

CIBERLETRAS

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

ISSUE 4

Artes y tecnología y otros ensayos

January, 2001

TABLE OF CONTENTS

Sección especial de Tecnología

- Cristina Guiñazú y Susana Haydu
La cultura i/e-legible de la nueva era
- Hilda Chacón
¿Puede Internet (o la lógica del capitalismo avanzado) subvertir el proyecto de la globalización?
- Doménico Chiappe
Tierra de extracción
- Hélène de Fays
Neo-Luddism in a Mexican Novel: ¿En quién piensas cuando haces el amor? by Homero Aridjis
- Rosana Gutiérrez
Arte digital, ¿Picasso, Rembrandt, Van Gogh.com?

Essays

- Mario Cámara
La contrucción de un lector en Recuerdos de Provincia de Domingo Faustino Sarmiento
- Margo Glantz
La mosca y el dinosaurio: Augusto Monterroso
- Miguel Gomes
La nostalgia modernista del centro: dos Prólogos
- Aníbal González
El temor a la escritura: la literatura y la crítica literaria iberoamericanas ante un nuevo siglo
- José Ramón González García
La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista
- Marlene Gottlieb
Estructura rítmica de Hay un país en el mundo de Pedro Mir
- Rodolfo Guzmán
La urbanización de la fe o el poder de la textualización cristiana de la ciudad en "Noticia Historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada" de Lucas Fernández de Piedrahíta
- Guillermo Irizarry
Travelling Textualities and Phantasmagoric Originals: A Reading of Translation in Three Recent Spanish-Caribbean Narratives
- Alvaro Kaempfer
De Nueva York al Niágara (1867) de Alberto Blest Gana: a todo vapor fuera de Occidente
- Josefina Ludmer
A propósito de íconos nacionales: Borges
- James Parr
Don Quixote: The Quest for a Superreader and a Supernarratee
- Susana Reisz
Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla

- Angel Rivera
Silence, Voodoo, and Haiti in Mayra Montero's In the Palm of Darkness
- Raquel Rivas Rojas
Relato identitario y amenaza masiva: la narrativa populista en la Venezuela de los años 30
- Araceli Tinajero
Viajeros modernistas en Asia

SECCIÓN ESPECIAL DE TECNOLOGÍA

La cultura i/e-legible de la nueva era

Cristina Guiñazú
Susana Haydu

Hoy en día expresiones tales como *globalización*, *era informática* y *era digital* han invadido nuestro vocabulario cotidiano sin que hayamos asimilado su tremendo impacto en nuestra vida. En estos últimos años hemos sido testigos de una expansión de mercados económicos y culturales a nivel mundial. Si bien esto resulta en una interdependencia no equitativa que beneficia a países con mayor poder económico y desarrollo tecnológico, el Internet asegura la fluidez de las comunicaciones y permite la inclusión de aquéllos con menores recursos.

Un gran número de artistas y escritores crean sus propios sitios en los que exponen sus obras y publican sus textos aprovechando la democratización de la cultura y desafiando los cánones establecidos. Una de las consecuencias más importantes de esta revolución es la gran profusión de obras. *E-books*, revistas electrónicas, *websites* literarios, centros electrónicos de poesía y de música y exhibiciones de pintura y escultura están al alcance de todos aquellos que frecuentan el Internet. Ya existen por ejemplo más de 30.000 revistas de distintas disciplinas en el Internet. Este hecho entusiasma a unos y desespera a otros.

Los entusiastas celebran la posibilidad de publicar con libertad y rapidez. Además, impulsan la creación de un nuevo género digital, múltiple, que incluye simultáneamente diversas artes, como la música, la pintura y el cine. La escritura ha perdido el privilegio de ser la expresión más importante en la transmisión de las ideas; coexiste con los medios visuales y auditivos lo cual facilita la interactividad. El receptor puede participar en la

elaboración del nuevo artefacto cultural convirtiéndose así en creador parcial de la obra. Estas formas artísticas que son elaboradas en un lenguaje nuevo atraen a un público igualmente nuevo que no estuvo jamás expuesto a las obras pilares de nuestra cultura. Por otra parte, las obras digitales se enriquecen también con las nuevas conexiones establecidas por medio de los hiperenlaces que conducen a otros campos.

Los detractores temen que la gran cantidad de textos amenace los parámetros canónicos y genéricos que dan legitimidad a la obra artística. La atomización resultante desautoriza el establecimiento de poderes -universidades, academias, museos- que regimantan y definen la cultura. "Publica y lee lo que quieras, cuando quieras" es la frase publicitaria de una editorial electrónica, *novelas.com* que ilustra muy bien este punto de vista. El peligro reside en la imposibilidad de seleccionar obras que garanticen un lenguaje crítico común. Probablemente resulte necesaria la búsqueda de nuevos modos críticos capaces de valorar las nuevas obras digitales.

