doradas de las artes y del mundo del espectáculo, que hoy experimenta un "boom" de la latinidad.

2-El hecho de que los grupos minoritarios o "minorizados" hayan ganado reconocimiento y representatividad en algunas partes del mundo actual es una señal ambigua, que puede implicar tanto el inicio de un proceso de real integración como la perpetuación, en

condiciones adaptadas a los cambios globales, de relaciones de poder basadas en el privilegio de los grupos tradicionalmente dominantes.

En los Estados Unidos, país de origen de los movimientos de liberación, el panorama del fin del milenio no es muy alentador, pese a la creciente democratización de los medios masivos y a las batallas legales ganadas en favor de las minorías.

El estrepitoso fracaso de la política de silencio en relación con los gays en el ejército (basada en la tristemente célebre consigna "don't ask, don't tell"), la poca efectividad de las reformas educativas en la escuela pública (poblada fundamentalmente por minorías étnicas e inmigrantes recientes), la persistencia del embarazo adolescente, la violencia familiar y el ausentismo paterno en los sectores minoritarios más pobres, no parecen indicar que estemos a las puertas de una sociedad más integrada y equitativa.

Huelga decir que en el resto del mundo el panorama es mucho más descorazonador, como lo han puesto en evidencia las más recientes guerras de "limpieza étnica" practicadas por africanos y europeos con pareja ferocidad, el trabajo y la prostitución infantiles en la mayoría de los países pobres, el frecuente abandono de bebés del sexo femenino en la China, la castración genital, confinación y esclavización de las mujeres en algunas sociedades islámicas o el maltrato generalizado de gays y lesbianas en la mayor parte del orbe.

Hay todavía tantos escollos por vencer que me resulta difícil imaginar un orden social en el que el reclamo por la igualdad de derechos resulte una reliquia de tiempos definitivamente superados. No creo, por eso, que los "nuevos combates" que nos aguardan sean muy diferentes de los viejos combates...

3-A lo largo de la historia de Occidente la educación superior siempre ha estado ligada, de modos más o menos visibles, al poder del dinero. Los primeros maestros profesionales del mundo griego, los sofistas, se granjearon una fama dudosa, que llegó a opacar el brillo de sus logros intelectuales, por su hábito de cobrar suculentos honorarios a cambio de sus clases de retórica. Sus alumnos/clientes eran, por supuesto, lo más granado de la juventud de Atenas y de otras ciudades florecientes del mundo antiguo. Solo los varones libres y adinerados tenían acceso a esa forma especializada de cultura, que a su vez garantizaba el éxito en la vida pública: en el juzgado, en las asambleas y en los negocios. Los esclavos, las clases populares y las mujeres estaban "naturalmente" excluidos de todo aquello. Como no tenían voz civil, no necesitaban ese tipo de educación

El modelo de universidad privada elitista, concebida con fines de lucro para reafirmar el poder económico y simbólico de los grupos privilegiados de la sociedad tiene mucho en común con esa imagen arcaica y aristocrática que acabo de conjurar. La única nota de "modernidad" estaría dada por la presencia de mujeres de las clases sociales altas y de "excepciones milagrosas" o representantes de "cuotas para minorías".

Como se me pregunta qué "imagino" para el futuro me veo forzada a hacer una digresión terminológica.

Si "imaginar" es hacer un cálculo probabilístico basado en los datos del presente, la imagen de universidad que se me impone en la mente es la de la proliferación, en todos los rincones del mundo, de instituciones de lucro cuyas matrículas y presupuestos se adaptarán al bolsillo de los diferentes grupos sociales con capacidad de pago, es decir, que los sectores más pudientes seguirán teniendo acceso a una mejor educación. No

avizoro, ciertamente, un sistema educativo capaz de propiciar la integración de los grupos en desventaja ni la superación de la pobreza a través de la educación.

Pero si "imaginar" es representarse un ideal, por utópico que parezca, entonces esa universidad del futuro sería la culminación de un largo proceso educativo realmente democrático, un proceso que se iniciaría desde el jardín de infantes y que permitiría desarrollar al máximo las potencialidades de todos los individuos de una sociedad, independientemente de su sexo, etnia o ubicación social. Por supuesto, esta imagen no compagina bien con la idea de lucro y solo adquiere ciertos visos de realidad conectada con el principio de una educación universal en todos los niveles, financiada por el estado con los aportes de los contribuyentes.

4-En relación con este punto soy algo más optimista que en los temas que abordé anteriormente. Pienso que estamos viviendo una de las mayores revoluciones de todos los tiempos. En los últimos diez años de este milenio el portentoso desarrollo de la tecnología en materia de comunicaciones ha colaborado de modo sustancial a aminorar el desnivel informativo entre los países periféricos y los centros del poder económico y cultural.

No pretendo sugerir que la proliferación de computadoras y de correo electrónico en los más apartados rincones del mundo mitigue las heridas de la pobreza con la misma rapidez con que se transmite un texto. Sin embargo, cuando comparo las posibilidades de información que tienen hoy los estudiantes hispanoamericanos con las que tuve yo en mi juventud (en una época en la que había que pelearse por los pocos libros de las bibliotecas y en la que las máquinas fotocopadoras eran un lujo casi desconocido), no puedo menos que regocijarme y ver en estos cambios una señal de progreso. Un progreso que en lugar

de excluir a las sociedades menos desarrolladas (como ha ocurrido con otros procesos históricos), las está ayudando a salir de su confinamiento cultural.

5-Una vez más me cuesta trabajo separar la conjetura del deseo personal.

Creo (o quiero creer) que la revolución informática no traerá consigo la muerte de los libros sino su supervivencia en un medio diferente. Un medio más seguro, más accesible, "virtualmente" imperecedero.

Creo (quiero creer) que se mantendrán las mismas grandes obras que han llegado a nosotros y que se recordará este siglo que llega a su término como el de la irrupción, en el panorama de las letras hispánicas, de nuevos actores procedentes de los márgenes.

Creo (quiero creer) que las mujeres narradoras y poetas de las últimas décadas ocuparán un lugar prominente como autoras de una suerte de libro "colectivo", representante de un trascendental cambio de rumbo en nuestra historia literaria.

ESSAYS

**Contenidos y contradicciones: la obra de Felipe Guaman Poma
y las aseveraciones acerca de Blas Valera**

Rolena Adorno
Yale University

Al estudiar la obra firmada por Felipe Guaman Poma de Ayala, de la cual se ha afirmado recientemente que ha sido redactada por el jesuita mestizo Blas Valera, nos enfrentamos con dos problemas: el primero es la falta de conocimiento directo de la obra de Blas Valera (1), y el segundo es la lectura superficial y selectiva de la muy abundante obra--la "monstruosa miscelánea", como Porras Barrenechea (1948: 57) la identificó hace más de medio siglo--de Felipe Guaman Poma. Cualesquiera que sean las afirmaciones al respecto, tendremos que hacer, por fin, un balance de los contenidos de la obra completa de la Nueva corónica y buen gobierno en relación a las breves y esquemáticas aseveraciones del manuscrito napolitano (ver, al respecto, Adorno 1998) (2).

Para los que no conocen, o conocen superficialmente, la Nueva corónica y buen gobierno, hay dos puntos que parecen prestar credibilidad a las afirmaciones de los manuscritos napolitanos. Una afirmación sería el hecho de que Guaman Poma expresa admiración por su medio hermano que es mestizo y sacerdote (los atributos de Blas Valera, el de los Comentarios reales del Inca Garcilaso y el de los manuscritos napolitanos). La otra sería la condena expresada por Guaman Poma acerca de la campaña de extirpación de idolatrías de Francisco de Avila en Huarochirí (punto que parece dar apertura a la idea de que el autor de la Nueva corónica y buen gobierno defiende las religiones tradicionales andinas). Estos dos puntos--la actitud del autor hacia el padre Martín de Ayala y el padre doctrinante Francisco de Ávila--sólo parecen prestarse a una interpretación que esté de acuerdo con las aseveraciones acerca de Blas Valera en los manuscritos napolitanos (3). Sin embargo, en su totalidad, la crónica de 1615 cuenta otra

historia. Por eso, hay que leer la Nueva corónica y buen gobierno página por página y preguntarse: ¿Puede un jesuita mestizo de Chachapoyas de la segunda mitad del siglo XVI ser el autor verdadero de la Nueva corónica y buen gobierno? Adelanto mi conclusión: Si el nuevo Blas Valera que vislumbramos indirectamente en los manuscritos napolitanos es el verdadero y auténtico (y no el de los Comentarios reales), ni él ni su amanuense, el hermano mestizo Gonzalo Ruiz, puede ser la voz, la mano y la mente que conceptualicen y redacten la "obrecilla" dedicada al rey Felipe III. Estas pertenecen sin duda a ese autor que expresa una óptica consistente y definitivamente contraria a los valores atribuidos al nuevo Blas Valera.

En esta oportunidad quiero destacar tres de estos contenidos fundamentales y persistentes de la obra: primero, la condena constante y obsesiva por parte del autor de la crónica de la nueva raza mestiza; segundo, su actitud ortodoxa hacia las enseñanzas y los ministros de la iglesia romana y sus campañas contra los ritos y religiones andinos antiguos y, tercero, su desprecio feroz y total del grupo étnico de los chachapoyas, mitmaqkuna en la zona de Huamanga. Cada una de estas líneas de investigación no queda aislada sino que lleva consigo una conjugación sincrónica de documentos y dibujos externos a ella: cartas, informes, memoriales y expedientes. Se trata, en efecto, de "redes" documentales, literarias y artísticas en las cuales se inserta la obra guamanpomiana y cuyos elementos se verifican y apoyan mutuamente (Adorno 1998: 380-87). Además, sus manifestaciones no son notas superpuestas que se agregan aquí y allá para disfrazar al supuesto autor real, sino que constituyen el meollo de la obra y son el crisol desde el cual ésta surge.

I. Los chachapoyas (4) (el Expediente Prado Tello)

En los últimos veinte años hemos visto en relación con el autor de la Nueva corónica y buen gobierno la publicación de una serie de documentos que ha tenido varios puntos culminantes (ver, por ejemplo, Stern 1978; Pereyra Chávez 1997). Uno de éstos es la publicación completa de una compilación de documentos y peticiones legales que se ha conocido fragmentariamente desde los años cincuenta en relación con la defensa de los clanes de Guaman y Tingo en los cuales Guaman Poma ha intervenido de un modo tenaz y sostenido (Mañaricúa 1955; Guillén Guillén 1969). La publicación del Expediente Prado Tello en 1991 no sólo reveló las actividades jurídicas de Felipe Guaman Poma y sus familiares y vecinos durante la larga década de 1590 sino que se coordina con otros documentos - la Compulsa Ayacucho (la sentencia criminal contra Guaman Poma efectuada en 1600) y la propia Nueva corónica y buen gobierno - para destacar una red de actividades coherentes cuyo punto culminante fue la desilusión de Guaman Poma con el sistema jurídico colonial y la decisión de tomar la pluma para informarle al rey sobre la destrucción de la sociedad en "Las Yndias del Perú" (ver Zorrilla 1977; Prado Tello 1991; Adorno 1993).

En el contexto del presente debate, el resultado más importante del escrutinio de las peticiones contenidas en el Expediente es la confirmación de la identidad de su prosa y sus composiciones gráficas y las de la Nueva corónica y buen gobierno. Precisamos: con respecto a la gramática y el léxico, la Nueva corónica y el Expediente son idénticos. Gramaticalmente (Urioste 1980), predominan la falta de correspondencia en número o género entre frases nominales y/o verbales ("an armado casas...no las quiere rremediar") y el uso de frases nominales caracterizadas por ñisqa ("los dichos españoles," "las dichas mis tierras"). El léxico idéntico al de la crónica, el empleo de recursos retóricos como el polisíndeton ("y...y...y") y el lamento típico ("no las quiere rremediar ni ay rremedio")

que le sirve como firma ponen en la prosa de los dos escritos el sello de la autenticidad guamanpomiana.

Iconográficamente sacamos las mismas conclusiones. La compilación de documentos legales en cuestión es una copia hecha en el siglo diecisiete, a partir de aproximadamente 1646 (Macera 1991: 27). La parte que se refiere a Guaman Poma consiste en los reclamos hechos por los herederos de Don Domingo Guaman Malqui de Ayala (5) y Don Juan Tingo de las tierras en el valle de Chupas (éstas incluyen Andas, Palca, Pacainoc, Rantavilca, Querapampa, y Chiara Urco). Los dibujos de Guaman Malqui y Juan Tingo aparecen en el documento, al igual que un mapa de la jurisdicción de Huamanga que incluye Chupas (Prado Tello 1991: 157, 163, 167-68). El mapa reúne todos los elementos que encontramos en la Nueva corónica y buen gobierno: la representación de caminos e iglesias anticipa lo que encontramos en el capítulo del Buen gobierno dedicado a las "ciudades y villas" del reino indiano, y todos los elementos que componen el dibujo de la ciudad de Guamanga anticipan el empleo de los mismos (y otros más) en el capítulo de la crónica dedicado a las ciudades.

El retrato de Don Domingo Guaman Malqui que se reproduce en el expediente es evidentemente una copia del dibujo original hecho por Guaman Poma para acompañar su pleito. Además, este retrato de Don Domingo Guaman Malqui es idéntico al del abuelo de Guaman Poma, Guaman Chaua, en la Nueva corónica, (6) con una pequeña variante: El adorno que allí Guaman Chaua lleva en su muñeca se encuentra colocado en sentido contrario al espectador y sus piernas están cubiertas con flecos que cuelgan desde la rodilla (Guaman Poma 1980: 167) (Figuras 1 y 2). Similar a la comparación del mapa del expediente y las ciudades y villas de la crónica, los dibujos en la crónica muestran más refinamiento en cuanto a sus detalles, debido al hecho de ser originales de Guaman Poma

y no copias hechas por otro. En su conjunto estas semejanzas nos revelan algo importante: Para mediados de la década de 1590, Felipe Guaman Poma había concebido y realizado algunas de las composiciones artísticas por las cuales lo conocemos en su crónica y estaba empleando la argumentación y modos de expresión que llegarían a caracterizar toda la extensión de su gran obra.

Además de estas correspondencias formales entre el Expediente y la crónica, se puede confirmar también la identidad y coherencia de sus contenidos. En efecto, éstas consisten en las demandas de Guaman Poma por justicia que atraviesan toda la Nueva corónica y buen gobierno e incluyen las demandas específicas de que los indios vagamundos invasores de sus tierras vuelvan a sus encomenderos y trabajen en las minas (ver "Pregunta su magestad"). Tanto en el Expediente como en la crónica Guaman Poma insiste en el reconocimiento de sus derechos a las tierras (en particular, a las tierras de Chiara en el valle de Chupas) en contra de sus enemigos litigantes, los chachapoyas. Insiste en que sus derechos han sido reconocidos "desde el tiempo del Inca." Por estos medios el autor de la Nueva corónica y buen gobiernose enlaza formal y temáticamente con el demandante del expediente Prado Tello, siendo los dos Felipe Guaman Poma de Ayala: la misma mano, la misma mente. Gracias al expediente, podemos confirmar que, al contrario de la sentencia contra él anunciada en diciembre de 1600 en que se le calificaba de impostor de nombre de "Lázaro," Guaman Poma pertenecía a los distinguidos clanes Guaman/Tingo y fue reconocido por tal durante toda la década (1590s) de los litigios llevados a cabo en Lima y Huamanga.

Guaman Poma menciona sólo de paso su fracaso y lo enmarca relatando su decisión de llevar una vida de pobreza para "ver y entender las injusticias del mundo" que eran (según dijo) desconocidas para él en su condición de noble (Guaman Poma 1980:

916, 917). Guaman Poma (1980: 919) no narra en la crónica el resultado del proceso (la sentencia de doscientos azotes y el destierro de Huamanga y seis leguas a la redonda por dos años [Zorrilla 1977: 63]), pero se detiene para criticar a uno de los funcionarios que rechazó la cédula real que confirmó el título de propiedad de Guaman Poma y sus familiares. Guaman Poma le acusa de haber delegado sus responsabilidades a otro y no haber inspeccionado personalmente las tierras. Guaman Poma (1980: 919) lamenta: "Esto hizo conmigo; ¿qué me harán con otros pobres que no sauen? ¡Espantado estoy!". Declara abiertamente su indignación pero oculta por completo la humillación y dolor que había sufrido por la sentencia (7).

Aparte de las alusiones ya mencionadas, Guaman Poma se abstiene de aludir en su crónica a su pleito contra los chachapoyas de Huamanga. Sin embargo, intenta socavar su posición privilegiada de protegidos reales y su condición de fuerza político-militar por abogar la prominencia de sus propios antepasados (ver la nota 5).

Debido al fracaso de los pleitos de Guaman Poma contra los chachapoyas, no sorprende que ellos aparezcan en la Nueva corónica y buen gobierno bajo una luz negativa. Guaman Poma señala que fueron conquistados por Huayna Capac Inca y que fue una mujer chachapoya, Rava Ocllo, "madre de muchos hijos uastardos", que dio a luz a Atahualpa Inca (Guaman Poma 1980: 113-14, 140, 163-64, 168, 174, 334-35). Acusa a los chachapoyas inmigrantes de Huamanga, como a la gente de su propia región de Lucanas, de practicar idolatría y de hacer sacrificios de "criaturas y con oro y plata y ropa, comida y uaxillas" (Guaman Poma 1980: 269).

Caracteriza a los chachapoyas como "yndios rrebeldes y ladrones, ynbosteros" y que por eso el Inca no "les dio ningún cargo" pero a los chinchaysuyos, sujetos a su abuelo Guaman Chaua, los Incas les dieron "muchos cargos y oficios, beneficios en todo este

rreyno" (Guaman Poma 1980: 347). Los acusa de matar en el tiempo de la conquista al legítimo Inca Huascar ("todo se hizo por consumir y acabar al dicho Huascar Ynga con toda su generación para que no ubiese lexítimo Yngas") y de andar "rrobando y salteando y perdidos, hechos yanaconas" [criados de los señores] (Guaman Poma 1980: 397). Insiste repetidamente en que los chachapoyas debieran pagar tributo y servir en las minas, plazas, tambos y caminos, prestando los servicios personales exigidos de los demás indios (Guaman Poma 1980: 857, 871, 994). Esta es una referencia directa a los fueros disfrutados por ellos en Huamanga por haber servido al ejército real en la batalla de Chupas que derrotó al rebelde Diego de Almagro en 1538.

Por otro lado, los responsabiliza por contribuir fuertemente a la proliferación de la población mestiza. Describe, por ejemplo, la ciudad de Trujillo como "tierra de muchos mestizos como de la ciudad de Chachapoyas, adonde multiplica muchos mestizos y mestizas y se acaua los yndios en esas provincias y no ay rremedio. Y los yndios se ausentan a estas provincias por no tener mugeres y porque todas las mugeres se ban tras de los españoles. Y acá se acaban [los yndios]" (Guaman Poma 1980: 1026; énfasis mío). En el pasado, Guaman Poma insiste, éstas traicionaron a los Incas legítimos al parir a "muchos hijos uastardos" (Atahualpa Inca inclusive) y, en el presente, ayudan a disminuir la raza andina al ir "tras los españoles" y contribuir al aumento de gente de raza mixta. Rebeldes y embusteros contra los Incas, asesinos de los Incas legítimos al matar a Huascar Inca, idólatras en sus sacrificios, y traidores a la raza andina a través de sus mujeres. La Nueva corónica y buen gobierno ofrece, en suma, una caracterización abarcadora de los chachapoyas que va desde el tiempo de los Incas hasta la actualidad colonial.

Esta actitud no sorprende por parte de Guaman Poma, quien fue humillado y vencido por ellos y por su cacique Don Domingo Jauli, "zapatero", como lo apodó el

cronista lucano. Sin embargo, no tendría sentido, y sería más insólito aún, absolutamente contradictorio por parte de quien "pertenece por mitad" a aquel pueblo, como se describe a Blas Valera en el manuscrito napolitano (Laurencich et al. 1996: 406 [c. 8ra]). Sería inverosímil que un hijo del pueblo chachapoyano lo traicionara tan agresivamente sólo para crear un disfraz. La condena rotunda de los chachapoyas a lo largo de la Nueva corónica y buen gobierno es una de las claves que nos permiten rechazar las aseveraciones de los manuscritos napolitanos. Veamos ahora otro ejemplo más de éstas:

II. Ortodoxia cristiana y extirpación de idolatrías (las relaciones de Cristóbal de Albornoz)

La cita completa del fragmento del documento napolitano que acabo de mencionar interesa por otra razón, que es la evaluación de la religión andina y la cristiana. Cito el manuscrito napolitano descifrado por la Sra. Clara Miccinelli: "El Padre Valera no quería que algunos de estos últimos [es decir, los sacerdotes cristianos] usasen falsamente el nombre de Jesús, para acusar de idolatría al pueblo [andino], al cual él también pertenecía por mitad, en cuanto la religión por él [el pueblo] profesada era muy similar a la Católica" (Laurencich et al. 1996: 406 [c. 8ra]). Fin de cita. Destacamos aquí la profesión de identidad con su pueblo chachapoyano por parte del Valera de los manuscritos napolitanos y su defensa de la religión andina como "muy similar a la Católica", rechazando la acusación de idolatría contra ella. El autor de la Nueva corónica y buen gobierno, sin embargo, ve la religión antigua de manera opuesta, presentando una óptica decididamente ortodoxa que incluye la plena defensa de la extirpación de idolatrías y la abogacía de la visita eclesiástica como modo de organizar y vigilar los distintos sectores de la sociedad colonial y de sus comunidades locales. Repito, no se trata de un número

limitado de agregados u observaciones de paso sino de una visión profunda y abarcadora que ordena la conceptualización de su obra.

Guaman Poma (1) comienza su obra dedicándola a Felipe III y señalando que "la dicha corónica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda de uida para los cristianos y enfieles y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y herronía, ydúlatras y para sauer confesarlos a los dichos indios los dichos sacerdotes". Parafrasea aquí las palabras de Fray Pedro de Oré, de Huamanga, en el prefacio a la obra de su hermano Luis Jerónimo, el Símbolo cathólico indiano de 1598 (Adorno en Guaman Poma 1980: 1126n1). Guaman Poma se inspira claramente en las obras de instrucción religiosa para el pueblo andino como la de Oré y las obras producidas por y después del Tercer Concilio Limense, notablemente el Tercero catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones (1585), el sermonario bilingüe (quechua y español) dirigido por el padre jesuita José de Acosta (Adorno 1978: 148-56). Siempre apoyándolas, Guaman Poma cita en numerosísimas ocasiones las decisiones de los concilios limenses, dedicadas a la evangelización del pueblo andino (Guaman Poma 1980: 232, 528, 579, 585, 586, 600, 604, 612, 622, 654, 656, 665, 673, 674, 679, 693, 701, 702, 892, 987, 999, 1089).

Su propio texto demuestra que conocía íntimamente las ordenanzas promulgadas en el Segundo y el Tercer Concilios tanto como las obras de las personas allí reunidas. Entre los preceptos favorecidos por los concilios y repetidos insistentemente por Guaman Poma podemos mencionar el énfasis en la necesidad de aprender a leer y escribir de los feligreses andinos, de vigilar y reformar al clero misionero cristiano, de asegurar la separación de las comunidades andinas de las de los colonizadores, de prohibir que los mestizos y negros vivieran entre los indios y de apartar a los indios hechiceros de los

demás, "siendo su maldad y embustes tales que en un día destruyen todo quanto los sacerdotes de Dios han edificado en un año" (Bartra ed. 1982: 80, 153, 154, 168).

Vemos estos principios referidos por Guaman Poma en numerosísimas ocasiones, y por eso no nos sorprende que, gracias al examen del manuscrito autógrafo (Adorno 1979-80: 17-18, 27nn11-13; Adorno 1980: xxxiii-xlvi; Adorno 1989: 64-70), podemos confirmar que incluso en sus correcciones finales al manuscrito, Guaman Poma se expresaba a favor de la visita eclesiástica para reformar al clero y sobre todo para eliminar las prácticas rituales tradicionales (8).

Al leer detenidamente la crónica de Guaman Poma junto a las relaciones de las visitas eclesiásticas, se ve fácilmente su impacto. Sus lecturas de los catecismos y las colecciones de sermones publicados a partir del Tercer Concilio Provincial de Lima, tanto como las obras didáctico-devocionales de Fray Luis de Granada y de otros "doctores de la Iglesia", le fueron importantes en la formulación de sus argumentos (Adorno 1978: 48-56; Adorno 1989: 85-112). Hay, además, una influencia más temprana, más abarcadora y más penetrante: la de la visita eclesiástica. El autor de la Nueva corónica y buen gobierno se jacta de haber trabajado para los visitantes eclesiásticos y civiles, "ciruiendo de lengua y conuersando, preguntando a los españoles pobres y a yndios pobres y a negros pobres". La experiencia y la perspectiva de la visita atraviesan todas las partes de su obra.

En primer lugar, se debe observar que la actividad de Guaman Poma como informante de los oficiales eclesiásticos sobre las prácticas nativas rituales creaba en él una actitud hacia esas prácticas que conservó hasta añadir los últimos toques a su manuscrito (9). La organización de gran parte de la Nueva corónica, especialmente los capítulos dedicados a la visita de Topa Inca Yupanqui y a las categorías de edad de la sociedad andina, reproducen el propio formato de la visita. Todos los capítulos que tratan

de las prácticas religiosas y rituales de la antigüedad andina son materias recogidas, como él mismo declara, en las visitas de inspección en las cuales acompañaba al visitador Cristóbal de Albornoz, a quien pronto volveremos.

El Buen gobierno en su totalidad se presenta como una visita en la cual los colonizadores se agrupan según su ocupación y su raza (desde los mineros españoles hasta los esclavos negros) y los andinos según sus rangos sociales (principales, indios comunes) y cargos administrativos tradicionales y/o coloniales. Y hay más: dentro de cada capítulo, las mismas preocupaciones por el "buen gobierno," es decir, por la cristiandad y el castigo de abusos y de crímenes, reproducen a la perfección la descripción de la relación de visita, hasta presentar los avisos o las recomendaciones que se presentan en ella. Por eso se cumple la promesa anunciada por Guaman Poma en la primera página de su obra, indicando que ésta "es bueno para las dichas rrecidencias y becita generales de los dichos yndios tributarios y de la becita general de la santa madre igelesia".

Guaman Poma había servido de intérprete al visitador Cristóbal de Albornoz, quien pasó varios años en las provincias de Lucanas Andamarca y Soras luchando por la destrucción del movimiento de Taki Unquy (10). La coincidencia entre los nombres de las personas mencionadas en los escritos del uno y del otro confirman su colaboración. Los nombres de los testigos de Albornoz en su Información de servicios de 1570, tanto como los de personas andinas castigadas en su "Relación de la visita de extirpación de idolatrías" de 1584, se repiten en la Nueva corónica y buen gobierno de Guaman Poma, y la información que éste ofrece acerca de ellos revela su conocimiento directo de ellos como personalidades históricas (Guaman Poma 1980: 205, 573, 742, 748).

Guaman Poma (1980: 276, 676) expresa su admiración por la conducta de Albornoz, llamándolo "llano santo hombre" y brabo jues" y revela su colaboración en las

visitas de inspección al confesar la reacción hacia él de los indios visitados: "ací me quiere mal los que hazen esto". Guaman Poma dedica muchos capítulos de la Nueva corónica y muchos comentarios a lo largo del Buen gobierno al esfuerzo de alejar a los naturales de sus creencias antiguas. Las caracteriza consistentemente como "idolatría" e insiste en que los practicantes debían ser castigados "sin misericordia". Así confirma su aceptación de los juicios y castigos de Albornoz como firmes y rigurosos pero justamente aplicados (Guaman Poma 1980: 878).

Concluyo que el autor de la Nueva corónica y buen gobierno no critica la institución de la extirpación en sí sino los grandes abusos cometidos bajo su nombre; el caso de Francisco de Ávila es el más notable (ver Duviols 1984: 180). Así, aunque critica el comportamiento de los visitadores, no aboga por la abolición de la institución sino que, al contrario, recomienda en una de las últimas notas agregadas a su obra en su revisión sistemática de la misma que se extienda la jurisdicción de los visitadores para incluir la revisión de la conducta de los mismos padres doctrinantes y que éstos, y no sólo los habitantes nativos de las comunidades, se sometieran en adelante al escrutinio de la visita de inspección (Guaman Poma 1980: 691).

Podemos imaginar que Guaman Poma tuviera en mente como candidato para tal residencia al padre doctrinante de Huaro-chiri, Francisco de Ávila. Y aún más: recomienda la expansión del equipo visitador para incluir a un indio ladino que sirva en cada pueblo como oficial permanente de las visitas itinerantes: "Que tengan en cada pueblo un yndio ladino cristiano y, ci pudiere, que sean todos ellos cristianos y ladinos para uedor de los padres y corregidores, comenderos, de los caciques y de los yndios mandoncillos de los dichos pueblos porque no rroben y uellaqueen. Y los yndios, que no ydulatren ni se

enborrachen ni se maten y estete [sic] dicho cristiano dé noticia a la justicia de todo lo dicho del seruido de Dios en este rreyno" (Guaman Poma 1980: 903).

La consistencia de la posición del autor de la Nueva corónica y buen gobierno en cuanto a la necesidad de abolir y extirpar las creencias y prácticas tradicionales y de imponer un programa de instrucción ortodoxo y completo para evangelizar a los andinos, junto con su defensa militante de la necesidad de vigilar al pueblo andino y su exposición detallada de todas las prácticas prohibidas que sobreviven en las provincias de Lucanas Andamarca y Soras, no dejan lugar a dudas. El autor de la Nueva corónica y buen gobierno no puede de ningún modo ser alguien que abogara por la preservación de los ritos antiguos de una "religión por el pueblo profesada" como "muy similar a la católica". Es el que, al contrario, proclama: "Que todo hichezero, hombre o muger, sauen y hablan primero con los demonios de ynfierno para sauer lo que ay y pasa en el mundo. ¡Dios guarde y lo tenga en su mano a los cristianos! Jesús, María, sea conmigo. Amén. Esto se escriue para castigar y preguntar por ello a los ydúlatras contra nuestra santa fe católica" (Guaman Poma 1980: 280). Resumiendo, la óptica religiosa que fundamenta la crónica es ortodoxa e inflexible--de ningún modo sincrética o ambigua--y es del mismo que acompañó a Cristóbal de Albornoz en sus visitas de inspección en la tierra natal del cronista lucano.

III. Los mestizos y el mestizaje (El primer nueva corónica y buen gobierno)

Pasemos ahora a la tercera clave del asunto, esto es, al tema de la Nueva corónica y buen gobierno que ha sido poco comentado por los lectores pero que es uno de los temas más abarcadores de la obra: La mezcla de las razas en el Perú colonial. Todos los lectores de la obra saben que Guaman Poma se expresa consistentemente en contra de los mestizos. La famosa monografía de Raúl Porras Barrenechea de los años cuarenta fue la

primera obra crítica que destacó esta posición. Precisamente por señalar Porras (1948: 47-52) la animadversión de Guaman Poma por los mestizos como evidencia del "racismo" del autor lucano--interpretación que cabía bien dentro de la perspectiva hispanista y anti-indigenista de Porras en los debates sobre indigenismo y mestizaje de su época--la actitud del autor de la crónica es un tema cuyo carácter y profundidad no se ha estudiado. Es necesario hacerlo hoy, y sobre todo dentro del contexto de la afirmación de que el autor de la Nueva corónica y buen gobierno sea mestizo, hijo de un español y una mujer chachapoyana.

En primer lugar, hay que decir que el tema del mestizaje en la Nueva corónica y buen gobierno no se trata, como asevera el manuscrito napolitano, de ayudar a "narrar los eventos incoherentes inherentes a la vida del hombre-protector, a fin de que se valore la autenticidad del autor y no se dieran a despertar cualesquiera recuerdos del nuestro [autor Blas Valera] ahora sepulto" (Laurencich et al 1996: 399 [f4v]). La condena rotunda del mestizaje no es fortuita ni un comentario de paso sino la trama y la urdimbre de la "tela" de la obra, es decir, una de las premisas fundamentales de su conceptualización. Podría señalar al respecto más de 50 pasajes largos y sustanciosos que van desde la Nueva corónica hasta el final del Buen Gobierno. Además, su posición anti-mestiza se destaca en capítulos particularmente específicos ("Pregunta su magestad" y "Conzederaciones") en donde juegan un rol de gran importancia, y figura entre los remedios básicos para salvar al Perú andino de la desintegración y de la destrucción étnicas. Así tenemos que entender el afecto y la admiración expresada por Guaman Poma por su medio hermano, que era sacerdote y mestizo, como excepción y no la norma.

El autor de la Nueva corónica y buen gobierno describe a los mestizos como "rufianes y salteadores, ladrones, mentirosos, ganapanes y borrachos, gente baja"

(Guaman Poma 1980: 509, 510, 553, 555): "se emborrachan peor que yndio y se matan unos con otros y son soberbiosos con su tíos y quieren más mal éstos a los yndios y son malos cristianos, enemigos de los yndios" (Guaman Poma 1980: 551). Son enemigos de sus "tíos y tías, madres, ermanos, ermanas carnales y parientes yndios" (Guaman Poma 1980: 553; ver 555, 996) y se creen "más que Yngas" y enseñan a los indios a mentir y hurtar (Guaman Poma 1980: 928). En fin, "todos son ladrones y todos comen a la costa de los pobres yndios" (Guaman Poma 1980: 996).

El autor de la obra se opone en particular a los sacerdotes mestizos. En "Pregunta su Magestad" ofrece al rey la recomendación siguiente: "Porque no se cirue Vuestra Magestad de los mestisos cino rruydos y pleytos, mentiras, hurtos, enemigos de sus tíos y mucho más de los mestisos saserdotes: que no sea dotrinante ni criollo en todo el rreyno ni lo concienta Vuestra Magestad. Y acá aumentará los yndios y se seruirá de ellos Vuestra Magestad. Y acá aumentará y grandeserá la corona de Vuestra Magestad y toda Castilla y cristiandad, Roma" (Guaman Poma 1980: 996). En la exposición de su capítulo "Yndios", el autor del Buen Gobierno agrega otro elemento al cuadro del sacerdote mestizo, aparte de la corrupción moral, y éste es el peligro de que los sacerdotes mestizos vuelvan a los ritos de sus parientes y antepasados andinos: "Que los dichos yndios deste rreyno no puedan tener por padre y cura dotrinante a saserdotes mestisos ni criollos por los gran daños y capítulos que rrezultan de ellos y puede rrezultar. Y demás de eso se entran al uzo de sus tíos, antes es parte ellos de ello. Y demás de eso son tan señores apsolutos y soberbiosos contra sus tíos y enobidente a la justicia y a su perlado y de que se mete en gobernar y hazerse justicias y tener hijos y haciendas y sementerás. Y acá todas las justicias de Su Magestad no le concienta de oy adelante a nenguna dotrina de los pueblos de yndios deste rreyno" (Guaman Poma 1980: 902-03).

Así el autor de la Nueva corónica y buen gobierno desenvuelve una campaña contra los mestizos que tiene muchos elementos: primero, el mestizo como explotador de los indios (11); segundo, el sacerdote mestizo como obstáculo a la evangelización de los indios; tercero, como fuerza que destruye la raza india andina. Por parir las indias a mestizos, "en este rreyno se despuebla los yndios"; "y algunos le fuerza a sus mugeres y hijas y le haze cargar cin pagalle. Y acá no multiplica ni multiplicará, antes se acauarán los yndios deste rreyno" (Guaman Poma 1980: 524, 567; véase también 534, 547, 580).

Según la óptica del cronista lucano, el problema se vuelve imposible de resolver. Aparte de las violaciones de las mujeres andinas y las reiteradas recomendaciones del autor (Guaman Poma 1980: 1125) de separar por completo los andinos de todos los grupos colonialistas, los mestizos incluso, y de ninguna manera permitir su convivencia (precepto establecido por los concilios limenses, como vimos), hay otra dimensión incontrolable. Ésta es la sumisión voluntaria de la mujer andina a los españoles: "y en ello, las yndias hazen grandes putas y no ay rremedio. Y acá no se quieren casar porque ua tras del padre y del español. Y acá no multiplica yndios en este rreyno, cino mestizos y mestizas y no ay rremedio" (Guaman Poma 1980: 579; énfasis mío; 582).

Es por esto que uno de los tres temas anunciados en el diálogo del autor con el rey (el capítulo "Pregunta su magestad") es el que trata de la necesidad de "que multiplique los pobres yndios del dicho rreyno" (Guaman Poma 1980: 974). En la primera serie de intervenciones del coloquio se trata el tema de la baja de la población andina, y el autor lo explica al rey del modo siguiente: "y las dichas yndias cazadas no tienen hijo de sus maridos, cino paren mesticillos y después niegan. . . . Y allí nadie le inquieta y acá gusta más ella de estar amansebado y de parir mestizos. . . . Contar destas cosas y escriuir es nunca acabar" (Guaman Poma 1980: 984; énfasis mío). Concluye el capítulo

autobiográfico agregado al manuscrito cosido ("Camina el autor"), y así la obra, con el mismo sentimiento: "Y acimismo vido el dicho autor muy muchas yndias putas cargadas de mestici[ll]os y de mulatos, todos con faldelines y butines, escofietas. Aunque son casadas, andan con españoles y negros. Y ancí otros no se quieren casarse con yndio ni quiere salir de la dicha ciudad por no dejar la putiría. . . . Y ancí no multiplican los dichos yndios en este rreyno" (Guaman Poma 1980: 1138).

Quiero cerrar este trabajo con este ejemplo porque revela cómo en el capítulo autobiográfico agregado por Guaman Poma a su crónica después de haberla redactado no se trata de "narrar los eventos incoherentes inherentes a la vida del hombre-protector" (Laurencich et al. 1996: 399 [f4v]) sino que, al contrario, existe una perfecta coherencia, una completa consistencia, entre las más de 125 enmiendas que Guaman Poma hace al pie de página, y el cuerpo del texto principal. Así, lo que Porras describiría como un racismo implacable, nosotros podemos verlo, desde el punto de vista de Guaman Poma, como su temor a un "ethnic cleansing" (limpieza étnica) --tanto pecaminosa y voluntaria como violenta e involuntaria-- que llevaría a la desaparición de la raza andina. Es este sentimiento, en efecto, el que el autor de la Nueva corónica y buen gobierno expresa literalmente en casi todas las páginas de su obra.

Como hemos visto, esta óptica con respecto al mestizaje voluntario e involuntario es sólo una de las claves de la visión integral que la obra presenta. Las otras son la representación detallada y siempre negativa de los chachapoyas, enemigos vitales del autor, y la campaña extirpadora de ritos antiguos sobrevivientes. ¿Podría ser un mestizo el autor de esta obra, un sacerdote mestizo de Chachapoyas además? De ningún modo. No se puede obviar la pasión y la vehemencia de las declaraciones citadas ni mucho menos el programa para la reforma y la salvación del pueblo andino que en su totalidad

la Nueva corónica y buen gobiernorepresenta. Es imposible neutralizar o disminuir la enorme energía de las dos grandes fuerzas movilizadoras de la obra: la pasión extirpadora de Guaman Poma ante la persistencia de la "idolatría" y su temor a la disminución y desaparición de la raza andina por la fuerza odiosa y amenazante del mestizaje. La articulación de estos diversos elementos revela la coherencia del conjunto y la imposibilidad de que fuera escrita por quien, en el manuscrito anónimo y dudoso de Nápoles, personifica el mestizaje y un sincretismo inconcebible para un Guaman Poma para no hablar de un sacerdote jesuita de su generación.

Notas

1. Porras Barrenechea (1986: 462) lo llamó un "cronista fantasma": "un cronista sin obra al que no se conoce sino por apariciones pasajeras y controvertibles . . . que, a pesar de todo, existe y tiene una influencia visible e incierta". La óptica de Blas Valera la conocemos--y bastante bien--a través de las citas que Garcilaso hace de él en los *Comentarios reales*.

El Valera leído y citado por Garcilaso es el historiador de los doce Incas, la conquista española y la primera época de la evangelización en el Perú. Garcilaso presenta a Valera diciendo: "El P. Blas Valera, según que en muchas partes de sus papeles rotos parece, llevaba la misma intención que nosotros en muchas cosas de las que escribía, que era dividir los tiempos, las edades y las provincias, para que se entendieran mejor las costumbres que cada nación tenía . . ." (Garcilaso 1963: 21a [Primera parte, lib. 1, cap. 9]). Garcilaso nos da el meollo de lo que escribió Valera sobre la historia de los Incas, desde la fundación del imperio incaico por Manco Capac hasta el fin y la muerte de Atahualpa e incluyendo comentarios sobre el estado de la evangelización del Perú en su

tiempo. Parece ser posible adivinar la estructura de la obra del Padre Valera estudiando la primera parte de los *Comentarios reales*.

2. Tres años atrás, se publicó, en una revista italiana, la transcripción de un manuscrito en octava de unos nueve folios y tres medios folios, supuestamente escrito en la década del treinta del siglo XVII por dos jesuitas italianos, misioneros en el Perú: Juan Antonio Cumis y Juan Anello Oliva. Llevaba como apéndice un presunto quipu de un tipo nunca visto antes, de factura muy pobre, poco parecido al refinado arte textil andino. Los tres medios folios del manuscrito contienen un "quipu pintado", una serie de líneas rectas y cuadrados pendientes pintados sobre papel que, según los descubridores del manuscrito, es creación del jesuita mestizo Blas Valera (Laurencich Minelli et al. 1995 [1996]: 367 [fig. 2], 371).

El manuscrito, propiedad de la Sra. Clara Miccinelli, de Nápoles, ha sido estudiado directamente sólo por ella y sus colaboradores, la Profa. Laura Laurencich Minelli de la Universidad de Bologna y su colega Carlos Animato (Laurencich Minelli et al. 1995 [1996]: 363). Lo han estudiado también, pero en fotocopia, los lectores encargados por la Sociedad de Americanistas en París de dar una evaluación del mismo con vistas a su posible publicación en la revista de esa prestigiosa Sociedad. Después de haber concluido su tarea, determinaron que el manuscrito no era auténtico, y la Sociedad suspendió el proyecto de publicación.

3. El Blas Valera visto sólo indirectamente a través del manuscrito Miccinelli se presenta como guía espiritual y defensor del pueblo peruano (Laurencich Minelli et al. 1995 [1996]: 382, 406 [c.8ra]). Creía en la semejanza y equivalencia de la religión incaica y la católica cristiana, conoció personalmente al Inca Garcilaso, a quien confió su obra sólo para verla después distorsionada y desfigurada por éste, escribió e ilustró

la Nueva corónica y buen gobierno, cuya versión manuscrita final encargó al cuidado del hermano jesuita Gonzalo Ruiz (Laurencich Minelli et al. 1995 [1996]: 388, 398, 399, 382-383, 406-407 [c. 9vb, f. 4v, f. 5r, c. 8v, c. 8ra]).

4. Aunque los chachapoyas eran un grupo étnico (y posiblemente lingüístico) de las zonas montañosas orientales y las amazónicas occidentales del norte del Perú actual, los chachapoyas habían sido transferidos como mitmaqkuna por el Inca al área de Quito donde se encontraban asentados durante la conquista española (Salomon 1986: 158-59). Los chachapoyas no habían sido conquistados hasta el reinado del Inca Huayna Capac (Hemming 1970: 247-48), pero inmediatamente después de la llegada de los españoles se integraron a las fuerzas reales como "soldados modernos", según expresó John V. Murra (Guaman Poma 1980: 347n3), quizás continuando el mismo tipo de rol social que habían desempeñado durante la era incaica. A mediados de 1538, los poderosos chachapoyas se unieron al ejército real bajo el mando de Alonso de Alvarado (Hemming 1970: 247-48). Participaron en la batalla de Chupas donde contribuyeron a la derrota de la rebelión de Diego de Almagro, el mozo. Después de la victoria, el gobernador Cristóbal Vaca de Castro los hizo asentarse cerca de allí en Santa Lucía de Chiara y los eximió en perpetuidad de pagar tributo (Hemming 1970: 604). Obviamente, este privilegio respondió al reconocimiento de su lealtad y destreza militar.

5. En el Expediente, a Don Domingo Guaman Malqui de Ayala se le llama alternativamente "Domingo de Ayala" y "Don Martín de Ayala," éste último siendo el nombre con que se le presenta en el folio 49v acompañando al retrato (Prado Tello 1991: 327). Macera (1991: 37) concluye que los tres nombres se refieren al mismo personaje y atribuye la variedad de asignaciones a errores de copistas o tergiversaciones de partes interesadas. El uso de los tres nombres para referirse a un solo personaje puede ser, sin

embargo, obra del propio demandante. En la Nueva corónica y buen gobierno Guaman Poma se refiere a su padre por los dos nombres "Martín de Ayala" y "Guaman Malqui"; puede ser que en el expediente Guaman Poma tiene en mente (aunque sin reproducirlo) el nombre completo de "Domingo Martín Guaman Malqui de Ayala".

6. El parecido entre los dos dibujos que aquí confirmamos fue comentado por primera vez por Guillén Guillén (1969: 91).

7. Guillén Guillén (1969: 92) ya ha tomado nota de este deliberado silencio.

8. La reforma del clero había logrado importancia para Guaman Poma desde sus días con Cristóbal de Albornoz, cuya pista Guaman Poma sigue sobre este asunto (Adorno 1991: 37-42). En la enmienda a la página 691 de la Nueva corónica y buen gobierno, en el capítulo dedicado a los visitantes Guaman Poma dice: "[Los] dichos becitadores, hallándole a los dichos saserdotes en las dichas dotrinas tener a quinientos pesos en plata o en hacienda . . . que le quite la dicha dotrina y lo dé a otro pobre cristiano [sacer]dote, Y si tubiere más, que lo aplique para la dicha yglecia aunque tenga otra persona, hermano o pariente la plata se la quite la justicia".

Guaman Poma aboga por la supresión de muchos ritos y costumbres tradicionales. En su presentación de las costumbres y fiestas tradicionales de los meses del año, Guaman Poma (1980: 241) agrega al final de su descripción del mes de febrero el aviso siguiente: "En este mes se dize uaray uara, quiere dezir zaragüeles, y acá de uaray que se ponían este mes la uara, saragüeles, que hasta agora lo usan. El dicho uarachico y rutochico, ques mal uso y ley y serimonia antigua de los yndios ynfieles, y acá no se debe consentirse el dicho uarachico y rutuchico en este rreyno". En el capítulo de "yndios" en el Buen gobierno Guaman Poma (1980: 857, 869) vuelve sobre sus pasos, agregando una advertencia sobre el peligro de pedir limosna los indios en las ciudades: "se hazen

borrachos y no oyen misa ni se confiesa", y así pide que "sean castigados por las justicias porque son mala gente y ladrón los yanaconas y uellacos, jugadores y borrachos. Sea castigado por todas las justicias en estos rreynos".

Guaman Poma condena tajantemente la borrachera. En un dibujo titulado "Borrachera" (1980: 876) pinta a un hombre andino en cuclillas, vomitando mientras un demonio alado con cuernos y cola se arrodilla sobre la espalda del borracho. Una mujer colocada a su lado toca un tambor y canta: "El borracho es sólo un borracho, el bebedor sólo un bebedor, quien vomita, sólo vomita. Lo que le toca es servirte, diablo. Las minas son lo que le toca". El texto en prosa en la página que acompaña este cuadro parece referirse al Taki Unquy; en todo caso, Guaman Poma (1980: 877) opina: "Los dichos yndios estando borracho el más cristiano aunque sepa leer y escriuir trayendo rrosario y bestido como español habla con los demonios y mocha [reverencia] a las guacas ídolos y al sol, pacaricos [celebración ritual], oncoycunamanta uanocmantapas pacaricoc [velorio con ocasión de enfermedades o una muerte], uarachicoc [investidura de taparrabos], cusmallicoc [investidura de camisión], uacachicoc [lamentos rituales] y de otras hecheserías. Hablando de sus antepasados, algunos hazen sus serimonias". Recomienda castigos muy duros, probando su pena y afrenta "con quatro testigos de ojos y uista o que le halle gomitando o andar con quatro o tonteando o que le aporree a su muger o questé peleando con otra persona o que alse cochillo o palo o piedra para matar ellos como ellas".

A la vez hace una recomendación que revela su adhesión (no su discrepancia) a la política actual de la evangelización elaborado por José de Acosta y el Tercer Concilio Limense. Advierte al lector que "ci los dichos yndios hiciesen cin borrachear las fiestas ni comer coca y cin ydulatrear, fuera fiesta de cristiano. Dansas

y taquies y haylles [cantos triunfales] y cachiuas [canción y danza en corro], harauis [canción de amor] como cristianos fuera bien" (Guaman Poma 1980: 877). Además, insistió Guaman Poma (1980: 798), serían precisamente el medio por el cual los andinos abandonarían sus prácticas idolátricas: "Y con ello dexarán sus ydúlatras los yndios". Así recomendó que los padres doctrinantes permitieran e incluso apoyaran el uso continuado de estas ceremonias bailadas y que la gente fuera castigada si no las hicieran. Guaman Poma (1980: 798) justificó su posición citando las Sagradas Escrituras: "Lo an de hazer pues que el mismo rrey Daudid, delante del sacramento de la ley bieja, danzaua y tañía".

Lo que puede aparentar ser la abogacía por un tipo de sincretismo no lo es. En efecto, Guaman Poma siguió la teoría ortodoxa y neotomista de la evangelización de su día. Vemos su expresión nítida en el De Procuranda Indorum Salute del padre José de Acosta (1984: 377):

"Pero un obstáculo mayor que estos dos [el demonio, los hechiceros] y más difícil para la fe nace de las mismas costumbres inveteradas de los infieles. . . . Por lo tanto, en este único campo de lucha ejercitará todas sus fatigas, trabajos y esfuerzos el discípulo de Cristo. Será también muy útil poner la máxima diligencia en los ritos, señales y todo culto externo, porque con ellos se deleitan y entretienen los hombres embrutecidos hasta que poco a poco se vayan olvidando y perdiendo el gusto de las cosas antiguas. Esta fue la única causa por la que Moisés mantuvo ocupado con multitud de sacrificios y ceremonias a un pueblo tan acostumbrado a los ritos de los egipcios, pues no es primero lo espiritual, sino lo animal. Después cuidará de ir progresivamente y con

cautela destruyendo los monumentos conmemorativos de su antigua superstición, a fin de que lleguen a olvidar completamente sus ídolos, guacas y todas sus adoraciones, y en vez de ellas frecuenten obras piadosas y cristianas."

El principio que yace por debajo lo expresa Acosta (1984: 151) así: "Todo el mundo acepta por eso lo que dijo el Filósofo, que lo que se hace por costumbre no causa dolor sino placer, y que la fuerza de la costumbre es una segunda naturaleza".

Es por la fuerza de la costumbre "como una segunda naturaleza" que se tenía que permitir ciertas fiestas tradicionales, como escribía Guaman Poma, "en plaza pública", porque así se las podía vigilar mientras que se las iba desarraigando. Acosta (1984: 591) indica: "De la misma manera puede permitirse alguna vez a los bárbaros celebrar convites y festejos solemnes en que coman y beban en público, siempre que sea en la plaza del pueblo, como ya prescribían las leyes de los Incas. Si se hace así, ya no hay miedo de que proliferen tanto las grandes borracheras, puesto que lo estarán viendo y podrán castigarlo todos los nuestros".

Acosta cita (1984: 591) como autoridad a San Gregorio Magno: "El propio San Gregorio pone como ejemplo de sus enseñanzas al pueblo de Israel, que estaba acostumbrado a los sacrificios de los egipcios. Dios, queriéndolo apartar del culto de los ídolos, mandó que le ofreciesen a él, único Dios verdadero, sacrificios de animales". Esto se hace porque, según la teoría gregoriana, hay que despojarse de las costumbres antiguas y revestirse de las nuevas, pero para lograr esto "es preciso ir corrigiendo paulatinamente las costumbres paganas de los antepasados y tolerar con paciencia lo que no puede tener tan fácil enmienda" (Acosta 1984: 155). Así el autor de la Nueva corónica y buen gobierno imagina la celebración de danzas y taquies ante el altar de Dios no para

mantener los ritos antiguos sino "para servir al mismo criador, Dios uerdadero y todo lo que manda la santa madre yglecia rromana de nuestro muy santo padre papa. Lo manda pues que es seruicio de Dios" (Guaman Poma 1980: 798).

9. Es significativo que en las últimas enmiendas a su obra, Guaman Poma sigue insistiendo en la necesidad de suprimir las prácticas tradicionales, como, por ejemplo, el ruthuchiku y ywarachiku; éstas son, respectivamente, las ceremonias del ciclo vital del primer corte de cabellos y la investidura del primer taparrabos ("zaragüelles", como dice Guaman Poma [1980: 241]).

10. En la "Información de servicios" de Cristóbal de Albornoz efecutada en el Cuzco en 1577, el padre Luis Olivera describió el Taki Unquy de esta manera: Era "una nueva seta que estava senbrada por toda la tierra entre los yndios e naturales della que llamavan Taqui Ongoy, y el fundamento della fue aver creído los yndios en general que todas las guacas del reino, quantas avían quemado los cristianos e destruído, avían resucitado y estaban repartidas en dos partes, las unas con la guaca Pachacama y las otras con la guaca Titicaca, que eran las dos principales del reino, e questas se avían juntado para dar batalla a Dios Nuestro Señor, al qual trayan ya de vencida e que los españoles desta tierra se acabarían presto porque las guacas les ordenarían enfermedades a todos para matarlos, a todos los cuales estaban henojados con los yndios porque se avían buelto cristianos, e que si querían los yndios que no les viniese enfermedades ni muertes sino toda salud y aumento de bienes que renegasen del cristianismo" (Millones ed. 1990: 178).

11. En el memorial preparado para el rey Felipe III al final de su gobierno, Don Juan de Mendoza y Luna, el marqués de Montesclaros, expresó la misma convicción: "Dé a pensar V. E. que cada uno de todos estos negos, mulatos y mestizos es rayo contra los indios, por lo qual se manda que no vivan ni conversen entre ellos, así por el mal

tratamiento que se les hace, como por las ruines costumbres que aprenden de su compañía" (Mendoza y Luna 1615: f29r).

Obras citadas

Acosta, José de

1984 De Procuranda Indorum Salute [1577], editado por Luciano Pereña, Vidal Abril, C. Baciero, A García, D. Ramos, J. Barrientos y F. Maseda. Corpus Hispanorum de Pace 23. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Adorno, Rolena

1978 Las otras fuentes de Guaman Poma: sus lecturas castellanas. Histórica (Lima) 2 (2):137-58.

1979-80 The Nueva Corónica y Buen Gobierno: A New Look at the Royal Library's Peruvian Treasure. Fund og Forskning (Copenhagen) 24: 7-28.

1980 La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva corónica y buen gobierno. En El primer nueva corónica y buen gobierno, editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua por Jorge L. Urioste, 3 tomos. Siglo Veintiuno, México, D.F. 1: xxxii-xlvi.

1989 Cronista y príncipe: La obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

1991 La visión del visitador y el indio ladino. En Cultures et sociétés: Andes et Méso-Amérique. Mélanges en hommage à Pierre Duviols, ed. Raquel Thiercelin. 2 tomos. Provence: l'Université de Provence. 1: 35-50.

1993 The Genesis of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno. Colonial Latin American Review 2 (1-2): 53-91. Traducción al español: La

génesis de la Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala. Taller de letras (Santiago de Chile) 23 (1995): 9-45.

1998 Criterios de comprobación: el manuscrito Miccinelli de Nápoles y las crónicas de la conquista del Perú. Anthropológica (Lima) 16: 369-94.

Bartra, Enrique T., S. J., ed.

1982 Tercer concilio limense, 1582-1583. Facultad Pontificia y Civil de Teología, Lima.

Duviols, Pierre

1984 Albornoz y el espacio ritual andino prehispánico. Revista Andina 2(1): 169-222.

Garcilaso de la Vega, el Inca

1960-65 *Comentarios reales de los Incas* [1609, 1617]. Ed. Carmel Sáenz de Santa María, S.J. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega II-IV*. Biblioteca de Autores Españoles 163-165. Atlas, Madrid.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

1980 El primer nueva corónica y buen gobierno [1615], editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. Siglo Veintiuno, México, D. F.

Guillén Guillén, Edmundo

1969 El cronista don Felipe Guaman Poma y los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara. Amaru, revista de artes y ciencias (Lima) 10: 89-92.

Hemming, John

1970 The Conquest of the Incas. Harcourt, Brace, Inc., San Diego.

Laurencich Minelli, Laura, Clara Miccinelli y Carlo Animato

1995 [1996] Il documento seicentesco Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum. Studi e Materiali di Storia delle Religioni (Roma) 61, num. 19 (2): 363-413.

Macera, Pablo

1991 Introducción. En Phelipe Guaman poma de Ayala: Y no ay remedio. . .editado por Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado. Centro de Investigación y Promoción Amazónica, Lima. 23-80.

Mañaricúa, Pedro [Minimus, pseud.].

1955 Documentos importantes sobre la vida y andanzas del famoso don Felipe Huaman Poma. Huamanga (Ayacucho, Peru) 20 (85): 5-6.

Mendoza y Luna, Juan de [el marqués de Montesclaros]

1615 Luz de materias de Indias del Marqués de Montesclaros. Gks 589, 2o. Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhagen.

Millones, Luis, ed.

1990 El retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taqui Onqoy, siglo XVI. Transcripción de los documentos de Cristóbal de Albornoz por Pedro Guibovich Pérez. Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Murra, John V.

1980 Waman Puma, etnógrafo del mundo andino. En El primer nueva corónica y buen gobierno, editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. Siglo Veintiuno, México, D. F. 1: xiii-xix.

Oré, Luis Jerónimo

1598 Symbolo cathólico indiano. Antonio Ricardo, Lima.

Pereyra Chávez, Nelson

1997 Un documento sobre Guaman Poma de Ayala existente en el Archivo Departamental de Ayacucho. *Histórica* (Lima) 21 (2): 261-70.

Porras Barrenechea, Raúl

1948 El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala. Editorial Lumen, Lima.

1986 Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos. 1962. Ed. Franklin Pease G.Y. Banco de Crédito del Perú, Lima.

Prado Tello, Elías y Alfredo Prado Prado, eds.

1991 Phelipe Guaman poma de Ayala: Y no ay remedio... . Introducción de Pablo Macera. Centro de Investigación y Promoción Amazónica, Lima.

Salomon, Frank

1986 Native Lords of Quito in the Age of the Incas: The Political Economy of North Andean Chiefdoms. Cambridge University Press, Cambridge.

Stern, Steve J.

1978 Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de Don Felipe Guaman Poma de Ayala. *Histórica* (Lima) 2 (2): 225-28.

Tercero catecismo y exposición de la doctrina christiana por sermones.

1585 Antonio Ricardo, Lima.

Urioste, Jorge L.

1980 Estudio analítico del quechua en la Nueva corónica. En El primer nueva corónica y buen gobierno, editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. Siglo Veintiuno, México, D. F. 1: xx-xxxii.

Varallanos, José

1979 Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario. G. Herrera, Lima.

Zorrilla A., Juan C.

1977 La posesión de Chiara por los indios chachapoyas. Wari (Ayacucho) 1: 49-

64.

Orígenes de Haroldo de Campos

Gonzalo Aguilar
Universidad de Buenos Aires

En las transcreaciones que hizo de La Biblia durante los años 90, Haroldo de Campos tradujo los primeros versos del Génesis de esta manera:

1. No começar § Deus criando §§§

O fogoágua § e a terra

La escena del origen es sustituida por una escena de comienzo: aquello que no se puede repetir (el origen), aquello que se presenta clausurado desde un inicio, es reabierto en la traslación al portugués. La brecha abierta por la creación (como sugieren el infinitivo "começar" y el gerundio "criando") sólo puede darse, paradójicamente, en un tiempo sin inicio ni fin. Para la cultura occidental, ningún acto está más asociado a un origen clausurado, intransitivo y absoluto que el de la creación divina. La Biblia no sólo está en el origen sino que lo narra de una vez y para siempre: el comienzo del génesis es la génesis causal del mundo. Si Mallarmé dice que el mundo existe para acabar en un libro, la Biblia responde que el mundo existe para derivar de *El libro*. En el acto transcreador, Haroldo de Campos repite el texto de origen y en esa repetición lo transforma retrospectivamente. Considera al origen desde la perspectiva del comienzo, y hace del origen un proceso abierto, un salto, una transitividad. Es el uso estratégico, constructivo y sistemático que Haroldo de Campos hace del "comienzo" a lo largo de toda su trayectoria poético-intelectual, lo que le permitió -en esta última década- un acceso no sustancialista al concepto de origen.

La escena de los comienzos que abre la traducción es un modo de configurar el pasado. En tanto artefacto, el comienzo instauro no sólo *escenas* posibles o deseadas sino

una *serie de dispositivos* que funcionan entre un acto y su entorno y una *serie de figuras* discursivas que no son otra cosa que la conciencia que ese discurso tiene de sus propias posibilidades.

Lo que la transcreación bíblica pone de relieve es la cuestión del origen y de los comienzos que considero fundamental para entender la escritura de Haroldo de Campos, sea considerada bajo especie poética, literaria, histórica o aun religiosa. El ensayo *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, que Haroldo de Campos escribe en 1989, coloca esta cuestión en el centro de su discusión con Antonio Candido, a propósito de las tesis presentadas por éste en su libro *A formação da literatura brasileira* de 1957. Una misma pregunta, orienta la escritura de ambos textos: qué hacemos con el pasado.

Las objeciones que Haroldo de Campos le hace al libro de Candido están focalizadas en dos aspectos: su creencia en la objetividad de la reconstrucción histórica del pasado y su postulación de un proceso clausurado que tiende hacia una finalidad y una plenitud: es decir, la formación de una literatura brasileña en tanto cumplimiento de un espíritu nacional. Sin duda, Candido resuelve varias dificultades de las historias de la literatura, sobre todo al convertir a las obras en factores activos y no pasivos de la historia, sin embargo en la elección metodológico-estética que hace del neoclacismo y del romanticismo para hablar de la formación, opta por un paradigma nacional y representativo que lo obliga a excluir el barroco (por ser anterior a ese "deseo" de nacionalidad) y a valorar como figuras menores a escritores que en su diferencia, como Sousândrade, escapan al canon dominante. Como un crítico de la sospecha, Haroldo de Campos encuentra, detrás de la objetividad, un "canon axiológico" y, en la descripción de este proceso formador, la idea de una literatura representativa y orgánica que,

fatalmente, debe construirse sobre el gesto del secuestro y de la exclusión. En su libro, Haroldo de Campos no sólo parte de una valoración positiva del barroco y de la ruptura modernista. Entiendo que hay también allí una crítica político-ideológica: al asumir la historia literaria como homogénea y representativa, *A formação* termina describiendo la visión de un grupo social que se constituyó en dominante y que estuvo, en consecuencia, en condiciones de hacer una lectura orgánica del pasado. Las "bocas del infierno" de Gregório de Matos, los "terremotos clandestinos" de Sousândrade constituyen una contrahistoria poderosa pero disgregada y episódica, que esa *formación* no puede incluir en su proceso, o por una restricción temporal propia del sistema, es el caso de Gregório de Matos, o porque es el mismo texto el que se niega a identificarse con esa representación ideológica, como es el caso de Sousândrade.

Para recuperar al "secuestrado" Gregório de Matos, el ensayo de Haroldo de Campos considera que la formación no está concluida en el pasado y propone ver al pasado como construcción y a la historia literaria como "un constante y renovado cuestionar de la diacronía por la sincronía" en lo que el mismo autor denominó "mirada sincrónico-retrospectiva". En un gesto complementario, para reinsertar al "excluido" Sousândrade, el texto lleva a cabo una lectura del síntoma donde lo singular subvierte lo general, y los márgenes impugnan la centralidad. Las escenas de estabilidad (según la afortunada expresión de Flora Süssekind) de la formación de la literatura son sustituidas por las escenas de inestabilidad del *O sequestro do barroco*. Mientras Candido imagina un comienzo (ubicado en 1750) que es el inicio del despliegue teleológico de ese origen, Haroldo de Campos propone un comienzo constelar -construido desde el presente- que da inicio a una serie abierta, no acumulativa y episódica.

Aunque el libro de Haroldo de Campos está escrito treinta años después que el de Candido, los dispositivos básicos de esta consideración divergente de los comienzos emergen exactamente en el mismo momento: en diciembre de 1956, mientras en el Museu de Arte Moderna de San Pablo se inaugura la *Exposição Nacional de Arte Concreta*, Candido termina de escribir el primer tomo de su libro. En la introducción, Candido expone el concepto de "*estilo do tempo*, que permite [según él] as generalizações críticas". Los concretos, en cambio, se acercan al pasado literario con el concepto de *paideuma*, que se opone -desde su uso inicial- al de "espíritu de época". Tal como lo utiliza Pound en su *Guide to Kulchur* o los poetas paulistas en sus manifiestos, se establece *en el presente* una diferencia entre las tradiciones que están vivas y las agotadas o exhaustas. El *paideuma*, que actúa por contraste y diferenciación, rechaza la valoración de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca, al modo modernista, las líneas de evolución pero no las encuentra en la "atmósfera" de un periodo, ni en los "hábitos" de una época, sino en los márgenes, en lo no-representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable.

La noción de *paideuma* instauro un comienzo como *construcción de un linaje*. Este dispositivo no parece ser muy congruente con la idea convencional que se tiene de la novedad en las vanguardias ni con su perfil de promoción de escándalos e iconoclastia. Pero esta incongruencia sólo se mantiene si se insiste en comprender a las vanguardias de mediados de siglo como una derivación de las vanguardias "históricas". Para entender al movimiento de poesía concreta hay que pensar, más que en las vanguardias históricas, en las inflexiones singulares del alto modernismo brasileño de los años 50.

El dispositivo de la construcción de un linaje se relaciona, por un lado, con un lenguaje modernista que produce -como dice Adrián Gorelik a propósito del urbanista

Lúcio Costa- en cada "objeto artístico, *simultáneamente*, un futuro y una tradición" y, por otro lado, con algunos espacios, principalmente el museo, que desempeñan un papel configurador. De hecho, la exposición nacional de 1956 se hace en un museo y lo que parece una paradoja -el surgimiento en este ámbito de un movimiento de vanguardia- en realidad no lo es: la lucha por la imposición de un programa no se produce contra las instituciones sino en el interior de éstas.

El espacio mediador del *museo* orienta, desde los comienzos, las prácticas del grupo. Es en los museos fundados en San Pablo durante aquellos años (*Museu de Arte de São Paulo* en 1947, *Museu de Arte Moderna* en 1948), donde se reconoce una tradición modernista, se la explicita y se la revisa exhaustivamente. Se realizan, en ese entonces, diversas exposiciones entre las que se destacan, en el Museu de Arte de São Paulo, las retrospectivas de artistas modernistas brasileños y dos exposiciones liminares: la de Alexander Calder y la de Max Bill, ambas alrededor de 1950. Y en el Museu de Arte Moderna, la ya mencionada exposición de arte concreta en la que participan artistas plásticos, diseñadores y poetas.

A partir de una iniciativa de este mismo museo, se inauguran, en 1951, las *Bienales de Arte y Arquitectura de São Paulo*, que acentúan, con sus exhibiciones periódicas, la idea de *temporalidad* como evolución: cada muestra debe ser renovadora respecto de la anterior. En la formación de aquello que Raymond Williams ha denominado "estructura de sentimiento" de un grupo o de una generación, el museo ha desempeñado un papel muy diferente al que tuvo a principios de siglo. En sus salas, museo vivo y no mausoleo, los espectadores (entre ellos los por entonces jóvenes poetas que formarían el concretismo) pudieron experimentar la transformación de las vanguardias e interiorizar el paradigma modernista. Es allí, en el espacio de los museos y

de las bienales, donde se genera otro de los dispositivos: la *actitud de investigación*, propia de las vanguardias de esa época pero con una inflexión particular y una persistencia mayor en el grupo brasileño.

Con las artes de las bienales -la pintura, la escultura, la arquitectura-, los poetas crean un espacio de diálogo y de *performance*: al sacar a la poesía de su lugar convencional, instauran un tercer dispositivo: el *comienzo como dislocación*. Los poemas visuales adquieren el formato propio de las artes plásticas y, colocados en las paredes de los museos, opacan el lugar de exposición tradicional y sus convenciones. Los manifiestos se publican en *ad*, revista de arquitectura y decoración. Y la poesía se presenta como *planificación, diseño y construcción*, categorías que la acercan a las artes visuales y a la poética de João Cabral de Melo Neto pero sobre todo a esa disciplina que en Brasil se había convertido en emblema de la *tradición modernista*: la arquitectura (de ahí el título del manifiesto de 1958: "plano piloto").

Estos dispositivos (investigación sistemática, construcción de un linaje, dislocación discursiva) que funcionan en la textualidad de los concretos perduran, como una prolongación del legado vanguardista, aun en los escritos más recientes de Haroldo de Campos. Sin embargo, caería en una paradoja evidente si pretendiera que los núcleos de su obra se encuentran condensados, de una vez y para siempre, en los comienzos del concretismo. ¿Qué sucedería entonces con el barroco inicial de sus primeros poemarios? ¿Cómo se explicaría el componente evolutivo tan fuerte en la tradición modernista, componente constructivo y no orgánico es cierto, pero que de todos modos se abandona paulatinamente a lo largo de la década del 60? ¿Y cómo se entendería, finalmente, la existencia (cuanto más no sea teórica) de un proceso abierto, no clausurado, en el que predominan los desvíos y las discontinuidades? No hay en la obra de Haroldo de

Campos, *un*comienzo que se despliega sino una *pluralidad* de comienzos: diferentes condiciones programáticas que marcan, cada vez, nuevos puntos de partida. Comienzo no es, aquí, simplemente la manifestación de un cambio o una transformación, es más bien la figura discursiva explícita con la cual se procesan las variaciones y los desplazamientos, las revisiones y los vínculos con el pasado.

Las *Galáxias*, que se inician en 1963, reabren la escena:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e
remeço e arremesso

[. . .] quando se vive sob a espécie da viagem o que
importa

não é a viagem mas o começo da

En las *Galáxias*, Haroldo declina, por primera vez después del concretismo, la primera persona. Y también, de un modo singular, inscribe el poema en el espacio-tiempo de la historia. En la puesta en escena de un sujeto y de la referencia, el poema se proyecta a partir de postulados diferentes a los del concretismo. La sola presencia elocutoria de un yo es índice de una discontinuidad: el poema quiebra o somete a nuevas condiciones la estrategia colectiva concretista que, en su rechazo del sujeto, cuestionaba la idea de autoridad como comienzo. Escritura en común, voz plural, los mismos poetas habían suspendido sus estilos para sumarse a una práctica conjunta y anónima desde el punto de vista de la voz lírica. El ascetismo concreto se vuelve en las *Galáxias* devoración y exuberancia, y crea las condiciones para la reaparición de un sujeto, ya no como signo de una expresión o de una autoridad externa al texto sino como efecto del lenguaje y de la "ficción". Pero ahora bien, si el sujeto se instala como ruptura desde la primera línea del poema, la relación con la historia se modifica a medida que la escritura de

las *Galáxias* avanza. Texto abierto a la contingencia histórica, las *Galáxias* son escritas entre 1963 y 1976 e "imaginadas -como dice su autor- en el extremo de los límites de la prosa y la poesía". Lo que se produce en ese lapso, es un pasaje del paradigma evolutivo que organizaba los materiales en el concretismo a la presencia cada vez mayor de un paradigma sincrónico-retrospectivo que se dispone por constelaciones.

En las *Galáxias* este pasaje puede darse en gran medida porque estos textos se escriben bajo el signo de la experimentación, entendida -como dice Walter Mosel- no como prueba de la racionalidad instrumental sino como una actividad autorreflexiva que experimenta con el lenguaje. Las *Galáxias* son un *experimento* en el sentido más riguroso de la palabra: establecen condiciones de escritura, producen textos en diferentes momentos a partir de estas condiciones y arriban a nuevos resultados. En la presentación de la primera serie que se publica en la revista *Invenção*, Haroldo redacta un pequeño prólogo (titulado "*dois dedos de prosa sobre uma nova prosa*" y después eliminado de la versión definitiva) en el que establece los puntos de partida:

preveer un libro. de cien páginas. o cerca de. no más. la primera y la última fijas: formantes. las demás sueltas y permutables. la primera y la última hablando sobre el escribir: el comienzo y el fin de. el fincomienzo de. por lo tanto ni comenzando ni terminando [. . .] el fluir de los signos [. . .] todos los materiales. no jerarquizados. o una nueva fabulación. un nuevo realismo. clivaje: mente artesanal de guimarães rosa y mente industrial de oswáld.

Fluir de los signos, las *Galáxias* ponen el signo poético en los límites: se entrometen en la oralidad, recorren el mundo y las lenguas, van en busca de los

acontecimientos sociales y artísticos. Estructura *abierta* a la contingencia y a los cambios políticos y personales: el texto se imagina en el flujo de la historia y supone también lo que esta historia puede llegar a ser. Como legado de la etapa concretista y del paradigma instaurado por el alto modernismo, este programa se inscribe, en su primer momento, en una *línea evolutiva*. Hay que leer el comienzo de las *Galáxias* a la luz de las editoriales de la revista *Invenção* y en correspondencia con una *linealidad evolutiva*, esperanza épica en el horizonte potencialmente revolucionario de 1963. En el número 3 de junio de ese año, se lee en el texto de presentación de la revista: "la poesía nueva - de *Invenção*- se destina al pueblo-productores. De la revolución. Contra el pragmatismo y el empirismo de consumo en arte y contra toda forma de "revolución" por los canales competentes de la poesía burocrático-formalista". Estas afirmaciones programáticas pueden ser contrastadas con la descripción del proceso de composición que Haroldo de Campos hace al finalizar las *Galáxias*, trece años después: "hoy, retrospectivamente, yo tendería a verlo como una insinuación épica que se resolvió en una epifanía".

Existe, desde el inicio del proyecto, un vaivén entre la historia (épica) y la "acción restringida" (pero epifánica) que se resuelve finalmente a favor de la segunda. Si las *Galáxias* se inician con la perspectiva de la utopía, terminan escribiéndose en una época post-utópica. En un principio se pone la autonomía de la escritura poética en los límites, pero finalmente predomina un movimiento de repliegue hacia lo epifánico de la escritura poética que puede interpretarse como un programa mallarmeano de acción restringida y de política negativa, o como una respuesta creativa a la imposibilidad histórica del modernismo o como la emergencia cultural, que las mismas *Galáxias* anuncian, de lo paródico, lo burlesco y lo corporal. Mientras la utopía es la posibilidad histórica de las vanguardias, la epifanía es la potencialidad transhistórica

de la materialidad poética. Es esta materialidad la que se transforma en el criterio básico que opera en la mirada sincrónica-retrospectiva:

Para mí - dice Haroldo de Campos- , hoy, toda poesía digna de ese nombre es *concreta*. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pues el poeta es un configurador de la materialidad del lenguaje.

En esa matriz constructiva que caracteriza las posiciones de Haroldo de Campos, el comienzo -como vimos en el fragmento citado de las *Galáxias*- se transforma en una figura discursiva. Ya en los poemas de la etapa concretista aparece esta figura: en *O â mago do ô mega*, en un plano lingüístico, con la letra inicial "alfa"; y en "nascemorre", en un plano orgánico, con el verbo "nacer" (que reaparece en el título del último libro de poemas: *No espaço curvo nasce um crisantempo*). Signos del comenzar, sus inscripciones en el espacio de la página convocan a su antónimo y, desafiando el principio de identidad, forman un *ideograma*: alfa y omega, "Zero/Zênit"; nacer y morir, "nascemorre". En las "Galáxias", este signo liminar también se repite hasta juntarse con sus opuestos: de "começo" a "recomeço", a "descomeço", a "acabarcomeçar", a "fimcomeço". Síntesis en tensión, conciliación de contrarios, diminutas citas de Moebius, ¿qué hacer con estos ideogramas? ¿Someterlos a una lectura conceptual o dejarlos brillar en su aparición? Si me inclino por la primera opción es porque creo que se advierte en este juego de antítesis ("morrenascemorre", "acabarcomeçar", "fimcomeço") un doble atributo de los comienzos: en su inmanencia, invierten la relación jerárquica de antedecencia y de causa-efecto proponiendo relaciones constelares de contigüidad y superposición, y, en la denominación de un límite, estos ideogramas unen lo que (fuera-de-texto) está separado, ponen a cada signo (nacer y morir, acabar y comenzar) en el espacio de una relación,

como si sólo una *relación* (de antítesis, contradicción o adyacencia) pudiera dar cuenta de su dinámica. Los comienzos no tienen una identidad completa y producen sentido en su tránsito.

Nos encontramos en las *Galáxias*, ante una microarqueología de los comienzos: éstos se repiten y en cada repetición generan, a la vez que transforman retroactivamente a su antecedente, una traslación hacia el porvenir ("o lo que saldrá de él"). Una escritura, como la definió Severo Sarduy, "cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición". En "nascemorre", la reiteración de los términos se despliega según dos vectores, el "se" y el "re": una *repetición* sin sujeto, producida en el despliegue mismo de la materia verbal. En las *Galáxias*, el sujeto se apodera de las repeticiones y la transforma en su propia ley: "e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco". Las palabras gravitan una sobre otras, cada palabra es un centro de repetición pero cada repetición manifiesta una singularidad. En "el lenguaje lírico, -dice Deleuze- cada término es irremplazable y sólo puede ser repetido".

La repetición, "vertical" (Deleuze) y anómala, se remonta al interior de las palabras. En el lenguaje de la música planetaria de *Crisantempo*: "os ecos dos teus ecos". Como figura, el comienzo toma su energía de este espacio semiótico (constelación de signos) en el que cada término es eco de otro en un paralelismo generalizado. Como dispositivo, es el gesto constructivo que -como diría Valéry- siempre sucede "entre una visión particular y los materiales elegidos. Como escena, cada comienzo es la irrupción de una inestabilidad. Podríamos pensar también en una cuarta dimensión: la del deseo, el deseo de recomenzar, de "mantener la entelequia activa", de enfrentar -en términos ético-estéticos- la tarea hacer las cosas nuevas.

Pluralidad de orígenes y de comienzos, la escritura y la lectura haroldianas establecen diagonales entre lo excéntrico y lo disperso porque es allí donde radica el deseo como transformación simultánea del presente y del pasado. Entre el alfa y el omega, el cero y el zenith, entre el renacer y el remorir, entre el "começo recomeço" de las *Galáxias* y el "começar" de la transcreación del *Génesis*, entre el "origen polifónico" y la poesía placentaria de *Crisantempo*: en cada comienzo, Haroldo de Campos mantiene viva la poesía.

Notas

1. Esto lo reconoce el mismo Candido en su texto "Dialectica da malandragem" en el que dice: "Memórias de um sargento de milícias [...] no se encuadra en ninguna de las racionalizaciones ideológicas reinantes en la literatura brasileña de entonces: indianismo, nacionalismo, grandeza del sufrimiento, redención por el dolor, pompa del estilo, etc. [...] es tal vez el único texto en nuestra literatura del siglo XIX que no expresa una visión de la clase dominante". En *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 51. Así, con este ensayo Candido revisa su obra y sugiere que la *formação* podría entenderse como la historia de la literatura de la clase dominante. Lo interesante es que "factor", "nacionalidad", y "continuidad" se vinculan a *poder* y ya no tanto a *deseo*, abriendo así el camino para la consideración de las literaturas subalternas.

2. Formação da literatura brasileira, tomo 1, p. 38. El libro, que Candido comenzó a redactar en 1945, fue "retomado en 1955, para una revisión terminada en 1956, en cuanto al primer volumen, y 1957, en cuanto al segundo" (p. 10).

3. Ezra Pound, Guide to Kulchur (New York: New Direction, 1939)
58.

4. Adrian Gorelik.

5. Las Bienales de San Pablo de la década del 50 fueron la mejor escuela para el conocimiento de las vanguardias. En la primera Bienal, realizada de octubre a diciembre de 1951, participan 19 países y artistas de la importancia de Picasso, Max Ernst (por Estados Unidos), Giacometti, De Kooning, Pollock, Torres García, Portocarrero, Lucio Fontana, Léger, Tanguy, Magritte, Delveaux, Edward Hoppard y André Masson. En arquitectura, el primer premio es para Le Corbusier, y el segundo y cuarto premios para Niemeyer y Lúcio Costa, artífices del proyecto de Brasilia pocos años después. Sin embargo, el artista de mayor resonancia fue el escultor Max Bill con su obra *Unidad tripartita* que se distinguió de las otras pinturas y esculturas que se presentaron en esta Bienal. De entre los brasileños, es importante destacar la participación como invitados especiales de los pintores Lasar Segall, Candido Portinari y Emilio Di Cavalcanti. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), catálogo, San Pablo, MAM, 1951. La segunda Bienal transcurre de noviembre de 1953 a febrero de 1954, se presentan cuarenta países y hay 16 salas retrospectivas. Sus dimensiones superan ampliamente a la primera y, a diferencia de la anterior edición, no necesariamente debían estar vivos los artistas sobre los que se podían hacer retrospectivas. Entre otros, se exponen obras de Pablo Picasso (su retrospectiva es de 51 pinturas -incluido el *Guernica*- además de las 10 obras comprendidas en la muestra de cubismo, Henry Moore (29 obras), Pietr Mondrian (20), Calder (45), Paul Klee (65) y Torres García (4 obras). En arquitectura, así

como la primera Bienal giraba alrededor de Le Corbusier, la segunda gira alrededor de Gropius. Hay, además, una importante retrospectiva del futurismo y de la obra de Rufino Tamayo, quien gana el premio internacional de pintura (el Gran Premio es para Henri Laurens). El premio al mejor pintor nacional es compartido por Volpi y Di Cavalcanti. Llama la atención la ausencia del surrealismo (por ese entonces, en muchos países, sinónimo de vanguardia) y la variedad de las propuestas. II Bienal do Museu de Arte Moderna, (São Paulo: Edições Americanas de Arte e Arquittura, 1953).

6. Para el concepto de Raymond Williams ver "Estructuras del sentir", Marxismo y literatura (Barcelona: Península, 1980) 150-158.

7. "El MASP funcionó hasta 1968 en el edificio de los Diarios Asociados en la calle 7 de Abril, núm. 230. En el mismo edificio, a partir de 1949, se estableció el MAM [...] Recuerdo que frecuentábamos los dos museos de la calle 7 de Abril y especialmente la Cinemateca Brasileña (filmoteca del MAM), donde vimos grandes retrospectivas de los filmes de vanguardia: Eisenstein, Dziga Vertov, el cine expresionista alemán, el surrealista de Artaud y Buñuel, las aventuras abstractas de Fischinger y de otros, más jóvenes, como Norman McLaren, toda una enciclopedia del cine experimental". (Testimonio de Augusto de Campos).

8. Como en su lejano, pero *también* fundacional, *Cirópedia ou a educação do príncipe* de 1951, el poema comienza hablando de sus propias condiciones de comenzar: "A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração".

9. Ver el epígrafe de las Galáxias: "la ficción florecerá y se disipará muy rápido".
10. Walter Moser en "Haroloe de Campos" *Literary Experimentation of the Second Kind* Experimental-Visual-Concrete (Avant-Garde Poetry Since the 1960s), K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker, eds. (Amsterdam: Atlanta, 1996).
11. Este texto programático titulado *dois dedos de prosa sobre uma nova prosa* en la revista Invencao (número 4, diciembre de 1964). Una vez concluido el proyecto, este texto fue eliminado de la edición definitiva de Galáxias (São Paulo: Ex Libris, 1984). También existe una versión recitada por Haroldo de Campos en CD: Isto não é um livro de viagem (16 fragmentos de Galáxias), (Río de Janeiro: Editora 34, 1992).
12. "Minha relação com a tradição é musical", Metalinguagem & outras metas (São Paulo: Perspectiva, 1992) 264.
13. "Repetición y diferencia", Michel Foucault/Gilles Deleuze, Theatrum Philophicum seguido de Repetición y diferencia (Barcelona: Anagrama, 1995) 51. En este párrafo tomo varios términos de este ensayo.
14. No espaço curvo nasce um crisantempo (São Paulo: Perspectiva, 1998) 329.

Apuntes para una crítica ‘invertida.’

Jorge Brioso
Oscar Montero
Lehman College & The Graduate Center, CUNY

Introducción

Este texto es un solo a muchas voces, a cuatro manos(o cuatro plumas). La conversación de café, las discusiones en clases, los comentarios de pasillo, la transcripción de cassetes, las correcciones intercambiadas por correo electrónico constituyen las diferentes etapas de su producción. Cada una ha dejado su huella en la versión final. Más que entrevista diálogo, performance. Cita de (encuentro con) la palabra ajena (heterología, heterofonía, heterografía, heteroglosia) y búsqueda del propio cuerpo del otro, o del impropio cuerpo propio: homosocialidad, homosexualidad, homoerotismo, homocrítica. Hetero-homo: la otra, el mismo; el otro-la misma; la otra, el mismo, el otro...

"Déjame creer en tu impostura", Julián del Casal.

Si la biología define nuestro destino, para parafrasear el cliché, la noción de género, masculino o femenino, se sitúa en una posición compleja y contradictoria en relación a la diferencia sexual biológica y binaria que fue su apoyo original. Frente a la inocencia utópica de dos seres radicalmente diferenciados por la sexualidad, la noción de género ofrece una gama de construcciones culturales que definen, circumscriben, o liberan, según sea el caso, la inocencia ilusoria de la pareja edénica.

Es sabido que todas las culturas asignan roles y características peculiares a la mujer y al hombre. La diferencia biológica original se representa de las maneras más diversas y esas representaciones se entretajan en la red de correspondencias de toda cultura humana. La fórmula se complica notoriamente a partir de la obsesión clasificatoria

cuyo origen se remonta a la ilustración dieciochesca, y que luego se impulsa con renovados bríos durante los últimos años del siglo XIX.

A partir de dichos cambios, nada menos que una revolución epistemológica, la clasificación pseudo-científica de los seres humanos incluye la llamada orientación sexual: hetero u homosexual. La nueva categoría, rubricada por el neologismo macarrónico de "homosexual", presenta una relación aún más compleja con el aspecto biológico; a pesar de que reconozcamos el carácter cultural de lo genérico, conservamos una serie de marcas biológicas que diferencian a ambos géneros. En el caso de la inclinación sexual, no existe, o al menos no es evidente, el signo "natural" que diferencie a los individuos hetero y homosexuales. Desde su origen, la homosexualidad se consigna a la zona de una naturaleza contraria o perversa, la anti-natura postulada por los sistemas médico-jurídicos de la modernidad.

Por otra parte, uno de los polos, el heterosexual, es convertido en el polo natural; el otro, en un desvío patológico. Por eso la pose es un elemento esencial de esta nueva identidad. Recordemos la definición de "pose" del diccionario de la Real Academia: "(Del francés *pose*): "Postura poco natural, y por extensión afectación en la manera de hablar y comportarse". El carácter poco natural o anti(contra) natural de la homosexualidad ha sido uno de los lugares comunes en la conceptualización de esta categoría. Se presupone que toda persona es heterosexual hasta que haya una marca, un detalle que revele lo contrario.

La homosexualidad implica un exceso de visibilidad, un dejar(se) ver que marca una diferencia, un alejamiento del patrón establecido. Esta visibilidad excesiva remite, Sylvia Molloy escribe en su ensayo "La política de la pose":

a lo no mentado, a algo cuya inscripción es constituida por la pose misma: la pose por ende representa, es una postura significativa. Lo no mentado, una vez inscrito y vuelto visible, se descarta ahora como pose; la pose sigue representando (ahora en el sentido literal del término) pero como impostura significativa. Dicho más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es algo es posar, es decir, no serlo (*Las culturas de fin de siglo en América Latina*, 1994).

Este exceso de visibilidad remite a un transfondo velado, silenciado. Al posar el individuo despliega una serie significativa que tiene una relación, controlada o aleatoria según sea el caso, con el silencio. La pose no es lo que se dice, pero tampoco es lo que se calla. El carácter adjetivo más que sustantivo de la pose revela su relación contingente con la identidad. La pose no designa a un sujeto determinado sino una actitud que este sujeto asume y que aparenta o más bien representa, en el sentido teatral. Se trata sin duda de un rol que se superpone (artificiosamente) al ser auténtico que subyace y sobrevive al *poseur*.

La relación más porosa que establece la pose entre lo auténtico y lo inauténtico, entre el ser y el parecer, entre lo natural y lo antinatural, lo velado y lo manifiesto, entre lo dicho y lo callado propone un reto al imaginario político: el desafío que representa la concepción de una comunidad más allá de las fronteras de la identidad.

Para considerar la inestabilidad dinámica de las identidades que se han formado en torno a las sexualidades heterodoxas, son útiles los comentarios de Giorgio Agamben en La comunidad que viene (*La comunità che viene*, 1990). Según Agamben, el "ser" por venir no definirá su singularidad con respecto a una propiedad común (ser musulmán, ser francés, o incluso, en nuestro caso, ser homosexual), sino sólo en su "ser tal cual es".

Según Agamben, los falsificadores, las simuladoras, y los *poseurs*, podría añadirse, figuran de manera ejemplar en esa comunidad por venir. La pose, al igual que el "cual-sea" de Agamben, es umbral: experiencia del límite y límite de la experiencia. La pose, no es tuya ni mía, (no es algo asociable con la propiedad; es más bien lo impropio por excelencia), es algo que ésta entre lo tuyo y lo mío. Es algo que pasa entre nosotros y quizás es lo único que nos pasa. La pose es el entorno de las identidades y también su distorsión.

Es importante recordar el carácter fundacional que Foucault otorga a la relación entre la verdad y la sexualidad en la cultura occidental. Según Foucault la confesión tiene un papel esencial en el proceso de individuación del sujeto occidental. Para Foucault la confesión es el tipo de relación que subyace casi todas las relaciones en Occidente. En su conocida propuesta, la necesidad de descubrir, de develar y revelar, constituye un mecanismo de control fundacional en las culturas occidentales. El proceso de "salir del closet" está ligado a la confesión como estrategia disciplinaria. La sexualidad es a la vez el gran secreto y la confesión más preciada. Su desarrollo cultural implica ambos el mutismo absoluto ("eso no se dice") y la locuacidad obsesiva: del confesionario, la entrevista psicoanalítica, el escándalo, el proceso legal, el parloteo televisado.

La pose establece una relación oblicua con las identidades. El que posa no dice que es esto o lo otro sino que se coloca en cierta postura, para representar ciertos gestos que proponen lecturas nunca fácilmente asimilables a una identidad específica. ¿Cuál sería entonces la pose del crítico o la crítica homosexual? ¿Cómo incorporar la impertinencia, o la irrelevancia, de una declaración liminal de identidad al trabajo crítico? ¿Cómo aprovechar el sentido de esa incorporación? Esta charla ronda estas preguntas sin

contestarlas satisfactoriamente. Lo importante es abrir un debate, invitar a los lectores y las lectoras de Ciberletras a participar en un foro sobre los temas en cuestión.

El trabajo teórico de Judith Butler ha definido la zona donde en los últimos años se han ventilado las categorías que a lo largo del siglo definieron y marcaron nuestras formas diversas de ser homosexuales. Entre la gente del gremio, hombres y mujeres homosexuales, la palabra degradante se recicla, "it is refunctioned" dice Butler en el sentido brechtiano, para sugerir un nuevo sentido, positivo y solidario. De ahí el deseo, por ejemplo, de reciclar el sentido del término "invertido/a", sinónimo añejo de "homosexual", para distanciarlo de su lastre patético y hacerlo funcionar en un sentido crítico. La crítica "invertida" no se afianza en una ontología de la homosexualidad: también "trastorna, altera [las cosas] colocándolas en dirección o en orden opuesto al que tenían" (Diccionario Vox).

En los pájaros de Lorca, de Sarduy, de Ramos Otero, ya encontramos el deseo de desvirtuar la tradición de la injuria homofóbica. El título del último libro de Jaime Manrique, *Eminent Maricones*, parodia el célebre *Eminent Victorians* (1918) de Lytton Strachey. La necesidad de apropiarse, para resemantizar, reciclar, "refuncionar", ciertos conceptos, que en su origen fueron utilizados como medios para separar y condenar, define el dilema que enfrenta todo grupo minoritario al constatar que las nociones que le sirven como elemento cohesivo están permeadas por un saber marcado por la exclusión y el desprecio. La ausencia de términos incontaminados de la red opresora del saber-poder conduce a la apropiación de algunas de estas nociones que se convierten en emblemas de lucha y reconocimiento. La apropiación de que habla Judith Butler no está exenta de peligros, pues estos conceptos forman parte de una articulación particular entre el saber y el poder que no entra fácilmente en los paréntesis de una zona utópica, es decir

felizmente despolitizada, o "inocente", si se quiere. Estos términos acarrearán una historia de exclusiones, silenciamientos y opresiones que no puede ser obviada. El término con el cual pretendemos politizar la identidad y el deseo propone un giro frente al saber que los ha definido. Esta resignificación discursiva muchas veces está ligada a lo paródico, a lo irónico, o a la inversión, concebidos como estrategias de resistencia.

El mayor reto que enfrentan los grupos minoritarios es la paradoja de la necesidad, por un lado, de encontrar conceptos con los cuales reconocerse e identificarse como grupo, y por otro, el reconocimiento del carácter opresivo que todo concepto de identidad conlleva. Toda identidad se define a través de la exclusión y el silenciamiento de ciertos grupos, sobre un ilusorio *consensus* poco sensible a la diferencia y a la multiplicidad. La pose es transitoria y arbitraria. La pose es el tropo de la identidad. A través de la pose, somos lo que fingimos ser. La pose es siempre excéntrica; constituye más bien un elemento identificadorio que no nos fija a una posición determinada. En la pose siempre somos lo otro, somos los otros.

La otra, el mismo

J.B.: En los estudios literarios contemporáneos el enfoque biográfico ocupa un lugar subsidiario, liminal, marginal, incluso abyecto: es el error que se debe rehuir, el enfoque de escuelas superadas. ¿No crees que los estudioslésbicos y gay vuelven a poner en circulación la problemática de la biografía autorial (en particular en su dimensión erótica-sexual)? ¿En qué medida se produce, en estos estudios, una nueva concepción de la biografía del autor?

O.M.: En los Estados Unidos, la anécdota autobiográfica ha sido inseparable del desarrollo de la llamada identidad gay. Cabría decir que los detalles de la pequeña historia son esa identidad. O dicho de otra manera, el espacio histórico y cultural abierto por esta

noción peculiar de la identidad se completa y se cumple en las pequeñas historias individuales que allí se acogen. En cambio, en la crítica, sobre todo en la crítica hispanoamericana, la revelación de una identidad homosexual ni siquiera ha brillado por su ausencia; al contrario, es un silencio, o una impertinencia, o una irrelevancia. Revelar la homosexualidad del crítico o la crítica es un desafío, un tirar el guante, que algunos calificarán de teatral e innecesario.

Pero ese gesto teatral también es político; quiero decir que ese gesto pide la entrada a una colectividad discursiva, a la cultura, nacional, académica, o cualquiera que sea, de donde ha quedado ausente. No hay que menospreciar, por impertinente y narcisa, la declaración liminal de la identidad. Es el melodrama de todo comienzo. En Estados Unidos, en los llamados estudios lésbicos y gays, se ha ventilado, de las más disímiles maneras, el conflicto entre el decir autobiográfico y un discurso más formal y teórico, centrado en el texto escrito, publicado y dotado del prestigio del volumen.

Importa señalar la tensión entre el saber institucional, en el mejor sentido de la palabra, es decir, expresado en una retórica a la vez histórica, maleable y generadora; y el decir callejero que ha transformado la aberración, la anormalidad, la marginación, la neurosis de la homosexualidad, según el saber médico legal que nos legó tan nefastas categorías, en la solidaridad fiestera del maricón, la tortillera, la loca, los gays y las lesbianas. Ya sabemos, o por lo menos lo intuimos, que las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo son prehistóricas, a pesar de la versión caricaturesca del macho troglodita y su hembra sumisa, muy querida de la antropología populachera que colma las páginas del suplemento dominical. En cambio, como decíamos antes, la homosexualidad fue la invención de un proto-psicólogo alemán. Nosotros y nosotras, los objetos de su estudio, no tuvimos ni voz ni voto en el asunto. Heredamos la marginación,

la abyección; sufrimos las curas. Sin embargo, en la calle, en los bares, en la periferia de la plaza central, se forjaron, y felizmente se forjan, otras maneras de dar voz y cuerpo propios a las "inversiones" sexuales, así diagnosticadas y condenadas por el sistema médico-legal. La idea que tenemos de "ser" homosexual se funda contradictoriamente sobre esos recintos disímiles del saber, el consultorio, la celda y la calle. La relectura crítica debe hurgar en esos recintos y sugerir nuevas correspondencias.