Evidentemente la aparición de las nuevas formas culturales no significa de ninguna manera la desaparición del libro, de las revistas y de las pinturas y esculturas tal como los conocemos. Ambos tipos de producción van a coexistir y serán muchos los factores que influirán en la preferencia del uno sobre el otro. Sin embargo, es obvio que las nuevas generaciones tienen una mayor familiaridad con las publicaciones digitales. Este hecho nos obliga a todos a mantenernos al día en cuanto a la circulación de ideas e imágenes. Resultado de ese esfuerzo de actualización son los numerosos cursos a distancia que, basados en el Internet, alcanzan a estudiantes en los lugares más remotos y las versiones digitales de los libros impresos. Es claro que estos cambios están relacionados con el beneficio económico. Tanto los nuevos escritores como las

universidades prestigiosas y tradicionales que ofrecen educación a distancia se sienten movidos por el deseo de alcanzar al mayor número posible de lectores y estudiantes y, así, incrementar sus ganancias.

Si bien es difícil profetizar, ya podemos especular que cada individuo constituirá su propio bagaje intelectual y cultural según sus inclinaciones. El Internet ha sacudido profundamente nuestras estructuras culturales, formadas desde hace siglos. No sólo ha hecho tambalear el modo de producir, por ejemplo, un texto que seguía un orden específico y rígido de autor, a editor, a librero y a lector. También ha alterado el modo de pensar ya que permite la interacción con una variedad de datos y experiencias virtuales jamás imaginadas hasta hoy. Este inmenso raudal cambiará el lenguaje crítico y común a cada disciplina así como el lenguaje interdisciplinario y traerá como consecuencia un gran enriquecimiento al tiempo que un gran desafío para cada uno de nosotros. Sea lo que fuere, este florecimiento del Internet ya nos ha dado una dimensión diferente en la forma en que contemplamos el universo.

En este número, CIBERLETRAS incluye algunos artículos que señalan y discuten el gran impacto de la tecnología en las artes y en las letras.

¿Puede Internet (ó la lógica del capitalismo avanzado) subvertir el proyecto de la globalización?

Por Hilda Chacón
Nazareth College

El apogeo de la cibernética se manifiesta con claridad en la década de 1980. A partir de entonces, Internet se convierte en expresión tangible de una nueva era económica: la "globalización", ó el "proyecto neoliberal", según la perspectiva de los observadores. Durante esta década asistimos al desplome del socialismo en Europa del este, la caída del muro de Berlín en 1989, la crisis del proyecto sandinista en Nicaragua que desembocara en la derrota electoral de 1991, y el anuncio del "fin de la historia" por parte de algunos intelectuales del primer mundo (1). El teórico estadounidense Fredric Jameson afirma en *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) que "la postmodernidad" es la lógica cultural reflejada por el proceso de globalización económica -siendo la globalización, la etapa más avanzada del capitalismo (*late capitalism*)-. En el presente ensayo, sigo la propuesta de Jameson y hablo de "lo postmoderno" para referirme a la "lógica cultural" -a las múltiples maneras de crear sentido- en la época del capitalismo avanzado (ó la globalización económica). Utilizo indistintamente los términos "globalización" y "neoliberalismo", ya que considero son dos modos de referirse al mismo fenómeno económico.

Si bien Jameson dice que la "postmodernidad" no puede definirse con precisión (Introd., XII) admite, no obstante, que sí podemos observar las expresiones y la "fenomenología" de lo "postmoderno", así como experimentar sus "múltiples genealogías" (Introd., XIII). Lo "postmoderno", según Jameson, se expresa a través de *imágenes* que se presentan en "fragmentos" (25) y "discontinuidades" (29), ya sea a

manera de: "collage" (31), "simulacro" (34, 46), "parodia" (17) ó "pastiche" (17). Para Jameson, las expresiones de lo postmoderno evidencian la desaparición del sujeto individual, y detentan un carácter más bien "impersonal" (16). Nos dice también que en lo postmoderno predominan los elementos visuales (70). Si bien puede constatarse este carácter "impersonal" en las expresiones culturales de las sociedades del primer mundo, como Jameson demuestra en *Postmodernism*(1991), no creo que esta aseveración sea necesariamente aplicable a las sociedades de la periferia del proceso de globalización. En mi opinión, la lógica "impersonal" de la postmodernidad que caracteriza al proceso de globalización económica según Jameson, se convierte en muchas otras cosas -incluyendo sus sentidos opuestos y contradictorios-, cuando se articula desde la periferia del sistema de globalización.