J B: Creo que la problemática de la biografía se agudiza por la ambigua posición que ésta ocupa con respecto a la obra de un autor en la literatura moderna: a la vez anterior a (fuente de) y posterior a (producto de) la escritura. Los fragmentos biográficos, sean producidos por los propios autores en el caso de la autobiografía, o sean producidos por la tradición, ocupan un lugar marginal, en la mayoría de los casos, con respecto a lo que se considera la obra de un autor. A las cartas, los diarios, las entrevistas, textos desde los cuales los autores hacen circular fragmentos autobiográficos, se les otorga la mayoría de las veces, un valor secundario con respecto a otros textos considerados centrales dentro de la obra de un autor. En el caso de las autobiografías, son conocidos los debates que han cuestionado la propia existencia de este género, y casi siempre, son considerados como textos de segunda línea, incluso por los propios autores. Las biografías de autores hechas por terceros cada vez son menos tenidas en cuenta por el discurso crítico contemporáneo (aquí me refiero sobre todo al discurso crítico hispanoamericano aunque creo que la tendencia es generalizada); por no mencionar toda una tradición de carácter oral: leyendas, chismes, rumores, que circulan sobre la vida de muchos autores y que de algún modo ambientan su obra, de vital importancia en los escritores y escritoras homosexuales, y sin embargo frecuentemente obviada por la crítica heteronormativa.

O M: Se trata entonces de incluir ese material marginal, inédito, fuera incluso de lo literario, en la crítica. De hecho, su presencia deformaría los patrones críticos establecidos que casi siempre han apartado ese material o lo han situado tras ciertos deslindes. En un momento fundacional de la crítica hispanoamericana, Alfonso Reyes desarrolla precisamente esta noción de "deslinde" para privilegiar el texto literario y escamotear el llamado de esos otros rumores. Por ejemplo, algunos de los llamados "excesos" del modernismo sin duda aluden a la zona prohibida de las sexualidades heterodoxas, al "amor griego" del Darío de Prosas Profanas. A partir de Rodó, y en la obra de Reyes y su generación, se forja el *backlash* contra esos "excesos", supuestamente estilísticos pero también implícitamente morales.

Nos acercamos a la polarización entre la producción cultural y las transgresiones del cuerpo, cuyos reclamos comienzan a perturbar los malabarismos de la razón, por lo menos a partir de Kant. Pensemos entonces en una crítica equilibrada, coherente y razonable, es de esperar, pero abierta al traspies, a la salida por la mano izquierda, a la mirada cómplice, para reciclar metáforas útiles, todas corporales dicho sea de paso. Por esta ruta, o en el escenario rodante de su representación, los fragmentos biográficos inéditos, los que no han pasado a, o pasado por, la literatura se integran al quehacer de la crítica.

J. B: El problema de la biografía autorial radica en la dificultad de establecer sus límites, la hibridez de los fragmentos textuales desde los cuales se produce, su dependencia y tensión con la obra del escritor/a ¿Qué límites se establecerían para trabajar con la biografía con las anécdotas autobiográficas, especie de *hors-texte* un tanto incómodo?

O. M: No se trata de marcar límites sino de reconocer las tensiones propias del territorio en cuestión. No me refiero al guiño al lector/a implícito, por ejemplo, en el nombre " Márquez" otorgado a un personaje del novelista colombiano. No habrá que repetir lo que es ya material de manuales, que la persona que firma un texto se convierte en persona, en el sentido de máscara, que su firma, al borde de lo escrito, entra en un territorio a la vez paralelo y ajeno a su experiencia vital. La versión más compacta y exquisita de ese concepto es el "Borges y yo", que todavía, felizmente, escandaliza a algunos de mis estudiantes.

Sin embargo, pienso más bien en una zona rica en estratos, en el sentido anatómico, es decir capas textuales que la lectura atenta e interesada excoria delicadamente en una revelación parcial y siempre condicionada por circunstancias específicas. La metáfora de las capas y la excoria es de Barthes, un escritor tan influyente, diría Wilde, que ya nadie lo lee. ¿Por qué no permitir que los signos de la homosexualidad marquen la lectura crítica? Caigo en la trampa, puesto que no hay que marcar la heterosexualidad, porque nació bautizada de natural y por lo tanto tiene acceso irrevocable al privilegio del silencio, de la doxa, de lo que se da por sentado. Creo que un gesto clave en Barthes es señalar, no decir "yo soy" o "dejo de ser" sino señalar lo que fascina y en ese gesto, representado en la diestra alzada de la bailarina casaliana, se dejan residuos de identidad, sin esa estridencia heredera de la oratoria viril.

J. B: Para conceptualizar la relación entre el autor, o autora, y su obra me parece esencial la noción foucaultiana de "función autor": dispositivo institucional retórico y hermenéutico que produce y controla las imágenes del autor que la tradición hace circular, y regula los límites de la ficción y del texto, que produce contornos definidos para éstos y dispositivos que controlan su legibilidad.

De este modo, las obras completas se convierten en el lugar privilegiado desde el cual se enuncia esta función autor, pues allí se establecen los límites de una escritura, de una identidad, de un régimen de autoridad. Estos límites se construyen mediante la discriminación de textos considerados impertinentes, insignificantes, incluso peligrosos (donde ocuparía un lugar notorio la expulsión o el silenciamiento de un erotismo considerado anómalo, contaminante). Por otra parte, es importante señalar la ambigua relación que la biografía autorial tiene con respecto a esta función autor en la literatura moderna, pues si no deja de ser cierto que algunos fragmentos biográficos juegan un papel decisivo en la constitución de esta función autor, otros son considerados espúreos por la economía que regula su funcionamiento. Los fragmentos biográficos dejados fuera por esta función autor mantienen una relación tensiva con el *corpus* de la obra. Erosionan los límites instituidos por ésta y postulan de este modo fugas de esa economía ficcional y significativa. ¿Qué repercusión tendría, entonces, en la tradición literaria latinoamericana, esta tensión entre esta función autor y los fragmentos biográficos considerados no pertinentes, extraños, abyectos (sobre todo los relacionados a la biografía erótico-sexual), en la concepción que se tiene en la misma de lo que es un(a) escritor(a)?

O. M: Un concepto crítico prestigioso, y todavía vigente, es que la crítica también es una labor subjetiva. No me refiero a la crítica impresionista, sino a aquella que señala, según estrategias que constituyen un estilo propio, la posición subjetiva de la persona que hace la crítica. Una toma de posición histórica y política del crítico o la crítica que decide abordar los temas que hemos comentado implica la entrada en un territorio ambiguo, donde no siempre funcionan los patrones de la crítica tradicional. Me refiero específicamente a una crítica regida por los famosos deslindes de Alfonso Reyes. Como decíamos ayer, los deslindes de Reyes se fundan precisamente para corregir las

ambigüedades modernistas, cierta falta de rigor, cierta impureza: los términos, que circulan sobre todo a partir de la crítica de Rodó, son sintomáticos. En cambio, me parece que es importante insinuar, hasta la frontera de la impertinencia, un diálogo entre el texto literario y esa otra información, secreta, abyecta, imprecisa, que de algún modo lo acompaña, como acompaña la nodriza dicharachera a la esbelta y encosertada princesa. Me parece que la noción de identidad, que peca de esencialismo, según la crítica reciente, saca la cabeza de los pliegos que la embozan y se tira, como decíamos en mi pueblo, por la calle del medio, es decir, se revela escandalosamente.

J B: Se trataría en el caso del crítico de una sexualidad (enunciada o no) que también colabora con la lectura, que da patrones de valor, que juzga y simpatiza.

OM: Que colabora, o al menos que sugiere nexos de simpatía y complicidad. En mi trabajo sobre Julián del Casal me interesaba recuperar esta noción de simpatía, difícilmente enunciable en la tradición crítica que heredamos, o por lo menos en la tradición crítica que aprendí en la universidad. Es cuestión de insinuar y de sostener la tensión entre la subjetividad del que escribe y su crítica, tensión erótica que debe marcar cualquier tipo de crítica involucrada con identidades genéricas, sexuales o raciales.

J. B: Me parece que en tu caso particular se podría hablar de una red de correspondencias entre el texto y el anecdotario de la persona que escribe o de una porosidad incontrolable entre el texto y la biografía del que lo escribe, para usar los mismos términos que empleaste para definir la relación entre la vida y la obra de Casal. En tu texto sobre Casal hay una especie de *performance* autobiográfico en el prólogo. Borges, antes que Derrida, habló de las ambigüedades del prólogo con respecto al libro. Creo que su fuente es Schopenhauer. Pero en tu libro no sólo el prólogo tiene detalles autobiográficos sino que a través de todo el texto estos fragmentos autobiográficos

reaparecerán contaminando el discurso crítico convencional. Hay una especie de porosidad de esa sensibilidad, de esa simpatía, de esos fragmentos biográficos que contaminan el discurso más rígido, más compacto, más duro de la academia.

O. M: Señalé mi homosexualidad en el prólogo del libro sobre Casal para que por lo menos enmarcara y sugiriera una estrategia posible. En mi lectura de Casal quise mantener esa especie de fascinación erótica que significó mi primer encuentro con el poeta del "museo ideal". Fue una lectura que se hizo desde el exilio y que figura en el proceso, a veces doloroso, otras carnalesco, de reconocer los límites de una identidad nacional, que se deshacía para convertirse en memoria y nostalgia. A ese exilio se suma el reconocimiento de la homosexualidad, que en su origen, como es sabido, representa otro género de exilio, no menos doloroso y carnalesco a su modo. Fue una lectura desde un lugar enajenante, por el hecho de estar yo en el exilio y de sentirme gay, y de pronto reconocer en este escritor cubano algo que se relacionaba con mi intimidad, es decir, a la vez con los restos de la identidad nacional y los comienzos de una identidad sexual. Hay una versión carnalesca de estos entuertos en *Memory Mambo* de Achy Obejas.

En mis primeras lecturas de Casal, encontré algo que no sabía nombrar, como si se tratara de un sublime homosexual, lejos de todo saber, situado en la zona de la simpatía, o incluso de la catarsis. Dicho de otra forma, sabía que Casal era fabuloso, para usar la trajinada palabra de la jerga, y que algo me atraía en él: su leyenda, sus representaciones del cuerpo masculino, los cuerpos morbosos, "el joven titán de miembros acerados", la Salomé danzante del loto de pistilos de oro. Esas imágenes apelaban a una zona de mi subjetividad que hasta ese momento no había transitado, o había transitado en puntillas y a tientas, con la cabeza torcida sobre el hombro, como una lechuza temerosa.

El otro aspecto de la tensión a la que te refieres tiene que ver con el SIDA. A medida que trabajaba en el libro sobre Casal, mis amigos morían a diestra y siniestra. En Casal, encontré, no el gusto por la muerte, como dijo Darío en su conocida deslectura, sino el reconocimiento de la muerte, un reconocimiento que produce la visión característica de Casal, fundada en el cuerpo enfermo, sostenida por él más bien. Entonces reconocí un paralelo, que de alguna manera me ayudó a sobrellevar esa época angustiada, entre la enfermedad de Casal y el SIDA. Por eso dediqué el libro a Manuel Ramos Otero y a mis otros amigos. No fui más allá. Digo, no pude o no quise desarrollar ese paralelo. Me quedé en el museo casaliano, donde todo es eternamente bello y lo será mientras quede un ser humano que lea en el planeta.

J. B: Podría parecer que la crítica de tradición formal no involucra lo sexual en sus patrones de valor, pero creo que sí lo hace. Toda crítica, de algún modo, es sexuada. En el sentido de que siempre habría una tensión que estaría ligada al valor y al gusto, dos categorías presentes en toda crítica incluso en la más aséptica. El simple hecho de elegir un texto, de elegir ciertas zonas de ese texto para hacerlas legibles, ya implica una valoración. Y no sólo el acto de elegir sino también el de discriminar, ciertas zonas textuales, ciertos textos que se consideran poco significativos (en los dos sentidos de la palabra), activan toda una serie de mecanismos que nos hablan de los intereses, de las inclinaciones (asumiendo estas palabras también en su sentido erótico-sexual) de los lectores de estos textos. La diferencia es que esta crítica que estamos tratando de definir asume esto como un problema, lo tematiza de alguna manera.

O. M: Creo que sugieres un erotismo implícito en toda labor crítica, o al menos en las más interesantes. Ocurre, sin embargo, que en la crítica que no bregue directamente con la sexualidad, se da por sentada la heterosexualidad, como emblema de la

normatividad, tan privilegiado que no necesita que se le enuncie o represente. Puesto que la homosexualidad ha sido el contrario "anormal" de la heterosexualidad, el simple hecho de mencionar la homosexualidad en la labor crítica, se convierte en un "problema", paralelo al "problema" de las llamadas minorías en las ortodoxias nacionales.

Recuerdo un encuentro, triste porque fue el último, con un escritor latinoamericano de primer rango. No le importaba, me confió en el café de un hotel del East Side de Manhattan, que se comentara la representación de la homosexualidad en su obra. De hecho, ya se habían hecho lecturas muy sugerentes sobre este tema. En cambio, le preocupaba mucho que su propia homosexualidad se divulgara o incluso se considerara en un estudio crítico de su obra. De esto hablamos y luego lo acompañé a comprarle un lindo echarpe a su esposa. Unos meses después alguien me contó que en la capital donde vivía este escritor, su homosexualidad era "un secreto a voces", nuestra versión del "secreto abierto" de Eve Sedgwick. Son notorios los reparos, muy previsibles, a la crítica que privilegie, o al menos incluya, rasgos de la llamada identidad sexual.

Los mismos reparos se han hecho a la crítica feminista, sobre todo en su momento más militante, cuando se marcaron las diferencias vitales entre el cuerpo de la mujer y el del hombre para desarrollar un enfoque crítico e incluso para justificarlo. La situación con la homocrítica, por así decir, es análoga, pero incluso más compleja, puesto que se carece de *lalibi* de un cuerpo diferente.

Para volver a los reparos de que hablaba. En su versión más conocida, se afirma, con el índice el alto, que Fulano es primero escritor, luego homosexual. También se crean escalafones previsibles, y opresivos, sobre todo en la formación de *curricula* y en la docencia. En otras versiones, la tradición del reparo heteronormativo comenta, por ejemplo, que la sexualidad no es central a la obra de Miss Tal, que eso es un aspecto entre

otros, que es una zona demasiado ambigua, en fin, que no dice lo suficiente, o que dice demasiado, que no sirve de apoyo a un comentario sólido y coherente. Chocolate por la noticia, como dicen en Buenos Aires, ¿verdad?, pero la entrada en la zona de las representaciones homosexuales, para huirle al esencialismo temido de "identidad homosexual", es central en la trayectoria de todo ser que tome esa ruta.

No me interesa el debate, a veces de una estridencia repugnante, que se ha desarrollado acá en el Norte, sobre las causas de la homosexualidad: destino u opción, condena o liberación. Prefiero la leyenda, divulgada nada menos que por Eve Sedgwick, que cuenta que la responsable fue el hada madrina, la que viene cuando se pierde el dientecito de leche: *it was the tooth fairy*. El hada madrina del diente de leche es causa suficiente. Buscar causas y soluciones a aquello que es ajeno a las soluciones, o a las curas, o al pecado y el perdón me parece un horror.

Si no hay opción en la selección del objeto de nuestros deseos, sí hay muchas opciones en cuanto a la formación social, antropológica, de un sujeto perverso. El origen de ese sujeto es la homosexualidad, pero su despliegue cultural es rico y plural, y orgulloso, para reciclar el conocido banderín del movimiento de liberación gay. Hacíamos un paralelo con la crítica feminista, pero hay otro paralelo útil en la cultura afroamericana. La ortodoxia (racista) contemporánea "racializa" todo lo que tenga que ver con la cultura afroamericana, y no se racializa una identidad euroamericana.

J. B: Yo diría mejor que se naturaliza un tipo racial y un tipo de inclinación sexual, que se les considera normales, que se piensa que no necesitan ser enunciadas porque se dan como sobreentendidas, se constituyen cómo norma, considerando las otras identidades, ya sean raciales o sexuales, como casos anómalos.

O. M: Ciertamente, por eso una crítica que tenga en cuenta la homosexualidad o la identidad homosexual debe indagar en todas estas zonas del saber. El proyecto no sólo abarca el reconocimiento y el estudio de la temática gay y lésbica, sino también el cuestionamiento del saber que ha funcionado en la construcción de estas identidades.

J. B: ¿Qué relación estableces, entonces, entre esta lectura entre líneas, esta lectura de los silencios, de los fragmentos, de las lagunas de un texto, con el rumor (fragmentos textuales, leyendas que circulan en los márgenes de la obras, del prestigio literario)?

O. M: Repertirlo me parece obvio, pero debe ser una relación dialógica. La misma noción de dialogismo, tan trajojada en la crítica de los últimos años, podría servir. Es decir, el lugar de la crítica abre el diálogo, una especie de conversación textual entre todas estas posibilidades, para articularlas de manera que sea útil o sugerente. No hay que proponer una noción antirracionalista de la crítica o reactivar el impresionismo crítico. Es cuestión de leer en los textos las lagunas o los espacios lacunarios, de señalar las correspondencias con los papeles inéditos, con los escándalos de la época en cuestión, de aprovechar los testimonios más marginales.

J. B: La crítica se convertiría, entonces, en un espacio excepcional donde se llevaría a cabo un diálogo especial, pues sería un diálogo entre silencios y rumores, dos categorías en los límites de lo discursivo y de la subjetividad.

O.M: Es sabido que el sujeto de la modernidad es fragmentario: "caleidoscópico" es la palabra de Baudelaire, donde la mirada del paseante sólo se fija fugazmente en el detalle callejero y en ese paseo deja señales, más bien borrosas, de sí mismo. Jamás se monta en tribuna ni se sube a la imperial del omnibus de Hugo, para poder "dominar" todo París. Una vez que se da por sentada esta noción de sujeto de la modernidad, se puede trabajar con esos fragmentos subjetivos. El reconocimiento de la subjetividad

fragmentaria impone un tipo de crítica que integre lo alto y lo bajo, la calle y la academia. Es el deseo de armar una crítica con los recursos que se tienen a mano, y al mismo tiempo hacer dialogar la crítica con la calle, con un saber callejero, donde se han desarrollado políticas homosexuales, independientes de ese otro saber más prestigioso. Habría que subrayar el carácter artificioso de esa división para poder trabajar con términos de esa jerga al margen de lo institucionalizado y prestigioso. En la academia norteamericana, se ha señalado, casi siempre con argumentos teóricos sofisticados, el carácter esencialista de las identidades. Al mismo tiempo, se hace más fácil conseguir apoyo administrativo para los Estudios de Género, *Gender Studies*, que para programas o curricula específicamente gays o lésbicos. La asimilación de la jerga callejera a la crítica implica una resistencia al intento de borrar y hacer desaparecer las marcas más impertinentes de la identidad, que pueden perturbar el salón de clase, molestar a los padres de los estudiantes, o, lo peor, cerrar el acceso a fuentes importantes de apoyo financiero.

Es cierto que el concepto de identidad es histórico, y tal vez *passé*, pero es o fue mi historia y la de mucha gente. Esa historia personal por esencialista, limitada y abyecta que sea entraría también en el trabajo de la crítica. Es decir, no se trata solamente de una armazón crítica rigurosa que un crítico o crítica pueda hacer funcionar, sino también de este otro lado sentimental que se ha marginado, o que se ha consignado a la ficción. El sentimentalismo de las identidades entraría en la crítica de diversas maneras, según el punto de vista del crítico o la crítica.

J. B: En dos momentos diferentes de nuestra conversación has planteado a la crítica, la escritura, como un proceso que parece redimir, o sanar? la impertinencia o la abyección asociada con la identidad sexual heterodoxa del sujeto escribiente. Creo que hay un paralelo aclarador entre lo que decías y la sugerencia de Deleuze de invertir

(pervertir) la relación del binomio salud/enfermedad. Deleuze plantea la posibilidad de un acercamiento literario al saber médico y legal (que constituye el momento fundacional del nuevo episteme desde, y contra, el cual pensamos nuestras identidades e inclinaciones sexuales) que heredamos del siglo pasado. El acercamiento literario, más que clasificar y ordenar, instauraría un movimiento en sentido contrario hacia lo informe, lo incompleto, el devenir. La escritura como nuevo modelo de salud. Los escritores no como pacientes sino como fisiólogos de sí mismos y del mundo. Lo que Deleuze propone, en el fondo, es un nuevo tipo de relación entre la literatura y la vida, entre la vida y la obra, la cual no sería posible conceptualizar más desde un modelo etiológico, que proponga la mimesis, la identificación, como el eslabón que uniría un tipo de experiencia vital a cierto regimen de escritura. Este modelo propone una zona de indiferenciación, de indecidibilidad, entre vida y obra.

Esta reflexión de Deleuze nos invita a cuestionar rubros como literatura gay o lesbiana, crítica *queer* etc., los cuales son herederos, en cierta medida, del saber médico/legal, del cual pretenden distanciarse crítica y políticamente, y sin embargo, con el cual comparten una afinidad clasificatoria, y una concepción semejante de la relación entre el bios y el logos.

O. M: Sin duda. Esos rubros siempre son cuestionables y siempre se relacionan a un *performance* o a una pose. Hay momentos en que se acepta la totalidad, siempre opresiva, del rubro, y se desfila por la calle con la bandera multicolor gay. Hay otros momentos (críticos) en que ese gesto se cuestiona y se descarta. Esa inconsistencia no tiene por que ser contradictoria o incoherente; al contrario, debe ser útil y generadora. Heredamos la prisión de las categorías, pero creo que los ángulos de ese encierro se

pueden alterar, continuamente, si es necesario. Hay paredes que se pueden perforar, y si no, como recomiendan en los manuales de decoración, se cuelga un tapiz llamativo.

La charla sólo ronda el rigor crítico; más bien sugiere cierto vaivén, o un taraceo impreciso, pero, esperemos, sugerente. Las voces de las/los demás completarían la fiesta.

**Hidden Sensations of Strength in Afro-Brazilian Writings:
A Look at Esmeralda Ribeiro's Malungos e Milongas,
"A Vingança de Dona Léia" and "Guarde Segredo."**

Dawn Duke
University of Pittsburgh

Esmeralda Ribeiro writes out of a world whose existence is not always and justly acknowledged. She writes as a black Brazilian woman whose major concern for others like herself is clearly expressed in all three of her works - the novel *Malungos e Milongas* and her short stories "A Vingança de Dona Léia" and "Guarde Segredo". In Brazil, the black literary canon is still largely ignored except for limited readership among militants of the black movements. Originally from Sao Paulo, Ribeiro is a journalist and a member of the publishing group of militant writers and poets called Quilombohoje Literatura. She has produced more than thirty poems, has several short stories and one short novel, *Malungos e Milongas*. She has also several essays on children's literature, women writers and politics. Her own works express sentiments coming out of an urban, southern existence as a black woman. In many ways, her voice is silent; if you search in the bookstores of São Paulo, Ribeiro's writing will not be found and this in itself further accentuates the difficulties a writer like herself, whose dominant theme is racism, suffers. Ribeiro is described as an Afro-Brazilian writer, which means that the themes, issues, form and content mirror a different perspective of reality, of life in Brazil. This literature is produced independent of, and external to, Brazil's official, traditional publishing houses. This apparent disinterest in their literature by the existing establishment is a form of institutional discrimination, a silencing, since their writings inevitably deal with issues that foreground their lives.

It is important to locate a writer like Ribeiro within the general context of Brazilian women writers since this would help one appreciate of her literary focus as well as the style and content of her writing. Presently, we can identify several groups of women writers in Brazil. The most prominent of these includes middle and upper class writers, generally not colored, who embrace the more universal Western trends that are affecting feminine writing and criticism. As in the Caribbean, the expansion of this group occurred in the 1970s. As Luiza Lobo (1993) puts it:

O Brasil sem dúvida é um dos países onde é mais divulgada a psicanálise entre as classes média e alta - da qual faz parte a esmagadora maioria das escritoras brasileiras. (251)

Brazil is, without a doubt, one of the countries where psychoanalysis is most divulged among the middle and upper classes - where the vast majority of Brazilian women writers are found. (1)

Thus Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Lya Luft, Rachel de Queiroz among others have been influenced by thinkers like Adrienne Rich, Hélène Cixous and Julia Kristeva and their writings portray their predominantly Euro-Brazilian formation as well as their social status. Their works point to particular philosophical and psychological perspectives of what the Brazilian woman is like. For these writers the cruelty of reality leads to introspection where the mirror becomes symbol of individualism, self-reflection, a centering on the female self in an attempt to read and interpret that "I".

Luiza Lobo (1993:253) describes that other writer in Brazil: "a outra face da mulher, (a face da sombra)" (The other face of woman, the shadowed face), who embraces another literary reality, one arising out of Afro-Brazilian femininity. Gatherings, like the

one created by Quilombohoje, a publishing house of black writers, provide solace, an escape from solitude and, more importantly, they provide a chance for these writers to focus on their issues. At the same time that these groups offer this opening, however, they do represent a separatist form of expression, but that seems the only possible means of survival right now. Miriam Alves, one of today's leading black Brazilian writers, discusses this separation from the official literary canon. She prefers not to see this segregation or turning inwards in a negative light since it provides writers with the opportunity to build strength from within first, to perceive the inner self as valuable and not negative and so construct a more powerful social image:

"o que nós poetas negros vivemos hoje nao é um gueto. Gueto é quando se é segregado pelos outros. Hoje nós vivemos um quilombo; a revolta que nós mesmos provocamos: Quilombohoje". (In: Lobo :162)

"What we black poets are living today is not a ghetto. Ghetto is when you are segregated by others. Today we are living a *quilombo* (settlement of runaway slaves); a revolt we ourselves provoked: Quilombohoje (quilombo today)

It is a posture of positiveness that Ribeiro also adopts. Today, she writes out of Quilombohoje, the name for one of the three leading publishing groups of black writers (the other two are Negrícia of Rio de Janeiro and Gens of Bahia). These three groups are located in the three cities considered the cultural centers of Brazil. Their literature is characterized by their regional differences (and conflicts). Brookshaw (1983) discusses this issue:

Na verdade não é apenas uma questão de região, mas a incompatibilidade básica entre heranças culturais regionais que separa os afro-brasileiros culturais de Salvador e do Rio dos afro-brasileiros raciais de São Paulo. Analisando-se em

termos de linha de comportamento, torna-se evidente que o intelectual negro paulista identifica-se culturalmente acima da linha, enquanto o carioca e o nordestino tendem mais a identificar-se abaixo dela. (202-203)

In fact it is not just a question of the region, but the basic incompatibility among regional cultural heritages which separates cultural Afro-Brazilians of Salvador and of Rio from the Afro-Brazilians of São Paulo. Analyzing it in terms of a line of behavior, it becomes evident that the black intellectual of São Paulo identifies himself culturally above the line while the inhabitants of Rio de Janeiro and of the Northeast tend to more identify themselves below it.

This is very important, for when people discuss Afro-Brazilian literature there is a tendency to visualize a homogeneous production. Such a concept is geographically impossible, since the concept of being black in Brazil is one built not only on the dichotomy of the black and white race, but is also built on a combination of differences in region, class, wealth, skin color and physical features. Personal and political affiliations are also factors to consider.

Through collaborative effort and the desire to be published and read, a few writers came together, creating Quilombohoje in 1978, out of which came the famous series Cadernos Negros. Every year a publication of either poetry or prose is done of works written by authors from the whole of Brazil. Such collections published authors like Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima da Conceição, Lia Vieira, Marta Monteiro André and Miriam Alves, today considered some of the leading women writers of the 1970s, a generation of affirmation and struggle through writing and militancy. As a vehicle for introducing new authors while reaffirming the existence of writers of a black literature, there is no doubt that Quilombohoje has fostered a literary environment in which these

writers were able to develop. Today, many of those who started writing through them now have their own independent publications and are points of reference for all students doing research on black literature coming out of Brazil.

David Brookshaw (1983:202) made the following comment: "os romancistas negros são tão difíceis de classificar como os poetas negros." (Black novelists are as difficult to classify as black poets). At the time, he was attempting to describe contemporary literary production among Afro-Brazilian writers by using the same contexts as those used to describe any other literature, i.e. the context of genres. In so doing, he tended to make comparisons between black contemporary fiction and the already established Brazilian (Europeanized) canon which obviously displayed the black Brazilian production in a poor light, given the limited number of works available. Strictly speaking, Brookshaw could only include Lima Barreto and Oswald de Camargo. Significantly, he makes no mention of Afro-Brazilian women writers.

This is an important issue, for it emphasizes that literary development is dependent on the socio-economic prosperity of a people. Given the low level of prosperity, it is not likely that there will be a drastic increase in the quantity and quality of literature being produced by black Brazilian women. This, if anything, highlights the isolating effect Brazilian society today has on them still. If there is one group of people who, through their literary production, illustrate just how they have been allowed to prosper it is the Afro-Brazilian women writers. There is no doubt that the presence of women's groups and the black publishing houses have had a tremendous impact in terms of offering opportunities for publication. However, as long as these opportunities continue to depend on the collaborative efforts of writers, as long as such publications survive without the financial and prestigious link with the big publishing houses, then, as a body of literature,

it will continue to be restricted to a particular audience defined by its immediate academic and political interests and other factors such as social status and color.

There is no doubt that literary groups of writers like Quilombohoje have been largely responsible for portraying the existence of the Afro-Brazilian woman. Literary critique in Brazil highlights contemporary figures like Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar and Lygia Fagundes Telles whose realities as women contrast with that other vision produced by the Brazilian woman writer who is black, a descendent of slaves, forced to live with racial and class discrimination. For someone like Ribeiro, writing is a great achievement. An assessment of her work needs to be done within her background of struggle and survival.

Like other writers of her group, Esmeralda Ribeiro writes short stories, a very compact form of prose writing, in her stories she revisits African themes, but within the new anthropological and sociological context that Brazil provides. The experience of being, black, of being a woman and of overcoming all the odds to find something positive in this is what preoccupies her in these narratives. Common to all of her writings is that profound sense of suffering out of which woman always has to rise. The black Brazilian woman is not born into joy, she has to learn to become political and create joy in her life. In all the stories examined here, Ribeiro is bent on creating a black female subjectivity and through it attributing a positive value to the existence of her female protagonists. In all cases, strength comes from mechanisms closely associated with that uniqueness of existence that it is felt only black Brazilians possess. That uniqueness is never stated always implied in words like *axé* or *Olodum*, it is placed beyond physical being and is made out to be more of a spiritual sensation which gives Ribeiro's characters the strength and wisdom they need. Ribeiro never describes it openly in her writing; rather she leaves

the reader to contemplate the actions of her protagonists which point to its presence in them.

In the works focused on here, Ribeiro's protagonists are all very poor and underprivileged. Existence is depressive for them; their surroundings, family members, co-workers do not offer solace or refuge. There is a huge sense of isolation. Any positive sense of self, therefore, is not constructed from external elements, but from internal convictions. Underlying this is a natural awareness of being black and of expecting nothing from society as a result. There can be no aspirations, for Brazilian society does not have a plan for these descendents of slaves. Their fate is to be domestic servants and factory workers. The author creates upon experiences of actual life. Her urban background, being born in Sao Paulo, is evident in the descriptions of the places where these women work and live.

The roles she gives her protagonists in these three stories - a domestic servant, a factory worker and a poor unwanted young girl who eventually commits murder and must flee - point out that, at least now, economic circumstance is in part responsible for these women's strengths and weaknesses. All three protagonists display preoccupation with money, given their lack of it, and they all resort to uncommon means to acquire it. They learn very early that the traditional male-dominated system is not in their favor so they need to challenge, and if possible, subvert it. Only then will they personally benefit. In *Malungos e Milongas* Ruth discovers adventure and freedom when she is fired and firmly goes after a totally new experience, one that will force her to travel far away from her family that is disintegrating anyway. In *"A Vingança de Dona Léia"*, Dona Léia uses her African-based religious beliefs and traditional "medicine" to kill the man who burnt her daughter, sink her mistress into madness, appropriate the wealth of her mistress's lover

and so spend the rest of her days in comfort, appropriately attired in an African kaftan. In "Guarde Segredo", after the young protagonist stabs the man who deflowered her she flees. We never know her name, or where she goes, for now she is on the run from the law and must therefore not reveal her identity to anyone. She escapes physically, but not mentally for she is now a fugitive and suffers as a result. Her strength is in her act of vengeance.

All three protagonists strike out against men who have done them wrong. Indeed, while the women in Ribeiro's works are strong figures with decisive actions and decisions, the men seem weak. They tend to fade into the background given the women's strong presence combined with the injustices of a white male dominated system which obviously has no place for them other than one in which they only serve to highlight the superiority of the other. Their weakness is not tolerated here: Dona Léia, in "A Vingança de Dona Léia", and the young protagonist in "Guarde Segredo" kill the men who have done them wrong. Ruth, the young protagonist in *Malungos e Milongas*, however, does not strike out physically against her aggressor who is white, rather, she attacks his pride by rejecting his sexual advances. When he fires her she does not plead, instead, she turns her back on a way of life and sets off towards the unknown. It is a fierce display of freedom and independence.

MALUNGOS E MILONGAS (2)

Ribeiro's first individual work Malungos e Milongas reveals a keen awareness of the kinds of challenges a black woman must face in the world of work. The text proves classical for it succeeds in working out simply, yet sincerely, a mechanism for survival. Ribeiro's technique is successful because her portrayal of her protagonist is appropriate, touching on some of the most sensitive socio-economic issues concerning the Afro-

Brazilian woman - her abuse as a sex object within unfair and unequal conditions of work. Ribeiro creates a shift away from the paradigm of woman as victim of circumstance to one in which she maps out her own destiny. Ruth does not allow circumstance to overwhelm her rather, she guarantees a triumphant redemption and a recapturing of self-esteem and dignity simply by refusing to let others determine her future for her.

Malungos e Milongas takes us into a family of two brothers and two sisters living together, a veritable sisterhood and brotherhood of love and wellbeing. Peace and harmony reign among them, symbolizing what is perhaps a unique situation given the fact that poverty and strife often go hand in hand. At no time does Ribeiro does not allow us to forget that she is writing about as Afro-Brazilian family. As with other women writers ethnically conscious like herself, she shifts her writing back and forth between portraying Ruth as a woman and as part of a black family and community:

No amálgama de peles pretas, eles nasceram da cor do mel. (9)

(In the merging of black skins, they were born the color of honey.)

* * * * *

Eles eram muito ligados, como se fossem filhos de um mesmo orixá. (14)

(They were very close, it was as if they were children of the same Orisha).

* * * * *

Ruth poderia continuar com a idéia de formar uma poupança escolar para o negro. (15)

(Ruth could continue with her idea of opening an education savings account for the Negro).

In this work, strength and wisdom are attributes given to Ruth. Even though other women are mentioned, they are not central; Marta is there as her sister while Dona Irina

represents the mysticism and spirituality Ruth uses to strengthen herself. The idea of family is reinforced by the presence of her two brothers - Mauro (who is described as a womanizer) and Carlos Gabriel, (a father figure). Their participation is fundamental only in so far as they emphasize Ruth's own strength of will and purpose. The difference in their personalities also helps to set the stage for the dismantling of this unity by outside forces.

The action takes place within the racist reality of a Brazilian factory or industrial site. Ruth describes the signs of discrimination shown by the President and the Manager. Unhappy with the way this black family is harmonious, they plan to use the one tool they know will cause friction among them - ambition. The President, almost naturally, without necessarily having a logical reason, orders his Manager to separate them. The victims are employees and therefore, totally dependent. At this point, Carlos Gabriel, Marta, Mauro and Ruth are not allowed to control their destiny since they are at the mercy of their white overlords. The novel thus describes how the Manager successfully maneuvers and manipulates them, entrapping them in a web of deceit and lies that guarantees their final separation. Ribeiro seems to be highlighting how easy it is for external forces to fracture that already fragile union among blacks. Rather than believe in each other, they allow their personal ambitions to be fed by the lies and deceit of the Manager. In the end they lose their trust of each other and are separated physically and mentally forever. They are the only ones who suffer in the end, for the harmony and trust they once had are lost. In this way, Ribeiro reaffirms that ancient theme arising out of the perpetuation of racism, of the systematic undermining of black unity as the fundamental means of maintaining white supremacy. Discord and mistrust are instilled among the ranks; one individual is removed from his group and privileged above the others, in order to create the false

impression that there is equality and that it is possible for blacks to gain promotion. The principal of divide and rule wins again. But does it? Ribeiro unravels this intrigue by simply undermining the underlying principle here - that black people are stupid and uneducated - by using as her weapon a woman, Ruth.

Ribeiro's choice of Ruth is no accident. She represents youth, inexperience, beauty and therefore the one member of this family who is most likely to suffer for being black and a woman, especially in the work environment. In Brazil, these characteristics are not associated with intelligence and astuteness, which is the reason why Ruth's character highlights these very qualities; the Manager's oppression and trickery stimulate the fighting spirit in her and inspire her to save at least a part of her family from being totally engulfed by the psychological manipulations suffered at work. Determination and an unwillingness to be kept down produce a reaction, unexpected but surprisingly successful. Through Ruth, the rather dim future of a life of subjugation is transformed into one of resistance and adventure. Courage and self-esteem, together with intelligence transform Ruth into a woman who resists sexual abuse and manipulation by her male superiors.

As is observed in Ribeiro's works, however, this inner strength does not suddenly appear out of the blue; rather Ruth develops it. All indications are that Ruth is being advised and influenced by hidden forces which point to an Afro-Brazilian reality and African-originated beliefs. This hidden source of strength, totally alien to the white Brazilian world, is personified in the figure of the cleaner, Dona Irina:

Dona Irina, a faxineira da empresa, dava consulta espirituais para Ruth [...]

A faxineira colocava um ventral vermelho-sangue, trinta pulseiras - quinze em cada braço - e um anel de ouro maciço, para receber o espírito da cigana Ina. (19)

Dona Irina, the cleaner at the firm, gave spiritual counseling to Ruth [...]

The cleaner put on a blood-red apron, thirty bracelets - fifteen on each arm - and an enormous gold ring in order to receive the spirit of the gypsy Ina.

Her warnings are clear, representing spiritual protection and visions of the future:

- Cuidado filha, tem um homem castanho-claro te perseguindo. Este aviso foi-se persistindo em todas as consultas... (20)

- "Careful child, there is a fair-skinned man after you." This warning was given at every session.

Here, Ribeiro seems to be pointing towards the existence of another kind of knowledge and wisdom, one arising not out of materialism or education, but one that is associated with heritage and cultural and spiritual beliefs. This spiritual awareness, together with her own reality as a black woman, prepares Ruth for the steps she must take to control her own destiny.

The black/white dichotomy dominates in this work, as does the male/female dichotomy. Here, there is no blending of elements. There is a clear division, a dichotomy of the exploiters and the exploited that is directly linked to the environment of work and the economic power structure. It is from this that Ribeiro will build on the theme of resistance that permeates her texts. Sex is used to subjugate Ruth, but she resists, openly, bravely: "O senhor para mim é um verme" (13) - (Sir, to me you are vermin). Attacking racism so openly proves more difficult, for it is never so blatant, it comes shrouded in explanations of bureaucracy and institutional organization. Ruth's display of hate and pride, however, attack not only the sexism, but also the racism here. This unexpected display of pride is surprising, for it reveals to the Manager her courage, independence and intelligence. She is the one endowed with black consciousness; she is a spiritualist,

following the religious beliefs of her African ancestors, with the aid of the cleaner, Dona Irina. The latter forewarns her the danger and this together with the nightmares Ruth suffers prepares her for a disaster. The final confrontation among the family members is terrible. Carlos Gabriel and Marta, the two eldest fight using a fierce display of sexist and racist verbal attacks that cut through the harmony like a knife, concrete symbols of the hate they were taught to bear against each other, and it destroys them. Afterwards, Ruth reflects, identifying the source of their misery:

--Pessoas como o Sr. Eduardo infestam nossas vidas. Parece que o fantasma do sinhozinho está sentado no centro do mundo. [...] Quem é o nosso inimigo? Quem????!!! [...] A gente vira as costas e eles rezam e nos entregam na primeira encruzilhada. (42-43)

"People like Sr. Eduardo infest our lives. It's as if "Massa" ghost is sitting at the center of the world. [...] Who is our enemy? Who????!!! We turn our backs and they plan and turn us in at the first opportunity."

Astutely, Ruth perceives their manipulation, but she does not accept a position of helplessness for herself and the others. Her displays of strength frighten Carlos Gabriel: "Ruth, você nem parece mulher!"⁹⁴³) (Ruth, you're not behaving like a woman!?). Ruth takes her destiny into her own hands for she realizes that they are all at the crossroads. They all have nothing more to lose. The boss's final declarations confirm what Ruth said; Mauro is promoted, she is fired and. Marta and Carlos Gabriel will never work together again. And Ruth's reaction? She leaves smiling. It is a departure symbolic of relief and freedom. She has her humanity restored to her and is now free to make her own decisions, no more a slave to a job, to a system, to "white" Brazilians. She was a slave only to that sense of victimization instilled in her for so long. When we hear from her again there is

a sense of transformation. She calls Carlos Gabriel from the airport - she has a new job and with it a new sense of worth. She is moving into the unknown as her response to him indicates:

-- Ruth??????? Aonde você estava?

-- Resolvendo as nossas vidas.(53)

"Ruth??????? Where have you been?

"Resolving our lives."

This taking control of her destiny is what most of all characterizes Ribeiro's writing. It moves against the current of reality in a way only possible through literature and it sends a clear message, especially to the Afro-Brazilian woman: "You, no one else, are in control of your destiny".

VINGANÇA DE DONA LÉIA

In many ways the theme of woman being in control of her own destiny is also visible here. Themes of racial discrimination, poverty and opportunism permeate this short story. In a rather indirect style of writing, we uncover the difficulties of Dona Leia's life and the people with whom she lives and works. Poverty and need bring her into close contact with violence and the kind of unfair, undeserved punishment which comes with it. Her lovely little daughter's face is deliberately set on fire by her nephew, Milton because he is jealous of her Europeanized features. Milton's anguish at the apparent unfairness of life is made clear in the letter he leaves behind before fleeing:

Saiba agora que eu sempre odiei a prima Anita, pelos seus cabelos lisos, pela boca e nariz afiliados. Tia, porque eu nao nasci com esses traços da prima? A vida seria mais fácil para mim. Eu nao teria que provar aos meus amigos que eu nao ligo para o preconceito de cor, fazendo brincadeiras como: eu nao faço

serviço de preto e por aí afora. Mas nao, eu nasci Mulato claro. Cabelos crespos, boca bem canuda e nariz chato. (46)

Know now that I always hated my cousin Anita because of her straight hair, thin lips and pointed nose. Auntie, why wasn't I born with those features of my cousin? Life would be easier for me. I wouldn't have to prove to my friends that I don't mind the color prejudice, cracking jokes like: I don't do black people work and things like that; But no, I was born mulatto, fair. Hard hair, broad mouth, flat nose.

An important point here is that facial features, not skin color, are resented, for Milton is fair with Negroid features while Anita is black-skinned with Caucasoid features. Of course little Anita is scarred for life. The community turns up to hang Milton while condemning Dona Léia for keeping him in her house in the first place. So, with this, the scene is set. At the forefront of the story is race and the way issues of color and color complex mar people's lives on a daily basis. From the very beginning, indications of how color dominates these people's lives are seen in their daily language: "Vamos linchar o Milton! Vamos linchar o negrao! Vamos acabar com essa raça!" (45) (Hang Milton! Hang the nigger! Destroy that breed!). There is also the question of appearances; Ribeiro visualizes them first as in this description of Anita: "Negra. Boca e nariz afiliados. Cabelos bem retintos e lisos, lisos." (45) (Black. Pointed nose, thin lips. Hair smooth and straight, straight.) And then there is Milton's hatred of himself which he takes to the extreme, for later on we learn that he commits racial suicide through whitening. He submits himself to plastic surgery just to change his unwanted features.

At the center of all this is Dona Léia, poverty-stricken, a domestic servant living in a shack which barely separates her and her seven children from the street dwellers. She

is a problem for her neighborhood for her shack is an eyesore among the more noble residences. Her presence irritates her neighbors, making them feel uncomfortable and insecure. She must slave daily to earn a pittance. While she works, her children go to the marketplace to collect scrapes of greens and fruits from the ground. Pain and despair are her daily companions.

Ribeiro's protagonist is quite a mystery in the work, in many ways representing hardship, but in other ways, the wisdom and deeper knowledge that comes from this very hardship. Even though she features as the main protagonist, her presence is marked by her silence and almost total non-participation in the action - she is the "passive obedient servant". Such a technique ensures her continued participation as the apparent "victim" in all the events even though her silent observations and hidden cultural knowledge ensure her victory at the end. She remains in the background, the silent, disapproving presence, witnessing tragedy, despair, and unscrupulous behavior from Roseli and her lovers.

Roseli, the young white mistress whom Dona Léia works for, prostitutes herself to her boss, Dr. Milton, for financial purposes, much to the disgust of Dona Léia who condemns her lack of scruples: "Ela é uma sem vergonha, ela não presta mesmo, sabendo que ele é um homem casado e avô!" (48) "She is shameless, worthless, knowing that he is married and a grandfather!" Silently disapproving, Dona Léia's social status and economic dependency do not permit her to give her opinion here. She must silently tolerate such behavior, further evidence of her social voicelessness and inferior position. Yet, this physical backgrounding of the protagonist contrasts with her own astuteness and awareness of everything that is happening. This hidden knowledge of people and events will give her the power she later has; in the end, this old, apparently helpless woman is made strong by circumstance and that powerful desire for revenge for her daughter. In a

vague kind of way we are told that she mixes a "magic" potion which in the end signifies their destruction and her prosperity.

Roseli and Dona Léia present a contrast. Roseli is white, young, pretty, a secretary, not wealthy, but prepared to sell herself to become rich. She seems ambitious and unscrupulous, and quite prepared to be kept by lovers especially if they will give her that economic comfort she so much desires. She has absolutely no qualms about having two lovers at the same time. Mentally, she fiercely rejects that psychological prison of belonging to someone and the psychological invasion of sexual penetration by someone she abhors, yet she submits, giving in to her own materialistic ambitions and satisfying male chauvinism. She chooses to maintain that despised link to the older Dr. Milton. She hates the thought of being sexually abused but prefers it to the life of difficulty which is all Milton, her young, handsome and penniless lover, has to offer her. She cannot turn down Dr. Milton's offer of wealth and comfort. He is definitely the answer to her prayers. And Milton? Well, he only satisfies her sexual desires. None of them suspect the disaster in the making and it is precisely in this well of manipulation and deceit that Dona Léia makes use of her strength.

Among themes discussed by Ribeiro is the fixation black men have for white women. Milton comes back into Dona Léia's life through his obsession with Roseli and they have an affair even though she is still with Dr. Milton. Once again, through this affair, we are made aware of Milton's obsessions with whiteness. He is portrayed as a gigolo but it seems that the sensation of sexual domination of this white woman is greater than any feelings of indignity or inferiority. Rather than viewing it as an undignified position to be in, he sees it as symbolizing economic and ethnic prosperity. Milton has

had plastic surgery to straighten his nose in order to be more acceptable. His association with Roseli offers him the solace he needs to forget his own blackness.

But this is the crucial moment, for Dona Léia's silent observation comes to an end when she recognizes that Milton is in fact her nephew who destroyed her daughter's beauty. Her silence and distant disapproval take on another dimension, an ominous one:

[...] no canto da sala, Dona Léia depositou um alguidar com pedaços de cobra cascavel, óleo de dendê, misturados com *1888 nomes do Dr. Milton*, o chefe da Secretária e da faxineira, e uma vel acesa por 13 dias [...] pegou um sapo, jogou 3 vezes o nome do sobrinho e costurou com 1988 pontos. O sapo inchou e o rapaz imitou o sapo. O rapaz explodiu junto com o sapo. Que eficácia ... Vingança mais eficaz que a dos homens. (51-52)

[...] in a corner of the room Dona Léia set down a vase with pieces of rattlesnake, palm oil, mixed with 1888 names of Dr. Milton, boss to the secretary and the maid, and a lit candle for 13 days [...] she took a frog, called her nephew's name 3 times and stitched it with 1988 stitches. The frog bloated up and the young man imitated the frog. The young man exploded together with the frog. How efficient ... A vengeance more effective than that of men.

With her deeper wisdom and knowledge of the occult, Dona Léia is responsible for Milton's death. She then makes Dr. Milton extremely ill; on his deathbed he writes his will, leaving everything to her, his apartment, car and the savings account which were to go to Roseli. Today, Roseli is in a sanatorium and Dona Léia is comfortable for life.

Ribeiro seems to be saying that one should not underrate the strength and wisdom of the Afro-Brazilian woman. Oppressed by society, deemed a natural loser this is the position she will always occupy within the eyes of social convention. She must look

elsewhere for strength and so she turns towards her heritage and her inner strength. This turning inwards is typical of Ribeiro's work. Strength comes not from external forces, for these seem to favor only whites and men. Being black and a woman, she doesn't stand a chance if she has to use the world's weapons to get justice. Heritage and inner wisdom are closely linked with mystical belief, with a kind of traditional wisdom rooted in African heritage. Ribeiro makes a natural association between this reverence and prosperity:

E, para comemorar a sua sorte, Dona Léia trançou seus cabelos em labirinto. Mandou a costureira fazer uma bata africana. Comprou uma esteira e foi passar longas férias no Guarujá. (52)

And to commemorate her luck, Dona Léia braided her hair in the style of a labyrinth. She ordered the seamstress to make an African gown. She bought a woven mat and went off to spend long holidays in Guarujá.

African heritage and (mystical) traditional knowledge are two components that form the basis for this kind of literature, for they are projected as strengths whose consequences are visible to all but whose manipulations are only accessible to those like Dona Léia who activates them in her time of need. This story is loaded with mysticism, with suggestions that there is another reality beyond the one in which we all operate, one that can be manipulated to achieve certain results. There is also a suggestion that it is a black reality, inaccessible to those who are not black or those who have distanced themselves from this heritage and become controlled by the concrete, visible and westernized world. Further, it is a woman's reality, a black woman's reality, for as we see, even Roseli's participation in it is minimal. Strength comes from need; in Dona Léia's case she was in desperate need of economic relief and revenge. Through this "silent" protagonist we have a sense of strength. Not an aggressive, violent open display of

strength, but a hidden, controlled and powerful force which is deadly is unleashed. Milton suffers the consequences of challenging her; he pays with his life.

GUARDE SEGREDO

The sensation of hidden strength and purpose is also present in "Guarde Segredo", a story in which a young girl's anger turns her into a murderer, a fugitive from the law. The short story is a parody of Lima Barreto's *Clara dos Anjos*. In Lima Barreto's work the antagonist, Cassi, seduces and then abandons Clara leaving her pregnant to suffer social disgrace. In "Guarde Segredo" the young girl, on discovering Cassi's insincerity, does not lament the betrayal, nor does she assume the position of the victim as Clara does in Lima Barreto's work. Instead, she turns around and stabs him to death. Even though both works focus on young black women and the discrimination they suffer, they contrast in terms of how the women are portrayed and this is a direct reflection of their authors and of the times in which they wrote.

Ribeiro's story comes in the form of an anonymous letter written by the young nameless girl who is hiding from the law. It is thus a retrospective account of the events in the suburbs of Rio de Janeiro. The narrator is a mere child when the story begins. At eleven years old she is forced very quickly to come to grips with her life as an unwanted girl for she is sent off to dwell with her rather eccentric grandmother who offers none of the loving care she needs, but proves distant and cold. An atmosphere of mystery and silence permeates the house large old house occupied only by Grandmother Olivia and a strange man who lives there, and who always appears occasionally to play with her. Her grandmother always seems to know everything; she seems to exist beyond what is real and visible. Later we learn that the mysterious man is none other than Lima Barreto, back from the dead to rewrite the ending of his novel.

The story focuses on the theme of abandonment of children, especially by parents financially incapable of raising them. The protagonist is a typical case, forced on a grandmother who doesn't really want her. However, it is either her grandmother or the streets. Her life changes when, at seventeen, she finds a boyfriend and has what she thinks is a secret love affair until her grandmother reveals she knows exactly what is taking place. The sensation of doom builds up when on her way to school she is stopped by Cassi's mother who, in a vicious rage verbally insults her, calling her black and revealing her son's promiscuity: "Você é a quinta negra que meu filho deflorou e também não vai ficar com ele." (28) "You are the fifth nigger my son has deflowered and you too will not have him." Our protagonist reacts immediately, refusing to submit to the traditional role of passive victim; furious, she immediately seeks redress:

Além de outros absurdos cuspiu em mim e eu também cuspi nela. Odiei aquela mulher e seu querido filho. Todos saberiam que eu não poderia olhar mais para a minha família. Não iria deixar por menos. Então fui ao mercado e comprei uma faca. (28)

Besides other absurdities she spit on me and I also spit on her. I hated that woman and her beloved son. Everyone would know that I could not face my family anymore. I would not let it pass. So I went to the market and bought a knife.

What was amazing was the viciousness of her actions. Here was no gentle sweet figure like the one Lima Barreto painted. She was like an animal, but endowed with that human quest for revenge:

Foram tantas facadas!... Parei quando caiu aos meus pés. Também arranquei de seu pescoço um cordão de ouro. Guardei a faca no pacote da roupa e saí tranqüilamente. (28)

I stabbed him so many times! I stopped when he fell at my feet. I also yanked a gold chain from his neck. I put the knife away in my bundle of clothes and left peacefully.

As she commits the murder, Lima Barreto resumes the typing of his literary work appending the end. When she arrives home he and her grandmother already know what she did. Here, Lima Barreto congratulates her: "Esse era o outro final que queria para o cafajeste do Cassi Jones." (29) "That was the other ending I wanted for that unscrupulous Cassi Jones". Likewise, her grandmother praises her for taking the initiative: "Nós não devemos aceitar o destino com resignação." (29) "We should not resign ourselves to destiny." Shortly afterwards we learn that the man is in fact dead but, as a ghost had returned to rewrite this episode. Now she must flee, while Lima Barreto vanishes and her grandmother buries herself into her madness and old age. Our protagonist will never find peace for she is afraid. Her retelling of these events is the revelation of a secret (and we too) must keep forever, as the title says - "Guarde Segredo" (Keep the Secret).

CONCLUSION

While Ribeiro's themes highlight what is ridiculous and corrupt in society, they simultaneously unmask various levels of discrimination suffered by black women. She deals with several issues: race and ethnicity; the dilemma of skin color and of facial features; female molestation; the fascination with white women; "ethnic suicide" through whitening; the ferociousness of life in the Brazilian urban suburbs; the fragility of family and community relationships; white male domination and exploitation at work;

spiritualism and the black woman; and finally, child abuse. Ribeiro presents these social issues as doors through which women pass and which provoke their assertive spirit and will to survive. She endows her characters with ambition, with desires for adventure, prosperity and revenge even though their socio-economic position is not a favorable one. By putting her characters in charge of their own destiny she makes it possible for them to transform their situations by rejecting social oppression using their keen sense of self-esteem in order to come up with forms of resistance. Her protagonists, not afraid to use extreme measures to overcome oppression, use the tools of emotion and mysticism. A combination of personality and strength gained out of existence as a discriminated person reinforces the fact that they are forced to seek other means of moving against the downtrodden status society has imposed on them.

According to Luiza Lobo (1993), black feminine literature of today is primarily concerned with woman's ability to occupy a place within the dominant white, capitalist class: "é preciso ascender socialmente e discutir a própria identidade em relação a uma imagem social e psicológica" (239) (it is necessary to rise socially and discuss identity in relation to a social and psychological image). However, if we examine Ribeiro's work, as well as other such writings characterized by that keen sense of black consciousness and femininity, there is not so much the desire to belong to the white capitalist world as there is a desire for prosperity, without losing touch with that spiritual and ethnic heritage. Authors like Miriam Alves, Sônia Fátima da Conceição and Ribeiro are part of a larger drive for the construction of self-esteem, a drive reflected in the way they present issues of racism and female exploitation. In many ways Ribeiro's concern with these override the desire for economic prosperity. Her presentation of woman as a political figure comes through not in the form of contact with social institutions for these are largely closed to

the Afro-Brazilian woman. Ribeiro describes woman as a political being simply by showing her capable of defending what she believes in. The methods she uses to show this are those available from her own existence; they come out of her own personal repertoire of defense systems.

The mood of Ribeiro's writings is not predominantly light. Her themes make reference to hardship and need, both physical and emotional. Her protagonists are exploited, dwelling in contexts that are harsh, therefore, the solutions they find to escape the conditions life imposes on them are extreme ones. For Ribeiro, there is separation between her world as a writer and creator and her reality; her choice of female characters proves her intense empathy with the lot of Brazilian woman and awareness of her powerlessness against institutions that make it practically impossible for her to improve her life.

Ribeiro's development as a writer is inextricably linked to the rise of her literary group, Quilombohoje, a group primarily concerned with a re-reading of the cultural, historical, social, ethical and ethnic space of the Afro-Brazilian (Somerville Barbosa 1997:19). Ribeiro utilizes her urban experiences to undermine the often superficial public concern for the Brazilian racial reality. Her works are an alternative reading that is black-centered and woman-centered. It analyses the voices, pauses, silences and shouts of a people whose marginalization is mirrored in the literature produced about them. What dominates is the silence of the Brazilian woman, a silence that comes from a profound inner sense of inferiority and lack of value, together with a socially imposed position of indignity and unimportance. Ribeiro's works subverts these negative perceptions by attributing ambition and creativity to the black woman. In order to do this she uses her reality, her personal capabilities and her knowledge as building blocks. Rather than try to

insert her female characters within that *other* dominant Brazilian context (which causes her so much difficulty), Ribeiro's literature affirms that it is up to them to discover the hidden strengths which they already historically and psychologically possess, but which they have just not explored to their fullest advantage.

Black, urban regionalism combines with a woman-centered reality to make this literature exist as doubly marginalized art. This marginalization must be fought, and what better way to do it than in writing the problem. Womanhood and blackness are epitomized to give strength to their possessors, but also to fiercely condemn the fanatic preoccupation with stating negativisms about them. The black woman historically has been made to symbolize impurity, chaos and death; she is night, the subconscious, sexuality, fertility, procreation (Brookshaw 1983:218). Her literary usefulness is measured by her ability to display these and so contrast with the white otherness and the accompanying symbols of purity and beauty.

Ribeiro's works invert the situation as corruption, evil and human indignity are blamed on elements and subjects outside of woman. The belief that whiteness represents purity and beauty is shown to be the cause of all the problems. The men in the novel, white and black, fall prey to the false analogy of white as beauty, wealth and power. The black women only find redemption and escape from disaster by using their own reality to combat this misapprehension and turn it in their favor. In the end they must turn against whiteness if they are to survive.

Notes

1. All translations are done by the author.
2. *Malungo*- camarada, companheiro; título que os escravos africanos davam aos que tinham vindo da África no mesmo navio; irmão de criação.

(malungo-comrade, companion; title which the African slaves gave to those who had come from Africa on the same ship; adopted brother.

Bibliography

BERND, Zila. Introdução À Literatura Negra. São Paulo. Brasiliense, 1988.

BROOKSHAW, David. Raça & Cor Na Literatuta Brasileira. Porto Alegre.

Mercado Aberto, 1983.

CADERNOS NEGROS 19. São Paulo. Quilombohoje, 1996.

LOBO, Luiza. Crítica Sem Juízo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

RIBEIRO, Esmeralda. Malungos e Milongas. São Paulo. Quilombohoje. 1988.

_____ " A Vingança de Dona Léia"CADERNOS NEGROS 10.

São Paulo.

Quilombohoje, 1987. 44-52

_____ "Guarde Segredo". CADERNOS NEGROS 14. São Paulo.

Quilombohoje, 1991. 23-29

SOMERLATE BARBOSA, Maria José. "Adao Ventura e o (Con)texto Afro-brasileiro". Afro- Hispanic Review. Fall 1997, 16, 2. 19-25.

Paquita la del barrio: Singing Feminine Rage

David William Foster
Arizona State University

Contemporary Latin American folklore and popular song presents a wide array of female singers, stretching at least as far back as the origins of radio and filmmaking, passing through television, and before that cabaret culture and its female performers from at least the second half of the nineteenth century. Singers like Lucha Reyes, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Amparo Ochoa, and one could even include here the Chicana Linda Ronstadt (who sings in both Spanish and English) have international reputations and enjoy a wide distribution of their published work. There are, to be sure, significant differences between these women as regards social and cultural ideologies and the audiences that they have customarily attracted. Yet, as a whole, they constitute a broad spectrum of female and feminist musical activity and, as a particularly eloquent detail of a postmodern sensibility, have, in the case of those traditionally disdained as "too commercial" and "too popular/populist" significant examples of cross-over identity. This will be shown to be especially true of Paquita.

These singers enjoy the privileged position assigned to women as a figure that is both mythic and marginal, as both a transcendent signifier of a female superiority vis-à-vis the misery of earthly existence and, contrarily, as the sign of the way in which women are the paradigmatic victims of that misery: "woman" as the social construct that bears both the ideologemes of how misery may be transcended and of how that misery must be invested in a specifically designated scapegoat. In both cases, to be sure, woman is a subalternized sign of the patriarchal hegemony which is able, insistently, to deny any independent social reality to the sign of "woman" or the social subjectivities agglutinated

under it. The ways in which these women are called upon to "sing their own lives," the concomitant right of their assigned privilege, necessarily requires them to sing the roles to which they have been assigned.

Thus, Mercedes Sosa is heard for the way in which she emblamatizes the genocide of the cultures of the American Indians, those of remote provinces, those of individuals who have been left impoverished in the midst of Latin America's most prosperous nation. Violeta Parra, whose suicide sealed her status as the quintessence of the woman who can never quite achieve any significant symbolic space of her own, who is always left as an appendage to a higher masculine order (in this case, the thoroughly masculinist and, therefore, unrelentingly sexist and homophobic left of the 1960s and 1970s), is best known for a particularly memorable song that served as something like an anthem of revolutionary promise, "Gracias a la vida," despite her own suicide in repudiation of the joyfulness of life.

Mexico's Lucha Reyes carried the resonance of suffering in her voice, and the vast bulk of her recorded musical performances are deeply imbued with it, even those that strike a defiant pose like "La tequilera" one of her virtual signature songs. Reyes seemed always to perform on the verge of the suicide that she will, of course, finally succumb to. And yet she was never able to cross over from what was inalterably charged with sentimentality and suffused with intense pain. Amparo Ochoa, by contrast, dealt in songs that lauded legendary feminine figures as paradigms of Latin America's historical marginalization, as in "Maldición de Malinche," for example, or in "Jugar a la vida" which attempts to describe how the life of a prostitute functions as a model for urban women.

Finally, the nostalgic recitation of Linda Ronstadt's collection *Las canciones de mi padre* evokes a type of implicit protest against the dominant Anglo culture with which

Ronstadt is principally identified by American audiences, a traditional Mexican culture that is being implacably obliterated in the more and more Americanized Hispanic Southwest.

It is in the context of these singers that the voice of Paquita la del Barrio (born Francisca Viveros in Alto Lucero, in the state of Veracruz) stands out as surprisingly unique in Mexican popular culture and, for that matter, in Latin American culture in general. Although Paquita's roots lie with the "tradición arrabalera," Paquita, who began her career as a singer in the 1960s, distances herself from several of the paradigmatic structures of the popular song. Her principal performance venue is a Mexico City restaurant, the Salón Aries (Zarco 202), in the neighborhood in which she was raised (Guerrero, north of the Parque de la Alameda). This building is the house in which she lived as a child, and she continues to make her home in the upstairs over the restaurant. The Salón Aries maintains a lower-middle-class atmosphere reminiscent of old-style cabarets and tents, and there is virtually no concession to the trappings of modern establishments or places designed to attract a tourist crowd: the overall appeal is strictly and proudly Mexican and working class.

Paquita dresses like the torch singers of yesteryear; she combs her hair back severely and holds it in place with gel; and she makes no attempt to hide what she is: an overweight woman in her late fifties with no particularly charming physical traits, not, at least, from the point of view of conventional Western femininity. Moreover, her artistic presence is characterized by a detached inwardness and timidity that apparently makes it difficult for her to connect in open extroversion with her audience, and she sings in almost a graceless fashion, handling her body and the mike clumsily, muttering every so often at the musicians of her band who occupy the tiny stage with her, beneath primitive and

unforgiving spots. She pauses to wipe the sweat from her brow with the cocktail napkins the waiters pass up to her with the written requests for her to sing specific songs from her audience, only to then crumple them up and throw them on the ground when not distractedly continuing to hold them in her hand.

Paquita has never been particularly concerned for the large-scale commercialization of her person and songs, despite the fact that, in the last ten years she has become a favorite of middle-class and professional-class audiences; prior to that, she was often dismissed as "de mal gusto." For example, there is no place in the Salón Aires to sell her tapes or the CDs that are now made of her work (cheap, perhaps pirate copies, of the former can be found in market and street stalls, while the latter are available in any local music store in Mexico). After each show, Paquita agrees to pose, always distantly timid, with her loyal fans for polaroid snaps. These photographic sessions can last as long as one of her shows, and one suspects that here is where the real money is made and not in the almost insignificant minimum order required (less than \$3.00); there is no cover charge for the show.

One is tempted to see Paquita as almost the parody of a torch singer from the old days, with her virtually graceless physical presence and her decidedly unfeminine hairdo (at least in terms of the fantasy arrangements of the vast majority of Mexican female stars and prevailing norms of feminine beauty in Mexican fashion venues). Indeed, one could even venture to say that there is something about her that recalls a drag-queen imitation of Loretta Holloway, Billie Holiday, or Sophie Tucker in bad times. The following is the description provided by Roberto Ponce in an article dated 21-VII-1996, in the "Cultura" section of the magazine *Proceso*:

La elegante Paquita suda. Lleva vestido de lentejuelas plateadas diseñado por ella y su costurera Lupita, anillos y aretes brillantes. Por sus largas pestañas caen lágrimas que apresura a secar con servilletas que brinda el público, escritas con títulos de sus canciones. Camina pausada con zapatos de tacón alto por el pequeño escenario y gira su mano impecable cuando el cuarteto norteño Oro Negro atrasa el tiempo de la polka o el vals. Se frena. Mira directa a los ojos de la gente y arranca su acento con frases de pena, entregando el bolero que provoca coros de catarsis[.]

The foregoing comments describe basically static aspects of Paquita's artistic persona, but they hardly capture the way that, when she sings, as distracted as she may appear to be, as out of sorts with her musicians as she may act, and as brusque as she may react to audience requests, she has the latter in the palm of her hand and, indeed, one suspects that the "rough" aspects of her act are part of the "authentic" charm her fans come to see, whether as part of a consciously cultivated presence or not on her part. Paquita's lack of polished pretensions clashes with the sophistication of the downtown nightclubs and the singers in vogue on MTV. Rather, her performance appeals in a seductive fashion to an audience avid for clear and intransigent messages based on shared emotional experiences and without commercial tricks and sentimentalizing distractions. Paquita's work is, to be sure, commercial in nature, and it would be a mistake to suggest that it is defined by any political or ideological program. However, Paquita appeals conservatively to well established ideological parameters, both in the definition of erotic

roles and in the parameters of sexual relations, and unlike the typical capitalist quests for new markets through new packaging, Paquita is content to adhere to a closed and readily identified discourse of love that is not likely to yield readily to artistic innovations as regards musical style, poetic content, or performance characteristics. Or, perhaps, to view the matter somewhat differently, the genius of Paquita's packaging lies with enforcing a nostalgia toward a music, the ambience in which it is performed and the ambience that it evokes, that is in many ways reminiscent of the golden years of the beginnings of commercial music in Mexico, on the radio, in films, and in live performances.

It would be a big mistake to think that Paquita's songs are directed exclusively or primarily to women. It is true that the bulk of her repertory dozens of titles from which she draws the contents of each performance in conformance with the express requests of her audience functions something like an inverted tango, in the sense that in the tango, it is the man who sings of his betrayal at the hands of a woman, centers on the woman who announces betrayal by the man and thus declares the angry rejection of the latter for his villainy and treachery. Yet Paquita's texts seem to transcend a simple appeal to how women are deceived by men, such that they end up appealing to a public whose principal interest is in acceding to a lyrical discourse that speaks honestly about facts of life in Mexico that all have, to one extent or another, partaken of. It is an urban reality marked by profound defects in the relations between the sexes, a reality of personal experiences circumscribed by the narrow limitations that are an integral part of the lives of the vast majority of a society that, within the confines of the internationalization of Mexican culture, surely feels that it has few musical outlets for its own expression. To be sure, popular music in Mexico covers a vast territory, but the question is to what extent Paquita's music charts an alternative to dominant forms, whether they be the old chestnuts

of the *canción ranchera* and the *bolero* (mostly marked by a sentimentalized version of romantic relations) or glitzy routines of Madonna wannabes (mostly marked by cynical versions of late capitalist modalities). Certainly, Paquita's songs do not engage in deep sociological analysis, nor do they intend to. But they do capture a harsh reality of social life in the Mexican megalopolis as it is encoded in sentimental relationships.

Paquita does not write her own songs, but rather commissions them, offering suggestions as to what she would like them to say. A reader of an earlier version of this essay complained that there was a problem with the fact that Paquita's compositions are written by men, as though that were somehow a determining feature. Even if Paquita did not contribute to the actual composition of her songs beyond suggestions for their content, what she does with it as part of a performance is what, from the point of view of creative a cultural product, matters. This means both the ways in which she inflects the words and sentences of the song, and also the entire array of body language that she so expressively and characteristically brings to her enactment of these songs. The performance of already extant texts is a double semiotic process, since it involves not only interpreting them in the movement from their prior existence to the performance act itself, but it also means using the protocols of the enactment to induce in the audience another level of interpretation of those texts: the performer interprets the texts and the audience interprets the performer's interpretation of them. To circumscribe an understanding of how meaning takes place around such texts by suggesting that they are fixed in such and such a realm (or excluded from another realm) because of certain facts of their composition is simply to misunderstand the enormously complex ways in which cultural production takes place and the multiple levels of interpretation it sets into motion. By the same token as it is naive to believe that a text written by a man cannot have a feminist meaning (in whatever

sense the qualifier is defined), it is equally naive to believe that, were Paquita or some other woman to write her lyrics, that would render them in her enactments substantially more female-marked or feminist than they are.

I would propose that the best way to characterize the overall sense of Paquita's lyrical enactments is in terms of "feminine rage," as it is defined (under the heading "anger") by Kramarae and Treichler and by Kahane (see also, in passing, radical feminist perspectives on rage by Daly). Paquita's texts not only sing of the suffering of women in the game of love, nor do they only describe in detail the innumerable occasions on which the woman feels herself to be betrayed, and is, in fact, betrayed. Furthermore, they are not limited to recounting the everyday humiliations and the large-scale indignities of being a woman in a macho society. In Paquita's neighborhood, the woman does not merely cry aloud the machinations of man as a son-of-a-bitch, but she goes on to inventory in detail exactly all of the ways in which they are SOBs. The result is a merciless deconstruction of macho ideology via the relentless detailing of the forms in which the honor and dignity that underlie the value of macho manhood the ground zero of patriarchal authority can be considered to be as illusory as it is laughable (hence, the degree of ridiculousness that tinges many of Paquita's songs). Feminine song is usually the realization of a discursive contradiction: the woman who is conventionally expected to suffer in silence is permitted to vocalize only when she undertakes it in a way that is "worthy" of her sex that is, in a tone that is long-suffering, pathetic, and lachrymose. By contrast, man, in the fashion of Agustín Lara (who is famous for his songs on brothel themes) can sing for the woman, confirming in an oblique fashion the fact the suffering of women takes place at the hands of the masculine agents of the patriarchy.

Paquita violates the prevailing conventions of the female vocalization of love betrayed in at least three dimensions:

1) By engaging in such an energetic style of singing, one that comes close to cantatory shouting, she breaks with the criterion of discretion that demands that pain be expressed well in measured terms befitting the style of a lady. Lucha Reyes also sang with all her heart, but one could feel the suffering with which she invested every word, and her style involved therefore a rhetorically heightened articulation of an appropriately deeply-felt emotion.

2) However, Paquita is not engaged in articulating her suffering: the suffering took place before the composition of the song and its enactment, and the site of the song is not one of pain but of anger. Thus, the laws of decorum for the expression of a convincing suffering, of a legitimate and moving outpouring of pain, do not apply. They are, rather, replaced by the histrionics of rage. Paquita rages, and the raging of her songs synthesizes the emotion of a woman who has left suffering behind: she has suffered so many times that she is inured and there are no longer any surprises. She knows from which side the blow will come even before the man who is going to strike it knows he will do so. The woman's rage blots out the crocodile tears of the macho, just as its rhetorical torrents (e.g., often over-the-top images and figures of speech) sweep away any attempt by the man to mount a refutation, a countertext that would provide a justification and a *mea culpa*. But, of course, nothing can prevail against the forceful volume of the voice of the enraged woman, and even less with the musical backup, something akin to heavy metal *ranchera*. As the subtitle of Nehring's book on punk rock music states, "Anger Is an Energy."

3) Paquita is not content to describe the circumstances of her betrayal. Of greater importance is the enunciation of a pattern of revenge that constitutes a way of

transcending woman's humiliation. There are even texts where the woman deceives before she can be deceived (e.g., "Tres veces pequé"), which is a form of specifying a proper form of female subjectivity in the face of masculinist domination. To be sure, such a narrative scheme can be interpreted as a perverse reenactment of patriarchal power, and, as such it is seductive as a variation on the theme of beating the other at his own game. However, an alternative interpretation is that such a move constitutes a subversive resemanticization of betrayal by the male. Since woman cannot, in any reasonable way, lay any sustained claim to the level of power wielded by men, especially in matters of love and sex, woman's betrayal of man is resemanticized as a project with effects substantially secondary to those of betrayal by a man. Furthermore, such a project is more a subversive project than an effectual undertaking, since the imbalance of power makes the attempt by the woman more a defiance of the laws of love than an effective accomplishment. Therefore, what is being dealt with primarily is the seductive assertion of the potential of the woman for an agency that a woman may strive to put into practice and not just the conduct of a social or sexual equal. Certainly, the image is what counts here: that of a woman who claims to be in sufficient control of her body and her emotions such that she can, in effect, have the jump on treacherous masculinity, when, indeed, that treachery depends on the very reality of the fact that female agency is effectively blocked at every turn. When Paquita sings "Invítame a pecar/invítame a pecar/invítame o te invito yo," she is speaking of an agency that she attributes to herself and of a legitimation of sinning as a woman might choose to define it, most specifically in terms of a deliberate exercise of sexual rights such as are, in fact, quite scarce in the lived reality of her audience. To this extent, then, hers is a highly utopian imperative but one which, through the concomitant agency of her singing, she wishes to figure as reasonable and realizable.

I would like now analyze in detail specific compositions taken from Paquita's shows, such as the song "Esa es la puerta," a text that exemplifies clearly the theme of feminine rage:

Si te sorprende que me tome yo esta copa
no es por la pena de que vas a abandonarme
Estoy contenta, voy a tomarme otra a tu salud
porque por fin vas a dejarme
Esa es la puerta por la que una vez llegaste
y te adentraste hasta el fondo de mi alma
Ahí está abierta, desde aquí se ve la calle
Y te suplico que la cierres cuando salgas
Es mi cumpleaños y me voy a ahogar en copas
con mis amigos que vendrán a festejarme
Yo te suplico de favor, si no te importa
quiero estar sola y a tí se te hace tarde
Esa es la puerta por la una vez llegaste
Ahora que salgas, por favor no des portazo
No se te olvide que una vez por ella entraste
a refugiarte derrotado entre mis brazos
No te sorprenda que me tome yo esta copa.

One's attention is immediately called to the substantial difference between the tone of this song and the conventions of the traditional bolero. In the bolero, the female voice is likely to engage in a detailed lament regarding her having been abandoned by the man. She will describe the circumstances of her discovery of betrayal, the emotions she felt

and the ways in which she reacted. She may inventory fetishes related to any one of the stages of the amorous relationship, and, clearly, one is left with the impression that the song is, as an object experience physically and with dense sentimental repercussions for the one who sings it and, presumably, for the one who hears it, a fetish itself of paradigmatic proportions. This is especially true in terms of accompanying iconics of the bolero, such as record covers, publicity posters and photographs, decorations on the song sheets and such: these details enhance the fetishization of the song itself as cultural event.

Paquita, by contrast, changes the discourse principles completely by erasing the controlling predicate of lamentation, the base conceptual point of reference for everything the bolero might articulate. Hers is, rather, the predicate of rejoicing: abandonment by the man is an occasion for a sensation of release rather than betrayal, of joy rather than despair, and of praise of an integrity that the woman has recovered by being back on her own rather than the fearful sentiment of solitude (from the point of view of the heterosexist paradigm, being left alone is to have to confront the specter of onanistic solitude, and the suspicion that the fetishized song is always a form of displaced masturbation cannot be ignored). Thus, the woman celebrates by raising a glass of drink in toast, and her song is an icon of this toast, an alternative enactment of it in which the erotic fetish is eliminated because it cannot connect with the figures and tropes by which the bolero recirculates the practice of entoned lamentation.

This composition, like the bolero in general, is built around vocatives, by contrast to the lyrics of the Argentine tango, where the trecherous/deceitful/disappeared love is rarely addressed directly. Thus, the bolero is as much song *to* an individual as it is *about* that individual, and it is as much about getting in the last word in a dialogue that is supposedly truncated by the disappearance or, in this case, the banishment of the beloved

as it is a description of the circumstances by which that dialogue, the love affair it articulates, becomes suspended. When Paquita supposedly addresses the object of her scorn with recurring motifs such as "¿Me estás oyendo, inútil?" a veritable leitmotif that occurs from one text to another, it is not expected that the addressee will be given the opportunity to answer the question. Moreover, when Paquita uses such a leitmotiv to look at, or seem to look at, men in the audience, it assumes a secondary register by which feminine rage encompasses the entire social inventory of "man." This exemplum of feminine rage is one of Paquita's trademarks, much to the delight of her audiences, who, as is customary with such trademarks, wait expectantly during her performances for it to be trotted out. It is significant to note that this epiphonema accuses the macho of being "inútil." That his, by contrast to the image of the overbearing masculine agent, Paquita's man is worthless, does not function ("no sirve"), all with rather sarcastic and demeaning implications of sexual impotence.

The motif of the toast opens and closes the song being discussed here, thereby underscoring the inversion of the abject commonplace of having once again to be alone in the world, lost, aimless, undefined because of the lack of a male point of reference that will shape her with his love and its metonymic entailments. In a society in which women can only be identified and can only identify themselves in terms of their relationship with a man (the principle of phallogentrism: the irreducible grounding of all sexual identity, and, therefore, of all social identity, in societies in which the sexual is never not present in the construction of subjective identities), the act of closing off abruptly and definitively this sort of totalizing dependency and to defiantly confront the world is a gesture toward female signing as a sign of female liberation. Moreover, to sing thus in public (the boleros, while of course "really" sung in public, are often feigned to be sung in private, in the

solitude of abandonment) models how woman who has been done the favor of being abandoned must assume the responsibility and the right to stand up to the world and its, for her, demeaning erotic imperatives.

Moreover, if one of the subheadings of the theme of abandoned woman is how she is left unprotected, exposed, cast out into the cold and loveless world, banned from the masculine-marked domus, in "Esa es la puerta," the inner realm, in fact, belongs to the woman. The house is hers, and it is the man who is thrown out and who has the door locked in his face, and it is the woman who will remain inside, protected and succored by the four walls that will no longer have to contain the agent of her betrayal. In this figural construction, the house as refuge represents the recovering of a space of female integrity that antedates the circumstantial appearance of the macho to which the woman is able to retain once he has been shown the door. The trope is evidently an Edenic one: the privileged realm is invaded by the man, but he and he alone is the one who is cast forth.

It is also evident that "house" here is a metaphor for the body of the woman, her desire for an integrity that is as much physical as it is psychological, one that is larger than the transitory presence of the macho in her life. That is, her integrity is not defined by the man, as goes the principles of the Adamic patriarchy, but in fact stands independent from man and is in excess of him. In this way, the man's presence in her life is a transitory household inconvenience.

Latin American song is replete with examples of women who decry the disappearance of their man; I use "women" here in the sense of a subject position, rather than as a conventionally gendered person, since the tradition of the romantic song in Latin America, such as the *bolero*, the *canción ranchera*, and the *balada* have allowed for men to sing such songs, either as standing in for a women, reversing roles, or, as part of a

historical gay subculture and its more movement-identified contemporary manifestations, cross-gendering as female social subjects, as in the case of Juan Gabriel (Geirola). I don't claim that Paquita's text is unique, but sung with the emphasis and the full scales of rage with which she is accustomed to marking her performances, it stands as a quite a singular declaration of female independence in the midst of a popular culture that is usually characterized by its intransigent masculinism.

"Subasta" (composed by Santiago Escobar S.) brings together synthetically the three themes that I have been underscoring with respect to Paquita's songs: woman as agent, as in "Invítame a pecar"; the woman who declares her independence from man, as in "Esa es la puerta"; and the woman thirsty for love but who must discover and accept the fact that man is not up to any sort of emotional undertaking:

Quién da más, por este corazón,
sediento de pasión y de ternura.
Quién da más, por este gran amor
que tiene la ilusión de una aventura
Con pesar lo voy a rematar,
ya que tú no le das amor ardiente.
Desde hoy, con el mejor postor
se va este corazón a amar intensamente
Y es que yo en realidad,
tengo necesidad de hacer esta subasta,
tu amor ya no da más, y yo quiero en verdad,
gozar como Dios manda.
Tú no me importas ya porque no aguantas

Y es que yo en realidad,
tengo necesidad de hacer esta subasta,
tu amor ya no da más, y yo quiero en verdad,
gozar como Dios manda.

Tú no me importas ya porque no aguantas.

There are many songs in which a woman offers herself, without the discretion imposed by the conventions of feminine modesty, with or without the resources provided to her by the technology of modernity and an urban life that encourages and even obliges women to look out for their own interests. But what is singular about "Subasta" (and one will recall that the interconnected themes of love as a raffle, as lottery, as a gamble are also bolero commonplaces) is the affirmation from the outset that a man will never be able to rise to the occasion of the sentimental demands of a woman. As an inversion of the patriarchal scheme whereby woman takes her measure from man, the proposition of woman as emotional superiority corrects the masculinist proposition of woman as excess, as an uncontrolled/uncontrollable hysterical overflowing of the boundaries of a proper social order, one in which sexual desire is only one of many things, but certainly a highly notable one, that are contained by patriarchal sobriety. Here, by contrast, the point is to show the lack of the latter, a term that is chosen advisedly, since woman is customarily construed under the sign of a lack, the lack of the penis. But it is man who is lacking here, and the lack is to be defined in terms of emotion, sentiment, love, and, indeed, even adequate sexuality (one is reminded of the delightful trope proposed by the American novelist Rita Mae Brown, "Venus envy").

Therefore, a verse like "Y yo quiero en verdad gozar como Dios manda" becomes highly underscored, as a refutation of the Law of the Father that mandates the

inferiorization of woman's erotic potential. Indeed, the very fact that a woman may have any sexual desire at all is, in conformance with millennial social and religious ideologies, patent proof of her sinful nature. But Paquita defends explicitly the right of women to experience sexual pleasure, although, where contemporary urban culture supports this privilege with the principles of modernity (e.g., equal sexual rights, female independence, full subjective agency), Paquita retains a dimension of Mexican popular culture by invoking divine support, something quite striking in a culture that traditionally invokes God for the purpose of circumscribing, invigilating, and controlling the female body.

One might be tempted to extract from such a definition of the disequilibrium between the legitimate project of female pleasure and the dreadful limitation of male response a sort of intransigent feminism bordering on vengeful lesbianism, which after all is provoked by man in his incapacity to satisfy the vital, erotic necessities of woman. However, this would be yet another form of masculinist sexism and certainly a very thin definition of lesbianism, as either a psychohistorical phenomenon or as a specific project of desire. But what is legitimate is to affirm in some sort of categoric way the very real limitations women face in their pursuit of what might be for them an erotic project (as opposed, of course, to what it might be for men).

"Esa es la puerta" too is grounded on rage, rage over the fact that the masculine other will necessarily come up short regarding the demands placed on it by the woman and the position she is staking out in her song. Yet this rage is mediated also by Hélène Cixous's laugh of the Medusa in the face of all of the dimensions of male impotence, an impotence in which sexual performance is just one reflection of emotional and sentimental impotence. "Subasta" transgresses the norms of the feminine singing voice, since this voice will not agree to assuming the guilt projected on her by the limitations of

the macho: if man does not pay attention to a woman, it is supposed to be her fault, a defect in her femininity and her inattentiveness to the amorous project the patriarchy puts before her. As a consequence, she ought only merit the scorn of men.

But here woman offers herself on a silver platter (which is even more explicit in those songs in which sin itself is specifically named), rejecting at the same time what is offered to her because she understands that the Other not a specific other, but the generic Other is always going to come up short. The rage that comes through in Paquita's songs goes beyond the simple enumeration of the sufferings of rejected and abandoned women, beyond the verbal tears that are forgettable because, even where such tears are justified, they are trite in their insistent repetition in the vast Latin American popular repertoire. Paquita's rage is that of a woman who knows how to use it as a device for self-protection and, more than anything else, it is the rage of a woman who also knows how to set it aside because, after all, "te piso como a un gusano y luego hago mi vida."

References

- Brown, Rita Mae. *Venus Envy*. New York, Bantam Books 1993.
- Daly, Mary. *Pure Lust: Elemental Feminist Philosophy*. Boston: Beacon Press, 1984.
- Geirola, Gustavo. "Juan Gabriel: cultura popular y sexo de los ángeles." *Latin American Music Review* 14.2 (1993): 232-67.
- Kahane, Claire. "The Aesthetic Politics of Rage." *State of Rage; Emotional Eruption, Violence, and Social Change*. Ed. Renée R. Curry and Terry L. Allison. New York: New York UP, 1996. 126-45.

Nehring, Neil. *Popular Music, Gender, and Postmodernism; Anger Is an Energy*.

Tousand Oaks: Sage, 1997.

Ponce, Roberto. "Paquita la del Barrio, en los años de su bar: "Nunca pensé tener éxito, pero mi voz no se parece a ninguna." Available online at: <http://proceso.web.com.mx/1029/1029n28.html>

"Rage." *A Feminist Dictionary*. Ed. Cherris Kramarae and Paula A. Treichler. Boston: Pandora Press, 1985. 379. See also "Anger," 51-52.

Notes on Point of View in Carpentier's El reino de este mundo; or, a Meditation on Narrative "Becoming"

Derek Frost
University of Connecticut

When Ti Noel returns to inhabit the old plantation of Lenormand de Mezy in Alejo Carpentier's El reino de este mundo, creating his personal kingdom among the weeds and ruins, fragments of the estate's former life occasionally surface and take shape: the blue tiles of the dining room floor, pieces of the foundation, a windowsill, and even part of a wall materialize from the oblivion of overgrowth and rubble. The emergence of these forms replicates, on a small scale, the phenomenon of becoming that recurs throughout the narrative.

In a broad sense, of course, "lo real" becomes "lo maravilloso" as human beings become animals, slaves become masters, and a monarch becomes part of his fortress. The process of becoming also occurs at a structural level, however, as the narrative itself gradually unfolds to reveal the truth of phenomena that first appear vague and puzzling. This emergence of events and images from initial formlessness, which parallels the evolving shape of history tracked by the novel and described by Alegría as possessing the attributes of "un frenesí de pesadillesco movimiento" (50), is most dramatically evident in the following episodes, as will be explored in detail below: (1) the slaves' campaign of poison and Mackandal's subsequent execution; (2) "el pacto mayor" and the uprising of the slaves; and (3) Ti Noel's return to Haiti and the events surrounding the murder of Cornejo Breille.

From Mackandal's sudden obsession with herbs to his appearance in the cavern, it is apparent that something is gathering momentum, but explanations are withheld by the selectively omniscient narrator. Only select portions of Mackandal's point of view are

revealed: his "raro interés" in certain plants, his surprise at the "vida secreta de especies singulares," his particular interest in mushrooms (28). The reasons for his fascination with the flora, however, are concealed.

When the point of view shifts to that of Ti Noel, the reader can only share the latter's uncomprehending "asombro" at Mamán Loi's resistance to the boiling oil (29); the additional shift in perspective to that of the slave owners as they react to Mackandal's escape further distances the reader from the conspiracy that is being hatched. Finally, Ti Noel's meeting with Mackandal in the cavern, although narrated in third person from Ti Noel's perspective, sheds little light on what is afoot. In spite of the fact that "Ti Noel se enteró ese día de lo que el manco esperaba de él," no explanation is given to the reader (33).

Although the origin of the spreading poison might be inferred from the sequence of events, the narrative in Chapter 5 obscures it in an atmosphere of mystery and alarm as the point of view shifts to that of the slave owners:

No se sabía cómo avanzaba entre las gramas y alfalfas, cómo se introducía en las pacas de forraje, cómo se subía a los pesebres. . . . Los más expertos herbolarios del Cabo buscaban en vano la hoja, la resina, la savia, posibles portadoras del azote. . . .

Pronto se supo, con espanto, que el veneno había entrado en las casas. (33)

Now it is the colonists who must make sense of the unfolding phenomenon, attempting to decipher it as it materializes in their midst.

One of the slaves finally informs the authorities that Mackandal is responsible; after four years of metamorphosing into animal forms, he is captured. As at the start of the campaign of poison, the narrator withholds information when the day of Mackandal's

execution arrives. Although the reader can guess at what is being prepared, there is initially no direct explanation for the gathering in the Plaza Mayor of la Ciudad del Cabo; the description focuses instead on the atmosphere of spectacle:

Como de palco a palco de un vasto teatro conversaban a gritos las damas de abanicos y mitones, con las voces deliciosamente alteradas por la emoción. Aquellos cuyas ventanas daban sobre la plaza, habían hecho preparar refrescos de limón y de horchata para sus invitados. Abajo, cada vez más apretados y sudorosos, los negros esperaban un espectáculo que había sido organizado para ellos; una función de gala para negros, a cuya pompa se habían sacrificado todos los créditos necesarios. (41)

The true nature of the event becomes apparent, however, with Mackandal's entrance, and the festive air described above grows sinister:

De pronto, todos los abanicos se cerraron a un tiempo. . . . Con la cintura ceñida por un calzón rayado, cubierto de cuerdas y de nudos, lustroso de lastimaduras frescas, Mackandal avanzaba hacia el centro de la plaza. (41)

His burning at the stake is described in vivid detail, all the more horrifying for the innocuousness of the scene with which the chapter opens.

The uprising of the slaves also materializes gradually from the narrative. The purpose of the meeting that seals "el pacto mayor," for example, is revealed in increments that slowly come into focus through the forest rain. It is even unclear at first whether the "dotaciones de la Llanura del Norte" (50) are slaves or slave owners, for Ti Noel's presence is not established until the third sentence. The subsequent reference to precautions against spies hints at the reason for the gathering, which is eventually revealed:

Bouckman dejó caer la lluvia sobre los árboles durante algunos segundos, como para esperar un rayo que se abrió sobre el mar. Entonces, cuando hubo pasado el retumbo, declaró que un Pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios. (51)

Echoing the delay of the narrative itself, Bouckman pauses before disclosing the final aim of the meeting, which is appropriately heralded by a bolt of lightning.

The start of the uprising is also presented in such a way that the reader at first cannot be sure of what is happening. The "llamada de los caracoles" that signals the beginning of the rebellion is presented from the perspective of Lenormand de Mezy, who initially does not understand its significance:

Muy lejos, había sonado una trompa de caracol. Lo que resultaba sorprendente, ahora, era que al lento mugido de esa concha respondían otros en los montes y en las selvas. . . . Era como si todas las porcelanas de la costa, todos los lambíes indios, todos los abrojines que servían para sujetar las puertas, todos los caracoles que yacían, solitarios y petrificados, en el tope de los Moles, se hubieran puesto a cantar en coro. . . . Monsieur Lenormand de Mezy, alarmado, se ocultó detrás de un macizo de bugambilias. (54)

Shifting to an omniscient point of view, the narrative then follows the opening minutes of the uprising as the slaves burst from their quarters and attack the main house.

Since Ti Noel's return home in Part III is narrated from his point of view (although in third person), the full picture of what Haiti has become during his absence only gradually emerges as he makes sense of it. He appears unable, however, to correctly interpret a number of ominous signs which, in retrospect, seem to allude to the horror of

the Christophe regime. Instead, "Ti Noel cayó de rodillas y dio gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos" (76).

Later, perplexed and fascinated by a group of black cavalymen dressed in Napoleonic uniforms, he follows them, failing to see any danger. This prodigal son's perception of Haiti is as dazzled as his view of Sans-Souci, "el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia" (78-79). The beauty of Christophe's pink palace is revealed to the reader with the approach of Ti Noel, who absorbs all the details and is most affected by "el descubrimiento de que ese mundo prodigioso . . . era un mundo de negros" (79).

Like Ti Noel, the reader must construct a partial picture of post-independence Haiti from the limited information that trickles forth from the narrative. When the protagonist is greeted with the "tremendo palo en el lomo," it is apparent that he has misread the signs of change in his native land (80). Only after being conscripted to work on la Ciudadela La Ferrière does he understand the full nature of Christophe's tyranny:

Pronto supo Ti Noel que esto duraba ya desde hacía más de doce años y que toda la población del Norte había sido movilizada por la fuerza para trabajar en aquella obra inverosímil. Todos los intentos de protesta habían sido acallados en sangre. (83)

The complete picture of events has again emerged from the narrative only gradually. The information is administered in doses, culminating finally in a broad perspective that shows Christophe surveying his dominion from the summit of La Ferrière, "sin nada que pudiera hacer sombra ni pesar sobre él, más arriba de todo, erguido sobre su propia sombra" (84).

The murder and reappearance of Cornejo Breille are perhaps the most vivid examples of the tendency for images and events to emerge from the narrative like figures from a mist. The limited-omniscient narration allows the reader to share Ti Noel's slowly dawning awareness of Breille's fate. First, an atmosphere of foreboding is created as the façades of buildings twist like faces in the direction of the Archbishop's residence. Suddenly, cries are audible from a hole in the corner of the residence: "De aquel agujero, negro como una boca desdentada, brotaban de súbito unos alaridos tan terribles que estremecían toda la población, haciendo sollozar los niños en las casas" (87). The course of the howling lamentations is described in great detail without any explicit reference to the cause until it is finally revealed that:

aquel capuchino que estaba emparedado en el edificio del Arzobispado, sepultado en vida dentro de su oratorio, era Cornejo Breille, duque del Anse, confesor de Henri Christophe. Había sido condenado a morir ahí, al pie de una pared recién repellada, por el delito de quererse marchar a Francia. . . . (87)

Additional background information, including the attitude of Christophe's wife and the arrival of "un nuevo favorito: un capellán español," is provided by a shift to an omniscient point of view (88). The narrative has progressed from intimations of the atrocity to a full account of how it came to pass.

The emergence of Breille's ghost from the shadows of the church is one of the most literal images of "becoming"; the narrative presentation is gradual, focusing first on the reactions of the characters and then on the vision itself:

De pronto, Juan de Dios González comenzó a retroceder hacia las butacas reales, resbalando torpemente sobre los tres peldaños de mármol. La reina dejó caer el rosario. El rey llevó la mano a la empuñadura de la espada. Frente al altar,

de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, *como nacido del aire*, con pedazos de hombros y de brazos *aún mal corporizados*. Mientras el semblante *iba adquiriendo firmeza y expresión*, de su boca sin labios, sin dientes, negra como agujero de gatera , surgía una voz tremebunda. . . . (90, emphasis added)

After the specter takes shape, literally out of thin air, its identity is revealed: "[E]ra el arzobispo emparedado, de cuya muerte y podredumbre sabían todos, quien estaba ahí" (90).

In the manner of the other episodes described above, it is at first unclear exactly what is happening. As the image crystallizes, the narrative enacts the process of becoming, of unfolding, of taking shape, as if to underscore the point that the history and myth which lie at the center of the novel are a continual coming into being. One epoch begets another, while "hechos históricos . . . se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan, luego, como mitos desde una subconsciencia colectiva" (Alegría 48).

One of the novel's most striking images is the juxtaposition noted by Ti Noel of the wig-adorned wax heads with the heads of calves in the shop window. There is a charged quality to this image, a dynamic relationship between the two sets of heads, which seems to suggest, in spatial terms, the phenomenon of becoming that is so essential to the narrative.

Works Cited

Alegría, Fernando. "Alejo Carpentier: Realismo Mágico." Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra. Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Las Américas Publishing Company, 1970. 33-69.

Carpentier, Alejo. El reino de este mundo. 1949. Mexico City: Siglo Veintiuno, 1989. Vol 2 of Obras completas de Alejo Carpentier. 12 vols.