De todas las expresiones posibles de la postmodernidad, me interesa Internet como fenómeno de *media* en donde, según mi propuesta, pueden identificarse las rupturas de la lógica del capitalismo avanzado. Me interesan particularmente estas rupturas cibernéticas, ó los "intersticios" donde ocurren los procesos de negociación cultural, como señala Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994) entre grupos diferentes, y entre los distintos sectores de la sociedad "global". Me interesa explorar estas rupturas/discontinuidades/intersticios de la lógica cultural del capitalismo avanzado en Internet, en la medida en que estas rupturas permiten la inserción de otras percepciones de realidad, de nuevos espacio-tiempos, de maneras alternativas de hacer sentido, así como de cuestionamientos abiertos sobre el proceso mismo de la globalización. Es en estas rupturas -generalmente articuladas lejos de las metrópolis de poder- donde se genera, en mi opinión, la problematización más importante sobre la propuesta "global". Desde estos intersticios, grupos tradicionalmente marginados de la toma de decisiones

empiezan a ubicarse (*location*, Bhabha) en sitios específicos, rearticulando interpretaciones de su nueva situación y reclamando nuevos espacios políticos, desde el *media* cibernético, Internet.

No me interesa seguir la propuesta de Jameson a pies juntillas, puesto que Jameson, en mi opinión, estructura un discurso abarcador y totalizante sobre lo que él considera es "la" lógica del capitalismo avanzado, y escribe desde una metrópoli del proceso de globalización sin tomar en cuenta las particularidades específicas de las sociedades periféricas. En mi opinión, la propuesta teórica de Jameson no deja de ser un planteamiento de la modernidad.

Puede constatar en los periódicos de Internet que la globalización económica y sus formas de generar una "lógica cultural" (la postmodernidad) motivan constantes debates en América Latina. Los intelectuales se han manifestado a favor, y en contra de la globalización, con distintos niveles de (des)apego. Dentro de esta discusión, algunos teóricos latinoamericanos afirman que América Latina tiene una identidad cultural "híbrida" (García Canclini, *Culturas*, 307) y que "la globalización se hace cargo de la cultura" (García Canclini, *La globalización*, 63); que Latinoamérica ha desarrollado una "modernidad periférica" (Sarlo, 179); que la "imaginación en el poder" creó "nuevas formas de legitimidad del poder político" y que esto es parte de la "postmodernidad" latinoamericana (Bartra, *Las redes*, 13). Para Martín Hopenhayn, por ejemplo, la postmodernidad es nada más que la modernidad reflejando sus conflictos no resueltos (93), como leemos en "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America", en *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995). Fernando Calderón afirma que en América Latina coexisten etapas incompletas y mezcladas de premodernidad,

modernidad y postmodernidad, en su artículo "Latin American Identity and Mixed Temporalities", (*The Postmodern Debate*, 54). Róger Bartra en *La tinta y la sangre* (1999) afirma con cierto regocijo que la globalización ha puesto fin a las formas autoritarias de la nacionalidad promovidas por el estado mexicano (60). Señala la necesidad de desarrollar "una visión cultural global", pues en su opinión, pueden vislumbrarse "muchas alternativas y una gran cantidad de matices detrás del neoliberalismo que, por momentos, parecería ser la única opción que ha quedado en pie" (71).

Puede afirmarse que también se manifiestan distintos grados de nostalgia entre los intelectuales latinoamericanos por la pérdida del proyecto de "nación" ante el avance de la globalización, y debido a las exigencias de los organismos financieros internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Sin embargo, esta nostalgia coexiste en un *collage* de distintas imágenes, sensaciones espaciales y emociones, producidas en la periferia del proceso económico. Bartra sostiene que la globalización implica también la caída de lo que él llama el "fundamentalismo" del estado moderno, y de la izquierda socialista (*La tinta*, 84). Raquel Olea afirma por su parte en "Feminism: Modern or Postmodern?", en *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995) que las naciones latinoamericanas, así como el socialismo del siglo XX, son proyectos de una "modernidad" que no ha incluido a las mujeres. El movimiento feminista, en opinión de Olea, es también un proyecto de la modernidad. La época de la globalización económica -con todos los cambios políticos que le acompañan (2) - ha suscitado el surgimiento de nuevas formas de feminismo: lo que ella llama "feminism of difference" (198). Esta nueva forma de feminismo propone la deconstrucción/transformación del sistema patriarcal en cualesquiera de sus posibles manifestaciones. En este nuevo enfoque de la

postmodernidad "the personal is the political" (196), contrariamente a lo que Jameson afirma que ocurre en el primer mundo. Olea destaca la importancia de la creación artística como parte activa de esta propuesta neofeminista de cambio social. En respuesta a la deificación de la "razón pura" característica de los proyectos de la modernidad, el feminismo de diferencia "involve[s] a revalorization of the experiential, of the body, and of practice itself, as modes of construction of rationalities that arise from logics rooted in the corporeality of womenís experience" (196). El feminismo de diferencia de la postmodernidad, según Olea, propone "a space of symbolic production" (199) . Existen en Internet, por ejemplo, espacios que nos dan acceso inmediato a cifras recaudadas por organismos humanitarios internacionales como la Organización de Naciones Unidas (ONU), que nos hablan de la "feminización de la pobreza" (3). También es posible participar en *collages* de imágenes, voces y reflexiones en Internet, desde donde distintos grupos alrededor del mundo exponen sus experiencias y su visión del mundo. La revista *CiberLetras* es un ejemplo de este *collage* de posibilidades.

Nelly Richard, en "Reply to Vidal (from Chile)", de *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995) nos habla de la experiencia de la "Revista de Crítica Cultural", que ella dirige, como una microexperiencia que "enacts a peripheral postmodernity *specific to Chile and its historical-political experience in the last twenty-five years, a psotmodernity that thencoexists with, but is not reducible to, metropolitan postmodernism*" (mi énfasis, 308). Richard destaca el hecho de que el postmodernismo no tiene una cara única, sino que "lends itself to a multiplicity of significations" y destaca el carácter más bien "polimorfo" de lo postmoderno (308). La teórica nos insta a pensar de maneras alternativas: "When one gets beyond the facile equation of postmodernism and market neoliberalism, it becomes readily apparent that some postmodernist texts

activate (new) energies of resistance and critical opposition, while other deactivate them" (308). Como vemos, para Richard el postmodernismo tiene "especificidades locales" que no necesariamente "se reducen" a la concepción de lo postmoderno en las metrópolis de la globalización. Richard destaca la riqueza de las expresiones de lo postmoderno en la periferia, dados los múltiples niveles de fragmentación y disonancia de las sociedades ubicadas allí. Nos dice que es importante utilizar "the postmodernist register" (308) en el debate crítico de América Latina, ya que esto permite la reapropiación-reconversión de "certain figures (fragmentation, hybridism, de-centering...)" (309) que han sido dejadas de lado por la manera concreta en que estos asuntos se han ubicado en las problemáticas locales de la historia de nuestras sociedades. Según Richard, estas exclusiones/olvidos/fragmentaciones "can be *reaccentuated* critically by certain of the new theoretical inflections of postmodernism" (309).

En Internet, se articulan un sinnúmero de debates sobre la postmodernidad y el feminismo desde la periferia de la globalización, que pueden ser accedidos desde distintas partes del mundo en cualquier momento (4). De esta manera, la periferia ubica sus discursos y sus cuestionamientos en el espacio cibernético, pudiendo cuestionar desde este tiempo-espacio el proyecto mismo de la globalización económica. Estos cuestionamientos, paradójicamente, se articulan gracias a la lógica de los *media* culturales del neoliberalismo, como Internet.

Cabe destacar que el proceso económico de la globalización, a pesar de haber sido impuesto unilateralmente a los países del tercer mundo (5), es más bien un sistema frágil. Peter J. Anderson asegura en su libro *The Global Politics of Power, Justice and Death* (1996) que en "the age of global interfusion" en la cual vivimos "many states are

dwarfed in economic terms by giant global business" (42). Aún cuando la globalización económica presupone la liberalización total de las economías y la libre competencia de mercados a nivel planetario, Anderson añade que "anything resembling full-blown traditional liberalism involves 'unfair' competition in which the disadvantages inherent to some actors mean they could lose out severely under such a system" (53). Según este autor, "the global liberal economic system" puede concretar transacciones económicas en cuestión de segundos, pero también puede en la misma transacción desestabilizar las economías regionales "overnight" (68). Más aún, en su opinión, los gobiernos de todo el planeta dependen de estas frágiles transacciones económicas cibernéticas de impredecibles resultados finales. Según Anderson, "[w]ith the instant access to economic information, political events and visible trends that computerisation has provided, speculators can buy and sell currencies on a massive scale literally within minutes". Anderson da como ejemplo, el caso de la crisis de septiembre de 1992 en Inglaterra causada por la pérdida de confianza de los inversionistas en la libra esterlina y en la economía británica. Esta "desconfianza" y sus consecuentes movilizaciones de dinero *overnight*-, ocasionó el retiro de los británicos del Sistema Monetario Europeo ("European Monetary System") "despite the fact that membership of the system was a loudly declared cornerstone of government policy" (68). Estos sucesos paradójicamente evidencian, la tremenda vulnerabilidad de este nuevo juego económico mundial, llamado "gobalización", en el cual todos los países están obligados a participar. Este determinismo económico ha generado fuertes reacciones en distintos puntos del planeta, especialmente en las márgenes de la "globalización", en donde hay encendidas polémicas incluso entre los teóricos a favor de la economía neoliberal (Anderson, 68).

El GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) se ha encargado de negociar condiciones de intercambio comercial entre los países después de la Segunda Guerra Mundial y ha sido "a keystone of the post-Second World War liberal capitalist system" (54). Anderson señala que muchos estados -de los que él llama "less developed states"- han resentido las presiones del GATT para que liberalicen sus economías y eliminen barreras arancelarias para los productos extranjeros, antes de estar estos países de la periferia en capacidad de proteger sus industrias nacionales y de competir en igualdad de condiciones con los productos provenientes de los grandes mercados. "They have felt that it has been a neocolonialist recipe for keeping them underdeveloped" (Anderson, 54). Algunos estados de economías subdesarrolladas, han criticado el "*extremely preferential access*" (Anderson, 54) que tienen por ejemplo los productos japoneses para ingresar al mercado estadounidense. Este trato preferencial es resultado de acuerdos políticos entre los Estados Unidos y el Japón, debido a que los japoneses permitieron que los Estados Unidos asentaran su poderío militar en la región de la cuenca del Pacífico, después de la II Guerra Mundial (54). Anderson señala la paradoja de que aún cuando los estados altamente desarrollados basan su economía en los principios auspiciados por el GATT, estos estados desarrollados no permiten que se les aplique la misma "estandarización" que sí promueven en las economías del resto del planeta.

Me interesa destacar el hecho de que los desastres económicos en los mercados bursátiles europeos han ocurrido de un día para otro, como consecuencia de la fragilidad/vulnerabilidad de las transacciones cibernéticas. Vivimos una época en la que el concepto de dinero se moviliza de un lugar a otro, de manera "virtual", sin dejar por ello de tener un valor real. Este concepto tiene implicaciones específicas en la economía de los países (6). Es decir, que el poderío de Internet -como *el medio* de las transacciones

bursátiles- reside en su capacidad de transportar conceptos (económicos o culturales, según sea el caso) por convención planetaria en la era de la globalización. A nivel económico puede corroborarse que *el medio* (Internet) puede ser el mayor enemigo de sí mismo: las transacciones cibernéticas pueden paralizar el mercado bursátil a lo largo y ancho del planeta en cuestión de segundos. El medio se topa así con las limitaciones de su propia naturaleza y subvierte las premisas de su misma existencia. Marshall McLuhan escribió hace más de 30 años en *Understanding Media* (1966) que "el medio es el mensaje" (29) y que los medios son "traductores" de mensajes (77). Internet, como *medio-mensaje*, traduce las profundas contradicciones/cismas del sistema económico neoliberal. Precisamente porque el *medio-mensaje* es cuestionado por sí mismo a nivel económico, percibimos también a nivel de su lógica cultural -ó cibernética- las mismas fisuras.

El solo hecho de que Internet presente rupturas que cuestionen su propia dinámica, en mi opinión, abre una serie de posibilidades para los grupos ubicados en la periferia del proceso de globalización económica, para insertar sus voces/momentos/imágenes/palabras/discursos/narrativas en los intersticios del mundo cibernético y establecer así conexiones nuevas, que de alguna manera permitan el reconocimiento de su existencia y de sus interpretaciones alternativas sobre los "tiempos postmodernos". El *medio-mensaje* contrario a lo que afirma Jameson, permite en la periferia, la inserción de lo personal, de lo pequeño, de lo cotidiano, de lo olvidado por los proyectos modernos, ahora presentes en el espacio cibernético planetario. Estas incursiones caóticas son casi imposibles de evitar. Cualquier persona con conocimiento tecnológico básico puede introducir caos en el sistema (7). Retomando la afirmación de Raquel Olea de que "lo personal es político", encontramos en Internet el trasiego de millones de historias personales que cruzan vertiginosamente el planeta y que invalidan

la afirmación de Jameson sobre el carácter anónimo e impersonal de "lo" postmoderno. El periodista y crítico cultural mexicano Carlos Monsiváis, afirma por ejemplo, que Internet ha suscitado un regreso al "género epistolar" y dice que "navegar es un acto de pasión" (*La Jornada en Internet*, 16 de octubre del 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/oct00/001016/03an1clt.html>)