Recuerdo imaginario de Bores. Un paseo por la exhibición del Reina Sofía

Humberto Huergo
Carleton College

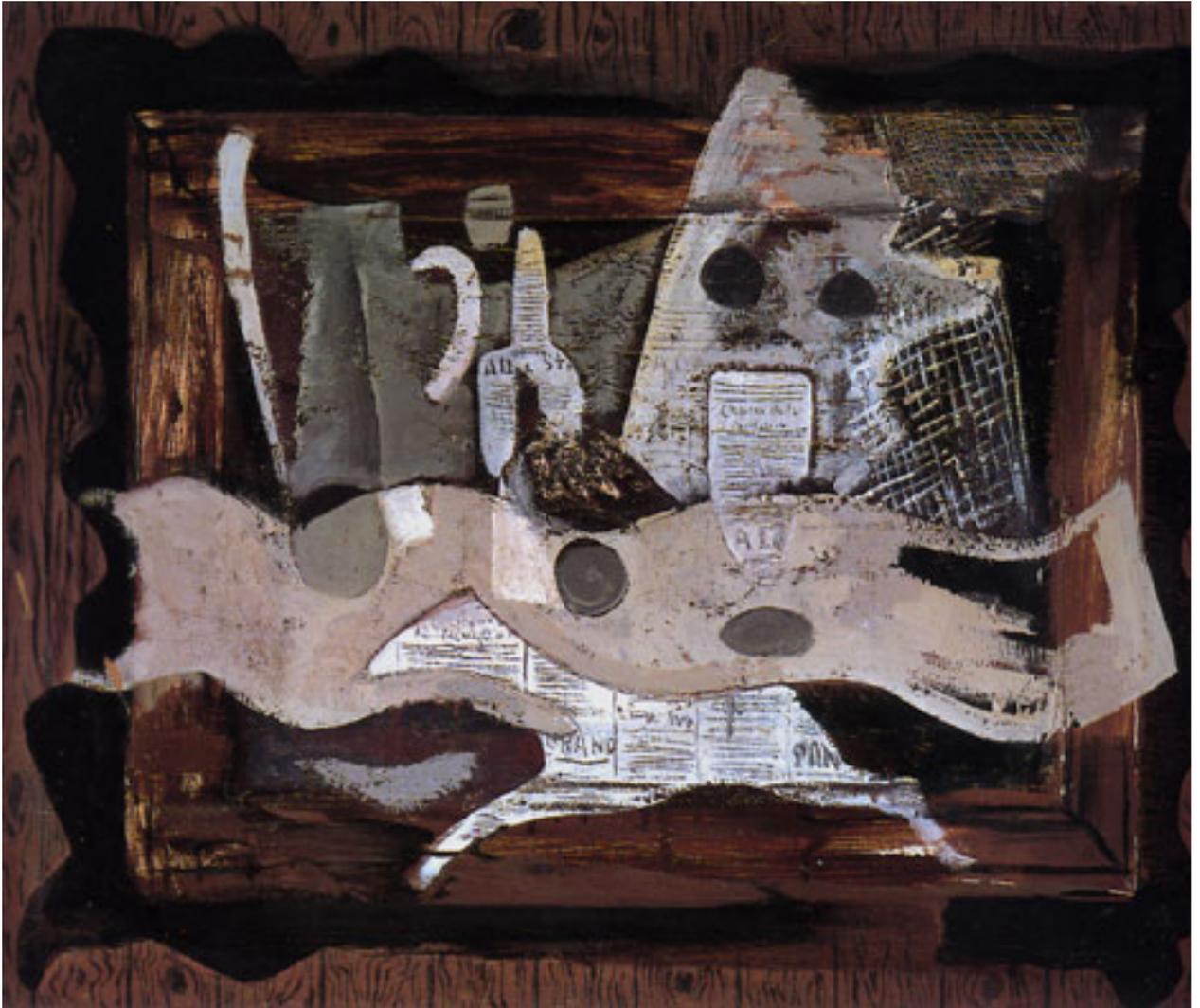
Para Carmen y Helena

No es lo mismo pintar una cosa que pintar su aparición. La pintura de Bores es el retrato de una aparición.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid celebra en estos días una importante exhibición antológica de Francisco Bores: "Bores esencial, 1926-1971." (1) Nada menos que ochenta cuadros del artista repartidos en diez salas organizadas de forma más o menos cronológica, desde mediados de los años veinte hasta principios de los setenta. Las páginas que siguen recogen mis impresiones de las obras expuestas en la exhibición. Llamarlas un estudio de la pintura de Bores sería decir mucho -- la obra completa del artista supera los dos mil óleos, sin incluir gouaches, acuarelas y dibujos. Son más bien una crónica de mi descubrimiento gradual del artista a medida que recorría las salas de la exposición, cuaderno y bolígrafo en mano. La lectura ideal del texto debe hacerse teniendo a la vista el catálogo de la muestra, de manera que mis palabras puedan conversar con las imágenes de Bores.

Sala Uno

Siete óleos realizados entre los años 1926-1927: Naturaleza muerta con conejo o Composición fuera de marco (1926), El carnaval (1926), La danza de las corbatas (1927), Sevillanas (1927), Papel rasgado (1927), Marsella (1927) y Los granaderos (1927).



Naturaleza muerta con conejo o Composición fuera de marco (1926)

Paleta sombría y opaca: negros, tierras, ocre, grises. Pasta gruesa; a veces, como en Los granaderos, grumosa.

Indecisión entre la abstracción y la figuración; corbatas que son zigzags que son corbatas. ¿Pintar un ritmo o pintar una figura?

Objetos cotidianos arrancados de su contexto natural y desparramados sobre la tela como palillos chinos; baile de corbatas, serpentinas, cordeles enroscados, aleteo de abanicos. Simultaneísmo. Futurismo tardío. Ecos de Delaunay y del Barradas de las portadas de la revista

Ultra.

Movimiento helicoidal. Se conoce que el artista ha buceado en las páginas de Hélices, de Guillermo de Torre ("ritmo, contraste y simultaneidad -- / ondulación sinusoidal de la trayectoria impresionista") (2). Pero también es evidente que ya ha oído hablar del Surrealismo: las corbatas en La danza de las corbatas simulan ocelos, muecas de espanto. El objeto nos mira; son corbatas y son fantasmas, jirones de humo, espantapájaros.

Falsos *collages* neocubistas. Ensambladura de periódicos pegados sobre una tabla. Pero no: tanto los periódicos como la tabla son *pintados*, de mentira. En el principio fue la pintura ilusionista, después el *collage* y ahora el falso *collage* pintado. Y otra cosa que no hallaríamos en una obra auténticamente cubista: una forma ondulante -- el fantasma del conejo en Naturaleza muerta con conejo o Composición fuera de marco -- que flota a través de la composición como una neblina.

Combate entre la línea recta y la línea ondulante, y entre la arquitectura y el sueño. El Surrealismo insertado en el Cubismo.

Ambición explícita, programática de trascender la voluntad arquitectónica del Cubismo sea desbordando el marco de la composición (Naturaleza muerta con conejo o Composición fuera de marco) sea llenándolo de formas descosidas y ondulantes: papeles rasgados (Papel rasgado), corbatas (La danza de las corbatas), cordeles (Marsella), sacos rotos (Marsella), etc.

El programa es claro: "Yo trataba de reaccionar contra el concepto cerrado del cuadro que podía, cuando más, engendrar un nuevo academicismo, pues lo cierto es que las composiciones cubistas nos ahogaban. Hasta la luz, por brillante que fuera, cobraba en el Cubismo una consistencia de materia sólida. Yo sentía la necesidad de abrir las ventanas, de volver a dejar que el cuadro respirase." (3)

Sala Dos

Años 1927-1930. Siete cuadros: La manzana (1927), Dos desnudos y una figura (1927), Mujeres tumbadas (1927), Jugadores de cartas (1928), Almuerzo en rojo (1928), El tiempo de las cerezas (1928), El sabor de los frutos (1930). Nada del año 29.

Sensación inmediata de claridad y limpieza. Tonos encarnados y alegres. Visión de cuerpos desnudos.

Tendencia al monocromatismo. Hay cuadros enteros entonados en un solo color: vino en Almuerzo en rojo; verde botella en El tiempo de las cerezas; carne en Mujeres tumbadas. El mundo visto a través de uno solo de los colores del prisma a la vez.

Profundidad aérea conseguida con muy pocos elementos, sin "tramoya." Ingravidez, ligereza, lirismo, claridad. Poética del aire.

Joie de vivre. Las corbatas vagamente aterradoras de La danza de las corbatas -- gritos mudos y ojos arrancados -- ceden el puesto a las escenas de café de un París festivo y despreocupado: amigos comiendo cerezas (El tiempo de las cerezas), jugadores de naipes (Jugadores de cartas), rostros que flotan sobre un fondo verde (El sabor de los frutos). Pienso en Hemingway (París era una fiesta) y, sobre todo, en Pound: "The apparition of these faces in the crowd; / petals on a wet, black bough" ("In a Station of the Metro"). Rostros de Boreas: pétalos en la noche del bar.

La naturaleza muerta invade la obra: manzanas, platos, cerezas, cuchillos, copas, el espaldar de una silla. (El espaldar solamente: los objetos están incompletos. No son objetos solidificados ante la vista, sino apariciones fugaces, al mismo tiempo reales y soñadas). Pero no se trata de la naturaleza muerta cubista. Las figuras de Boreas no están soldadas unas con otras como las de Juan Gris, sino sueltas. La tendencia que se anunciaba en Naturaleza muerta con conejo o Composición fuera del marco se ha cumplido cabalmente: las figuras *han* desbordado el

marco y flotan libremente en el espacio.

La técnica del artista también es nueva. En lugar de dibujar primero para luego rellenar con el color, como es lo normal, ha invertido el procedimiento y primero mancha el fondo de la tela con colores lisos y después dibuja encima con trazos rápidos y ondulantes. ¿Conocería Boreas la pintura de Dufy? La idea de componer con el color en lugar de con el dibujo es muy similar. Sin duda, conocía al Masson de principios de los años veinte: Les Soupiraux (1924), La Torse (1924), L'Armure (1924), Homme tenant une corde (1924) (los cordeles de Boreas). Mujeres tumbadas recuerda el óleo Deux nus (1924) del surrealista francés en más de un detalle. Pero se trata de un Surrealismo dinámico, no del Surrealismo estático, ortodoxo y tradicional de Tanguy y Dalí. (4) Si hay onirismo en Boreas, está en la soltura del trazo. El artista no ha querido aburrirnos con la representación pictórica de sus sueños (¿hay algo más aburrido que los sueños *de los demás?*), sino liberar el pincel. No copiar un sueño, sino mover el pincel con la libertad del sueño. La danza de las corbatas es ahora la danza del pincel. Pintura automática, automatismo pictórico.

Sala Tres

Años 1928-1930. Seis cuadros: Sábado por la tarde (1928), Los cantantes (1928), La calle (1929), Gentío bajo el sol (1930), El viento (1930), Naturaleza muerta transparente (1930).

Continúa el enamoramiento de París. Más cafés (Sábado por la tarde, Los cantantes); parejas de enamorados (La calle); el gentío de la ciudad (Gentío bajo el sol, El viento). Una figura de bigotes a lo Menjou conversa animadamente con sus amigos mientras el humo de su cigarrillo traza espirales de humo en el aire (Sábado por la tarde). Una pareja de enamorados baja por la calle fumando; el humo que sube del cigarrillo se confunde con el perfil de la mujer, dibujando un rostro de humo sobre el rostro de carne (La calle). Se trata de pintar a toda costa formas redondas y ritmos circulares: espirales de humo, sombreros de hongo, garrafas, paraguas (lo cóncavo de los paraguas), la curva de los hombros, las curvas de la barbilla. La línea recta ha sido desterrada del

cuadro. El pintor está poseído por la furia del arabesco. El objeto es un pretexto para trazar circulitos, como en los cuadernos infantiles de caligrafía.

Al mismo tiempo: afán de transparencia. El Cubismo había ahogado las ganancias del Impresionismo demasiado rápidamente. Convendría dar un paso atrás y "continuar lo que el Impresionismo tenía realmente de nuevo: la conquista del ambiente y de la luz" ("Escritos" 21). Los cuadros del 1930 -- Gentío bajo el sol, El viento y Naturaleza muerta transparente -- son un primer intento en esa dirección. La luz invade la tela (aunque no es exactamente la luz naturalista del Impresionismo). La acción se traslada del interior del café a la calle. Primeros paisajes.

Sala Cuatro

Cinco cuadros de los años 1934-1937 y uno, más tardío, del 1946: La blusa (1934), La costurera (1934), Interior crepuscular (1935), Mañana soleada (1935), Mujer en su cuarto (1937) y Niña de blanco (1946).



[La costurera \(1934\)](#)

Se rompe la continuidad estrictamente cronológica de la exposición y se empiezan a mezclar cuadros de épocas y estilos diferentes, aunque unidos por un mismo tema: interiores domésticos habitados por figuras femeninas.

Paso de la calle a la casa y del mundo de los hombres al de las mujeres. Bores contrae matrimonio en diciembre de 1930. En 1931 nace su primera hija. Ya no está interesado en pintar los cafés de París sino el mundo doméstico.

Pintura de interiores. Calma sin lujo ni voluptuosidad. Nos asomamos a las habitaciones más privadas de la casa: el dormitorio con su cajonero, el cuarto de costura... La ronda de los peces en la pecera. Ecos lejanos de la pintura de interiores holandesa: La encajera de Vermeer, Terburg, Pieter de Hooch, sin olvidar Las hilanderas y La costurera de Velázquez.

Luz tibia, luz matinal, luz crepuscular. Interiores a media luz y no ya el reverbero de Gentío bajo el sol. Efectos de transparencia. Sombras diluidas como manchas de acuarela. Estética del velo y el candil.

La consagración del trabajo doméstico. Cuidar que la blusa no se arrugue (La blusa). Medir y cortar la tela con esmero (La costurera). Sacar la jaula del canario todas las mañanas (Mañana soleada). Celos, pudor, discreción, soledad. Figuras solitarias absortas en una labor doméstica. La figura sola con sus pensamientos, en una intimidad que no posa para nadie. Otros gestos y otras caras. Antes, francas y sonrientes; ahora, modestas y cabizbajas.

¿Sería Bores tan callado como sus cuadros? Su amigo Jean Granier lo llama "un español discreto y secreto." (5) Pero es una de sus nietas, Anne, la que ha dejado el retrato más revelador del artista: "Del trabajo cumplido durante aquellas horas en que me autorizaba a jugar en su taller -- dice -- no me acuerdo más que del silencio regularmente interrumpido por el movimiento de vaivén hacia la tela, y lo que pudiera decir sobre ese trabajo no tiene importancia. Su tarea no se diferenciaba para mí de sus otros gestos cotidianos, lo que no podía más que encantar a mi abuelo y explicaba mi presencia en su taller. Ciertamente no le hubiera gustado para nada ser invadido en su soledad para sorprenderlo en algún 'gesto de artista.'" (6) Y concluye: "a veces lamentaba [Bores] no haber sido más bien zapatero que pintor" ("Biografía" 183). Subrayo los motivos más

importantes: búsqueda de la soledad y del silencio, repulsión por el "gesto de artista" y aprecio por los "gestos cotidianos," vocación de zapatero. ¿No es lo que dicen las telas que comentamos? Pintar con el cuidado y la humildad de una costurera (La costurera). O bien: manejar la "tela" (el lienzo para pintar) como si fuese una blusa (La blusa). Cuestión de cortar y medir, de combinar colores, de dejar pasar la luz, de no ser pesado. Si Bores sólo hubiera pintado estos cuadros, concluiría: es un pintor *femenino*, esto es, con un sentido a un tiempo doméstico y religioso del quehacer artístico. No presume de nada, ama las cosas sencillas y trabaja con esmero.

Sala Cinco

Ocho cuadros realizados entre 1933 (con anterioridad a la Sala Cuatro) y 1940 (con posterioridad a la Sala Seis): Mujer con corsé (1933), El hombre del paraguas (1933), Mujer peinándose (1934), La mujer rubia (1937), Interior (1938), Bar de estibadores (1938), El puerto de San Juan de Luz (1939) y Luz en el puerto (1940).

Paso del mundo de la casa al mundo del burdel. Temas eróticos. No falta ninguno de los personajes: la prostituta (Mujer con corsé y Mujer peinándose); el cliente (El hombre del paraguas); el bar de marineros (Bar de estibadores).

Es obvio que Bores ha querido seguir los pasos de un Toulouse-Lautrec (Femme en corset, Femme qui se peigne, Femme tirant son bas) o de un George Grosz (Mattrose in Nachtlokal, Akt mit schwarzen Strümpfen, Paar und Tanzende), por citar dos ejemplos conocidos, y recrear el mundo de los bajos fondos con sus miserias y obscenidades. Sin embargo, lo que resalta en los cuadros no es tanto el erotismo, cuanto el sentido del recato. No hay posturas lúbricas ni miradas rijosas. No hay traspaso de dinero. No hay "escándalos." Y en cambio sí abundan los gestos de callada tristeza. La postura de El hombre del paraguas es la misma de la Melancolía I de Durero: la cabeza apoyada en la palma de la mano en señal de aburrimiento o pesar. Aparte de esto, los tonos del cuadro son muy oscuros: negro y café sobre fondos ocre y grises. La prostituta de Mujer

peinándose se debate entre dos gestos contradictorios, como las histéricas de Freud: por un lado, descubrir los senos; por el otro, esconder el rostro en la penumbra. De igual modo, la escena de Bar de estibadores se desarrolla en dos planos distintos. En el primer plano, domina la algarabía: brindis, charreteras, fanfarronadas masculinas. En cambio en el fondo puede verse con claridad un marinero de aspecto abatido. El tema de los cuadros podrá ser el burdel, pero el tono sigue siendo intimista.

La única excepción de la serie la ofrece Mujer con corsé, que es un cuadro deliberadamente chillón (al fondo hay una figura gritando). Advierto que es uno de los primeros cuadros de la serie: 1933. Seguramente Bores acababa de descubrir el tema y todavía no sabía traducirlo en su propio lenguaje.

Sala Seis

Años 1934-1939. Siete óleos de diversos géneros y tendencias. Cuatro interiores: La prueba (Recuerdo imaginario) (1934), La mujer del marinero (1936), Interior rosa (1936) y Día de primavera (1939); un paisaje: Desayuno campestre (1936); el retrato de una niña: Niña jugando a la pelota (1936); y una naturaleza muerta: el autobiográfico La mesa del pintor (1937).

La diversidad de temas y lenguajes roza en la cacofonía. Bores, o los organizadores de la exposición, se disparan en distintas direcciones a la vez. Hay cuadros claros y cuadros oscuros, geométricos y ondulantes, más planos y menos planos, unidos o muy fragmentados.

La obra maestra de la sala y acaso de toda la exposición es La prueba (Recuerdo imaginario), propiedad del Museum of Modern Art de Nueva York. (Fue adquirido en 1949 y desde entonces apenas se ha expuesto). Interior doméstico ocupado por tres figuras femeninas -- tres siluetas -- y un maniquí con una cinta anaranjada al cuello. Habitación en penumbras. Colores lisos y monocromos, velazqueños: negro sobre negro, gris sobre gris, gris sobre negro. Una de las figuras le "prueba" un vestido a otra, mientras la tercera figura las entretiene al piano. Puente

imaginario entre la costura (el quehacer doméstico) y la música (el quehacer artístico). Vaivén entre lo visto y lo soñado. Teatro de sombras.

Ya el subtítulo de la obra -- Recuerdo imaginario -- nos aproxima a la estética del artista: la pintura es el recuerdo de una escena vivida, pero acendrado (purificar los metales en la ceniza) por la imaginación. Recuerdo iluminado, depurado, soñado y, a la postre, olvidado. Me viene a la memoria la célebre frase de Wordsworth: "la emoción rememorada en estado de tranquilidad [*emotion recollected in tranquility*]" ("Prólogo a Baladas líricas).

¿Cómo trabaja la imaginación? En el caso de Boreas, eliminando unos detalles y resaltando otros. Se trata de reducir al mínimo el tiempo que le toma al ojo recorrer el lienzo, de manera que todos los elementos que lo componen se revelen, no sucesivamente, sino "de golpe." "El sentimiento de espacio en un cuadro -- explica el artista -- se da, sobre todo, por la reducción al mínimo del factor tiempo, es decir, cuando se pueden ver simultáneamente, de golpe, los diferentes elementos de que se compone; obtener una síntesis visual equivalente a la que se opera en el ojo cuando concentramos nuestra visión en un punto determinado, que percibimos de una forma más clara que los elementos que lo rodean, ya que si nuestro ojo percibe *sucesivamente*, el problema pictórico consiste en *reducir* esta sucesión a un solo momento visual, siendo ésta la condición de unidad del cuadro, así como de la sensación de espacio [cursivas en el original]" ("Escritos 14-15). La pintura tiene como finalidad "el conocimiento del mundo a través de la visión" ("Escritos" 15), pero se trata de una visión parcial e instantánea. No el cuerpo entero, sino un seno, la nuca, el tobillo (Desayuno campestre). No el taller del artista, sino pinceles, algo como un sombrero, un trozo de barandilla (La mesa del pintor). No la acción de "tocar el piano," sino manos flotando, teclas (La prueba). Es decir, el objeto se descompone en sus rasgos esenciales, dejando que la retina llene los espacios vacíos. Pintura-haiku: menos la descripción de un objeto que la síntesis visual de una aparición, ya que "es su carácter de aparición lo que da fuerza a la imagen." (7)

Sala Siete

Diez cuadros realizados alrededor de los años cincuenta: Bodegón rosa (1945), Composición en gris y blanco (1952), Composición de los limones (1954), Bodegón de las anémonas (1954), Personajes comiendo (1955), Composición de los claveles (1955), Día de verano (1956), Manzana roja y uvas azules (1957), La mesa blanca (1957), La comida (c 1960-1961).

Formas y colores tenues, temas deliberadamente anodinos. Triunfo del blanco y de la naturaleza muerta.

Estética de la inapariencia. Lenta progresión de las ganas de desbordar el marco (Composición fuera del marco) a las luces tamizadas (Interior crepuscular) a la pura evanescencia (Bodegón de las anémonas, La mesa blanca). Antes no se quería estar "encerrado." Ahora, simplemente, se quisiera no "estar."

Frutas pequeñas: manzanas, uvas verdes y azules, limones (muchos limones), fresas, cerezas. Platos y recipientes sencillos y blancos. Mientras menos ostentoso sea el objeto, mejor.

Blancura zurbaranezca. Mantel de Zurbarán, pero sin los pliegues de Zurbarán: más sencillos, más limpios, más puros.

Fragilidad dentro del equilibrio. A pesar del carácter geométrico de las formas, parece como si la composición se tambaleara. Unas veces la línea se quiebra; otras, el color se sale de los bordes de la figura. El sentido de la composición se reencuentra con el Cubismo, pero se trata de un Cubismo *povero*. Arquitecturas efímeras en lugar de arquitecturas poliédricas.

Luz, ¿pero qué clase de luz? Borel lo ha dicho en alguna parte: "luces imaginarias" (Borès s. p.). Es decir, no la luz del sol o de una bombilla, sino la blancura de la luz en estado puro, la "aparición" de la luz. Ni Caravaggio ni Monet; mucho menos las pastas babosas de Sorolla. La luz que emana de los cuadros no viene de ningún lado ni apenas arroja sombras; no disuelve el volumen de los objetos como sucede en el Impresionismo ni golpea contra ellos como sucede en

el Barroco. Simplemente llena el cuadro. Todo es luz. "(El alma vuelve al cuerpo, / Se dirige a los ojos / y choca.) -- ¡Luz! Me invade / Todo mi ser. ¡Asombro!," etc. He citado al Guillén de "Más allá". La luz de Bores es una luz *guilleniana*, con todo lo bueno y lo malo que ello implica. Lo bueno: el asombro perpetuo ante el alzamiento del Ser, el júbilo del día, la "frescura en chispas," la "Gracia de Aparición." Lo malo: la falta de *malestar*. ¿Conocerá Bores la verdad de la muerte? Hasta ahora no la ha pintado.

¿En qué se diferencian los bodegones de los años cincuenta de los anteriores?

1. Los objetos se hallan más cerca del espectador. No están tanto "sobre" la mesa, cuanto pegados contra ella. No hay mesa o la superficie del cuadro es la "mesa."

2. Los objetos no invitan al uso, sino a la contemplación. La pintura no es tanto "un fruto que saboreamos con los dedos" ("Escritos" 25) cuanto un lago en calma.

3. Los objetos no vibran, sino que están quietos. Los ritmos circulares de los años veinte han cesado.

4. La disposición de los objetos obedece a una finalidad menos física que metafísica. Así, por ejemplo, en Bodegón de las anémonas, donde el arreglo estrictamente lineal de las vasijas recuerda los bodegones de Zurbarán. No estamos frente a los restos de un almuerzo, sino frente a una composición de lugar.

5. El nivel de abstracción aumenta, aunque sin perder de vista del todo el referente. De esta manera, los limones son al mismo tiempo círculos y cítricos; el cuchillo, un cubierto y una raya horizontal; la servilleta, una pieza de tela y un triángulo.

Sala Ocho

Siete óleos realizados entre 1943-1951, es decir, con anterioridad a los vistos en la Sala Siete: Bodegón de las tres manzanas (1943), Niños jugando a la pelota (1944), El verano (1944), Frutero con uvas (1948), Bodegón con frutero (1950), Bodegón con fondo azul (1951) y El

pescador (1951).

Frutero con uvas, Bodegón con frutero y Bodegón con fondo azul podrían, y deberían, estar en la sala anterior. Salvo la intensidad de los azules, el lenguaje es esencialmente el mismo: espacio "intermedio" (ni del todo plano ni del todo profundo), paleta monocroma, objetos muy cercanos al espectador, frutas menudas, trazo esquemático, disposición lineal tipo Zurbarán. En cambio Bodegón de las tres manzanas (1943) me desconcierta: ¿una mesa color *chocolate*? ¿Bores? La diferencia respecto a un cuadro como La mesa blanca (1957) habla por sí sola. En diez años, la paleta del artista ha pasado, por decirlo así, del barro a la porcelana.

En los paisajes y retratos volvemos a encontrar a un Bores ya conocido: el amante de la naturaleza feraz y de los juegos infantiles. El verano y Niños jugando a la pelota están fechados en el año 1944 mientras que El pescador es de 1951. En los siete años que median entre unos y otro la concepción del paisaje y de la figura se ha transformado en la misma dirección de los bodegones: hacia el despojamiento de las formas y la atenuación del color. Compárese. Verdeazul y verde esmeralda en El verano y Niños jugando a la pelota; verde aceituna en El pescador. El verano y Niños jugando a la pelota: figuras en movimiento. El pescador: hieratismo egipcio. Allá, lujo de detalles; acá, máximo esquematismo. (De hecho, el cuadro se inspira en el retrato inacabado del escultor Juan Martínez de Montañés, de Velázquez).

Sala Nueve

Ocho óleos realizados entre 1957-1965. Cuatro naturalezas muertas: Composición del mantel de cuadros (1961), El velador (1961), La flor roja (1962), Fresas y limones (1962). Dos interiores: Interior rojo (1959) e Interior azul (1963). Dos retratos: El pescador de quinquillas (1957) y Mujer de azul (1960).

Intimidad y búsqueda de la abstracción por medios figurativos. Pero también: una nueva extrañeza. Como vio con toda perspicacia Grenier para la misma época en que se pintaron los

cuadros (1961), "nous quittons la lumière du jour pour celle du rêve et du fantastique" (Borès s. p.)

Intimidad en los interiores domésticos. Conversación entre mujeres en Interior rojo; conversación con el libro en Interior azul. La intimidad de la amistad y la intimidad de la lectura. El ambiente emotivo del tema lo determina el color: rojos cálidos en Interior rojo; fogonazos azules y blancos en Interior azul. El calor de la conversación y el resplandor boreal de la lectura.

Búsqueda de la abstracción por medios figurativos en los bodegones. La luz de El velador se astilla en paralelepípedos blancos y azulados. Los cuadros de Composición del mantel de cuadros se tragan el mantel. La flor roja de La flor roja se pierde detrás del juego de planos y luces. De las cuatro naturalezas muertas exhibidas en la sala me quedo con la última: Fresas y limones, que es la quintaesencia de Bore: frutas pequeñas con mucho espacio alrededor; equilibrio dentro de la precariedad; luces imaginarias. El amarillo pálido atizado por el rojo fresa, el rojo fresa contraído por el amarillo limón. Reposo de los limones en los bolsillos del mantel y temblor de la fresas desparramadas. Compruebo emocionado algo que los pintores siempre han dicho: el color y la forma no tienen un valor meramente descriptivo, sino ontológico. El conjunto rojo-azulado-cálido-temblor-menudencia-desparramo no sólo "describe" una fresa, sino que la descubre en toda su pureza. El conjunto amarillo-blanco-frialdad-reposo-menudencia-redondez abollada no sólo "describe" un limón, sino que lo levanta delante de los ojos, le devuelve el Ser.

Extrañeza en los retratos, sobre todo el inquietante Mujer de azul. Estamos ante un Bore totalmente inaudito: paisaje desierto de cielos negros; punto de vista muy bajo, el cielo apretado contra el borde superior de la tela; figura de dimensiones "colosales" (como El coloso de Goya) que sale al encuentro del espectador; visión frontal; gesto enigmático; cuencas vacías. ¿En dónde estamos? ¿de quién es el rostro que nos mira detrás de la máscara? La diferencia de línea, de colorido y de atmósfera respecto a Mujer en su cuarto (1937) es abismal. Para citar de nuevo a

Grenier, "l'atmosphère en apparence familière, devient de moins en moins 'naturelle' . . . Au sommet de la carrière de Borès, l'aspect 'Goya' l'emporte sur l'aspect 'Velasquez' de sa peinture" (Borès s. p.). El Goya de las pinturas negras aventaja al Velázquez de los tonos oscuros. Puede que me equivoque, pero el mundo familiar de Bores empieza a resquebrajarse.

Sala Diez

Nueve óleos de los últimos años en la vida del artista. Tres naturalezas muertas casi abstractas: Composición antigua (1963), Bodegón de la mimosa (1964), Buen tiempo (1965). Un paisaje casi abstracto: Paisaje de otoño (1965). Una corrida de toros casi abstracta: La corrida (1965). Y varios retratos -- ahora sí -- netamente espectrales: Mujer con sombrilla (1963), Desnudo tumbado (1968), Mujer con limón (1970), Mujeres comiendo (1971).



Mujeres comiendo (1971)

Confirmando mi sospecha: el último Boreas desemboca en la abstracción espectral. La estética

de la "aparición" que el artista venía sosteniendo desde su juventud ("es su carácter de aparición lo que da fuerza a la imagen") se descubre como una estética de auténticos "aparecidos": "muerto que se presenta a la vista de los vivos" (Diccionario de uso, s. v. 'Aparecido'). Es su carácter de aparecido, de espectro lo que ahora da fuerza a la imagen. ¿Presentiría el artista su propia muerte? Así lo creo.

Salto las naturalezas muertas, donde la batalla del artista en contra de la muerte es menos evidente (no obstante, nótese las luces fosforescentes y las líneas dentadas) y me centro directamente en los cuadros más dramáticos.

Paisaje de otoño. Melancolía otoñal. Formas filosas y descoyuntadas que amenazan con venirse abajo. Imágenes del derrumbe, derrumbe de las imágenes. El grado de abstracción ha llegado al extremo. A pesar del título del cuadro -- Paisaje de otoño -- , no distingo ningún elemento del paisaje. ¿Es la pintura de una montaña? ¿un bosque? ¿un lago? En cambio, entre el desbarajuste de las formas sí alcanzo a distinguir, como en los paisajes anamorfósicos de Josse de Momper y Matthäus Merian, una cara deshecha por una mueca de dolor; una boca torcida y dos ojos amarillos (¿limones?), y otros dos ojos amarillos cerca de éstos. No veo un paisaje, pero sí veo una careta o, mejor: entre las ruinas del paisaje hay una careta que me ve *a mí*.

La corrida. Sangre y arena. Duelo al sol. Lienzo gigante en formato vertical (195 x 130 cm). Formas descoyuntadas a punto de desplomarse. Tonos negros y ocre con extrañas decoloraciones obtenidas con un trapo, no con la gracia del pincel. Además: goteros de pintura insólitos en un artista orgulloso de trabajar con esmero. Por lo que respecta al tema del lienzo -- la corrida -- , basta citar al pintor Antonio Saura: "La indudable crueldad de la corrida -- dice -- se asemeja, en arte, al interés por lo monstruoso, lo barrueco y lo soñado . . . El torero-pintor concibe su arte como un combate con la tela y con la imagen realizado en el cumplimiento de un voluntarioso y codificado rito. En la difícil labor de su absurda batalla, precisa de soledad y

concentración, para luego, en el vértigo, poder lograr sublimes, acumulativas e irrepetibles faenas. Como el torero frente al toro, a través de su extraña danza, y en diferencia de fiera, el pintor que se atreve a pintar su fiesta por dentro desea alcanzar la deseada lentitud y la rapidez certera, el fantasma imaginado, el conjunto resonante, el vértigo y la convalecencia del acierto" (Fijeza 79-82). ¿Qué significa La corrida, entonces? La fiesta *por dentro* de Bores; su enfrentamiento con "lo monstruoso, lo barrueco y lo soñado."

Por último, la galería de espectros amarillos: Mujer con paraguas (aureola dorada y cuencas vacías); Desnudo tumbado (rigidez dentro del aparente sosiego, lamparones blancos y amarillos); Mujer con limón (figura venida del más allá, cuencas vacías, cabeza de huevo envuelta en resplandores amarillos).

Me detengo en el último cuadro de la exposición, y uno de los últimos en la vida del artista: Mujeres comiendo. Corre el año 1971. Un año después -- 10 de mayo de 1972 -- Bores fallecería en París a los 74 años de edad.

Es un cuadro aterrador. Dos figuras pétreas, la una reflejo de la otra, se vuelven de frente al espectador con los ojos arrancados. Sobre la mesa de comer yacen una jarra de agua y un limón *aplastado*, mientras que el fondo se pierde en un amasijo de formas indistintas y oscuras. En resumen: 1) Temática del doble como mensajero de la muerte, como usurpación del yo propio por el yo ajeno. 2) Duda entre lo inanimado y lo viviente. 3) Temática de la ceguera, obsesiva en la última época del artista. 4) Disolución de las formas y pérdida del rostro. 5) Atmósfera entre doméstica y angustiante.

No sé qué opine el lector. Para mí es un ejemplo clásico de lo siniestro freudiano: "nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión." (8) La diferencia del último Bores respecto a todos los anteriores es ésta: el Bores de antes era un pintor meramente familiar (*heimlich*); éste,

recíprocamente familiar y extraño (*unheimlich*).

Las últimas pinturas de Bores están cerca de todo lo último.

En la cafetería del Reina Sofía

Hay cinco Bores con muchos otros Bores intermedios.

El primer Bores (c 1926-1927) oscila entre la arquitectura y el sueño. No se siente a gusto ni en el Cubismo ni en el Surrealismo, así que va y viene entre los dos, pintando *pseudo-collages* neocubistas en los que inserta formas oníricas y ondulantes. Entre la línea recta y la línea curva, prefiere la segunda, lo cual explica la presencia de corbatas y cordeles en sus cuadros. Tiene sed de espacio y de claridad. No obstante ello, emplea pastas gruesas y colores oscuros y opacos.

El segundo Bores (c 1927-1930) es ondulante y bohemio. Se acerca al Surrealismo dinámico de Masson (nunca al Surrealismo estático de Dalí), pero no lo toma demasiado en serio. No le interesa tanto el mundo de los sueños, cuanto los cafés parisinos. Está peleado a muerte con la línea recta, dibujando exclusivamente ritmos circulares: sombreros de hongo, espirales de humo, bigotes a lo káiser, figuritas en forma de ese ("S") y de ocho ("8"), etc. La técnica de pintar recuerda al Dufy de La playa y el muelle de estacas en Le Havre (c 1926) o Niza, el casino de la escollera (c 1926): manchar la tela primero y luego dibujar encima con trazos espontáneos y ondulantes. Los colores pueden ser claros (Las manzanas, Dos desnudos y una figura) u oscuros (Sábado por la noche, El sabor de las frutas), con tendencia al monocromatismo: un solo color dominante, muchos tonos.

El tercer Bores (c 1934-1938) es íntimo y fragmentario. Pinta el mundo de la casa y el mundo del burdel, pero hasta sus prostitutas y estibadores tienen un dejo de melancolía. Su devoción por la vida doméstica lo lleva a retratarse a menudo en la figura de la costurera (La costurera, La blusa), con la que comparte, entre otras cosas, la modestia y el amor por las telas semitransparentes. Prefiere las luces tamizadas a las brillantes, la mañana al mediodía y el

crepúsculo -- Interior crepuscular -- a cualquier otra hora. En el velazqueño La prueba (Recuerdo imaginario) (otra tela acerca de la costura) fija su credo artístico: la pintura es el recuerdo de una realidad vivida, pero acendrado por la imaginación; "una síntesis plástica de lo verdadero" ("Escritos" 26). El carácter súbito y fragmentario de los cuadros de esta época les merece el apelativo de pintura-haiku : no la descripción de un objeto, sino la síntesis visual de una aparición.

El cuarto Bores (c 1952-1957) es etéreo y guilleniano: cántico a la luz sin sombra de angustia. Tiene sed de inapariencia, por lo que pinta numerosas naturalezas muertas descarnadas y tenues. La luminosidad de los cuadros no se apoya en la realidad; no son luces naturales, sino, como dice el artista, "imaginarias." La fruta favorita del artista es el limón, por ser pequeña y luminosa.

El quinto Bores (c 1965-1971) es sincero y turbador. Utiliza la pintura como un escudo en contra de su propia muerte y por eso, pinta la muerte. Aparecen temas poco comunes en su obra, como el paisaje de otoño y las corridas de toros, tratados con urgencia, incluso con descuido. Al mismo tiempo, los temas domésticos -- la comida familiar y el paseo -- cobran un cariz netamente siniestro. El espacio se emborriona y se llena de luces fulgurantes y amarillentas; los limones se aplastan y desdibujan; las figuras pierden las facciones, tornándose rígidas y espectrales. Además, todas las figuras tienen los ojos arrancados, como si hubiesen caído en las manos de "El arenero" de Hoffmann ("¡Vengan los ojos, vengan los ojos!").

Mi Bores favorito es el tercero y el último: el Bores familiar (*heimlich*) y el no-familiar (*unheimlich*).

Ciberletras le agradece a Carmen Bores la autorización de reproducir los cuadros incluidos en este artículo.

Notas

- 1 Para el catálogo de la exposición, véase Bores esencial, 1926-1971 (Madrid: M.N.C.A.R.S., 1999)
- 2 Guillermo de Torre, "Diagrama mental," Ultra 18 (10 de noviembre de 1921): s.p. Recogido posteriormente en Hélices. Poemas (1918-1922) (Madrid: Mundo Latino, 1923) 85-86.
- 3 Francisco Bores, "Escritos y declaraciones," Bores esencial 24.
- 4 Para la diferencia entre el surrealismo dinámico y el estático, véase Antonio Saura, "Espacio y gesto"(1959), Fijeza. Ensayos (Barcelona: Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 1999) 7 y n.1.
- 5 Jean Grenier, "Borès," Essais sur la peinture contemporaine (Paris: Gallimard, 1959) 129.
- 6 Citado por Helena Dechanet, "Biografía," Bores esencial 182-183.
- 7 Testimonio del artista citado por Jean Grenier, Borès (Paris: Verve, 1961) s.p.
- 8 Sigmund Freud y E.T.A. Hoffmann, Lo siniestro. El hombre de arena. Trad. De L. López Ballesteros y Carmen Bravo-Villasante, Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs 10 (Barcelona: Palma Mallorca, 1979) 28.

"Un refinamiento absurdo". Enumeraciones de Sergio Pitol

Reinaldo Laddaga
University of Pennsylvania

¿Qué hay de nuevo en los últimos años de este siglo de narrativa hispanoamericana? ¿Qué puntos de novedad podrán marcarse, en el futuro, en el mapa de narrativas de nuestra región en el final del milenio que se cierra? Una respuesta verdaderamente sensata a estas preguntas es, quizás, imposible. Por una razón de derecho: ¿quién puede decir con alguna pretensión de certeza qué es lo que del presente aparecerá, en el futuro, incluso el más inmediato, como nuevo y, a la vez, relevante? Por una razón, también, de hecho: el campo de la narrativa latinoamericana ha perdido la consistencia de estructura que, en ciertos pasajes del siglo, había llegado a tener, los discursos no circulan de país a país, de hemisferio a hemisferio, con la (relativa) fluidez con que lo hacían hace algunas décadas, y no hay ningún punto en ese campo donde se pueda tener la seguridad de conocer lo que sucede en toda su extensión. Tanto más cuanto sus bordes se han vuelto inciertos. ¿Dónde termina y dónde empieza aquello que, de la producción textual del continente, convendremos en considerar como la narrativa latinoamericana que cuenta? Tras los trabajos realizados en los últimos años sobre testimonios y otras formas de narración no literarias, no es posible pretender que algo así como la literatura, en tanto institución y sistema de normas, posee el monopolio de la narración. Pero además, ¿dónde comienza y termina, en lo que hace a la narrativa, el continente? ¿Qué entendemos por "hispanoamericana" en la expresión "narrativa hispanoamericana"? ¿Narraciones escritas por quiénes? ¿Dónde? Y ¿en qué lenguas?

Quizás sea porque no hay manera de responder a preguntas semejantes con auténtico rigor, que los ensayos de respuesta han sido, por lo que sé, escasos. Hay una

especulación al respecto, sin embargo, sobre el cual me parece interesante reflexionar, aunque no sea sino por el instante de unas pocas páginas. Ella se propone en un texto reciente del escritor mexicano Sergio Pitol, cuya obra narrativa no voy a analizar aquí (baste decir que ella tiene probablemente su punto más alto en tres novelas escritas a partir de mediados de la década pasada y recientemente reunidas bajo el nombre de Tríptico del Carnaval). El texto en cuestión, cuyo título es "El mago de Viena y de nuevo Hamlet", fue publicado en julio pasado en una revista mexicana, Letras libres, y es una mezcla de fragmento autobiográfico, ficción, especulación general sobre el arte y crítica concreta, semejante a la clase de "textos anfibios donde los géneros se mezclan y potencian unos a otros" (como la propia revista los describe) que componen El arte de la fuga, una colección de 1996. En su deriva, el tema que "El mago de Viena..." toca con más frecuencia es el canónico motivo de la importancia de los clásicos en la educación artística o intelectual. En el inicio del texto, Pitol especula sobre las influencias decisivas en su propia escritura, y sobre la imitación en la formación del estilo, pero cambia rápidamente de asunto, y se dedica a comentar El mago de Viena, un "producto industrial" o un ejemplo de "literatura light" que desconozco, que el escritor parafrasea extensamente, y que lo lleva a emitir una queja contra las pretensiones de gran literatura de los creadores de esta clase de productos, que incompetente componen, a su juicio, historias desafortadas y extravagantes, tan crasamente melodramáticas y ridículamente intrincadas como lo es la narración en la que se ha detenido. Tras esta protesta, Pitol escribe:

A pesar de los complejos intereses que se mueven en torno al libro, de los sofisticados mecanismos mercadotécnicos, de la salvaje competitividad de algunos círculos, sigue existiendo un público sensible a la forma, lectores exigentes cuyo paladar no toleraría historias tan

truculentas ni la lacrimosa salsa del folletón, un público que se enamoró de la literatura desde la adolescencia, y contrajo ya antes, en la niñez, la adicción a viajar por el espacio y tiempo a través de los libros.

Y entre este público que sí sabe leer, se encuentra un grupo minúsculo, pero que es en verdad un supergrupo, el de los escritores, o los adolescentes y jóvenes que van a ser escritores en un futuro próximo. (16)

En este grupo, el más lejano a los lectores que ceden fácilmente a "los sofisticados mecanismos mercadotécnicos", el más inmune a estos mecanismos y el más "sensible a la forma", se detiene Pitol, para señalar la importancia para ellos de las "lecturas iniciales", lecturas apasionadas en las cuáles uno, supone el escritor, se pierde - perdiendo, jubilosamente, su tiempo -, y que, en su texto, ejemplifican ciertos libros que cualquiera de nosotros asocia con la "gran literatura" en su más común definición, los libros centrales del canon europeo-americano moderno: La cartuja de Parma o Absalon, Absalon!, Ana Karenina o Al faro. No hay nada de sorprendente hasta aquí en el texto de Pitol, que parece ser una simple defensa de la "gran literatura" en la época de la literatura de masas. Pero hay una inflexión extraña a lo más estereotipado de este motivo en el pasaje que sigue, donde se encuentra una rápida lista de quienes constituyen, en el presente de la literatura de la región, los miembros por excelencia de ese grupo que Pitol acaba de discernir:

Gracias a esas lecturas y a las muchas que aún le faltan, el futuro escritor podrá concebir una trama tan imposible como la de El mago de Viena, exasperar hasta lo imposible su chabacanería, su vulgar extravagancia, transformar su lenguaje en un palimpsesto de ignorancia y sabiduría, de majadería y exquisitez, hasta lograr un libro absurdamente refinado, una delicia, un relato de culto, un bocado para los happy few,

parecido a los J. Rodolfo Wilcock, César Aira, Enrique Vila-Matas, Francisco Hinojosa, Mario Bellatin o Jorge Volpi. (16)

Esta pequeña lista es llamativa. Es que no incluye escritores cualesquiera, ni tampoco escritores que haya razón para esperar que constituyan para cualquier lector los ejemplos de gran literatura del presente en español. El grupo es raro, y, sin embargo, dotado de una cierta consistencia. Por un lado, él incluye únicamente a autores hispanoamericanos - con excepción del español Vila-Matas - de obras que han alcanzado su madurez y su mayor difusión en los últimos años, precisamente, del siglo (el argentino Juan Rodolfo Wilcock murió hace más de veinte años, pero, por los accidentes de la recepción de su obra, escrita en italiano y prácticamente inexistente en español hasta su traducción y reedición reciente, es un escritor que ha alcanzado sus lectores recién en esta época). Pero, por otra parte, para quien haya leído con alguna atención estas obras, es claro que hay entre ellas aspectos, componentes compartidos. Pero, ¿cuáles? ¿Qué hay en común entre estos escritores, además de su común "sensibilidad a la forma"?

Pitol lo señala, en este pasaje, muy brevemente: que en sus textos se pone en juego una escritura que hace uso activo de formas extravagantes o caóticas, que en ellos se entabla una cierta relación con las literaturas "industriales", que ellos ponen en juego en la escritura un "refinamiento absurdo", refinamiento sobre el cual volveré. Encontré algo perturbador, al leer el texto, el hecho de que su lista no contuviera otra cosa que varones. Pero, fuera de eso, la enumeración me pareció, desde la primera lectura, atinada. Como también me pareció curiosamente natural que, en su deriva asociativa, el texto desembocara, unas pocas líneas más tarde, en otra lista de escritores, que incluye, esta vez sí, a un puñado de mujeres. La yuxtaposición de ambas listas es sugestiva. La ocasión de la segunda de ellas se presenta en un pasaje en que Pitol habla de la americana Eudora

Welty, "cuya lectura desde hace muchos años me produce una fascinación próxima al delirio" (17), y describe su literatura de este modo:

en sus narraciones las cosas parecen muy sencillas, insignificancias de la vida cotidiana o momentos terribles que parecen insignificancias; sus personajes son excéntricos, y al mismo tiempo modestos como es todo el entorno. Uno puede pensar que están desesperados en el mundo que habitan, pero es posible que ni siquiera hayan reparado en la existencia de ese mundo. Son auténticamente "raros". Otra notable escritora del sur, Katherine Ann Porter, señaló en alguna ocasión que los personajes de Eudora Welty eran figuras encantadas que para bien o para mal están rodeadas de un aura de magia. Pero en sus páginas esos pequeños monstruos humanos no aparecen en absoluto como caricaturas sino que están retratados con gran naturalidad y dignidad (17).

Y sin embargo, se lamenta Pitol, estas maravillas que son los relatos de Eudora Welty son más bien desconocidas entre los escritores que él mismo frecuenta:

He comentado en varias ocasiones con amigos escritores las virtudes de esta dama; la conocen poco, no les interesa; dicen haber leído algún que otro cuento suyo del que recuerdan poco. Están en lo cierto cuando de inmediato, como a la defensiva, afirman que carece de la grandeza de William Faulkner, su célebre coterráneo y contemporáneo, cuyas tramas y lenguaje han sido parangonados tantas veces con las historias y el lenguaje de la Biblia. Los libros de la señorita Welty están muy lejos de ser eso, es más, son su revés: un desfile de presencias diminutas, paródicas, trágico-grotescas, que se mueven como marionetas

trepidantes en algún pueblo o pequeña ciudad de Mississippi, de Georgia o de Alabama durante los años treinta y cuarenta de este siglo (17).

Los relatos de Welty, entonces, suelen ignorarse, y la justificación que se tiende a dar de esa ignorancia es que las descripciones de los hechos de "presencias diminutas" en que ellos consisten son incomparables con las construcciones de ciertos escritores, William Faulkner por ejemplo, que se suponen ser los paradigmas de la narrativa que cuenta como auténticamente superior, y cuyos textos se suponen poseer la potencia y la altura que se asocian usualmente con el estilo bíblico, estilo del cual el de Welty sería el "revés". A pesar de lo cual, Pitol aclara, hay algunos lectores de ella:

Los lectores de esta autora no son legión. Para los happy few - y en casi todos los lugares donde he vivido he encontrado a algunos de ellos - leerla, hablar de ella, equivale a un perfecto regalo. Todos ellos están vitalmente relacionados con el oficio literario, son escritores, traductores, editores, gente de esa especie desapacible y exigente.

Para los participantes de esos minúsculos grupos de entusiastas de Eudora Welty, también los de Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett, Flann O'Brien, del Borges anterior a los cincuenta años, de Giorgio Manganelli o Carlo Emilio Gadda, dispersos por el amplio mundo, encerrados en refinadas torres de marfil o en inclementes estudios de bajo precio, basta que un entusiasta mencione el nombre de alguno de esos ídolos de culto para que otro se convierta en su aliado (17).