Un ejemplo grandioso de las posibilidades de introducir el caos en el proyecto de la globalización con intenciones políticas es la inserción de las voces/imágenes y discursos de la guerrilla maya zapatista en México, presentes en Internet. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) es una guerrilla armada, que se da a conocer el mismo día que el gobierno mexicano anuncia la entrada en vigencia del Tratado de Libre Comercio (TLC ó NAFTA, por sus siglas en inglés), el 1 de enero de 1994. Es ésta la primera guerrilla en la historia de Occidente que tiene una página en Internet (www.ezln.org). Ha sido llamada "la primera guerrilla de la postmodernidad", y como afirma Roger Bartra es una guerrilla en donde fundamentalmente se han producido textos (*La sangre*, 19). La página web del EZLN aprovecha las posibilidades del medio cibernético para ubicar las voces de los indígenas mayas, y obtener reconocimiento internacional sobre una situación nacional. Este uso del medio-mensaje cibernético por parte de los zapatistas ha permitido la sobrevivencia de este movimiento. Pero quizás aún más importante es que el medio-mensaje elegido para difundir este *collage* de voces/lenguas/comunicados/imágenes ha permitido legitimar la percepción del mundo de las culturas mayas en una nación que se ideó sin incluir a los indígenas (Bartra, *La tinta*, 40). En general, en América Latina los indígenas no fueron incluidos en el proyecto de la nación moderna que se ideó en el siglo XIX, más que como escenario exótico de una historia patria edificada por los criollos. Internet, o la lógica cultural del capitalismo

avanzado, expone con la página web de los zapatistas una fisura en el proyecto del siglo XIX, ó el proyecto inconcluso de la modernidad, como dice Jürgen Habermas en *The Unfinished Project of Modernity* (1997). El surgimiento de esta guerrilla cibernética trae el problema del indígena a la mesa de negociaciones sobre "lo nacional" en la era de la globalización, como afirma Monsiváis en "Crónica de una convención" en *EZLN. Documentos y Comunicados*(1995) (316). Según Monsiváis, el EZLN "ha impulsado por vías heterodoxas muchos cambios electorales, ha obligado a la sociedad y al Estado a replantearse la cuestión indígena y el racismo, y ha vuelto inevitable el análisis conceptual y práctico del fenómeno de la violencia en regiones como Chiapas donde no ha existido el Estado de derecho" como afirma en "Nadie lo dijo primero" (*Vuelta* 213, agosto de 1994: 38). En el artículo "Will Nationalism be Bilingual?" publicado en *Mass Media and Free Trade. NAFTA and the Cultural Industries*(1996), Monsiváis señala que la toma de cuatro ciudades por parte del ejército zapatista el 1º de enero de 1994, en Chiapas (San Cristóbal, Ocosingo, Altamirano, y Las Margaritas) dio origen a "the biggest national debate I have witnessed" (140).

La periodista mexicana Elena Poniatowska también se refiere al anuncio del levantamiento en armas de los zapatistas mayas, hecho público casi inmediatamente en los medios cibernéticos, y afirma en *First World Ha! Ha! Ha!* (1995): "On that day, Chiapas, the poorest state in Mexico, suddenly rose up and said, 'We, too, are Mexico, and we are not modern. We are illiterate, we have no electricity, no running water, our homes have dirtfloors, two-thirds of our children do not have schools, we have the highest tuberculosis rate in the nation, and half of our population does not speak Spanish" (103).

La lógica del capitalismo avanzado plantea muchos retos a los académicos, como estudiosos del acontecer cultural. Me uno a la preocupación de Hegel, quien pensaba que el objeto de estudio de los filósofos de su época debían ser los "tiempos modernos" (8). Creo que esta debe ser también el objeto de estudio de los culturalistas. La academia tiene ahora un reto mayor, que es atreverse a crear nuevas formas de hacer sentido utilizando la lógica de la globalización. La era que vivimos exige de nosotros formas de construir sentido más en la lógica de *multi-media*, por llamarlo de alguna manera más o menos apropiada. De ahora en adelante no debería preocuparnos articular discursos que demuestren una verdad, sino más bien construir *collages* de fragmentos que inviten a los distintos sentidos humanos ¡a crear sentido(s) lógico(s)! Tenemos ante nosotros la oportunidad de incorporar múltiples formas de medios-mensajes, en artefactos culturales más múltiples, más artísticos, en Internet. Podemos también producir discursos menos pretenciosos, abarcadores, ó generalizadores; en última instancia: podemos dejar de buscar el *locus* sagrado de la lógica moderna.

Este ensayo que someto a su consideración, no se escapa del pecado capital del academicismo moderno, pues propongo algunas interpretaciones de lo postmoderno. Sin embargo, confío en que esta discusión sea cuestionada -en su totalidad ó en sus instancias- y que mi intento de presentar una interpretación de la postmodernidad, habitada por múltiples intersticios -discursos/imágenes/voces/links- no necesariamente producidos por mí, dé la oportunidad de asomarnos a las múltiples posibilidades que ofrecen las rupturas de la lógica cultural del capitalismo avanzado. No quiero que mi intento sea interpretado como una posición entusiasta hacia la globalización económica. Sigo con gran preocupación las cifras sobre la pauperización generalizada, que nos dan los organismos de la ONU y los periódicos alternativos de los países de la periferia, en Internet. Sin

embargo, tengo la esperanza de que no sea la globalización un proyecto tan monolítico y autoritario como se ha manifestado hasta el momento en los países del tercer mundo. Mi interés ha sido exponer las rupturas/discontinuidades/intersticios del medio-mensaje mismo, y las posibilidades para las voces alternativas. Quizás estos intersticios que he señalado en Internet -como ocurre en el nivel económico-, logren cuestionar a nivel lógico la aceptación pasiva e implacable del proyecto de la globalización, tal como se lo ha implantado en los países de la periferia.

Notas

(1). Me refiero concretamente a Francis Fukuyama, cuyo artículo "The End of History", publicado en *The National Interest* (Summer 1989); generó un sinnúmero de publicaciones a favor y en contra de su tesis.

(2). Raquel Olea y Nelly Richard, ambas intelectuales chilenas, reconocen que un resultado positivo de la globalización ha sido el fin de la dictadura pinochetista y el regreso a la democracia constitucional en los países del Cono Sur: Chile, Argentina y Uruguay.

(3). Como ejemplos, tenemos: la página de la Organización de Naciones Unidas (ONU) sobre derechos humanos: <http://www.unhchr.ch/html/menu2/9/vfindige.htm>, la página web de ONU que denuncia cifras actuales del hambre en la tierra: <http://www.thehungersite.com/>, y la página del Fondo de Naciones Unidas para el Desarrollo de la Mujer (UNIFEM) que difunde la experiencia organizativa de miles de mujeres en el tercer mundo en: <http://www.unifem.undp.org/>

(4). En este sentido, quiero destacar la labor del periódico "La Jornada en Internet" (<http://unam.netgate.net/jornada/>) que se encarga de reflejar imágenes, voces y experiencias múltiples surgidas en la periferia del proceso de globalización económica.

(5). Siendo absolutamente mandatorio para los países del tercer mundo implementar en el menor plazo posible, todas las medidas de "sanidad" económica diseñadas por las entidades financieras internacionales como el Banco Mundial, la Organización Mundial de Comercio ó el Fondo Monetario Internacional. Las tareas más típicas son: la reducción del aparato estatal; el desmantelamiento de bienes y servicios sociales sustentados por el estado -especialmente en los rubros de educación y salud-; la eliminación del subsidio estatal a la producción nacional en los países de la periferia; y la eliminación de barreras arancelarias sobre todo para los productos que ingresan a los mercados latinoamericanos, procesados en el primer mundo.

(6). Estas implicaciones son mucho más nefastas para las economías de la periferia.

(7). Un ejemplo ilustrativo de lo que digo es el incontrolable flujo de "virus" que transitan el espacio cibernético. Recuérdese también el escándalo provocado por el descubrimiento de que el virus "I love you" que dañó el sistema operativo de millones de sistemas a principios del año 2000, fue diseñado por dos jóvenes adolescentes filipinos provenientes de un medio más bien modesto y de escasos recursos.

(8). Hegel afirma que "*The modern world is this essential power of connection...*"

Obras citadas:

Anderson, Peter J. *The Global Politics of Power, Justice and Death*. New York: Routledge, 1996.

Bartra, Róger. *La tinta y la sangre*. México: Océano (1999).

---. *Las redes imaginarias del poder político*. México: Océano, 1996.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Calderón Fernando, "Latin American Identity and Mixed Temporalities; or, How to Be Postmodern and Indian at the Same Time", *The Postmodern Debate in Latin America*. Ed: John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.

Fukuyama, Francis. "The End of History", *The National Interest* (Summer 1989).

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

---. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.

Habermas, Jürgen. "Modernity: An Unfinished Project." *Habermas and The Unfinished Project of Modernity*. Ed. by Maurizio Passerin d'Entrèves and Seyla Benhabib. Cambridge: The MIT Press, 1997.

Hegel, G.W.F. *Hegel's Lectures on The Philosophy of History*. Vol III. Translated by E. S. Haldane and Frances H. Simson. New York: The Humanities Press, 1955.

Hopenhayn, Martín. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America", *The Postmodern Debate in Latin America*. Ed: John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.

Jameson, Fredric. *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Paidós, 1996 (1964).

Monsiváis, Carlos. En "Católicos preservaron zonas del saber que peligraban". *La Jornada en Internet* (10/16/00)

---. "Crónica de una Convención (que no lo fue tanto) y de un acontecimiento muy significativo" en EZLN. *Documentos y Comunicados*. 1 de enero/8 de agosto de 1994. México: Era, (1994) 1995.