¿Los happy few de ambos pasajes son los mismos? Es de suponer que sí. Pero en el fragmento que incluye la lista de escritores de nuestra lengua, las lecturas que se suponen ser capaces de impactar en los seres "sensibles a la forma", las lecturas

formativas, son las del canon mayor, mientras que los happy few del último pasaje son los lectores de escritores resueltamente no canónicos, contra-canon de escritores que tienen en común... ¿qué cosa? ¿Qué hay en común entre Manganelli y el "Borges anterior a los cincuenta años", entre Compton-Burnett y Gadda? Pitol no lo dice. Pero para cualquier lector de estos escritores debe ser indudable, imagino, que una escritura que "exaspera hasta lo imposible su chabacanería, su vulgar extravagancia", y "transforma su lenguaje en un palimpsesto de ignorancia y sabiduría, de majadería y exquisitez, hasta lograr un libro absurdamente refinado", está más cerca de los territorios de ellos que de los de Absalon, Absalon! o Ana Karenina. De ahí que la yuxtaposición de ambas listas en el texto de Pitol sea sugestiva, y que, incluso cuando no lo formule de ese modo, haga pensar que el texto imagina el campo de la narrativa hispanoamericana en los últimos años del siglo como caracterizado por la abundancia en él de escritores, y más específicamente de escritores que son paradigmas de lo más valioso de esa narrativa, que se encuentran especialmente próximos a Firbank, O'Brien y Welty - o, para mencionar nombres latinoamericanos que él no menciona, a Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, cierta Clarice Lispector y cierto Virgilio Piñera. Que se aproximan, por lo tanto, a autores que se inscriben en la tradición de una literatura al mismo tiempo compleja en el plano de la forma e indiferente a los valores que ha llegado a cifrar el adjetivo "bíblico": la potencia, la altura, la sobreabundancia de sentido - o, en los términos del propio Pitol, la "grandeza de tono", la "complejísima construcción" de "esa espesa arborescencia" que son, por ejemplo, los textos de Faulkner. Es decir, la sublimidad.

Detengámonos un momento en este término. Detengámonos en un texto que se detiene en este término: un libro reciente de Elaine Scarry, titulado On Beauty and Being Just. En la segunda parte de este breve volumen, Scarry argumenta contra una cierta

degradación o descalificación de la belleza en discursos académicos, críticos, políticos de las últimas dos o tres décadas. Varios motivos, sostiene Scarry, se han propuesto para justificar esa predisposición, uno de los cuales nos interesa aquí. Una de las formas de descalificación moderna de la belleza "ha resultado - dice el texto - de su yuxtaposición con lo sublime" (82), noción que, como sabemos, se estabiliza y se vuelve central en la especulación estética hacia finales del siglo XVIII, en gran medida gracias al prestigio de Kant, que le dedicó al par de la belleza y lo sublime un tratado de juventud, y que realizó una elaboración decisiva de la cuestión en la Crítica de la facultad de juzgar. El par en cuestión, según Scarry, concentra y ordena una secuencia de otros pares, que rápidamente enumera: bellas son las flores y los meandros de ciertos arroyos, la claridad del día y las cosas pequeñas, mientras que sublimes son las montañas y los altos robles, la vastedad y la noche. Lo bello es femenino y múltiple; lo sublime masculino y simple. Lo sublime conmueve y lo bello encanta.

Scarry señala, atinadamente, que nada en el texto de Kant indica una preferencia de su autor por alguno de los miembros del par: la distinción, en la tercera Crítica, es puramente descriptiva. Pero muy rápidamente se proyectó sobre esta descripción una evaluación tal que los atributos que resume el término "sublime" pasaron a considerarse positivos, y negativos, por lo tanto, sus contrarios: "Anteriormente capaz de encantar o asombrar, ahora la belleza era lo no-asombroso; y era también lo no-masculino, lo no-montañoso, lo no-recto, la no-noche. Cada atributo o ilustración de la belleza se convirtió en uno de los miembros de un par oposicional, y, como era casi siempre el miembro diminutivo, era también el miembro despreciable" (Scarry 84).

Es fácil ver que el lector de Pitol que, "como a la defensiva", justifica su desinterés por Eudora Welty exclamando que "carece de la grandeza de William Faulkner", "cuyas

tramas y lenguaje han sido parangonados tantas veces con las historias y el lenguaje de la Biblia", está implícitamente basándose en esta distinción, o en una distinción análoga, y contrastando un texto meramente bello - si es que eso le concede a la escritora - con uno sublime. Lo que resulta tanto más fácil de hacer cuanto Welty, como Firbank, Manganelli u O'Brien (y como Aira, Wilcock o Hinojosa), escribe una obra que puede describirse como "un desfile de presencias diminutas", una obra obsesionada con las posibilidades estéticas de la pequeñez.

Pero la descripción que hace Pitol de estos textos, o de los textos del presente de la lengua española "sensibles a la forma", ¿nos hace pensar en la "belleza" en sus acepciones más usuales? La palabra no aparece, en rigor, en su texto. Lo que el propio Pitol dice es que los escritores en cuestión producen libros "absurdamente refinados". ¿Qué quiere decir esto? Varias cosas, sin duda: refinados hasta el exceso, en primer lugar, hasta la exageración, hasta el amaneramiento (y, si el refinamiento que más comunmente se valora es moderado y austero, refinados hasta la falta de refinamiento); y refinados, también, sin verdadero motivo, más allá de lo que es razonable practicar el refinamiento: locamente refinados, refinados sin sentido. E, incluso, refinados de un refinamiento, una atención al tallado del detalle, que aparece tanto más absurdo cuanto que se aplica a la composición de sinsentidos.

Porque sinsentidos son gran parte de los textos de los escritores del canon de Pitol. Y el sinsentido no ha carecido, en la historia de las ideas y las prácticas estéticas modernas, de intrincadas y difíciles relaciones con lo sublime, como un importante libro reciente lo muestra. El libro ha sido traducido al inglés con el título de In Praise of Nonsense, y su autor es Winfried Menninghaus. El argumento central del libro es que, en el momento preciso de bifurcación en que se constituía la preferencia moderna por la

sublimidad, otra posibilidad de escritura se proponía que, en ese momento preciso, quedó sin desarrollo, pero que retornaría sistemáticamente a la literatura en los siglos siguientes. No tengo espacio aquí para ser fiel a la complejidad del argumento de Menninghaus, pero no me parece inadecuado resumirlo del siguiente modo: al mismo tiempo que - en la órbita de lo que él mismo, siguiendo a Fredrich Kittel, llama la "red discursiva de 1800" - comenzaba a proponerse que el arte y la literatura eran, en lo fundamental, los sitios de presentación de lo "infinitamente significativo", sitios donde un sentido infinitamente descifrable se ofrece a una comprensión emocionada por esa abundancia, algunos (un Ludwig Tieck, por ejemplo) proponían una valoración positiva de cierto sinsentido como manera de exploración del campo hermenéutico orientada a inducir una "intermitente suspensión de su funcionamiento propio" (Menninghaus 8). El sinsentido en el que In Praise of Nonsense se concentra es menos el (lógico o semántico) que asociamos con cierto Lewis Carroll y cierto Edward Lear, que el sinsentido que se produce cuando, en una narración, los personajes no actúan del modo que anticipamos por lo que de ellos suponemos conocer (lo que Menninghaus llama "sinsentido motivacional"), o el que se produce cuando no conseguimos descubrir la regla que une las partes de un escrito en una totalidad coherente (lo que el autor llama "sinsentido eidético"). Este sinsentido de la inmotivación y la incoherencia, de la multiplicidad irreducible, que - en tanto su vocación propia es sustraer una parcela de narración de la esfera de lo interpretable - constituye no sólo lo otro del texto sublime, sino su resistencia, nunca ha dominado el campo literario, pero es rara la época en que ha estado totalmente ausente de él.

No hay ninguno de los escritores de la lengua española moderna que menciona "El mago de Viena..." que no recurra, en algún momento, a estas variedades del sinsentido; tampoco hay ninguno de los escritores afines a Welty que el texto enumera

que se prive de hacerlo. El propio Pitol, por otra parte, ha formulado una poética de este tipo en otro texto, llamado "El narrador", incluido en El arte de la fuga, y tan incierto en lo que respecta a su inscripción en un género como "El mago de Viena...". En cierto pasaje, el texto describe el primer encuentro del escritor con un tríptico de Max Beckmann. Lo que prevalece, dice Pitol, en su memoria de este encuentro, es la imagen de una "acumulación de [una multitud de] elementos inverosímiles en el mismo espacio" (El arte de la fuga 121), asociada con una placer estupefacto. Prosigue Pitol:

En ciertas ocasiones, después de ver pinturas de Beckmann, he sentido la tentación de incorporar en mis relatos situaciones y personajes cuya simple proximidad pudiera ser considerada como un escándalo; establecer en un raptó de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama. Soñar con escribir una novela ahíta de contradicciones, la mayoría sólo aparentes; crear de cuando en cuando zonas de penumbra, fisuras profundas, oquedades abismales... (121)

¿Es esta clase de práctica de la narración lo que "El mago de Viena..." asocia con Aira o Wilcock? ¿Es en eso que consiste producir escritos "absurdamente refinados"? Supongo que sí. Es que, hay que retenerlo, el "refinamiento" de Pitol coincide con una chabacanería exasperada (y ¿qué es una "chabacanería exasperada" sino la trivialidad acentuada hasta el sinsentido?), con una extravagancia hiperbólica, con la edificación de tramas imposibles. Si una imagen propone el texto de Pitol de la narrativa hispanoamericana del fin de siglo - o en todo caso, de aquellas regiones de esa narrativa en las que se practica una "sensibilidad a la forma" - es la de un campo en el que abundan especialmente, y gravitan de una manera particular, escritores que prefieren componer

escritos radicalmente no sublimes, refractarios al juego de exponer (de ensayar hacerlo, al menos) una infinitud de sentido en un fragmento de lenguaje, y propensos a explorar las posibilidades de "intermitente suspensión del funcionamiento propio" del campo hermenéutico, como diría Menninghaus, de puesta en colapso de la interpretación, que residen en una narrativa apasionada por la pequeñez, la precariedad, la evanescencia y, a la vez, por la incoherencia, el azar, la anarquía. No se trataría, simplemente, de autores de una literatura "fragmentaria"; una cierta práctica de la fragmentación (una práctica, digamos, sublime de la fragmentación) es característica de escritores de los cuales Wilcock o Hinojosa, Vila-Matas o Aira, se encuentran profundamente distantes. No se trataría, tampoco, de producir una escritura que mezclara rasgos de la "gran literatura" con otros de la "literatura popular", si es que esta mezcla se supone apuntar a una fusión más o menos estable y armónica: en el texto de Pitol, la "gran literatura" y la "literatura popular" se ponen en contacto con el objeto de inducir su mutua descomposición, como se ponen juntos, para descomponerse, la "vulgaridad" y el "refinamiento".

Hay un segundo motivo de "El mago de Viena..." que la yuxtaposición de ambas listas sugiere, y en el que no me he detenido: el hecho de que los textos de Aira, Wilcock o Hinojosa no sólo se sitúan, en el plano de la forma, en la genealogía de Gadda, O'Brien o Welty, sino que, como los escritos de estos, se encuentran, en el plano del contenido, poblados continuamente, como por una obsesión, por personajes a la vez excéntricos y modestos, indiferentes a sus entornos aunque bañados en una atmósfera de vaga desesperación, "pequeños monstruos humanos", "marionetas trepidantes", o, para usar una expresión del mismo Enrique Vila-Matas que Pitol cita, "extrañas formas de vida". ¿Qué relación hay entre los dos niveles? ¿Que vínculo hay entre la propensión a construir

un determinado tipo de discurso, y, al mismo tiempo, concentrarse en determinada clase de personajes? La respuesta excede el marco de este escrito.

Bibliografía

PITOL, Sergio. El arte de la fuga. México: Era, 1996.

---. "El mago de Viena y de nuevo Hamlet". Letras libres, Vol. 1, N. 7, Julio de 1999, pags. 11-20.

SCARRY, Elaine. On Beauty and Being Just. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MENNINGHAUS, Winfried. In Praise of Nonsense. Kant and Bluebeard. Stanford: Stanford University Press, 1999.

A Poetics of the Americas

Ernesto Livon-Grosman
Yale University

In the surprisingly wide use of the term "The Americas" I believe one could find the strength as much as the weakness of what is already a truly new area of studies. The idea of the Americas seems to cut across languages and history in a way that complicates the simplicity of boundaries thought as clear landmarks between literatures and cultures. The field can, in what I believe is one of its more interesting venues, question the notions of South and North that helped create a reductionist view of culture and literature by appealing to a rather rigid, but reassuring, sense of identity. This polarization that proved useful in the past for political mobilizations became reductionist by appealing, once again, to the well-known notion of Us vs. Others. This is a point of view that in the best possible scenario equates mass cultural productions to foreign policy on one side and popular culture to political critique on the other without accounting for other manifestations of resistance. It is enough to look at the increasing Hispanic and Chicano presence within the US to realize that those neatly dividing lines have ceased to offer the only radical view that can provide a better understanding of the present cultural affairs. A present that also includes a strong cultural critique that questions, among other issues, neocolonialism as an extension of neoliberalism but that more often than not, rehearses time and again the dispute between the political and the literary avant-garde.

Even though the field has been in the make for many years, from Jose Martí's "Our America" and Domingo Faustino Sarmiento's Facundo to Bell Gale Chevigni's and Gary Laguardia's 1986 Reinventing the Americas, and more recently through a multiplicity of talks and essays, the specificity of the Americas takes on a new and interesting challenge

when one places the discussion within the frame of globalization. Is it possible for the discourse on the Americas to upset the homogenization associated with the cultural consequences of transnational capital? Is there a proposition for the Americas that would cut across the demolishing effect of culture as synonymous of non-local, debased literary productions while presenting anew a point of view capable of integrating an interest for the vernacular while projecting itself outside its boundaries? In other words, could we develop a critique of cultural imperialism while pointing at common concerns in the literary production of the US and Latin America? Those are, I believe, the kind of questions that could help us to redefine literary studies in a dynamic way while avoiding one more canonical list that is not on the shelves because it has no shelf life.

One of the most traditional views of the Americas is one of disjunction, made out of the confrontation between South and North, pushing for a consolidation of each of the terms in a rather contrived way: the South becomes a more or less uniform block from Rio Grande down to Tierra del Fuego. The North, usually equated with the US and Canada, is the northern term of the opposition. This view brings us to the solid discursive consolidation of both sides, reinforcing in a perverse way a series of nationalist discourses, stumbling blocks in any attempt to understand difference not only in relation to each other but also within each of those supposedly seamless blocks.

A possible way of rethinking a poetics of the Americas would be, then, in the intersection of common issues and different languages. Instances in which some concerns, not their outcome or resolution, could be recognized as a shared moment. A case in point would be the connection between Thoreau and Guillermo Enrique Hudson or Waldo Emerson and José Martí, writers who were dedicated to establishing a common ground between writing and the new territory they thought as a defining feature of the

Americas. Their works carry out a displacement of the state's sovereignty toward the community's independence in search of a sense of autonomy from Europe, an orientation that made them foundational texts. It is not enough to move away from Europe, or for that matter from the US; it is also necessary to make room in order to constantly reposition oneself within the spectrum of active readings and open the critical view to new connections that ultimately echo the richness of those texts instead of constraining them to a discussion of experimental literature that emerged in Europe under different circumstances. We ask for a day off when we could take over the factory.

A similar case could be made for the avant-garde in the Americas during the early 1900. It might now be more interesting to look at the Americas' vanguards in regard to the way in which they both, northern as well as southern, tried to differentiate themselves from Europe through their emphasis on vernacular language and mestizo culture, as is the case with, the north American William Carlos Williams, and the Peruvian César Vallejo. That is acknowledging topics that were never part of the other experiences. It is also possible to read from this alternative perspective, a non-aligned Americas the formal experimentation as political resistance that appears in magazines like the Argentine XUL and the US L=A=N=G=U=A=G=E, both of them committed to investigating an experimental poetics as another form of political critique and very much aware of the cultural politics that surrounded them.

I would like to take a close look, although brief given time limitations, at some elements of these two magazines that I believe could work as a possible model for a definition of the Americas as a field of study.

The Argentine magazine XUL appeared for the first time in 1981 and is still being published. L=A=N=G=U=A=G=E started in 1978 and ended its publication in 1982.

XUL emerged at the end of the military dictatorship that started in 1976 and ended in 1983. XUL criticized that military dictatorship as well as the cultural politics of the regimes that followed, and although the magazine never stopped its criticism of the state it did not conform to the general expectation of aligning itself with the cultural agenda of the traditional left. L=A=N=G=U=A=G=E was edited by Bruce Andrews and Charles Bernstein, in the aftermath of the political disillusion that followed the Vietnam War and the dissolution of the traditional left. Both magazines worked their own poetics within the frame of writing as a political critique.

A first element in common is the capacity of these magazines to present themselves as non-groups, to take apart the notion of literary circle and with it the implicit need for self-defense that comes together with a sense of territory. The anti-institutionalization of these journals was implicit in their effort to remain a space open for the discussion of similar concerns instead of the promotion of a program. This resistance to a fixed identity adopted different ways in each of these journals. For L=A=N=G=U=A=G=E, one of those strategies revolved around the problem of naming by making it truly difficult to establish a relation between the name of the magazine and a closed set of references. The effectiveness of its elusiveness could be seen in the fact that even today, two decades after Language magazine was first published, critics and reviewers continue wrestling with the idea of how to explain that there is no such a thing as a collection of canonical documents that could represent L=A=N=G=U=A=G=E; instead there is a set of interests that could be shared and explored from different perspectives. Less programming makes more room for exploration.

XUL's resistance to labels is better seen in several collective issues dedicated to publishing contemporary poetics that, even though there were all formally experimental,

included multiple strategies dedicated among others things to reread the traditional canon and create at the same time a genealogy of present and past works. For XUL poets like Oliverio Girondo and Juan L. Ortiz helped to create a common ground, a meeting place for poetics as diverse as sound poetry, visual poetry, performative poetry and not just a new literary order.

Equally substantial to the exploration of these magazines was the fact that both were committed to considering the reader as an active participant. Jorge Perednik, one of the founders and editors of XUL, maps Argentina's poetic scene as well as a rather larger politic landscape when he writes for the XUL Reader (Roof, 1997):

Poetics can be explosive or implosive; the explosive, whose movement goes out from the poem, in search of an author or the propagation of a meaning, and the implosive, in which the outside is attracted by a centripetal force, where the reader implodes toward the poem. An explosive poetics is in some way an expansive, conquering poetics, and this is what dominated in the 60s and the beginning of the 70s when the desire was to use poetry for a political cause. And a poetics that inserted itself in the play of the spectacle also attempted this. Conquering the people, conquering the market, conquering the attention of the critical establishment - these provoked the epigraph of an editorial in the magazine: "Enough conquests, we're tired of winning." (p. XX)

Perednik's characterization is not only a discussion about institutional politics but also a comment on the politics of poetic practice. It is at this point that poetic experimentation and political subversion come together for both magazines through the questioning of the limits of representation. In both cases, L=A=N=G=U=A=G=E as well as XUL, it is a matter of bracketing the concept of representation as a natural option and bringing attention to the materiality of the word. Bruce Andrews, one of the editors of

L=A=N=G=U=A=G=E, addresses the issue when he writes in "Constitution/Writing, Politics, Language, the Body":

Words/were/what/were/whole/want/waiting/whose. More than a prop. the words fit awkwardly into the context.

This paradigm of language as a medium of representation, or pointing, is open to challenge. Most notably, a structuralist view of language can challenge it, setting out a number of assertions in boldface that need to be assimilated. *Do filter something words before filtering means?* Language ceases to accept its subordinate role in a program of writing taken as representation, invisible ink. *Unnaming* . The medium is no longer a stand-in for 'the world' but the mechanism by which we thought the world was being represented. *and the containers always the containers . ocular proof abandon* . Not language as a neutral collection of discrete (and discreet) pointers, each with its own relationship to some 'pointee'. *Copies a copy* .

Instead: language as a relatively autonomous system. (Open Letter p. 157)

For both magazines poetry implied the possibility of a political praxis that permitted, without the demands of commercial publishing houses, a revision of the criteria around which the community was organized. Whatever the case, whether it was to address the regulations proposed by the Spanish Royal Academy of Language; the appropriation of language that took place during the military government or the general but pervasive normalization of language, L=A=N=G=U=A=G=E and XUL proposed a critique of a system of signs, an experimental poetics, as political resistance. As Bruce Andrews states: "The critique of power - in society and in writing - must acknowledge how insinuating this pattern of domination actually is, while confronting it". (Open Letter p. 161)

These virtual intersections became visible with the first personal encounter that took place in 1995 in New York City during the Conference on the "Poetics of the Americas." From then on some of the participants of both magazines have been involved in several joint projects, the most recent of which is the latest issue of boundary 2 "99 Poets/1999. An International Poetics Symposium" Traveling and translation constitutes the latest formats of the exchange. It goes without saying that both, traveling and translation, are instrumental for the dialogue that ultimately constitutes key strategies in the ongoing effort to create a different kind of exchange within globalization, one that could subvert the hierarchical relation between North and South, as we know it. Translation, in particular, is at this point one of the political strategies available to undermine those rigid notions of Nation as identity and actively subvert the boundaries of national literatures, American as well as Latin American.

Latin American literature is a case in point. The monumentality that has characterized until recently Latin Americanism overlooks the specificity of works that do not illustrate the idea of a literature that transcends regional specificities, proposing a kind of national literature for all of Latin America. This vision of Latin American literature limits the possibility of reading canonical works in relation to other works, other literatures, within and outside of the same language forgetting that the notion itself of Latin America is not a natural product but a political construction that started in the 1700s with Francisco Miranda's proposition of unifying the former Spanish colonies. The conflict does not arise from the necessity of replacing canonical works with another reading that is equally definitive and hierarchical but in understanding that this monumentalist interpretation suppresses by definition the self-critical gesture out of which it constructs itself as though the reader were not dealing with a single interpretation

among many; as if it were not from the beginning and in all circumstances simply a possibility, as if the a priori that determines any national literature program were a natural product and not yet another cultural artifact.

The sense of unity that pan-Latin Americanism proposes was, in its most strict sense, attained at the exclusion of Portuguese, aboriginal languages, French and Caribbean English and, up to some extent, the dialectal variations of Spanish found throughout the continent. And if Chicano literatures can extend the definitions of what is Latin America, so must Brazil. After all is it possible today to think of a "Latin American literature" without Brazil?

Even if one assumes that a nation could be defined by its culture, a notion less definable and predictable than the literary canon suggests, how can we understand the rigidity of national literatures except as a result of the institutional violence with which the university defends them? Why not consider literary studies in terms of a practice of a pedagogy of limits? Why not open up the possibility of studying the many moments of resistance and criticism of the literary establishment with a continental scope and do so not only as a coincidence but also as an active possibility? In the context of globalization, understood as a perspective that tends to erase differences, we could counter-read the literatures of the Americas as one opportunity among many to think anew the boundaries of national literatures, to redraw the map from the perspective we want to give it and not only from a notion of nation that was formulated in the 18th and 19th centuries.

La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina

Graciela Montaldo
Universidad Simón Bolívar

Hay en la cultura letrada del *Fin-de-siècle* latinoamericano algo que definitivamente se ha perdido, aquello que Walter Benjamin, llamándolo "aura" de la obra de arte, definió como la constatación de una lejanía y una distancia con el objeto del deseo cultural; las distancias -especialmente las estéticas- ya son irrecuperables en el fin de siglo, que promueve -paradójicamente, a través del artificio- la ilusión de la transparencia cultural a través de la reproductibilidad mecánica. Benjamin (1989) habla del aura menos como una condición de las obras de arte que como una relación que se establece entre ellas y el sujeto que las contempla y la relación aurática es, precisamente, la que el fin de siglo ve desvanecerse. El proceso se da paralelamente en Europa y en América Latina y está ligado a la constitución de las industrias culturales a escala global.

En este trabajo, me interesa revisar un aspecto de esa nueva configuración de la estética en el mundo de la cultura a través de las crónicas de Rubén Darío: las alianzas intelectuales que arma Darío y las negociaciones de una identidad subcontinental que organizan el mundo de su escritura en función de la idea de una cultura hispanoamericana. Elijo las crónicas porque en ellas se pone en escena un conjunto de estrategias para debatir la identidad y, a su vez, porque son textos que tienen una circulación más amplia que los específicamente literarios. Si el problema de fundar las propias tradiciones culturales pertenece, en su aspecto programático, a la historia cultural latinoamericana desde la Independencia, el fin de siglo plantea una nueva forma de ese problema: la escritura que bajo el signo de la modernización comienza a expandirse en la cultura occidental -la letra bajo el orden de la industria cultural- será portadora del sistema de semejanzas y

diferencias que, entre otras instancias, los viajes, las exposiciones universales, la prensa, las migraciones, la unificación del positivismo como paradigma de interpretación y -en los países de América Latina- la organización de los Estados nacionales, ponen en circulación. Semejanzas y diferencias cuya catalogación, pero más específicamente su jerarquización, los intelectuales latinoamericanos debatirán en sus textos.

1. AFILIACIONES Y ALIANZAS

Ya Halperín Donghi (1987) destacó las nuevas relaciones que se traman en el fin de siglo entre España e Hispanoamérica y el papel central que los debates acerca de la lengua y las tradiciones culturales tienen en ese proceso: "Sin duda, la aceptación del carácter irrevocable de la secesión americana [...] se traduce no solo en la intensificación de las relaciones diplomáticas sino en el esfuerzo por entablarlas en otras esferas" (78). Una de esas esferas será la de la cultura, a través de intercambios propiciados por la Academia de la Lengua y de textos como la *Antología de poetas Hispanoamericanos* (publicada en 1892 con motivo del IV Centenario) de Menéndez y Pelayo que "reflejaba, a la vez que el éxito alcanzado por la institución en sus esfuerzos por ganar un eco ultramarino, las dificultades de todo orden que el mantenimiento de esa conexión todavía afrontaba..." (78) pues era difícil hacer una selección desde España de materiales de América Latina, muchas veces inhallables en la península. A pesar de esto, no son solo las instituciones oficiales las que promueven vínculos más estrechos sino que la misma industria cultural encuentra en el nuevo escenario de bienes simbólicos, lugar para su expansión: "A la vez, desde comienzos del siglo XX París ve disputada por Barcelona la posición de principal centro editorial para toda Hispanoamérica adquirida un cuarto de siglo antes, y al comenzar la entreguerra ya las antiguas Indias ofrecen mercado para la mitad de la producción editorial española" (79). Creo que en esta

dimensión ampliada de las industrias culturales del fin de siglo, hay que leer ciertas adhesiones identitarias latinas que trabajan los textos de muchos intelectuales. La cuestión de la identidad hispanoamericana formaría parte de los intentos de crear condiciones de lectura -dentro y fuera del continente- para una literatura que aspira a hegemonizar una práctica cultural que, en el subcontinente, comienza a hacer cada vez más clara su fragmentación.

Los lazos que vuelven a España extranjera e íntima a la vez son los caminos de un mismo proceso de inserción y reconocimiento en el cual los intelectuales tendrán un lugar central. Proceso que no será ajeno al que están experimentando las élites españolas que intentan "europeizar" a España pero disponen, fundamentalmente, de las relaciones con América Latina como espacio real de intercambio. De manera semejante, también los países más modernos de América Latina aspiran a la "europeización" de sus culturas nacionales aunque tan solo sea en la forma de un cierto reconocimiento, una visibilidad, en la escena internacional. Miguel de Unamuno (que, por periodos, alimentó a su familia con la paga de *La Nación* de Buenos Aires) en el lado español y Rubén Darío (que por años vivió de la misma empresa) en el hispanoamericano, son dos ejemplos de intelectuales ligados por conexiones estéticas, profesionales y laborales en ese afán de volver a trazar el mapa cultural. Aunque Francia fuera el paradigma estético moderno y París su capital, entre españoles e hispanoamericanos comienzan a trazarse los vínculos de una marginalidad o periferia evidente que la idea de un hispanoamericanismo unido podría llegar a revertir. En ese desplazamiento de "Europa", la latinidad reasegura la pertenencia a una comunidad diferenciada que establece vínculos no territoriales sino de afinidades culturales y tradiciones negociadas, como si España e Hispanoamérica se desprendieran de sus respectivos continentes y fijaran una relación "espiritual", entre

sus *clerics*, por sobre las diferencias. Diferencias que se marcan doblemente, con la tradición europea predominantemente francesa y con la amenaza de la hegemonía "yanqui" en la escena latinoamericana.

En este sentido, pocos periodos de la historia intelectual hispanoamericana muestran tanta euforia como el fin de siglo. Muy probablemente sea *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó el texto que condensa, bajo varias alegorías, el punto más alto de esa euforia evidente; siendo también el texto a partir del cual esa historia eufórica comienza a desintegrarse. Es dentro de esta idea que los intelectuales hispanoamericanos -en tanto clase supranacional- rearmaron el mapa de sus afectos y lealtades ideológico-culturales a través de la legitimación de nuevas versiones sobre una identidad subcontinental y reacomodaron su agenda temática. Los cuatrocientos años de la llegada de los españoles a América, la guerra de Cuba, la definitiva erradicación de las colonias españolas en América, vuelve a poner en el centro del debate el problema de la identidad intelectual, rearmando los alcances de una suerte de confraternidad panlatina que autoconstituye a "los cultos" en elite capaz de dirigir la cultura como un dominio separado de la práctica política. En este contexto, el problema de lo nacional se reformula y la identidad hispanoamericana se fortalece.

Mezclando argumentos iluministas, positivistas, idealistas -modernos- Rodó escribe a sus veintinueve años un ensayo para la juventud de América como un llamado, una interpelación, a la aristocracia del espíritu que debe, necesariamente, guiar a las muchedumbres ciegas. Lo escribe desde varias posiciones de poder: el saber y la Academia como fundamentos de la élite intelectual; el orgullo y la supremacía -incomprobable pero declamada- que otorga no haberse destacado, por desprecio de la vida material, en las empresas que denomina prácticas, utilitarias; la declaración de que

los intelectuales son los únicos capaces de ver y comprender un "más allá" de la vulgaridad de lo cotidiano. Una parte considerable del ensayo se dedica, con la doble lógica que construye todo el texto, a profetizar la caída estrepitosa del modelo norteamericano por basar su dominio únicamente en "lo material" pues padece además de una connatural incapacidad para las obras "del espíritu". Sobre esta carencia del otro, la fertilidad del espíritu de las elites intelectuales latinas arma su futuro. Espiritualidad que cancela no solo el mundo de la materialidad sino, especialmente, el de la política y que implica inscribir solo bajo el signo de la negación la nueva condición del intelectual: del dinero, de la política, no se habla como positividad en literatura pero son, por ello, el tema prioritario. Y por tanto es prioritario expulsar a la plebe y las turbas del escenario de la cultura restringiendo su uso a una práctica basada exclusivamente en el prestigio de la tradición. El desprecio hacia Estados Unidos implica el reacomodo de España en el discurso de las elites latinoamericanas, pero también implica el reacomodo de valores en el interior de las culturas nacionales: no al utilitarismo (la vida organizada según los valores modernos), sí a la espiritualidad (la necesidad de las aristocracias intelectuales). Darío había manifestado tempranamente estas relaciones de manera más politizada que Rodó; escribió sobre los "yanquis":

... las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia.

Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitantes de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar. (1950: 569)

Casi se enuncia la inminencia de un peligro: una nueva barbarie puede conquistar a América Latina; aquella que amenaza no solo con el "contagio" de su vulgaridad sino

con la desembozada intervención económica. Frente a esta coyuntura, la clase intelectual cierra sus filas rescatando más que las tradiciones criollas, una nueva alianza con el hispanismo, no tanto como alternativa frente a la penetración norteamericana sino como regulación interna de los nuevos públicos latinoamericanos. La historia parece repetirse: si en el periodo de la Emancipación hispanoamericana también las élites de criollos independentistas habían buscado las formas de crear una clase política que excluyera a negros, indígenas, gauchos, los intelectuales del fin de siglo, crearán un consenso sobre el tipo de "aristocracia del espíritu" que puede contribuir a elaborar los programas políticos de las elites y que detenga el avance de las crecientes clases medias.

2. LOS VINCULOS

Cuando Juan Valera consagra *Azul...* en 1888 comienzan a establecerse los más firmes lazos culturales del *Fin-de-siècle* entre España e Hispanoamérica . Pero esos vínculos son completamente zigzagueantes. Con la frase lapidaria "No exagero" concluye Darío un párrafo en su crónica "La novela americana en España" (1898) donde llama la atención sobre el desconocimiento que los españoles tienen de América: en la prensa se confunden los países al dar noticias, para los españoles los latinoamericanos son más o menos mulatos y comen guayabas. Darío ve que entre la definición de la identidad y la construcción del estereotipo solo hay un cambio de posición. Reconoce así la necesidad de unificar posiciones creando un *locus* de enunciación colectivo, que sobrevuele las diferencias para evitar el estereotipo europeo y obtener visibilidad en el escenario mundial. Son los valores modernos, precisamente, los que amenazan con despojar a la América hispana de su capacidad de modernización. Darío ya había señalado en 1889, refiriéndose a los problemas centroamericanos: "No es Europa únicamente donde se nos desfigura y se nos falsifica: es en la América del Sur, que nos ignoran; en la América del

Norte, que nos panamericanizan" ("Ignorancia y Malicia": 74). Frente al afrancesamiento en bloque del medio intelectual en el que vivía (Chile, Buenos Aires) y de sus propios gustos estéticos, Darío sitúa a América Latina en una relación estrecha con España quizás como la mejor estrategia para obtener una visibilidad cultural. Reconocida la debilidad, se propone la unión como alianza alternativa:

De tal manera la raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza.../ Desde México hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente donde la antigua semilla se fecunda y prepara la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza: de Europa, del universo, nos llega un vasto soplo cosmopolita que ayudará a vigorizar la selva propia. Mas he aquí que del norte parten tentáculos de ferrocarriles, brazos de hierro, bocas absorbentes... (1950: 574)

Al mismo tiempo, muy probablemente toda exageración sea poca cuando se trata de describir y pensar el gusto "europeizante" de los artistas e intelectuales del fin de siglo latinoamericano. Como ha señalado Edward W. Said (1993), el europeísmo se había constituido en el siglo XIX en una ideología que había penetrado todo (desde la clase obrera al feminismo) y un paradigma homogéneo regía las identidades culturales de los modernos occidentales. Los intelectuales y artistas "esteticistas" latinoamericanos jugaron un rol central en la difusión de los gustos modernos de la cultura occidental poniendo al alcance de sectores cada vez mayores el gusto de las tradiciones estéticas modernas, homogeneizándolos y tratando de borrar, por captura, las diferencias. Al hacerlo, les dieron también a esos sectores acceso a sus mismas prácticas culturales. En

la cultura mundializada, sin embargo, esa homogeneidad es para los latinoamericanos el despliegue de todas las diferencias posibles.

En este contexto, probablemente sea Darío quien mejor visualice que los lazos con España son fundamentales y mucho más productivos que los lazos con los países centrales de la cultura europea. Y digo esto sin olvidar las muchísimas citas en que Darío afirma su devoción por París. Los lazos con España son la posibilidad de afirmar una nueva identidad intelectual en el continente. Darío apuesta aquí a la consolidación de un sistema de la lengua y las tradiciones frente a un mundo que excluirá, inevitablemente, a América Latina condenándola a representarse como barbarie o como carencia. Propone, entonces, una alianza entre débiles que edifica sobre el "espíritu" una nueva grandeza cultural. Su hispanoamericanismo (y el de los muchos que lo retoman) es así la respuesta a los diferentes reacomodos que le darán a los países latinoamericanos un lugar ya claramente periférico dentro de esa cultura mundializada que crea, sin embargo, la ilusión de homogeneidad. Respuesta que es menos crítica que alternativa, menos de conflicto que de consolidación de clase intelectual.

Darío no deja de aprovechar la oposición Estados Unidos-España para retomar sus temas más entrañables: la aristocracia del espíritu, el desprecio por la "mesocracia" y el valor de la cultura letrada en la consolidación de una identidad continental que sea la reserva de valores éticos. La negociación con España, en este sentido, es posible y deseable pues no se hace en desventaja. España para Darío es una ruina que hay que reconstruir; en ese diagnóstico (el "crepúsculo de España") paralelo al que están haciendo los españoles, los intelectuales hispanoamericanos, pueden -si se lo proponen- cumplir un rol protagónico:

Los que vienen, los que son hoy esperanza de España, deben asentarse sobre las viejas piedras del edificio caído, y sobre él comenzar la reconstrucción, poniendo la idea nacional en contacto con el soplo universal; manteniendo el espíritu español, pero creciendo en la luz del mundo. (1950: 578)

España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el *dómine infeliz*, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo definiendo se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la hija de Roma, la hermana de Francia, la madre de América. (1950: 576)

Al mismo tiempo, su interés en construir puentes intelectuales con la renovación cultural en España lo llevó a escribir constantemente sobre su literatura y a establecer contactos personales muy sólidos con los principales escritores de los centros intelectuales españoles. El elogio a la españolizante novela del argentino Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro* (1908), va en esa misma dirección: "Su libro es, en su género, con la honesta abuelita *Mariá* del colombiano Isaacs, lo mejor que en asunto de novela ha producido nuestra literatura neomundial" (1916: 989). Pero, al mismo tiempo, el pálido elogio de la cruzada hispanoamericanista de Manuel Ugarte deja en claro que, en términos políticos, la solución le merece su más explícito escepticismo.

En esta oposición, Estados Unidos se visualizaba como un enemigo potencial no solo en cuanto a la política de intervención centroamericana sino también como "inventor" del "diarismo" que, para Darío, condenaba a un lugar secundario a la literatura y al escritor aristocrático pues lo obligaba a profesionalizarse. "El artículo de fondo, el artículo meditado, pensado, de otro tiempo... está reemplazado con la crónica más o menos escandalosa, con la descripción y el detalle inútiles, con el trabajo exclusivo de los

reporteros..." (1890: 121); "Los que han impulsado por este camino el periodismo actual son los yanquis. [...] Todo lo ha invadido la información. [...] Todo está amenazado por el nuevo diarismo" (122-124).

No hay que olvidar que por entonces, tal como lo anota Enrique Gómez Carrillo, "Era la época, en efecto, en que los periódicos de España y América comentaban los debates del Ateneo sobre si la forma poética estaba o no llamada a desaparecer" (1974: 232); es decir, se debatía sobre la "desaparición" de la poesía, sobre el fin del arte, pues todos los intelectuales de la época visualizaban las nuevas prácticas relacionadas con la escritura, las de los medios, extendidas cada vez hacia más lectores, como una amenaza (y en realidad lo era, mucho más de lo que se suponía) a las "bellas letras". También Darío, en las "Dilucidaciones" de *El canto errante* (1907) se había hecho cargo de la pregunta por la desaparición de la literatura en la sociedad moderna.

Como suele suceder con ese tipo de preguntas, siempre tienen un carácter retrospectivo: pueden formularse en la esfera pública solo cuando aquello por lo que preguntan ya ha acontecido. La formulación de la pregunta por la desaparición de la forma poética es el medio en que va inscrita su propia respuesta: aunque Darío subraye que *jamás* va a desaparecer, en realidad, sabemos que, como tal, *ya* había desaparecido pues el arte de elites se había transformado en algo diferente. Será actividad de los poetas, (auto)convertidos en "raros", argumentar sobre esa pérdida e imposibilidad pero, fundamentalmente, será su tarea crear un nuevo tipo de literatura, negociadora con las nuevas prácticas culturales de las sociedades finiseculares.

Y eso es lo que hará Rubén Darío: negociar, renegociar las poéticas posibles en culturas en las que el arte ha perdido completamente su posibilidad de interlocución tradicional pero, para curiosidad de todos, interpela a otros sujetos. Esos nuevos sujetos

(emblematizados en las mujeres y las muchedumbres) son los que despojan, con su consumo, al arte de su relación aurática pero son los que le conceden, sin embargo, el valor de un universal con el que quieren entrar en relación.

Lo que comienza a ser la cultura de masas opera de manera decidida, con una fuerte presión, sobre el discurso letrado a través de diversas formas de la novedad y la tradición, y si los canales de circulación no son exactamente los mismos que los del arte tradicional, sus mecanismos comienzan a parecerse peligrosamente. Lo que revela *Azul...* es, entre otras cosas, no la construcción de la tan mencionada voluntad esteticista de Darío sino el diálogo que mantienen sus textos con problemáticas, coyunturas y polémicas culturales de las sociedades latinoamericanas del momento pero, de manera especial, con las nuevas formas en que circula la cultura bajo las condiciones de progresiva "mundialización". Son las "democracias" de las repúblicas modernas de Hispanoamérica los escenarios donde las nuevas identidades postcoloniales se negocian; sociedades inmigratorias, de relativa riqueza y que se posicionan frente a las crisis de la hegemonía europea.

3. HISPANOAMERICANISMO

Creo que la escritura de Darío inaugura una imposibilidad, la del concepto mismo de arte -tal como se lo concebía en la vieja tradición letrada- en la sociedad latinoamericana finisecular. No es el "arte puro" lo que la escritura de Darío viene a problematizar sino más bien el arte que se adapta a los nuevos requerimientos de las industrias culturales y aprende a convivir con sus nuevas exigencias y formatos. Ahí también -creo- reside la novedad que pronto supieron ver sus contemporáneos, que rápidamente se convirtieron en seguidores. Rubén Darío hizo la tarea por todos: incorporó el arte al mercado pero al mismo tiempo mantuvo la ilusión de una cierta "aura" que los

textos autorreflexivos y herméticos explicitaban como discurso hegemónico. De ahí la forma en que se expandió la estética modernista en la canción popular posterior, porque la forma es lo que primero toca a los nuevos sectores que ingresan a la cultura letrada y encuentran en la complejidad formal de los textos de Darío y del modernismo la consolidación de la idea que, a través de la enseñanza pública y de las escrituras que difunde la industria cultural, tienen de lo poético, lo literario y la belleza y que consideran valioso apropiarse ante las perspectivas que abre el ascenso social.

La opción por el hispanoamericanismo parece ser, en el *Fin-de-siècle*, la alternativa de los letrados en conjunto frente a los cambios que las identidades nacionales están atravesando; pero, fundamentalmente, parece ser la alternativa de la clase intelectual frente a los desplazamientos y reacomodos de la esfera de la cultura impactada por los cambios de la industria cultural. Pensar lo hispanoamericano implica, entonces, entrelazar dos problemas, identidad y alianza coyuntural entre culturas periféricas; con ambos en la mano, los letrados contribuirán a fortalecer ciertas posiciones de clase intelectual amenazadas por las aspiraciones de los nuevos sectores ascendentes.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus.

Darío, Rubén (s.f.): *Todo al Vuelo*, Madrid: Mundo Latino.

Darío, Rubén (1985): *Poesía* (Selección y Prólogo de Angel Rama), Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Darío, Rubén (1995): *Azul..., Cantos de Vida y Esperanza* (Edición, Estudio Preliminar y notas de José María Martínez), Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas.

Darío, Rubén (1916): "Enrique Rodríguez Larreta" en Rubén Darío (1950): *Cabezas* vol. II de *Obras completas*, Madrid: Afrodisio Aguado.

Darío, Rubén (1890): *Temas Varios*, vol. 2 de Rubén Darío (1950): *Obras Completas*, Madrid: Afrodisio Aguado.

Darío, Rubén (1950): "El triunfo de Calibán" en *Mundo Adelante*, Rubén Darío: *Obras completas*, vol. IV, Madrid: Afrodisio Aguado.

Darío, Rubén (1891): "Rojo y Negro" en: Rubén Darío (1950): *Polémica* vol II de *Obras completas*, Madrid: Afrodisio Aguado.

Darío, Rubén (s.f.): "Ignorancia y Malicia" en *Crónica Política*, Madrid: Mundo Latino.

Gómez Carrillo, Enrique (1974): *Treinta años de mi vida. El despertar del alma; En plena bohemia; La miseria de Madrid*, Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra-Ministerio de Educación.

Halperín Donghi, Tulio (1987): "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)" en *El Espejo de la Historia*, Buenos Aires: Sudamericana.

Rotker, Susana (1992): *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana: Casa de las Américas.

Said, Edward W. (1993): *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf.

Lugones el transformista

Jorge Santiago Perednik
Director de la revista XUL

El poeta como vengador

En 1906 Leopoldo Lugones estaba a punto de partir rumbo a Europa. Para despedirlo sus amigos ofrecieron un banquete; en la ocasión el poeta pronunció las obligadas palabras de agradecimiento y anunció que durante su estada en el viejo mundo se ocuparía de escribir un libro dedicado a la luna. Al regresar a Buenos Aires, tras una estada por cierto más corta de lo pensado, el libro aún no estaba listo; no obstante, con demoras, el autor cumplió. En 1909 fue publicada la primera edición de *Lunario sentimental*. El prólogo hace alguna referencia al episodio:

Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro: "...Un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño, casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la, vida..."

¿Habría podido hacerlo mejor, que manando de mí mismo la fuerza de la lucha así exteriorizada en producto excelente (...)?

¿Existía en el mundo empresa más ardua y dura que la de cantar a la luna por venganza a la vida?

La poesía, se podría proponer, existe en oposición a la realidad; Lugones corregiría este juicio diciendo que la poesía existe en venganza contra la vida. No la vida concebida en términos generales, como en la famosa frase de Rimbaud que propone cambiarla, sino la vida como sinécdoque de cada acontecimiento o acometida particular que afecta al autor. Por supuesto este enunciado de Lugones sólo se refiere al *Lunario Sentimental*, pero la puesta a prueba de su validez respecto de otras acometidas de la vida

sufridas por Lugones va a permitir aventurar una tesis: que la posición o disposición a vengarse de ciertos acontecimientos de la vida es la fuerza que provoca los numerosos cambios en la historia literaria y aun personal de Lugones.

Para empezar, decir que se *sueña con la venganza*, como en el prólogo del poemario, es confirmar que la venganza ha invadido los propios sueños. Luego, cuando un autor habla de cantar por venganza coloca este impulso vengativo en el origen de su obra de arte y le da la importancia de generador de una serie. Dice que cada vez que se vea acometido por la vida responderá escribiendo, de modo que la venganza serán sus escritos o se podrá leer en ellos, incluso en el *Lunario sentimental*.

Por su parte siempre que hay un sueño de venganza hay odio -la venganza sólo puede realizarse cuando un odio la impulsa-, y hay odio cuando una idealización importante es agredida -el odio sólo puede existir en tanto haya una creencia, una ilusión poderosa respecto de ciertas ideas o ideales. Pero la vida desmiente a menudo las ilusiones que sobre ella se forjan las personas; en el caso de Lugones cada acontecimiento que defrauda alguno de sus enaltecidos ideales tiende a generar odio, y a su vez el odio tiende a generar venganza. Lugones arma una -relación con la realidad de idealización, de modo que mientras esta idealización no cae, la relación continúa pacíficamente; cuando la idealización se desvanece -y esto ocurre cada vez que sobreviene lo que el *Lunario...* denomina una "acometida de la vida"- la relación entra en conflicto: surge el odio y el deseo de venganza.

Hay una lógica de la venganza, al menos en su versión occidental, que pone el énfasis en provocar un daño al adversario como respuesta a un daño recibido, en el mejor de los casos un daño limitado, no mayor que la ofensa, como prescribe el "ojo por ojo" de la Biblia. Otro método vengativo, raramente practicado, es la propuesta evangélica

de "poner la otra mejilla" que no siempre carece de arrogancia y provocación, aunque pretenda lo contrario: la venganza consume su propósito solicitando la repetición de la escena; esta petición de recibir un nuevo daño, en una escena con todas las circunstancias cambiadas, puede no ser un gesto humilde en la medida en que engrandece a la persona del ofendido y humilla al ofensor. La venganza lugoniana difiere tajantemente de las otras: si en la vía tradicional el ofendido daña al ofensor, y en el modo evangélico el ofendido pide al ofensor que lo dañe, en la venganza lugoniana el ofendido se provoca a sí mismo un daño extremo, con o sin conocimiento del ofensor: opta por realizar una jugada en la que la venganza se consume mediante un cambio importante en su sistema de adhesiones y creencias, su posición intelectual, afectiva, etc.: siendo otro. Se podría decir, conforme a este proceder, que aquello que lleva a cabo la venganza lugoniana, lo que venga, es lo que viene, el nuevo posicionamiento -literario, político, religioso, amoroso, o lo que sea-, que lo que pretende ser vengado es la ilusión rota del autor; y que aquello contra lo que se pretende ejercer venganza es la acometida de la vida, la traición de las circunstancias a las propias ilusiones. En este punto el gesto lugoniano es de una grandeza espiritual o de una egolatría mayor que la evangélica: el daño que provoca la venganza no encarna en otros, el vengador apunta al daño, no a las personas que lo desencadenaron. Ni golpea la mejilla del que lo golpeó, ni pide que se lo vuelva a golpear, se golpea él mismo para dejar de ser él mismo. El reposicionamiento que esta figura implica lleva a la adopción de nuevas ilusiones, que provocarán nuevas defraudaciones, que probablemente realimentarán el circuito vengativo; por otro lado, como camino reparador, la venganza es una nueva ilusión: no arregla nada, no pacifica el orden de las relaciones, y frecuentemente, como en el caso de muchos escritos lugonianos, genera

reacciones ajenas que aportan más justificativos para que el mecanismo vengador se ponga en marcha. (1)

La venganza anunciada en el *Lunario sentimental* responde perfectamente a esta estrategia elusiva: para vengarse de la vida el autor escribe un libro dedicado a la Luna. Es fácil advertir que entre "la vida" y la luna las relaciones son escasas si no inexistentes, y por tanto la trama de la venganza que se hace depender de ellas parece una construcción delirante: es imposible establecer cómo el escribir poemas acerca de la luna, o el publicarlos en un libro, podrían consumarla. Por lo demás la venganza lugoniana se aparta, desprecia, evita el vínculo causa-efecto que funda la lógica clásica de la venganza igualmente modifica el destinatario de la venganza clásica: el ofensor que la provocó nunca es afectado, ni siquiera necesariamente advierte que hubo una venganza en su contra. Desde un punto de vista tradicional la de Lugones no es una venganza; sin embargo para él su venganza es más que una cuestión retórica: una buena cantidad de veces en su vida modificó su posición y sus relaciones conforme a un modo vengativo singularísimo, con un único afectado cierto; el chivo expiatorio de la reacción contra las acometidas de la -vida sufridas por Lugones fue siempre él mismo. En el caso de *Lunario sentimental* ejecutar la venganza le demanda escribir un libro, con el esfuerzo que ello implica. Además es un buen ejemplo de cómo el instrumento de su venganza provoca reacciones -ulteriores; en este caso el *Lunario sentimental*, por sus características polémicas, contestatarias, se ofrece a recibir nuevas "acometidas de la vida" contra el autor, que engendrarán posteriores reacciones de éste, que harán que el circuito de la venganza se realimente.

To be and not to be, o la contradicción lugoniana

Se escribió mucho acerca de los cambios en la vida de Leopoldo Lugones (que esta puesta en escena de la venganza permite reinterpretar). El asunto llegó a ser una suerte de lugar común; un mismo dibujo, signado por la *sucesividad* y repetido por las manos historiográficas, traza el recorrido del escritor desde sus adhesiones socialista y anarquista, pasando por el liberalismo, hasta su asunción como teórico de la derecha nacionalista y nuncio de un golpe militar. Se menciona poco o muy rápidamente, si es que se menciona, otra característica que afecta o relativiza a la anterior: que las distintas simpatías ideológicas, consideradas sucesivas, siempre convivieron. Contemporáneamente una y otra vez Lugones defendió posiciones antagónicas, en apariencia contradictorias, como muestran numerosos ejemplos, lo que no pretende negar que haya habido cambios sino complejizarlos, llegar a una teoría distinta. Para empezar, ante la afirmación de que Lugones fue sucesivamente socialista, anarquista, liberal, nacionalista, etc., cabe preguntar hasta dónde cada una de estas definiciones es válida. El equívoco pasa porque las caracterizaciones políticas normalmente parten de una idea de militante o activista o partidario que las posiciones del poeta no toleran. El concepto clásico de adhesión que construyeron los partidos revolucionarios de izquierda y derecha, como ciertas iglesias, fue la adhesión fuerte, cuyo ideal es la coincidencia totalizante: el adherente se identifica con la doctrina y pasa a ser su cruzado, entendiéndola como un todo armónico y asumiendo que el cuestionamiento de uno cualquiera de sus aspectos es un ataque contra la totalidad de la doctrina. Lugones se enrola en posiciones partidistas pero de manera peculiar: a diferencia de otros militantes, al adherir a ciertas doctrinas coincide temporalmente con algunos de sus postulados y con otros no. Las suyas fueron desde el punto de vista totalizante siempre adhesiones débiles, encubiertamente limitadas, que afirmaban algunos elementos de la concepción global pero también algunos

contradictorios con ella, lo que no encaja en la conducta tradicional del activista. De modo que las posiciones lugonianas, defendidas y expresadas públicamente con tanta pasión, más de una vez desorientaban por su incoherencia. A raíz de ellas, en la confusión de considerar militante pleno a quien sólo era un compañero de causa parcial, y considerar que no puede haber sino militantes plenos, muchos lo calificaron como una suerte de traidor. Afirmar entonces que Lugones fue socialista en algún momento de su juventud o nacionalista hacia su vejez es, a la vez que una simplificación, una fuente de equívocos que necesariamente resulta en el desconcierto y en la incomprensión. (Así, muchos nacionalistas, convencidos antisemitas, se habrán sentido al menos confundidos cuando el Lugones teórico del nacionalismo atacó públicamente el antisemitismo en una conferencia ofrecida en la misma Sociedad Hebraica Argentina).

Otra característica intelectual de Lugones que estas consideraciones exhiben es que no le interesan los sistemas o las doctrinas generales sino los problemas, y que responde a algunos problemas de manera coherente con cierto sistema, y a otros de manera contradictoria con él, lo que genera sorpresa en quienes conciben un modo de respuesta sólo sistemática. Leer en este sentido tantas consideraciones críticas o históricas sobre el poeta es maravillarse con el esfuerzo de quienes intentan volver todo coherente, articular una lógica única aplicable a las etapas sucesivas: estos esfuerzos finalmente fracasan, o en el mejor de los casos sostienen su coherencia a costa de sacrificar numerosos datos, todos los incoherentes.

Bastará a modo de ilustración dos o tres ejemplos aunque podrían ofrecerse decenas. Este primero anticipa la característica de todos, la complejidad y variedad de posiciones que Lugones es capaz de integrar en una misma persona: el entramado incluye en este caso a un poeta, un militar, un activista estudiantil, un funcionario gubernamental,

un militante político, un ensayista. Todo en una persona, todo contemporáneamente, en una suma de acontecimientos y personajes que se cruzan en una mecánica poco usual.

Primer dato de este momento de su vida: a los 18 años el incipiente poeta participa con un papel destacado como activista del movimiento estudiantil y organizador de huelgas que son hitos históricos. Segundo dato: el mismo año lee públicamente el poema más antiguo que se le conoce, "Los mundos", que incluye los siguientes versos:

Y el pueblo, eterno mártir
de todas las batallas;
errante peregrino
enfermo de una sed que no se sacia,
la sed de Libertad, guarda y cobija
el ideal redentor

Tercer dato: siempre en el mismo año un decreto lo engancha forzosamente en la milicia gubernamental conservadora para reprimir el alzamiento armado del Partido Radical. Allí, oh sorpresa, por sus méritos solamente, es ascendido de soldado raso a teniente, a capitán y a asesor militar del gobernador, de modo que se convierte en jefe de la represión, esto es, en conductor del brazo armado de la burguesía ganadera. Se podrá decir que éste es un caso más entre tantos, un típico cambio por el que un estudiante revolucionario pasa a ser un militar represor. Sin embargo cuando Lugones vuelve a la vida civil, pocos meses después, cuarto dato, funda el periódico quincenal *Pensamiento Libre* y escribe para su primer número un editorial destacando que los intelectuales del país deben denunciar que el orden burgués forma hombres alienados. Aun si se interpretan estos datos como cambios de posición intelectual -y seguramente no lo son-, habría que admitir que no siguen un orden sucesivo, que no dibujan una línea de progreso: van, y

vuelven, y van otra vez. Por lo demás ninguno de estos aparentes cambios es problemático para quien los sufre, de modo que no requieren de retractaciones ni autocríticas. Desde el punto de vista del escritor, más que cambio en las ideas parece haber manifestación de las ideas, de diferentes ideas que conviven de un modo no contradictorio, y se hacen públicas a su turno dependiendo de la oportunidad. En definitiva lo que parece cambio de posición es sobre todo toma de posición ante diferentes circunstancias.

Un segundo ejemplo temprano en el que los acontecimientos parecen fundar un orden delirante: el 1º de mayo de 1896, día del trabajo, Lugones lee en un mitin obrero su poema "Profesión de fe", que incluye los siguientes versos:

¡Odia, Pueblo! La faz se hermosea
Cuando hay fiebres de odio en el pecho
Como barra de hierro candente
Que doran las bravas injurias del fuego.
En mi bárbara estrofa se irrita
Como lengua de víbora el nervio,
El odio arde en mi bárbara estrofa,
¡El odio es el torvo pudor de los siervos!

El 9 de julio este elogio del odio se retorna en una carta que escribe a Rubén Darío contándole que:

me ocupó de juntar dinamita cerebral para incendiar todo lo que sea susceptible de tomar fuego. Ya ve Ud. si serán idiotas: odian el socialismo, y la otra noche lo aplaudieron en el Politéama, [se refiere a los aplausos que él recibiera tras leer sus poemas]. Siento que Ud. no se encontrara por allí. Hubiera podido ver a la canalla enguantada pidiendo más. Nunca he sentido mayor

desprecio por semejantes imbéciles. Ese pobre Cristo, al menos, se dejaba abofetear por humildad; éstos gozaban con las bofetadas. Francamente: no sé cómo he podido nacer así, en el seno de semejante canalla.

Este fragmento permite entrever algunos aspectos aquí discutidos: debido tal vez a ciertas "acometidas de la vida" Lugones odia al sector social al que perteneció y del que fue miembro por nacimiento y crianza; para vengarse de él deja de ser lo que era, actúa sobre sí para ser otro. El fragmento manifiesta querer "incendiar todo lo que sea susceptible de tomar fuego"; lo primero (si no lo único) que tiene a su alcance susceptible de incendiarse es su propio pensamiento; a él dirige la dinamita cerebral y se hace socialista. Pero aun siendo militante del Partido Socialista, su pensamiento no coincide plenamente con el del Partido y de sus compañeros, y así el Lugones que denuncia cierta contradicción por parte de aquellos que "odian el socialismo y lo aplaudieron" -su anterior grupo de pertenencia- escribe el 11 de julio de 1896, apenas dos días después, en *El Tiempo*, siendo socialista, un exaltado homenaje al príncipe italiano Luis de Saboya que visita el país, con expresiones que hieren la doctrina socialista: "La aristocracia de sangre es necesaria y respetable" agregando que el espíritu, el arte y la ciencia son atributos indiscutibles de la monarquía.

A raíz de estas palabras el espíritu de la no contradicción reacciona y se le inicia un proceso en su Partido, donde algunos miembros piden su expulsión alegando, como Gustavo Rizzo, que: "Eso de reconocer la aristocracia de sangre (...) será todo lo que se quiera, pero no es ciencia, ni es socialismo, ni otra cosa que se le parezca. Es acrobatismo puro. En nuestro partido no caben los autores de semejantes artículos. Si por error ingresan a él, corresponde al Comité Ejecutivo hacerles comprender que para ellos no hay sitio en nuestras filas".

A pesar de que el caso es sometido al tribunal, y éste no encuentra motivo para la expulsión, esta "acometida de la vida" activa el mecanismo vengador, y Lugones se autgolpea: abandona el Partido Socialista y manifiesta posiciones próximas al anarquismo. Funda inmediatamente un periódico, *La Montaña*, en el que participan figuras como José Ingenieros y Macedonio Fernández, en cuyo primer número declara, "que luchamos (...) por el que todos los medios de producción estén socializados" y "consideramos (...) necesariamente, la supresión del Estado y de todo principio de autoridad." "Así -solamente así- concebimos la misión que el socialismo ha de realizar para la libertad por la Revolución." Desde la teoría política clásica este programa, sin lugar a dudas define a su enunciante como anarquista, no obstante contradictoriamente con esta definición, casi al mismo tiempo, en marzo de 1897, el libertario Lugones publica un artículo donde hace un elogio sin reserva de la máxima figura del autoritarismo político argentino, Juan Manuel de Rosas quien ejerciera una dictadura sanguinaria durante tres décadas del siglo XIX. Incluso llega a ensayar una defensa de la política rosista de represión a toda disidencia. Dice Lugones: "Sólo se sabe que en aquella época se cortaban cabezas. Y bien: ¿qué? Se cortaba porque era una guerra de cabeza contra cabeza." Lugones afirmó respecto de los dos bandos que protagonizaron esta guerra civil que desangró a la Argentina del siglo XIX "lo más parecido que hay a un federal es un unitario". Del mismo modo se podría decir de Lugones que para él lo más parecido a un socialista es un príncipe y que lo más parecido a un anarquista es un déspota. Hay que observar que esta coincidencia de los opuestos que anuncia el ensayo, más allá de su verdad o falsedad en términos históricos, no era tal para Lugones porque no consideraba que los términos fueran opuestos. En el fragmento de su carta a Darío transcrito se burla de los burgueses del teatro Politeama, que pueden odiar el socialismo

y al mismo tiempo, al escuchar poemas furiosamente socialistas, aplaudirlos y pedir más: se burla de que los burgueses no vean su propia contradicción; pues bien, a Lugones le sucede algo similar (incluso no le parece contradictorio el criticar en ese mismo artículo a los burgueses con un término inusual en un socialista revolucionario y más bien propio de la oligarquía cuando critica a los obreros: "chusma").

Lugones se sostiene en la contradicción no por negar el principio de no-contradicción, sino por no ver ciertas contradicciones propias como tales; esto es, puede sostener las contradicciones en su vida gracias a renegar de ellas. Ahora bien, en todo grupo de posiciones contradictorias es posible encontrar, más allá de los elementos contradictorios principales, elementos secundarios no contradictorios o aun coincidentes. Incluso cuando se habla de principal y secundario entra a jugar el tema de la valoración y la renegación lugoniana aprovecha y usa estas características. Apoyándose en los elementos no contradictorios de posiciones distintas, valorando como principales o secundarios ciertos elementos según convenga a su lógica, renegando de más de una visible contradicción, Lugones puede como intelectual sentir en cada escrito, que su posición es sólida. Derivada de esta manera de relacionarse con el mundo, hay una característica intelectual lugoniana que permanece en el tiempo: siempre parece enfocar su interés en lo secundario, es un pensador de las cuestiones menores, de los aspectos menos relevantes, de los detalles. Otra característica común, coincidente en las posiciones contradictorias que Lugones defiende, es el exceso. La monarquía es un exceso, como lo es la anarquía o las persecuciones de Rosas o la revolución social; pasar de la una a la otra es un modo de persistir en lo mismo, de darle circunstancialmente forma distinta a un permanente exceso. Otro elemento propio de quien ejerce las contradicciones es la pasión que lo identifica. Siempre que Lugones defendió una idea o la contraria, lo hizo

con similar y apasionada entrega. Esta pasión incluso es el mayor facilitador de su renegación, entendida como el desconocimiento u olvido de lo que se conoce, y de su errancia intelectual.

El otro que era el mismo o la identidad lugoniana

Hay un poema de Lugones, "Enigma del Bardo errante", en el que la errancia del poeta se anuncia ya desde el título y en cuyos versos el cambio se instala incluso en el nombre mismo del poeta:

Harto de andar en penas

Osolon de Ploguel,

Abandonó su torre,

Su atril y su rabel.

Donó su último escudo,

Borró su último esmalte,

Soltó de la pihuela

Su último gerifalte;

Montó su última alfana

Silbó a su último galgo,

Mudó de tierra y nombre,

Y a fuer de buen hidalgo,

Dióse a correr los reinos

Del persa y del mongol,

Bajo en noble anagrama

de Ugopoleón del Sol.

Un día entre los días,

volvió a los patrios lares,
Harto de hazañas nuevas
Y de nuevos cantares.
Nada había cambiado;
Mas, con memoria infiel,
Ya nadie se acordaba
De Osolon de Ploguel.
Del otro que era él mismo,
Tampoco se sabía,
Diz que en la torre mora
Dama Melancolía.
A conocerla sube
Por la escalera usada,
Y en el salón de antaño
Ve a una joven delgada,
Que con la mano puesta
Sobre su facistol,
Hojeaba el romancero
De Ugopoleón del Sol.

Los dos cambios del poeta protagonista de estos versos son extremos: en ambos casos deja una cultura, una lengua, un país, unas relaciones y afectos que había hecho propios, su vida misma tal como era. Después de haberle dado a su nombre una identidad reconocible, cambia de nombre, adopta una nueva identidad. Tras adoptarla se dedica nuevamente a la tarea de construirla, y así como antes en su tierra había llegado a ser un

buen hidalgo y autor de un romancero reconocido por los demás, ahora en las tierras del persa y del mongol se llena de hazañas y poemas. No obstante el éxito de su nueva vida en Asia, vuelve a cambiarla: deja todo y regresa a su antigua tierra como otro. Otro porque lo hace de incógnito y estar de incógnito es aparentar ser otro, y otro porque el olvido de sus coterráneos lo vuelve un desconocido.(2) La condición que opera en los dos cambios, según el poema, es el hartazgo ("Harto de andar en penas" en la primera estrofa, "Harto de hazañas nuevas / y de nuevos cantares, en la quinta). El bardo abandona todo cuando se harta, cuando el exceso lo colma. No importa el motivo; en ambos casos una vez que sobreviene el hartazgo fuerza un cambio de posición y de identidad.

Notablemente uno de los versos dice "nada había cambiado", refiriéndose a que los ojos del protagonista no veían cambios en su tierra natal, aun cuando todo lo que precede a este verso y todo lo que le sucederá es el relato de una serie ininterrumpida de cambios. Esto permite reafirmar la mecánica lugoniana arriba enunciada: el cambio existe, incluso como consecuencia de las propias acciones, pero también se reniega de él intelectualmente.

El verso que dice "El otro que era él mismo" podría ser considerado un modo de esta renegación; el verso presenta una diferencia en la identidad, con el uno y el otro conviviendo en la misma fórmula, fórmula del cambio lugoniano en la que la contradicción no es contradictoria. El verso sugiere nuevamente evocar la figura de Rimbaud y su "yo es otro" en tanto la proposición de Lugones podría formularse como "el otro soy" . En la fórmula de Rimbaud el yo se direcciona hacia el otro, hacia una voluntad de ser otro, hacia una afirmación del cambio; en la de Lugones el otro se direcciona hacia el yo: hay un cambio del que se reniega. A la fórmula del yo lugoniano le cuaja la metáfora

del espejo; en su caso emprende una búsqueda, en última instancia imposible, de identidad entre uno mismo y una imagen que ese uno construye para identificarse con ella.

Si se observa en el poema el cambio de nombre del protagonista, se notará que el segundo, Ugopoleón del Sol, es un anagrama del primero, Osolon de Ploguel. El anagrama es una figura singular del cambio: genera a partir de un nombre otro distinto con los mismos elementos dispuestos en un orden nuevo: hay una diferencia en la identidad a partir de una identidad en la diferencia. Esto a su vez puede servir como fórmula para el cambio en Lugones, que también es un bardo y que vive en perpetua errancia, dejando de ser el que era y no, para ser otro que en última instancia no deja de ser el mismo. El enigma del bardo errante que postula el título del poema se resuelve y la pertinencia del anagrama como figura del cambio lugoniano se afirma apenas se descubre que tanto Osolon de Ploguel como Ugopoleón del Sol son a su vez anagramas de... Leopoldo Lugones.

Por su parte el epígrafe al *Lunario sentimental* comienza diciendo: "Antiguamente decían/ A los Lugones, Lunones". Nuevamente esta extraña vocación de cambio en el nombre del poeta, en el signo de su identidad. Aquí el poeta identifica su nombre, Lugones, con el objeto de su proyecto poético, la Luna. A su vez la luna con su faz ininterrumpidamente cambiante, desde la luna llena a la nueva, en ciclos menguantes y crecientes, es en sí misma una imagen del cambio. Cambio mediante, Lugones se lunariza, se hace Lunones. En cuanto a este último no hace falta tener el oído aguzado de un poeta para escuchar que dice "l'un non es", una suerte de castellano antiguo, cercano a la época en que el texto del epígrafe fue escrito originalmente, que actualizado diría "el uno no es". Quizá sí haga falta la vista aguzada (o fantaseosa) de un poeta para advertir que, por ejemplo, en la palabra "Lunones" están incluidos el francés

"un", el inglés "one" y el castellano "uno" junto con la forma verbal "es" y la negación "no". Lo que en definitiva dice la letra de este nombre elegido por Lugones como su apellido es que el "es" que configura la identidad -en este caso el "es" del nombre Lugones- no es una unidad. También que la unidad carece de identidad o aún de existencia. Finalmente el escudo familiar que menciona el prefacio contiene "cuatro lunas blanqueadas", no una. Si todo escudo tiene pretensiones de simbolizar la identidad familiar, en éste las cuatro lunas simultáneas son un símbolo de la identidad como multiplicidad y como cambio.

La poética del lunario (el exceso lugoniano)

En el prólogo al *Lunario sentimental* Lugones afirma que el idioma castellano tiene una gran riqueza de opciones de rima. "En italiano se cita como caso singular a Petrarca, que usó quinientas once rimas distintas. Nosotros tenemos más de seiscientas utilizables." En ese "tenemos", un plural en el que la persona que lo enuncia se incluye, hay que leer que son más de seiscientas las que admite el castellano pero también las utilizadas por Lugones, que en este punto supera a Petrarca: el poeta cordobés se presenta entonces, desde el prólogo, como más singular que lo singular, se ubica en el lugar de lo superlativo; un artesano de su lengua tan capaz como Petrarca en la suya, o más. Su triunfo está también en ampliar las posibilidades, en ir más allá de los *records* establecidos, en el exceso. Lugones en definitiva se equipara con la Lengua misma, la encarna. En ese conglomerado plural del tenemos, ambos, la persona y el idioma, forman parte de lo mismo. Así, siendo Lugones el castellano y el castellano Lugones, el Lunario pone en obra y despliega la capacidad toda de la lengua en el tema de la rima.

Por otro lado su libro puede leerse, implícitamente, como un tratado práctico de la rima en lengua castellana. En el *Lunario* hay una voluntad de usar en una misma obra todas las posibilidades de esta figura, de mostrarlas y realizarlas. He aquí otra de las características lugonianas: su pretensión de abarcar el conocimiento humano. En el *Lunario* se agota el tema de la rima en castellano pero lo mismo sucede en otros textos con otros temas. Se llega a la "hartura". El modelo de intelectual que sigue Lugones es tan ambicioso que la pretensión de escribir la enciclopedia le parecería nimia. Porque la enciclopedia es un mapa del saber humano, una suerte de resumen apretado de todos los temas. Lugones no se contenta con el mapa sino que pretende abarcar el territorio completo. No es hombre afecto a los resúmenes sino a los tratados. Hacia el fin de su vida se dedica a escribir un diccionario etimológico. El diccionario etimológico de Corominas tiene cuatro tomos que parecen agotar las posibilidades; el que estaba preparando Lugones, y se publicó después de su muerte, tiene un solo tomo; un tomo que, aunque muy voluminoso, no termina de completar la letra A. Lugones, se podría decir, trabaja la rima en su libro de poemas de manera similar a la etimología en su diccionario; la variedad y la osadía de algunas de las rimas ensayadas hablan de un poeta que se propone buscar la dificultad y resolverla, esto es, complicarse para demostrar su saber y al mismo tiempo su maestría.

La rima es importante para Lugones a tal punto que según su teoría si ella falta en los versos no hay poesía. Escribe en el prólogo al *Lunario*: "la rima, [es un] elemento esencial en el verso moderno" y también "Los pretendidos versos sin rima, llamados libres por los retóricos españoles, no son, pues, tales versos". En el campo de la rima se juega para Lugones una batalla decisiva en tanto su dominio maestro le asegura, de acuerdo a esta concepción, un acceso a los dominios esenciales de la poesía. Esto funciona

para Lugones como una suerte de artículo de fe, como un dogma; lo mismo sucede, aunque de modo invertido, con la métrica, que contrariamente a la rima, le parece una atadura que hay romper, considerando a esta ruptura, como escribe en el mismo prólogo, "una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad". Por cierto que Lugones no ve contradicción alguna en suscribir al mismo tiempo, sin razones para tal divergencia, concepciones desde el punto de vista de "la conquista de una libertad" irreconciliablemente antitéticas.

Junto con la rima el segundo elemento fundamental de la poética del *Lunario* es la metáfora. La estrategia en este libro consiste en primer lugar en que la metáfora esté dedicada a un solo objeto, la luna. En los miles de versos que conforman el libro el intento será agotar las metáforas que la luna permite, y esta es otra caída en el exceso. En general todo el modernismo hace de la metáfora un recurso poético fundante, y una práctica que la eleva hasta sus cimas, sólo que el *Lunario* la eleva aún más alto. Se diría que la arranca de la tierra, la deja sin sustento. En muchos momentos la metáfora, descolocada, se vuelve una parodia de metáfora, una metáfora ridícula. El primer poema del libro tiene treinta y cuatro estrofas y las metáforas están totalmente ausentes de treinta de ellas y presentes en sólo cuatro, pero de una manera abusiva. Allí se metaforiza a la luna, sólo para hacer despliegue de maestría, llamándola: "hada fiel", "moneda en mi alforja", "en mi ruleta es ficha" "astronómica dama", "íntima planchadora", "oca entre sus pichones", "Joya del azar", "claraboya de mis puras visiones", "filosofal borrica" y "pilula mica panis". Borges encuentra en Lugones "una de las mayores colecciones de metáforas de la lengua española"; también afirma que son "originales y a veces muy hermosas, y cuenta que la vanguardia poética que lo sucedió, de la cual él mismo formó parte en su juventud, no hizo más que imitarlo en el tema de la metáfora con menor fortuna. El ultraísmo, dice

Borges, "durante quince años se consagró a reconstruir los borradores del *Lunario sentimental*.

El tercer elemento característico de esta poética lugoniana es el tratamiento del lenguaje. Se dijo más arriba que Lugones pretende encarnar la lengua. Al encarnarla, el castellano se lugoniza. Y el castellano lugonizado deja de ser castellano. La lengua madre no alcanza para esta poética, parece no ser satisfactoriamente apta para dar cuenta de todo lo que se quiere escribir. Hay que situar la cuestión como parte de un problema típicamente argentino. La historia de la literatura argentina que importa es la historia de un conflicto permanente con el castellano: Macedonio Fernández por momentos, cierto Borges, Xul Solar, Oliverio Girondo, Cortázar, Murena, Gelman, Lamborghini, Lépore, son algunos hitos en un territorio del que el *Lunario sentimental* forma parte. Su lenguaje se vuelve lo suficientemente extranjero para que el lector lo sienta ajeno en el punto en que tiene la posibilidad de ser lector: en la comprensión. El castellano lugonizado funda la necesidad del diccionario. Ahora bien, el diccionario es un registro de las palabras usuales de una lengua, pero también es un museo que exhibe los restos cadavéricos del idioma. Precisamente en un procedimiento a lo Frankenstein Lugones toma estas partes muertas y las hace vivir en su obra, de manera que el lector reconozca las palabras como integrantes de su lengua sin poder entenderlas.

El lector como antagonista

La venganza lugoniana y el odio en el que se apoya tienen necesidad del otro. Esta necesidad lleva a que el otro deba ser una presencia permanente, y la única manera de garantizarse el otro que uno necesita es creándolo a medida. El otro del *Lunario* es siempre una ficción, una mera invención para la venganza y el odio; en este sentido se puede decir que el otro es siempre uno mismo. A su vez la medida correcta de otro para

esta relación de odio es un otro inferior. El poeta que Lugones encarna es siempre un ser superior a su otro, incluso a los otros que él mismo es. El cambio es una manifestación de la superación de alguno de esos otros, o visto desde la otra perspectiva, la venganza consiste en definitiva en cambiar, esto es, en sancionar de algún modo la inferioridad de alguno de sus otros.

El primer otro que aparece en el *Lunario* es "la gente práctica". Con este personaje colectivo ficticio comienza precisamente el prólogo del libro diciendo en su primera oración: "Va pasando, por fortuna, el tiempo en que era necesario pedir perdón a la gente práctica para escribir versos". La presencia de este hipotético conjunto humano permite proponer el primer conflicto ficticio: por un lado el poeta, encarnado en Lugones, por el otro su antagonista, la gente práctica, que en el pasado, un pasado que "va pasando" colocó al poeta en posición de pedir perdón. Se arma así una relación en la que la gente práctica se autocoloca en situación de superioridad y el poeta es colocado por ella en situación de inferioridad. De todos modos si es difícil no leer de manera irónica esta primera oración del prólogo, no es porque el conflicto o el antagonista no existan, sino porque la supuesta superioridad de la gente práctica respecto del poeta pide ser invertida. Como el conflicto de esta escena es declarado en vías de disolución, inmediatamente el prólogo propone otra, en la que si ya no hay ironía, salvo quizás en el adjetivo "práctica" es porque en ella la inversión ya tuvo lugar. Ahora el poeta es el que está en posesión del saber, mientras la gente práctica está capturada por la ignorancia y el error. Y el poeta se propone ahora sacarla de este estado, "intentar algo más necesario, si bien más difícil: demostrar a la misma práctica gente la utilidad del verso".

En realidad este primer personaje antagonista que Lugones crea con la gente práctica es el de los no lectores. En el primer poema "A mis cretinos" completa el

panorama creando otro personaje colectivo antagonista, el de los lectores de su libro, a quienes califica en el título mismo de "cretinos". Siendo al momento de escrito, como cualquier otro, un libro no publicado, los suyos, en el mejor de los casos, son lectores futuros, esto es, una vez más, al menos provisoriamente, no lectores. Sin embargo a pesar de la condición virtual de estos lectores el poema tiene la certeza de que al momento de ser leído será hostigado por ellos en todas las formas posibles, y responde a esas acciones aun no realizadas:

¿Qué tal? ¿La hipermetría / Precedente os sulfura?

Sé que vuestro exorcismo / Me imputará por culpa / Algo que
vuestra pulpa / Define en sinapismo.

Me probaréis que, esclavo / De mi propia quarteta, / No fui ni soy
poeta

Demostraréis que ladro / a la luna

Para que no me mime / La gente que me odia, / Haréis de mi
prosodia / Mi calvario.

A su vez el poema se dedica a hostigar a los lectores sin ambages:

Para la controversia / Que me ofertáis, adversos / Os
tenderé mis versos

Pero sabed que tildo / Con alegre modestia / De *vero mala*
bestia / Vuestro grave cabildo.

Y ante el solemne rubro / Que vuestra *Nada* oculta,...

Y a vuestros dogmas sordo,

Y agriando los reproches / De vuestro real concilio, ...

El poema está encabezado por unos versos de *La Divina Comedia*, indudablemente dedicados a sus lectores, que se podrían traducir así: "que tu opinión cortés y llana te sea clavada en medio de la cabeza". El conflicto está planteado, desarrollado y resuelto sin que la opinión ni siquiera exista.

"A mis cretinos" es un poema que podría calificarse de soberbio, en todas las acepciones de la palabra. Crea una pelea imaginaria con lectores futuros donde el otro ficticio, el mecanismo de la venganza lugoniana y el odio como fuerza motora quedan expuestos con singular fuerza. En cuanto al poema mismo se ofrece como queso a los lectores. El "queso para vuestro buen gusto" que enuncian los versos es una figura ambigua, en tanto hay quesos que excitan el buen paladar y quesos que lo ofenden. Hay quesos de aromas fuertes y suaves, quesos agrios, ácidos, picantes, dulces, quesos de consistencia blanda y dura, quesos caros y baratos. Pero el buen gusto en poesía es más bien, como el buen gusto en general, algo cambiante, en extremo dependiente del mercado. Cuando irrumpe una nueva poética o se publica un poema que no se ajusta a la poética dominante, el "buen gusto" de esta última se ve desafiado; en los casos más burdos responde con un rechazo preventivo y en todo caso al menos con un primer desconcierto. El buen gusto, esto es, el gusto domesticado, se pregunta ante la novedad inusitada "qué es eso", y de este modo el "queso [qué eso] del buen gusto" es la figura del desconcierto poético, una apreciación justa de la primera reacción que el mejor lector experimentará al abrir el *Lunario*.

El poema funciona finalmente como una suerte de prueba de cretinismo. En su tercera parte enumera a lo largo de las estrofas las diversas reacciones en las que los lectores y los críticos podrían incurrir. Si el que lee "A mis cretinos" reacciona como el poema ha previsto, bueno, el resultado es que el poema le había hablado a él y él merece

el poema. Uno de los hechos más notables es constatar que lo que el poema describe prematuramente, luego, en cierta medida, ocurrió. Cuando trata como tema en los versos su propia recepción futura. Ö acierta. Durante los muchos lustros del siglo XX posteriores a su publicación, la crítica, pero sobre todo la gran mayoría de los poetas argentinos, se dedicaron a marcar el *Lunario sentimental* como un momento raro o fallido en el trayecto poético de Lugones, o un pecado de juventud que hay que perdonar. Por lo demás el repudio a este poemario ocurrió sobre todo a la manera de un rumor o un chisme, porque difícilmente se halle a alguien que haya escrito o firmado estas aseveraciones, o un estudio serio que las justifique. Con o sin firma estas voces realizaron, sin advertirlo, precisamente las conductas que el mismo *Lunario...* describe y profetiza. De este modo lo que podría llamarse la historia oficial" de la poesía argentina en el siglo XX se ajustó al papel de la cretina de Lugones, abierto para ella por el poema mismo.

En "A mis cretinos" Lugones se permite escribir su odio y así realizar su venganza. Realizarla mediante el lenguaje y en la literatura. En sus primeros poemas, aquellos leídos a burgueses y trabajadores y que tanto impresionaron a Rubén Darío, la literatura estaba al servicio del odio, entonces dirigido contra la sociedad burguesa; de algún modo los versos escribían ese odio. En estos versos se invierte la relación, el odio se pone al servicio de la literatura, se vuelve letra. Se encarna en el escrito y así se transmuta en otra cosa. Lugones consigue en éste y otros poemas del *Lunario...* hacer de su odio y su venganza un estilo. A esto yo lo llamaría un momento privilegiado de la literatura.

Notas

1. La teoría de la venganza que formula Lugones difiere enormemente de su práctica, pero lo mismo se podría decir de tantas otras de sus

posiciones intelectuales. Prefiere teóricamente la venganza bíblica, el ojo por ojo, y la defiende en sus escritos argumentando que contiene un factor más importante que la equidad entre la acción y la reacción: la posibilidad de reparar el honor mancillado, cosa que la venganza evangélica, según él, no permite. No obstante, su práctica de la venganza, como se puede advertir en este ensayo, es bien diferente.

2. Un tema de repudio permanente en los escritos de Lugones es el olvido que practican sus coterráneos respecto de los "grandes hombres". En este tema también se juega, en última instancia, el no reconocimiento de los demás hacia su persona, uno de los "grandes hombres". Se podría aventurar que los acometimientos de la vida contra su persona empiezan y terminan siendo, siempre, una cuestión de reconocimiento: los demás no devuelven en espejo la propia imagen de grandeza, no lo reconocen.

¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?

Susana Reisz
Lehman College, & The graduate Center, CUNY

En el título de estas reflexiones confluyen la nostalgia del pasado y el deseo de cambio, dos tendencias de difícil convivencia que, sin embargo, suelen presentármese de la mano en el escenario de mis debates internos.

"¿Quién habla en el poema?" era la pregunta con se abría el último capítulo de **Teoría literaria. Una propuesta**, un libro que me publicó la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1986, cuando yo vivía en Lima y era profesora de esa institución. Trece años más tarde, con muchos cambios históricos y personales de por medio, retomo mi pregunta pero añadiéndole una precisión que modifica por completo el repertorio de respuestas posibles. Renuncio ahora a la pretensión de universalidad de la pregunta primigenia puesto que las transformaciones políticas, sociales, científicas, tecnológicas y artísticas a las que me ha tocado asistir desde un mirador privilegiado, la babélica Nueva York, me han exigido una radical revisión de mis premisas originales.

No es casual que ahora me sienta "escritora" y antes no, pese a que me he pasado la vida escribiendo. Algo fundamental se ha transformado en mí con la exacerbada conciencia de ser mujer dentro de un coto tradicionalmente masculino. Pero también algo muy básico ha cambiado en el mundo de las letras, con el ingreso de nuevos actores, antes relegados al silencio y a la pasividad. Esos nuevos actores han traído consigo, entre otras muchas cosas, cierta falta de respeto ante las formas heredadas y una progresiva difuminación de las fronteras entre los géneros. La crítica literaria, después de haber vivido la fantasía de su igualación con las ciencias duras, se acerca ahora a la ficción y a la poesía sin mayor pudor pero, al mismo tiempo, sin la inocencia de la crítica

"precientífica". Y viceversa, la narrativa se permite con cierta frecuencia teorizar, del mismo modo que la poesía se atreve a contar historias, a cuestionar el orden social y a mezclar lo alto con lo bajo en los contextos menos previsibles. La amarga denuncia tanguera, "siglo XX, cambalache", parece encontrar confirmación en los minutos postreros del milenio...

La breve descripción precedente podría dejar la sensación de que estoy hablando de la llamada "postmodernidad" en términos muy generales, con la misma vaguedad y laxitud con que suele introducirse el concepto en casi cualquier texto crítico de nuestros días. Me importa enfatizar que no es el caso. Cuando me refiero a "nuevos actores" lo hago en el sentido fuerte del término. Pienso sobre todo en "actoras" y en "actores" habitualmente marginados por factores extraliterarios (como pueden serlo la pertenencia al género femenino, la procedencia étnica o el formar parte de una minoría sexual o de cualquier otro tipo).

Las nuevas respuestas que intentaré ofrecer ahora retoman algunas de las ideas que formulé en los años ochenta sobre las relaciones entre poesía y ficción reexaminándolas desde un ángulo no contemplado entonces por mí: el género y la orientación sexual de quien escribe el poema. También se apoyan en algunas claves del pensamiento bajtiniano pero, al mismo tiempo, reubican ese pensamiento en el "contexto ampliado" previsto por el propio Bajtín para cualquier obra en diálogo con la posteridad.

En el último capítulo de **Teoría literaria. Una propuesta** señalaba que uno de los criterios decisivos para reconocer el carácter ficcional de un poema (y de la voz poética que se expresa en él) es la no-coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura. En los ejemplos utilizados allí dejaba en claro que aunque la voz poética ostentara las mismas señales de identidad del poeta, el desfase

explícito entre una y otra situación (y sus respectivos actantes) creaba en el texto un "personaje lírico" separado del autor. A propósito de **Trilce** III de Vallejo, que se inicia con los versos "LAS PERSONAS mayores/ ¿a qué hora volverán?", ofrecía la siguiente explicación:

Resulta aquí evidente que la voz que en aparente diálogo con sus hermanos pequeños expresa la inseguridad y los temores de un niño en ausencia de los padres, no es la que le corresponde a un poeta adulto que, en situación de escribir un poema, da forma artística a su sentimiento -infantil y adulto- de integral desamparo. (1996, 203).

Y añadía un poco más adelante:

César Vallejo no registra en el blanco de la página la directa expresión verbal de su vivencia sino el discurso verosímil - nunca dicho o, al menos, ni así ni ahora - de un Vallejo-niño sólo existente en el espacio intermedio entre la imaginación y la memoria. El que escribe no es el mismo que habla en el poema.

Esta frase, **el que escribe no es el mismo que habla en el poema**, me exige ahora una serie de matizaciones y problematizaciones que se derivan de mi actual perspectiva teórico-crítica. En efecto, cuando uno se propone examinar los textos a través de una lente genérico-sexual, comprobará de inmediato que antes de preguntarse si los enunciados de la voz poética coinciden o no con la situación de escritura, tendrá que prestar atención prioritaria al pacto implícito que el escritor o la escritora propone a sus lectores por el hecho de darse a conocer como hombre o como mujer a través de su firma.

Con esta última aclaración no me propongo dar especial relieve a los ejemplos desviantes: no estoy pensando en primera línea en el caso particular de las escritoras que en siglos pasados publicaron sus obras con un pseudónimo masculino para ser más

fácilmente aceptadas ni estoy aludiendo a juegos de travestismo encaminados a burlar al receptor. Me refiero, lisa y llanamente, a las expectativas de lectura que suscita el dato histórico o empíricamente verificable de que un poema ha sido escrito por una mujer y no por un hombre. O a la inversa: por un hombre y no por una mujer.

Por un instante me he sentido tentada de decir que la segunda formulación es menos relevante que la primera, pues a lo largo de la historia literaria las pocas mujeres poetas célebres han sido la excepción que confirmaba la regla de la total hegemonía masculina en las bellas letras (y, por supuesto, en todas las actividades "de importancia pública"). Es decir, que lo normal y esperable era que el texto de valor artístico hubiera sido escrito por un hombre. Sin embargo, en este fin de milenio la situación se ha modificado de tal manera que ambas formulaciones pueden alcanzar una validez equivalente.

Al utilizar la expresión "por una mujer y **no** por un hombre" (o su reverso, "por un hombre y **no** por una mujer") hago una deliberada mimesis de las oposiciones binarias dominantes en la lógica patriarcal, de los estereotipos genéricos fundados en tales oposiciones y de las expectativas de lectura correspondientes a esos estereotipos.

De la mujer poeta no solo se espera que utilice adjetivos femeninos para caracterizar a su "yo lírico" (y que diga, por ejemplo, "esta mañana soy **otra**") (1) sino, además, que muestre su "sensibilidad femenina", que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que despliegue sus sentimientos como amante y como madre, que ventile las angustias generadas por su dependencia del hombre, que revele sus ansiedades en torno al envejecimiento (pero no solo como parte del universal "camino hacia la muerte" sino

desde el específico temor de perder el atractivo físico ante el varón), que deje testimonio de las limitaciones y recortes inherentes a su rol tradicional...

Al otro lado del espectro, se espera que un hombre poeta plantee los "grandes-temas-de-la-humanidad": la herida temporal, la consciencia de nuestro "ser-para-la-muerte", la finitud de la vida y del amor, la pequeñez de la condición humana ante la inmensidad del universo, el anhelo de trascendencia, el asombro ante los misterios de la naturaleza, la conmoción y el horror frente al sufrimiento humano, el enigma del mal, de la locura, de la crueldad, el escrutinio de eso que llamamos la "realidad", la entronización de la mujer como objeto "natural" del canto amoroso ("poesía eres tú"), la exploración egocéntrica de la propia pasión, el escarnio de la ingrata o la glorificación de la amada silenciosa e inmóvil, los placeres de la camaradería, el amor a la patria, las glorias y miserias de la guerra...

En la enumeración precedente he mezclado intencionalmente expectativas tradicionalistas y feministas porque reconozco que todas ellas juegan algún rol en mi propia lectura, pese a mi empeño por liberarme de la miopía crítica que arrastran consigo todos los estereotipos...incluso aquellos engendrados por una ideología que se asume de modo consciente y se considera progresista (como es mi propio caso en relación con una teoría literaria de inspiración feminista).

El peso de esos estereotipos se me hecho enteramente visible en la extrañeza y la tensión que creó en mí la lectura de "Dos autorretratos", poema dual del poeta y crítico español José Luis García Martín. El texto contiene dos monólogos sostenidos por los dobles ficcionales de las poetas rusas Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova, en los que cada una de ellas propone una imagen de sí misma a modo de epitafio o de inscripción monumental para el futuro. "Anduve enamorada del amor/ y no encontré el amor en parte

alguna", proclama el personaje-Tsvietáieva en dos rotundos endecasílabos liminares a los que parecen responder, a la manera de un eco ligeramente distorsionador, los dos versos iniciales del personaje-Ajmátova: "Mi vida ha transcurrido en algún sitio/ del que yo estaba ausente." (2)

Desde el punto de vista del viejo tema de las fronteras entre poesía y ficción, "Dos autorretratos" no se diferencia en nada del citado **Trilce** III de Vallejo: en ambos casos el poeta construye una voz que no puede ser la suya propia en el momento de escritura, independientemente del hecho de que la voz que habla en **Trilce** III se pueda identificar como vallejana en más de un sentido y de que las voces femeninas de "Dos autorretratos" no tengan más relación con su autor que el haber sido imaginadas por él.

Sin embargo, el hecho de que ambos poemas puedan ser buenos ejemplos para un mismo caso teórico (el del "poema ficcional" en oposición a los poemas de tipo "testimonial" o a los poemas "indiferentes a la ficción") no contrarresta la irreductible diferencia que salta a la vista cuando se comparan ambos textos desde el punto de vista del género sexual de quien escribe y de quien habla en uno y otro poema. El resultado de la comparación, teóricamente inaceptable pero intuitivamente convincente, es que "Dos autorretratos" es "más ficcional" o "más mentiroso" que **Trilce** III, pues allí el poeta no habla de sí sino que se limita a construir dos personajes y dos soliloquios quasi-dramáticos.

No obstante, pronto comprendí que la extraña tensión que experimentaba al leer esos monólogos líricos no se debía simplemente a la discordancia genérica entre el poeta y sus voces sino, sobre todo, a la impresión de que el suyo era un trabajo de mimesis hecho muy "de cerca", en el estilo en que muchas poetas de nuestros días suelen homenajear a sus antecesoras, especialmente a aquéllas que, como Sylvia Plath o las

mismas Tsvietáieva o Ajmátova, han legado a la posteridad una gran obra poética junto con el recuerdo de una típica vida "de mujer", marcada por la infelicidad.

Analicé las frases con minucia, buscando claves para demostrarme a mí misma que no es posible hacer un simulacro perfecto de *Weltanschung* femenina. Y, como era de esperarse, encontré lo que buscaba: cierta tendencia a generalizar o abstraer en materia de sensaciones y afectos; cierta calculada (o ineludible) distancia en relación con las experiencias evocadas; cierta falta de intensidad y de temperatura emocional en la elaboración de la autoimagen; y, sobre todo, la ausencia de una resonancia coral femenina en el timbre individual de ambas voces de poeta.

Para formular esta última objeción acudí a mi memoria la idea bajtiniana de que la perspectiva del autor lírico es fundamentalmente "una **obsesión de coro**". (Bajtín, 1982, 149). Supongo que inspirado en la lírica coral griega (y sobre todo en su variante trágica) Bajtín intentó trasladar a la poesía lírica moderna un concepto que parece solo apropiado para la narrativa o el drama, pero que, sin embargo, también puede ser un instrumento efficacísimo para el análisis de la poesía. Me refiero a las relaciones entre el "autor" y su "héroe" y, de otro lado, a las complejas interacciones entre la "voz propia" y la "voz ajena".

En la autobiografía y en la poesía lírica no-ficcional la coincidencia identitaria de autor y héroe se diferenciaría por el hecho de que en la primera el héroe, "fuerte y autoritario", construido **desde otros** que lo recuerdan y **para otros** que lo recordarán, se impone por completo al yo-autor. En la lírica, por el contrario, "el héroe no tiene casi nada que oponer al autor" (147), quien lo construye, es decir, **se construye**, mediante la objetivación valorativa de la propia vivencia. Bajtín resume así su intuición de la peculiar

dialéctica de cercanía y distancia, identidad y otredad, que caracteriza la articulación del enunciado lírico:

La lírica es la vista y el oído de uno mismo desde el interior, con ojos emocionales, y en la voz emocional del otro: yo me oigo en el otro, con otros y para otros." (149).

Completé de inmediato esta idea con una mía que he expuesto con ligeras variantes en otros marcos teóricos. (3) Me dije --y repito aquí una vez más-- que la voz hasta cierto punto "ajena" de la que se vale el/la autor/a lírico/a, esa voz "acorde con un coro posible", tiende a ser concebida por el poeta y sus lectores como expresiva de la humanidad y en armonía con los registros más universales del sentir humano ; en cambio, el "coro posible" de las poetas que irrumpen como nuevas actrices suele ser un "coro posible" en el sentido más literal de la expresión: un colectivo limitado y difuso, constituido por esa parte de la humanidad que comparte con quien escribe el poema las mismas circunstancias vitales y, sobre todo, las mismas limitaciones dolorosamente admitidas. En suma: voces de mujeres conscientes de su rol genérico dentro de sus respectivas culturas.

Éstas y otras reflexiones similares perdieron, sin embargo, su carácter probatorio no bien me planteé una pregunta crucial: ¿es que yo habría sido capaz de percibir la falta de "resonancia coral femenina" --me cito a mí misma-- en "Dos autorretratos" si no hubiera sabido de antemano que el texto es obra de un hombre y no de una mujer? Tuve que admitir que la respuesta más probable es **no**.

Al mismo tiempo, tuve que conceder que muchas mujeres poetas no tienen el menor interés en crear esa "resonancia" y, de otro lado, que no todos los hombres que a

lo largo de la historia de nuestras letras han dado voz a figuras femeninas lo han hecho con igual grado de proximidad y empatía.

Cuando intento regresar a las fuentes (de la lírica coral y del travestismo literario) se me hace ineludible el recuerdo de la Clitemnestra de Esquilo en la **Orestíada** y de su equivalente euripideo en **Ifigenia en Aulis**: implacable y feroz la una, herida de muerte en su sentimiento maternal la otra; condenadas ambas al odio y al crimen pero tan distintas en su capacidad de consonar con otras voces femeninas a través de los siglos...

Algunos/as creadores/as son capaces de saltar el cerco de su propio condicionamiento genérico y de mirar "como con ojos propios" la vivencia de la otredad sexual. La voz lírica que realiza la proeza de articular esa vivencia vicaria es doblemente "ajena": por ser la voz "musical" que hace de la emoción un objeto de arte; y por ser la voz del género opuesto.

El fenómeno es raro. Mucho más raro de lo que podría suponerse cuando uno recuerda el crecido número de heroínas (sobre todo novelescas) emanadas de una imaginación literaria masculina. Los textos que son producto de tan complejo y logrado proceso de "transgenerización" lírica parten de una ruda "contradicción anunciada" (que se lee en la firma del autor) y, al mismo tiempo, satisfacen con notable eficacia las expectativas que se derivan de los estereotipos genéricos en torno a la voz de "héroes" y "heroínas".

Casos como éstos, que los autorretratos ficcionales de José Luis García Martín ejemplifican con especial brillo, se distancian nítidamente de las imitaciones serias o burlescas, de las estilizaciones superficiales o de los empeños miméticos "desde afuera", tan fáciles de descartar como no problemáticos en toda lectura atenta a la diferencia sexual. Por otro lado, son estos mismos casos excepcionales los que muestran el peso casi

aplastante del binomio **masculino/femenino** en el horizonte de nuestras expectativas de lectura. Y son ellos también los que ponen en evidencia por qué la cuestión del género sexual de la escritura suele ser indecible cuando se desconoce la identidad del autor.

No quisiera concluir esta reseña de "curiosidades" transgénicas sin mencionar el caso de una lírica homoerótica de singular calidad, en la que tanto el sujeto como el objeto del canto llevan la marca explícita o implícita de la masculinidad y en la que, sin embargo, el "coro posible" de la voz solista incluye los ecos de voces líricas femeninas.

Hilario Barrero, poeta español residente en Nueva York, se distingue por cultivar golosamente una imaginería inspirada en las aterradoras visiones de ultratumba del cristianismo y del mundo clásico, por radicalizar el lenguaje de lo "sublime" hasta un punto cercano al estallido y por construirse un "héroe" con rasgos de amante y de mártir, fervorosamente entregado a la **pasión** (en un sentido a la vez erótico y religioso).

Ese "otro" que da voz valorativa a la interioridad callada del poeta cantándola en clave elegíaca, con frecuencia acoge en su palabra las reverberaciones de una sentimentalidad femeninamente masoquista y autoirónica a la vez, una postura estético-emocional que en la poesía hispanoamericana de este siglo está representada ya en Delmira Agustini y que en la actualidad tiene una cultora eximia en la poeta y narradora peruana Giovanna Pollarolo.

He aquí un collage de citas con relieves míos, que pone a la vista un parentesco tal vez ignorado por los autores más recientes mas no por ello menos notorio:

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;

**Y si tú duermes, duermo como un perro a tus
plantas!**

(Delmira Agustini, "El intruso", 1993, 168)

Yo jadeo por ti.

.....

Pero callo

sé que me despreciarías

como a una perra pegajosa y babeante

que no deja de mover la cola

la lengua afuera

cuando llegas;

que se orina en las alfombras

cuando presiente una caricia.

(Giovanna Pollarolo, "Primera declaración de la esclava", 1997, 81)

Todos ignorarán mi miedo de perderte,
de esta incesante lucha por poseer tu espacio,
ser dueño de tu boca, amo de tu paisaje,
propietario del bosque de tu pecho
y depender de ti, esclavo de tu aliento,
devoto siervo de tu antiguo nombre
molde para tu oro, tierra para tus flores de cilicios.
Y así, mientras ahondas los muros de mi boca
con la lenta carroza de tu lengua,
saliva enajenada, plomo que me envenena la
garganta,
y me unges con el óleo caliente de tu muerte,

con el bozal enamorado de tu sexo

ser el perro sumiso que defiende tu vida.

(Hilario Barrero, "Cors e cor", 1999, 16)

La imagen autodenigratoria del amante-esclavo, estilizado en la posición de fidelidad irreflexiva de un animal doméstico, es el rasgo más notable y remecedor de los tres textos y el que establece una extraña consonancia diferida entre tonalidades anímicas tan diversas. La celebración jubilosa de un erotismo femenino sin barreras (incluido el masoquismo) en Agustini, la distanciada y poco benevolente parodia de sí misma en Pollarolo y los apasionados acentos de martirio amoroso y sexual en **Barrero** configuran un "coro posible" que a su vez invita a otros "coros posibles" tendiendo puentes más allá de la **barrera** de género. Podría decirse, parafraseando a Bajtín, que este hombre poeta, por ahora excepcional en su empeño, "se oye a sí mismo en el otro, con **otras**".

Tal vez estamos asistiendo al nacimiento de una nueva forma de lírica que, gracias a su afán por dejar atrás la monológica pretensión de universalidad de la "gran poesía", es capaz de enriquecer la línea melódica del canto solista con los "armónicos" de la otredad más silenciada: la del **otro sexo**...

Notas

1. Blanca Varela en el comienzo de uno de los poemas de su último libro, **Concierto animal**(1999, 29).

2. Copio aquí el texto completo, que acaba de ser publicado como primicia en la revista cultural **Turia**, 109-110:

DOS AUTORRETRATOS**Marina Tsvietáieva**

Anduve enamorada del amor

Y no encontré el amor en parte alguna.

Todas las casas son ajenas para mí,

ajenos para mí todos los cuerpos.

Mi patria no es mi lengua,

ni tampoco la calle de mi infancia.

No me importa en qué lengua

han de desentenderme los lectores.

Ya estaba fuera de mi patria

cuando estaba en mi patria.

Como madera que arrastra la corriente

encallada quedé en cualquier parte.

Nada fue nunca mío,

ni siquiera lo que creí más mío.

Nací muerta. A un muerto

habéis golpeado hasta sangrar.

Tenéis sangre en las manos.

No es mi sangre, es la vuestra.

Ya estaba sola cuando no estaba sola.

Ya estaba muerta cuando estaba con vida.

Anna Ajmátova

Mi vida ha transcurrido en algún

sitio

del que yo estaba ausente.

¡Cuántas veces se levantó el telón

y la escena vacía

en vano ha esperado por mí!

¡Cuántas veces

tendió el amor los brazos

hacia mi cuerpo trémulo

y abrazó solo arena,

una mujer sin nombre,

mientras yo sonreía en otra parte!

A mis mejores amigos

los perdí en algún recodo del camino

antes de haberlos encontrado.

Conozco palmo a palmo una ciudad
y nunca he estado en ella.
Me han conmovido hasta las lágrimas
mares que nunca he visto,
versos que nunca he escrito,
un rostro en el espejo,
que era el rostro de mi madre
y el de la hija que no tuve
y el de una desconocida
que me miraba con extraño amor,
pero nunca era el mío.
Alguien que se llevó mis risas,
me ha dejado sus lágrimas.
¿De quién son estas lágrimas,
de quién este dolor
que me traspasa un pecho que no es mío?
Me han robado mi vida,
no lloréis en mi tumba. En ella yace,
bajo mi nombre, una desconocida.

3. La exposición más detallada se encuentra en el segundo capítulo de mi libro **Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica** (Reisz 1996, 27-39)

Referencias

Agustini, Delmira, (1993): **Poesías completas**. Edición de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra.

Bajtín, Mijaíl .M. (1982): **Estética de la creación verbal**. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Siglo XXI.

Barrero, Hilario (1999): **In tempore belli**. Madrid: Verbum.

García Martín, José Luis (1999): "Dos autorretratos". En: **Turia. Revista cultural**. Número 50, octubre de 1999, 109-110. (Teruel).

Pollarolo, Giovanna (1997): **La ceremonia del adiós**. Lima: Peisa.

Reisz, Susana (1996) : **Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica**. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

----- (1986) : **Teoría literaria. Una propuesta**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Varela, Blanca (1999): **Concierto animal**. Valencia: Pre-Textos.

"Quien a Yankeeland se encamina...": The United States and Nineteenth-Century Argentine Imagination

Beatriz Urraca
Haverford College

By the mid-nineteenth century, as Juan Manuel Rosas's federalist dictatorship (1829-1852) drew to an end, travel from Argentina to the United States started to become more frequent, often replacing or complementing the "grand tour" of Europe for a class of diplomats and intellectuals who had a stake in the process of national consolidation and were seeking foreign models against which their own policies and even cultures were to be forged. Faustino Domingo Sarmiento and Eduarda Mansilla de García brought us the freshest impressions of Argentines on a first visit to the United States at a time when this nation was emerging as a world power and as a rival and model to its southern neighbors. Going beyond the mere catalogue of places and experiences, their writings are engaged with the exploration of americanism as determined by the relational positioning of the New World with respect to the Old, and with the redefinition of national identity by contrast with the values and achievements of the United States.

In 1847, Sarmiento (1811-1888) was winding up the first of his many visits to the United States, at the end of a two-year sojourn that took him through three continents to observe the state of developed public-school programs on behalf of the Chilean Ministry of Education. The final chapters of *Viajes por Europa, África y América* (1), devoted to his two-month stay in the United States, offer a programmatic vision of Argentina based on imitation of this country, a program that he would later try to implement as President. This was Sarmiento's first visit to the countries he had so avidly read about, and the ensuing travel book provides a foundational point of departure for our understanding of the role of the Anglo-American example in Spanish America's process of national self-

definition. Going beyond concerns with national specificity, it focuses instead on hemispheric and transcontinental ideas, symbols, and relationships.

Mansilla (1835-1892) wrote *Recuerdos de viaje* (2) as an account of a tour of the East Coast of the United States and Canada begun in 1860 with her two young children while she awaited the arrival of her diplomat husband, who had been commissioned by Sarmiento to study the North American system of justice. She does not specify the length of this first trip, though she mentions her return to Argentina before the end of the Civil War. She later returned to live in the United States for several years, accompanying her husband again when he succeeded Sarmiento as ambassador to the United States in 1868-1874 (3), and the text's chronological inconsistencies suggest that it may have been the result of a compilation of observations drawn over a long period of time. This may even have been her original purpose, since she optimistically labeled her work "Tomo primero," promising a second about western expansion that never appeared (*Recuerdos*, 194). In addition to an observant depiction of local customs and historical references, Mansilla shows us another side of the inter-American comparison, one in which gender and race, the personal and the political spheres of life are deeply intertwined in the reevaluation of national identities.

Despite their common origins and destinations, and the mutual friendship and admiration they shared, there are marked differences between these two writers' circumstances which affect their texts and the ways in which we read them. Sarmiento was deeply involved in Argentina's bipartisan struggle, while Mansilla managed to bridge differences across her country's political divide, for she was both the niece of Sarmiento's arch-enemy, Juan Manuel Rosas, and the wife of a prominent politician of the opposition party. Foreign residence was a matter of personal choice for neither of them, though

Mansilla, unlike then-exiled Sarmiento, was always free to return to Argentina and did so quite often. This fact colors the lens through which they saw the United States: for him, the homeland represented not only a painful issue but also the potentiality of something he would one day be able to mold according to his own ideas of what a nation ought to be; she was less encumbered by Argentina's problems, and as a woman lacked an officially-acceptable place in the nation-building project. Yet she did not shy away from expressing opinions on every subject, including politics, though she did so with an enigmatic discretion that demands quite a lot from her readers.

Sarmiento and the hemispheric ideal

Sarmiento's trip meant neither leaving the comforts of home nor enjoying the pleasures of a well-funded journey: his painstaking recording of his expenses draws attention to the tight economic resources with which he operated. At the end of his stay Paris, he ran out of money and decided to cut his European visit short and continue on to the United States even though this left him no resources to return to Chile. He begins his account by establishing his authority as an observer in an unprecedented situation. We are not yet before the man he would become, secure in his own intellectual reputation at home and abroad, and proud of the development of his nation. We are not before Edward Said's Orientalist either, constructing the world from Europe, but in the presence of a New World writer searching for his own identity in other New World civilizations. Sarmiento recognizes from the start

la dificultad de escribir viajes, si el viajero sale de las sociedades menos adelantadas, para darse cuenta de otras que lo son más. Entonces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparación de espíritu, que deja turbio y miope el ojo, a causa de lo dilatado de las

vistas y la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierran.

(*Viajes*, x).

There is in these words a remarkable awareness of his own pathbreaking position, though this turned out to be little more than rhetorical humbleness before he launched into the book. As Mary Louise Pratt has argued, "Sarmiento goes on to write his account with no evidence of the crippling spirit he ascribes to himself in this preface;" (4) indeed, he turns his disadvantage into a position of privilege (5). Sarmiento's disadvantage at this point was that, with his detailed attack on barbarism in *Facundo* (6) behind him, he had no experience describing the actual incarnation of his ideal of civilization. It was pressing for him to establish his position as a Latin American writing about more advanced societies. Despite a professed affinity with Tocqueville that is at the back of his feeling of secondariness and inadequacy with respect to European travel writers (7), he was conscious of creating something new and wanted to set this precedent in writing. Through his semblance of humbleness, he establishes an unquestionable claim to authority: "He escrito, pues, *lo que he escrito*, porque no sabría cómo clasificarlo de otro modo, obedeciendo a instintos y a impulsos que vienen de adentro y que a veces la razón misma no es parte a refrenar" (xi, author's emphasis). In the final section of the book, devoted to his two months in the United States, Sarmiento writes of Spanish America not as he thinks it is but as he wants it to be. There, the consciousness of hemispheric identity surfaces in his writing as a potentiality, the look toward the future overtaking the emphasis on the past that prevails in the European sections. In the return across the Atlantic to the other America the self-portrait emerges most forcefully, and the text becomes truly inter-American. Sarmiento traveled as a representative of his country and his America, to bring knowledge of these lands to those who were ignorant of them. In the preface to *Viajes*,

written in retrospect, Sarmiento reflected on his own dual role as speaker, not only about other countries, but on behalf of his own:

El hecho es que bellas artes, instituciones, ideas, acontecimientos, y hasta el aspecto físico de la naturaleza en mi dilatado itinerario, han despertado siempre en mi espíritu el recuerdo de las cosas análogas de América, haciéndome, por decirlo así, el representante de estas tierras lejanas, y dando por medida de su ser, mi ser mismo, mis ideas, hábitos e instintos. (xiii)

Spanish America was even more alien and unknown to the United States at this time than it was to Europe. Eventually, this ignorance would spur Sarmiento's efforts to define the Argentine nation as a human construction, a "work" to be displayed to the world for admiration, a goal which future generations would continue to strive for. (8)

"America" (9) is a word uneasily used in *Viajes*. For Sarmiento, the term refers to more than just a country or a continent: it is an idea conceived in opposition to Europe. His world was one in which it was impossible to ignore not only the overpowering northern Republic which, for him as well as for its inhabitants, embodied the continental ideal, but also all the other Latin American nations similarly struggling for a place in the postindependence world order. For him, then in exile, "American" is one of many adjectives necessary for self-identification depending on location: an Argentinian in Chile, Sarmiento refers to himself as an American in Europe, where he was preoccupied with self-discovery as a postcolonial subject confronting the Old World for the first time. He must modify his usage again in the United States, as he begins to construct a new form of americanism based on hemispheric similarities and the exclusion of Europe: there, he becomes a "South American" from "South America," "Spanish America," or "our

America." Likewise, the inhabitants of his host country are referred to as "North Americans." As in the United States, the myth of "America" in Argentina predated Independence (10) and became an integral part of the brief national intellectual tradition which Sarmiento inherited. Yet his America is a continent of nations rather than a nation-continent; it is also conceived in between Europeóthe Northern Europe he admired and the Spain he rejectedóand the other America. Thus while Argentina was present in his mind at all times, Sarmiento's exile and travels had made his vision pan-American rather than national. Even during the years of his Presidency and in his later writings, where he portrayed Argentina as a privileged land, he never conceived of it as separate from the rest of Spanish America in its history and culture, and from North America in its destiny.

The affinities between the United States and Argentina made the differences even more painful to observe. In North America he spent less time looking at monuments than he had in Europe and more analyzing the spirit of the nation in order to discover what might be adaptable to Argentine circumstances. He ascribed the success of the United States to the fact that North Americans, unlike Latin Americans, made the right use of their European legacy: "...el norteamericano, lejos de barbarizar como nosotros los elementos que nos entregó la civilización europea, trabaja por perfeccionarlos más aún y hacerles dar un nuevo paso" (351). Sarmiento contrasted South America's stagnation, where expansion was curbed by subdivision into small individual states, with the strength of the northern Union:

las antiguas Provincias Unidas del Río de la Plata ven desmembrarse su territorio, y de sus fragmentos constituirse Estados raquíticos y absurdos, mientras que las provincias que aun quedan

llevando el nombre argentino, se despueblan de día en día, extinguiéndose sus antiguos planteles de ciudades como luces que se apagan. (395-96)

Sarmiento's friend and translator, Mary Mann, noted that immediately after his first visit he "advocated a *federal* government, like that of the United States, as the only means of continuing the Republic."⁽¹¹⁾ This type of federalism, which he perceived to be so different from Rosas's divisive political system of the same name, did not interfere with the unity of the whole nation. Sarmiento saw the internal cohesiveness of the United States as guaranteed through equality and uniformity, which vividly contrasted with the polarized terms of country and city, civilization and barbarism in which he liked to cast the Argentine Republic. He marveled that all houses looked alike everywhere, that everybody's dress and external appearance made it impossible to distinguish social classes, and that even in the western frontier, on the border of barbarism, uniformity acted as an agent of civilization: "...pero aun en estas remotas plantaciones, hay igualdad perfecta de aspecto en la población, en el vestido, en los modales, y aun en la inteligencia; el comerciante, el doctor, el sheriff, el cultivador, todos tienen el mismo aspecto" (345).

Viajes is a text that suppresses the nation's diversity: even immigrants, whom Sarmiento had proposed in *Facundo* as the solution to Argentina's problems, do not count in his portrait of the United States until they have completely assimilated or, as he puts it, "hasta que ha[n] recibido el baño yanqui" (349). Until then, they are considered barbarians who hinder the nation's progress. This perception of uniform equality of race, class, and region is the result of the skewed vision of the outsider looking in, trying to account for an overwhelmingly many-faceted reality in a brief period of time. Even then, Sarmiento was aware that this apparently blissful state covered up the social complexity of the nation, and at times made him yearn for South America's variety: "El espectáculo de

esta *decencia* uniforme, y de aquel bienestar general,...cansa al fin la vista por su monótona uniformidad" (351, author's emphasis).

Sarmiento believed strongly that the key to national consolidation in Argentina was the population of the "empty" land, following the United States model, and throughout his life he worked to enact policies to this effect. For him the people, and the urban centers of civilization, were the key to progress and the definers of the national character. In *Facundo*, Sarmiento blamed the Argentine land for the nation's failure. But in *Viajes* it was precisely the physical characteristics of the land that inspired him to draw a series of parallels between his country and the United States, though only insofar as the land afforded prospects for human intervention: access to the sea, navigable rivers, and an enormous extent of "unpopulated" land to the west. Upon these he built his program to bring to Argentina a similar state of prosperity as he found in the North:

Si Dios me encargara de formar una gran república, nuestra república *a nous*, por ejemplo, no admitiría tan serio encargo, sin [sic] a condición de que me diese estas bases por lo menos: espacio sin límites conocidos para que se huelguen un día en él doscientos millones de habitantes; ancha exposición a los mares, costas acribilladas de golfos y bahías; superficie variada sin que oponga dificultades a los caminos de hierro y canales que habrán de cruzar el Estado en todas direcciones; y como no consentiré jamás en suprimir lo de los ferrocarriles, ha de haber tanto carbón de piedra y tanto hierro, que el año de gracia cuatro mil setecientos cincuenta y uno se estén explotando las minas como el primer día. (335)

In this passage, written twenty years before he was elected President of Argentina, Sarmiento already represents himself as a nation builder, and the purpose of his visit to the United States becomes explicit. He was there to learn, not only about education, but also about what makes a nation prosperous and successful. He came to find abroad the Argentina of the future, the realization of his dreams, suggesting that his country's backwardness was a temporary state, and that he was the one to bring about the change that was due. The passage begins with a hypothetical sentence, but toward the end it shifts to the future tense as he gets wrapped up in the certainty and divine destiny of the role he assumes for himself. He is establishing here what contemporary North American intellectuals, such as Ralph Waldo Emerson, had written again and again: that American national identity is shaped by natural abundance and propitious conditions coupled with human action. But for Sarmiento the land is to be tamed by progress and civilization, it is purely utilitarian and functional, the repository of a potential for national progress. There is no communion with nature, no aesthetic contemplation of its motherly exuberance, no individual spiritual introspection. Only one man was needed to shape the entity of the nation: himself. The United States provided Sarmiento with a model to reconquer America's remaining barbaric wilderness through the displacement of the indigenous peoples and the importation of white European immigrants to engineer his desired race of the citizen of the future.

The above passage also focuses on the transformation of nature through industrialization and a consideration of the land as mere economic resource. The railroad's forward movement is a metaphor for progress, and besides, as Sarmiento pleasantly found out when he arrived in the United States, it made all aspects of travel and knowledge of the land easier. He was fascinated to see North Americans as a people in motion, in

contrast with the southern nations that were still, in all senses of the word, stationary. Being able to travel comfortably was the mark of "pueblos activos, con vida actual, con porvenir." By contrast, "la España y sus derivados" had not changed in three centuries (355). Sarmiento also viewed the railroad as a symbol of individual freedom. He contrasted the French state's protectionism of citizens' safety, which had slowed down railroad building in France, with the enterprising North American railroad companies that ignored those concerns at a time when fear of lawsuits had not yet curtailed technological advances. His emotionless description of railroad accidents (366) suggests that in the United States human life was a price that must sometimes be paid for the freedom that gives progress its forward impulse, and that individualism makes individuals expendable: for him, every nation-building plan has its victims, who must be sacrificed for the common good.

Colonialism and neocolonialism had a strong impact in Sarmiento's writing not only about Spain but also about the United States. He came from an America still in its infancy, where the Indian presence was ubiquitous as a result of Spanish colonial practices which, unlike the British, resulted in a more racially mixed society. Although he later criticized U.S. expansionism in his biography of Abraham Lincoln, (12) the Mexican-American war, which was going on at the time of his trip to North America, is conspicuously absent from *Viajes*. He did not explicitly support the annexation of Mexican territory by the United States, but he seemed disappointed that his own country was too far away to benefit from its influence: "Entonces, la unión de los hombres libres principiará en el Polo Norte, para venir a terminar por falta de tierra en el Istmo de Panamá" (339). Ironically, toward the end of the century, when U.S. imperialism in Latin America intensified, Argentines would find the geographical distance a cause for relief.

But Sarmiento dreamed of the Western Hemisphere as a constellation of states under the tutelage of the United States, "con sus mismas leyes, sus prácticas, sus instituciones civiles y políticas" (383), echoing the Manifest Destiny rhetoric of midcentury U.S. lawmakers. Thus he rejected Spain's cultural past "la civilización española lo invade todo!" (145), he wrote impatiently while proposing that, with less than half a century of independence, Spanish America should be under a new foreign influence. To him, freedom and prosperity must come before national autonomy:

Cuando los Estados de la Unión se cuenten por centenares, y los habitantes por cientos de millones, educados, vestidos y hartos, ¿qué vais a oponer a la voluntad soberana de la gran República en los negocios del mundo? ¿Vuestros guardianes de pordioseros? ¡Pero os olvidáis de las naves americanas que os bloquearían en todos los mares, en todos los puertos! Dios ha querido al fin que se hallen reunidos en un solo hecho, en una sola nación la tierra virgen que permite a la sociedad dilatarse hasta el infinito, sin temor de la miseria;...la República, en fin, fuerte, ascendente como un astro nuevo en el cielo... (388)

Sarmiento was not proud of his country's colonial past, but he did not entirely reject the principle of colonialism either, as this passage demonstrates. He understood Manifest Destiny as a new kind of colonialism that brought progress and civilization to lands previously inhabited by "barbarians," and throughout his life he advocated a similar pattern of nation-building for Argentina. He romanticized the civilizing process: in the north, America was being "rediscovered" precisely by those who had learned the lessons of colonialism. Even if it meant extermination of the native inhabitants of the land, Manifest Destiny was to Sarmiento a gesture that repeated Columbus's arrival in the New

World, this time done right. His regret was that the same was not happening in Spanish America: "¿Por qué se ha muerto el espíritu colonizador entre nosotros, los descendientes de la colonización oficial?" (374). He distinguished invasion and plundering of one nation for the enrichment of another, as Spain had done to America, from a utopian form of imperialism which did not entail full political and economic domination but a sharing of values and resources for the sake of the prosperity of future generations and the dissemination of freedom (380-81).

Admiration for the United States led Sarmiento to gloss over any flaws he might have observed in the North American moral character. Yet he also ended up abandoning the discourse of secondariness and asserting the superiority of his own culture which he had tended to portray as inferior throughout most of the book: "No hay pueblo medio civilizado que no se sienta superior a los yanquis, por este lado al menos" (390). Yet while Sarmiento could not completely close his eyes to the "barbarism" that the United States contained in the Far West and in the South, he attributed it to French or Spanish influence, and implicitly exalted Anglo-Saxon superiority. Thus he displaced his anger toward Spain and concentrated on the "common" American character of both Argentina and the United States, that also made the southern subcontinent an heir to the greatness of the New World that the North embodied.

Mansilla and the many faces of democracy

Mansilla's book of travels is the first such account by an Argentinian woman. Like Sarmiento, she acknowledges a French precursor, in her case Laboulaye, the author of *Paris in America*, whom she inserts into her text as agreements and disagreements with him become prompts for her own ideas (see *Recuerdos*, 48, 51, and 74). Sarmiento himself is conspicuously absent from Mansilla's pages, with the exception of an

enigmatically unanswered question addressed to her years later by Senator Sumner: "Supongo, querida *señora*, que allá en el Plata Vd. y Mr. Sarmiento son excepciones?" Mi respuesta no viene aquí al caso; hay cosas que deben decirse fuera de la patria, y callarse en ella" (191). Since the mutual admiration and friendship between the two writers was well known, Mansilla's omission of her own response needs little explanation as an artificial act of modesty before her compatriots, leaving them to guess that she did indeed like to compare herself to Sarmiento as a pathbreaker in the arena of her country's international relations even if she had too much class to be the one to proclaim it. Her endeavor, however, was very different from his, both because she was a woman and because Sarmiento told us less about the United States he saw than about the Argentina he envisioned.

As she steps into uncharted ground, Mansilla devotes her opening pages to convincing the readers that she is up to the task. She prefaces her work with less rhetorical humility than Sarmiento and more confidence in her ability to carry out her project. With apparent effortlessness, backed by her years abroad and previous publishing successes (13), she defines her purpose as one of service: "Pero, en mi calidad de viajera, que escribe con la mira honrada de dar luz á los que no la tienen, creo de mi deber consignar en estas páginas, lo que he oído repetir á tantos famosos *touristes*....Además, quien á *Yankeeland* se encamina, tiene por fuerza que democratizar su pensamiento" (12-13). Bringing the United States closer to her Argentine audience entails two simultaneous processes of mental preparation for the project before she even begins the journey: to enter into a dialogue with other travelers and travel writers and to open her mind to the North American spirit of democracy. She interprets both as an obligation to her readers

to include opinions with which she disagrees and, in the process, places her text in the midst of an ongoing dialogue about the United States and travel writing.

Despite Mansilla's initial protestations, throughout her visit to North America democracy is seen as the culprit for a certain boring sameness and lack of variety which both she and Sarmiento saw confirmed in the architectural landscape of North American cities. Philadelphia prompts her to accuse the people she liked to call Yankees of being "nación poco imaginativa" and lacking in good taste (104). Democratizing her way of thinking also entails a more practical matter: for a woman accustomed to the Parisian luxuries in which she had been immersed before this trip, democracy gets in the way of refinement and comfort in a country where the frontier mentality is idealized as a way of life. She adapts to it with less ease than a truly democratic spirit might have done: while Sarmiento saw inconvenience as a small price to pay for progress, she dwells almost to excess on the discomforts of the journey and the substandard conditions on trains and hotels in the United States. Even though her trip was a journey of pleasure, with all the comforts money could buy, she had to resign herself to having men smoke in her face on the train from New York to Washington (71), to sleeping in substandard beds (77), and to occupying hotel rooms too small to accommodate her luggage (159). Yet she also found a way to turn that discomfort to literary advantage, and relished the opportunity to picture herself as a traveler embedding herself to the fullest into the culture she visited. She utilized her traveling mishaps as a source of anecdotes that provide a glimpse at people and places with which she might not voluntarily have placed herself in contact.

Mansilla was afforded a kind of privileged treatment not available to Sarmiento during his first trip. She attended White House receptions and met some of the most important contemporary political and intellectual figures, including Abraham Lincoln.

But though these circumstances placed her at a distance from the majority of North Americans, she did not neglect to portray the various races and classes that formed the Union. Even though she mixed largely with those of her own class, she eagerly observed what she could and researched what she could not. At the same time, she had access to areas of North American life open only to women, and her attention to women's concerns and family life complements her book's historical, political, and sociological scope.

Both Sarmiento and Mansilla dealt largely with Anglo-Saxon Americans during their visit. Sarmiento used this white-race predominance to his political advantage, offering it as proof that a similar scheme would turn Argentina into a successful copy of the United States. Mansilla, on the other hand, was less blind to the actual ethnic diversity of the Union. As a woman traveling alone, and in more comfortable economic circumstances, she had more opportunities than he did to deal with servants and to observe the blatant differences in status between blacks and whites. She was not beyond agreeing with Sarmiento's consideration of Indians as savages, but she romanticizes their role in North American history as "puramente americano" (23):

Dolorosa es la historia, que llamaré privada, de los Estados Unidos, en contacto con esas tribus salvajes, que poblaban los territorios de Nevada, Colorado, etc. Así que el Yankee tuvo una existencia política asegurada, no se contentó ya con comprar, como en otro tiempo, tierras á los indígenas, decidió destruir la raza por todos los medios á su alcance. Muerte, traicion y rapiña, han sido las armas con las cuales los han combatido; promesas y engaños, hé ahí su política con los hijos del desierto...

Cuado he visto caciques Rojos, sentados á la mesa del Presidente de los Estados Unidos, en esa actitud reservada y digna, acompañada de un mirar melancólico y profundo, tan penetrante, he sentido respeto y enternecimiento por los descendientes de los dueños de la tierra, que hoy ocupa la Union, despojados, desdeñados, engañados por hombres que profesan una religion de igualdad y mansedumbre, y que, sinembargo [sic], no practican el principal de sus preceptos: la fraternidad. (53-55)

The yearning for refinement contributes to the book's organization as a comparison with France, which she upholds as the standard of civilization. For Argentine intellectuals at this point in time, it was almost a necessity to view the United States, at least initially, through a European lens, for this was the only tradition upon which they could draw. Sarmiento and Mansilla significantly arrived in North America from France, an act which also entails a symbolic rejection of Spain's colonial legacy. Their travels and writings linked Argentina and, by extension, Latin America to a triangular axis as part of an already culturally-interdependent world. Yet despite the origin of her trip, Mansilla still writes of traveling "hacia el Norte" (13). But while Sarmiento, dazzled with his new find, ultimately holds it superior to Europe, Mansilla subtly writes her Argentina in the interstices of both France and the United States. Whereas critics like Graciela Batticuore interpret this European emphasis as a mark of snobbery and portray Mansilla as a less-than-authentic representative of American culture (14), I prefer to read Mansilla's travel memoirs as a bridge between not two but three worlds (15) and a sociological document in which Argentina's and Latin America's search for its own national identity plays a crucial role.

Mansilla's inter-American consciousness emerges most forcefully whenever the word "America" is at stake. Her own usage favors "our America" to link herself to her intended Argentine audience, and "North American" or "Yankee" to refer to her hosts, though as the book progresses she finds it increasingly difficult not to call the locals "los Americanos" (72). However, despite succumbing to the United States' appropriation of the name of "America" upon occasion, the political consequences of this phenomenon unleash in Mansilla passions that she otherwise successfully keeps under the refined wrap of her Paris-educated consciousness. She is more direct and explicit than Sarmiento in expressing her opinion of this ideologically-charged linguistic choice, and has no qualms about criticizing it openly and forcefully, perhaps because she is not as dazzled as he is by this country, nor does she have the same passionate investment in making her book a political statement of admiration. Thus she highlights common origins and claims to equal status by drawing attention to the clearly European provenance of "la raza que se da á sí misma el nombre de Americana, y no consiente en que los Latinos, que hemos formado tambien nuestro mundo, en este hemisferio, nos llamemos sino Hispano americanos." Her patriotic rage progresses, causing her to forget her otherwise subdued and polite tone toward her hosts for a moment in order to defend her own people: "Intolerantes y orgullosos, como severos puritanos, los hijos de la Union no creen sino en sí mismos, y ni siquiera dan fe, ni hacen justicia, al progreso real de nuestras Repúblicas. Nosotros les llamamos, con cierta candidez, *hermanos del Norte*; y ellos, hasta ignoran nuestra existencia política y social" (60, author's emphasis). Like Sarmiento, she finds herself upholding Latin American solidarity in the face of the northern giant's unforgivable snub. It is even more painful for her, in her attempt to enlighten her compatriots about the United States, that the typical Yankee has taken no such pains to know his southern

neighbors: "Para él, *American* quiere decir: ciudadano de la América del Norte; no conoce otra América que la de la Union; el resto no lo toma en cuenta; los instruidos la desdeñan, los ignorantes la ignoran" (74). She takes U.S. usage as an insult, a personal attack, charged by attempts at political dominance of the hemisphere which by 1860 were well under way: "Algo saben de México, y eso, porque día á día han ido apropiándose algun pedazo del antiguo imperio de Moctezuma; ya sabemos lo que fué y lo que es la California para el Yankee. Conocen el camino á Centro América; pero de Sud América, que para ellos suele ser el Brasil, ay! qué poco saben! Y diré aún, que nada se les importa" (74-75). Thus she understands "America," as it is used in the United States, not only as a political expression of the hungry expansion dictated by Manifest Destiny statement but also as a mark of ignorance.

Beneath the façade of Frenchness, close attention to the text of *Recuerdos* also reveals Mansilla's specific views on Argentina on a variety of topics, spurred by contrasts and comparisons with the United States. Despite her extended residence abroad, she continues to be bound to her "motherland" by strong ties which she equates to an umbilical cord. Letters from home transport her momentarily "á esa patria ausente, á la cual permanecemos adheridos por lazos invisibles, pero, existentes....El vínculo que á la tierra madre nos ata, es real, es sólido, á veces doloroso" (193-94). The picture that Mansilla portrays of Argentina in this book intertwines the political and the personal in an elusive and enigmatic manner, addressed to an audience that she is confident shares her feelings, and not, like Sarmiento, to one she hopes to persuade.

Mansilla's status as a woman traveling with small children also allows her access to circles that were closed to Sarmiento, and reveals interests to which he was oblivious. From her we get a detailed depiction of family life, fashion, toilette, domestic customs,

and other women's concerns that represent the public and private spheres of life as deeply interconnected. In these discussions, Mansilla makes no secret of her own traditional beliefs, and proposes a conservative alternative to the struggle for the political participation of women: "La mujer, en la Union Americana, es soberana absoluta; el hombre vive, trabaja y se eleva por ella y para ella. Es ahí que debe buscarse y estudiarse la influencia femenina y no en sueños de emancipacion política. Qué ganarian las Americanas con emanciparse? Más bien perderian, y bien lo saben" (114). She goes on to detail these means of participation in public life and of emancipation "de la cruel servidumbre de la aguja" (115) that are acceptable to her, and which essentially involve what she did best: writing. Sunday articles, translations, and fashion reports, she explains, are well within women's capabilities and should be left to them without male interference. "Es lástima que en los demas países no suceda otro tanto" (114-115), she writes, decrying the fact that in Argentina these tasks were also usurped by men and left women little to do to earn a decent living. But Mansilla is no complete antifeminist either, crediting women with aiding the success of revolution: "Las Norte americanas, tanto las de origen sajón, como las de origen latino, soportaron intrépidas toda clase de privaciones, ántes que consentir en pagar aquellos odiosos impuestos" (44). She admired North American women for their beauty as well as for their attitudes toward life, and observed in them the essence of their country's moral character: "La mujer Americana practica la libertad individual como ninguna otra en el mundo, y parece poseer gran dosis de *self reliance*" (111).

Although women in Mansilla's time were denied the right to participate in politics and even to vote, she reveals a deep concern with political developments in her country. Her marriage to a politician gave her access to certain circles and conversations that

enabled her to become informed about the important issues of the time, and she did not hesitate to express her opinions to her interlocutors or to record them for her audience. Despite giving her readers permission to skip the historical and political chapters of her book, treating them as parenthetical background material to her own impressions, she in fact devotes quite a bit of space to them. She justifies her choice by saying that "No es posible hablar de los Estados Unidos, sin penetrar un tanto en su vida política" (43). She admires the North American commitment to maintain the Constitution, preferring this system to the French practice of constantly rewriting it, which Argentina has thus far imitated. She then suggests that her countrymen carefully observe the consequences of both options: "Ojalá que los Argentinos tengan siempre presente tales peculiaridades, que constituyen toda la fisonomía política de esos dos países" (51). This statement reveals a certain preoccupation with Argentina's search for models as a way to define its own identity, vying between France and the United States for guidance. Aware of past and current attempts to adapt the United States' constitution to Argentina, Mansilla advocates the advantages of an element of permanence and constancy upon which to build one's own identity in the face of change. But, most importantly, she calls for the need to understand the whole culture before simply attempting to copy isolated elements. By way of example, the book includes an embarrassing anecdote involving two unnamed Argentine politicians, which hinges on a misunderstanding of North Americans' attachment to their titles:

Cuando se trataba de estudiar la Constitución Americana, para calcar sobre ella la nuestra, viendo en el texto "Governor Fish, Diputado por Nueva York, y Governor Morton, Senador por Indiana etc.," pensaron

y no poco discutieron el punto, que en la Union, se podia ser Gobernador de un Estado y Legislador á la vez.

Imaginen hoy nuestros hombres de Estado, la confusion que tan mala inteligencia, hubiera creado en nuestra constitucion. (68-69)

Thus Mansilla erects herself as the cultural expert, who can provide the ethnological and sociological details that inform political decision-making. Most times, however, she leaves her readers to decide for themselves whether the North American or Argentinian system is preferable, as she does not always openly endorse one or the other for fear of insulting either her compatriots or her hosts. Thus she stops short of condemning the freedom of the press which allows for vicious criticism of the diplomatic corps to which she belongs, while in a veiled way longing for an Argentina where "tales abusos" might have been curtailed (117).

For Mansilla, the most important difference which imprints both nations with their own character is how they have historically dealt with their status as colonies. She considers both of them lands without a past, a fact which makes them appear to her impoverished and unattractive when compared to Europe (26-27). At the same time, she observes that the North Americans have maintained their Englishness despite the presence of numerous ethnicities and nationalities on their soil, while for Argentines immigration served the purpose of erasing the metropolis from their character:

Entre nosotros, la fusion de las diversas razas europeas que á este suelo acuden, se ha efectuado más por completo; y el cosmopolitismo ha ido borrando las costumbres, los gustos, de la madre patria....

Los Yankees pretenden hablar mejor que los Ingleses; nosotros no adelantamos tal proposición: prescindimos de la España, como si la Lengua fuera nuestra propiedad exclusiva" (52).

Her views on race echo Sarmiento's ideal of engineering Argentina's national character out of carefully selected immigrants from northern Europe, eradicating both the Indians of the pampas and the Southern European remnants of colonization. Mansilla also seizes on language as the mark of national character, complementing the gesture of independence that the racial mixture has achieved. Ironically, this mirrors her own dependence on foreign languages as a mark of cosmopolitanism, her ideal of citizenship.

The Yankee and the Southerner

The journeys undertaken in the mid-nineteenth century afforded Sarmiento and Mansilla the opportunity not only to look critically at other cultures, but also to acquire a new consciousness of their own and to produce a reflection on their nation and their America shaped by cross-cultural encounters, a trait common to the majority of travel literature. Mansilla's trajectory made her a true cosmopolitan who embodied her own ideal of citizenship. She felt at home in every country in which she lived, making herself a part of the foreign world that encompassed her life. Her text, which starts off as a Spanish/French hybrid that relies more heavily on English as she spends more time in the United States, is an accurate reflection of the kind of woman that she was: her education and extended residence abroad turned her into a polyglot used to adapting to customs and languages with little effort. Sarmiento also approached Europe not as an entirely foreign land, but as the location of the historical origins of his own culture. Describing the metropolis became at the same time a process of introspection, and the distant America an ideal construction, the location of hopes and desires as well as memories. But when he

traveled to the United States he found a part of himself; he discovered, as Ezequiel Martínez Estrada points out, what he had not suspected that he was: a Yankee (16). Despite his admiration for frontier life, in Sarmiento's vision New England came to stand for America as the "elaborador de las grandes ideas sociales y morales que constituyen la nacionalidad norteamericana...la raza bramínica de los Estados Unidos" (402). Mansilla was conscious of the past and present history of oppression of the United States. She could not ignore the Civil War that was going on at the time of her visit, and though she ended up siding with the South on account of its European refinement, she decried the treatment of slaves and of Indians in the course of the nation's history. But for her, Europe was the epitome of civilization, and the South embodied that Old World charm and refinement that she missed in the North, despite her attempts to democratize her way of thinking. Ultimately, she sided with issues of way of life that were tangential to the struggle, and even chose to end the book on that precise note, a mix of guilt and confession, proclaiming her sympathy for the South: "Á pesar de los esclavos? se me dirá. Á pesar, respondo humildemente, que ese Sud, donde reinaba la esclavatura, era hasta entónces el monopolizador de la elegancia, del refinamiento, y de la cultura en la Union; verdad, que el norte reconocía y proclamaba á cada paso en sus aspiraciones sociales" (196).

For these travelers, the description of foreign lands served the purpose, aimed at their Latin American audiences, of American and national self-definition. As Americans abroad, they positioned themselves as representatives of their nations and their continent to make them known not only to the foreigners they considered ignorant of the American realities, but also to themselves. For both, self-knowledge entailed an outsider's perspective, and their books of travels, where they themselves are the outsiders, offer us

a glimpse into their thought processes as they forged their own identities and contributed to the growing corpus of literature by men and women that wrote Argentina's coming of age as a nation.

As citizens of a postcolonial nation, in a world where colonialism was not dead and new patterns of supremacy were rapidly emerging, Sarmiento and Mansilla wrote from an ambivalent perspective that led them to assert their own intellectual and cultural independence, and to define americanism without letting go of their ambivalent attachment to northern European culture. This conflict is present in all postcolonial societies, and affects the white European settlers' problem "of establishing their "indigeneity" and distinguishing it from their continuing sense of their European inheritance." (17) Their worldview was dominated by patterns of subordination. For Americans looking from the South, the "center of the world was not as important as the overwhelming presence of the periphery or even the existence of multiple, shifting centers. These writers also expressed ambivalence in their attempts to establish the originality and superiority of America while being confronted with European civilizations. Travel put them in contact with other nations, and from this emerged a remapping of their worlds according to relationships of hegemony and a competitiveness between the travelers and the host countries. Travel also forced them to find compromises between civility in criticism and upholding the self-respect and dignity of their own cultures. In the end, both felt overwhelmed by an Anglo-Saxon culture powerful enough to transform everything, though for Sarmiento the transformation was inspiring and desirable, and for Mansilla merely a curiosity to which she still preferred France. Sarmiento, who had repudiated his European origins, went to the United States in search of a future, to choose his models rather than be bound to his ancestors. For him, at this

stage, finding a new model appears to be more important than absolute independence. Mansilla clutched her adopted Frenchness as she went to the United States to find entertainment, education, and experiences to share with her readers.

Though both these travel books dwell extensively on the departure from the homeland and the initial voyage across the ocean, the ending differs significantly. Mansilla left the United States in the midst of a crisis because Argentina's political upheavals demanded her husband's return to the Old World, and interrupted her own work at a point which made it impossible for her to give her book a rounded finish. For Sarmiento, the end of the trip marked not the consciousness of the end of an era but a tangibly separate reality. The departure brought him a painful awareness that the successful America he had contemplated ended with the United States' territory. The last paragraph of *Viajes* describes Sarmiento's departure from New Orleans in a dirty, uncomfortable ship bound for Havana, significantly still a colonized part of the New World: "El mundo norteamericano concluía, y principiábamos a sentir con anticipación las colonias españolas a donde nos dirigíamos" (499).

Notas

1. Domingo Faustino Sarmiento, *Obras Completas*, vol. V, *Viajes por Europa, Africa y América* (1849; reprint ed., Buenos Aires: Luz del Día, 1949).
2. Eduarda Mansilla de García, *Recuerdos de viaje* (Buenos Aires: Felipe S. Alsina, 1882).

3. Biographical details have been gathered from Néstor Tomás Auza, "Eduarda Mansilla: escritora y mujer de su tiempo," in *Mujeres y escritura*, ed. Mempo Giardinelli (Buenos Aires: Puro Cuento, 1989) 140-144.
4. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Studies in travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992) 189-190.
5. Andrea Pagni, "Los viajes y el lugar de la escritura en los textos de Friedrich Gerstäcker y de Domingo Faustino Sarmiento," *Río de la Plata: Culturas* 8 (1989) 152.
6. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845; reprint ed., México: Porrúa, 1975).
7. In the introduction to *Facundo*, Sarmiento expressed his ambition of becoming the Tocqueville of South America (2). For a study of Tocqueville's influence on Sarmiento's work, see Raúl A. Orgaz, "Sarmiento y el naturalismo histórico," in *Sociología Argentina*, vol. II (Córdoba: Assandri, 1950), 267-332, and Tulio Halperín Donghi *Proyecto y construcción de una nación* (Argentina 1846-1880) (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980) XXXVI.
8. Nicolas Shumway describes this impulse as originating in the 1820s in *The Invention of Argentina* (Berkeley: University of California Press, 1991) 84. Later in the century, the Generation of 1880 continued to conceive of Argentina as an artificial "show" that reflected the elite's conception of the nation against its realities at home and its image abroad, with the intention of dispelling any preconceptions for the country as primitive or savage. See Thomas McGann's description of Argentine participation in the 1889 Paris Universal Exposition in *Argentina, the United States, and the Inter-American System, 1880-*

1914 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957) 177, and Hubert Howe Bancroft's remarks about the Argentine pavilion at the Chicago World Fair of 1893 in *The Book of the Fair*, vol. I (New York: Bounty Books, 1894) 217.

9. The word "America" in these texts reflects the kinds of dissensions present in the writings of its time, and meanings which are far from having been radically altered today. I have tried to respect Sarmiento's and Mansilla's usage when quoting or paraphrasing, but without losing sight of the United States tradition that, even today, explicitly excludes the rest of the continent from its own name at the same time as it entertains designs of dominance over its independent nations.

10. Shumway, *The Invention of Argentina*, 63-67.

11. Mary mann, trans., *Life in the Argentine Republic in the Days of the Tyrants; or, Civilization and Barbarism* (New York: Hafner Press, 1968) XXVI.

12. Sarmiento, *Vida de Abraham Lincoln, décimo sexto presidente de los Estados Unidos. Precedida de una introducción* (New York: D. Appleton-Century Company, 1866).

13. By the time she published *Recuerdos de viaje*, many years after the events it narrates, her books *El médico de San Luis* (1860; reprint ed. Buenos Aires: Eudeba, 1962) and *Pablo ou la vie dans les pampas* (Paris: Lachaud, 1869) among others, had been critically acclaimed and translated, and had gained her the admiration not only of Argentines but also North American and European readers.

14. Batticuore's argument involves a certain competition between Mansilla and her contemporary, Juana Manuela Gorriti, and credits the latter with "raising the flag of americanism" with no European mediation" while accusing Mansilla of not working "toward her country's cultural growth." "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria latinoamericana* XXII, 43-44 (1996) 171.

15. Francine Masiello's study of Mansilla's French-language novel *Pablo* highlights a similar endeavor: "Eduarda Mansilla positions herself as a bridge between two worlds...Hers is the voice of the multilingual woman who translates as she writes, bringing diverse cultures under her control and exposing the connections between them." "Lost in Translation: Eduarda Mansilla de García on Politics, Gender, and War," in *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, ed. Doris Meyer (Austin: University of Texas Press, 1995) 74.

16. Ezequiel Martínez Estrada, "Sarmiento y los Estados Unidos," *Cuadernos Americanos* XI, LXIII (1952), 189.

17. Bill Ashcroft et al., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (London: Routledge, 1989) 135.