---. "Will Nationalism be Bilingual?". *Mass Media and Free Trade. NAFTA and the Cultural Industries*. Eds: McAnany, Emile G. & Kenton T. Wilkinson. Austin: University of Texas Press, 1996.

Olea, Raquel. "Feminism: Modern or Postmodern?". *The Postmodern Debate in Latin America*. Eds: John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.

---. "Women, Mexico and Chiapas" en *First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge*. Elaine Katzenberg, ed. San Francisco: City Lights Books, 1995.

Richard, Nelly. "Reply to Vidal (from Chile)". *The Postmodern Debate in Latin America*. Eds: John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

***Tierra de Extracción* busca el lenguaje multimedia**

Doménico Chiappe
Centro de Investigación de la Comunicación.
Universidad Católica Andrés Bello

El lenguaje que debe emplearse en los medios electrónicos no existe. Debe inventarse, para aprovechar todas las posibilidades del formato electrónico. Y una de las probetas para su nacimiento ha sido *Tierra de Extracción*, novela multimedia ensayada en Venezuela (Doménico Chiappe, 2000), cuya primera versión ya se comercializa.

Aparte del valor literario y musical que pueda encontrarse en *Tierra de Extracción*, el mérito de esta novela interactiva es que muestra que, para encontrar el camino hacia un lenguaje multimediativo, se deben combinar artes y oficios: narración literaria y periodística, plástica, música, poesía, electrónica, ingeniería, programación y diseño.

Estos elementos deben componer una unidad tan exacta como un cuento de Augusto Monterroso: nada, que no sea imprescindible para llevar al lector hasta el final, debe existir. Así, para esta nueva expresión que surge de la pantalla y que modifica los patrones de percepción, interés y tiempo no basta con sólo un texto ni un sonido ni una animación. Todo debe ser dispuesto y ensamblado de tal forma que narre un mismo relato en el menor tiempo, pues es la única manera de que el contenido se encuentre acorde con la velocidad que requiere el nuevo lector.

Entonces, esta nueva escritura, que todavía se adivina y que, por el momento, se nutre de los lenguajes conocidos de la radio, la televisión y, sobre todo, la prensa, debe adaptarse al perfil del lector del futuro, el que saldrá de las aulas dominando la

programación y la navegación en red. Dominarán estas materias tanto como nosotros, hoy, sabemos escribir e interactuamos de esta manera con la lectura. El binomio leer - escribir será insuficiente para el alfabeto.

Cabe la pregunta: ¿Cómo es este lector? Actualmente, en el medio musical, existe una muestra del lector del futuro, de la interactividad cultural a la que vivirán sometidos los medios de comunicación, incluyendo el libro. Se trata del fenómeno de los DJ's, esos seres que toman la música de otros para alterarla y mezclarla de tal manera que componen sus propias creaciones.

Muchos de ellos carecen de estudios formales de música y tampoco dominan la ejecución de instrumento alguno y sin embargo les basta con controlar la tecnología para crear música, probablemente la más difícil e interesante de las artes.

En esta búsqueda del nuevo lenguaje, *Tierra de Extracción* se sometió a las mezclas y alteraciones de un lector, un DJ de la literatura y que bien podría ser un prototipo del lector del futuro. Desde Europa, Andreas Meier tomó la versión 1.0 de la novela para recrearlo. Yo, como autor, creé un libro, y tú, como lector, lo modificas con tu visión. ¿La nueva versión, bautizada 2.0, es el mismo libro o es una canción inédita? Puede ocurrir cualquiera de las dos cosas, depende de la intención del DJ. En esta versión 2.0 sucede que decidimos mantener el espíritu de la novela 1.0.

En este momento, *Tierra de Extracción*, como primer experimento para encontrar el lenguaje de la multimedia, se encuentra siendo escrutada por el mercado, los académicos y el público. Yo creo que en el futuro se tomarán la prensa y los libros interactivos, como *Tierra de Extracción*, y se desharán, juntarán con otros libros

semejantes y crearán su propia obra. El lector creará, de una manera sumamente personal, la información que desea.

Por supuesto que, como sucede hoy con los DJ, no todo público realizará las mezclas. Tan sólo lo hará la minoría con talento e ingenio. Igual sucederá con la literatura, que ya no es sólo letras. También con los medios de comunicación.

El nuevo lector quiere hacer su camino y por eso el "texto" debe ser interactivo, lúdico y multimedia. Esto es lo que pretende enseñar, con todo su rudimento, *Tierra de Extracción*. En esta novela multimedia las intenciones están definidas para que el lector reciba su espíritu sin necesidad de recorrer un camino lineal. Ni siquiera necesita andarlo completo. Se mezclan artes con un fin específico: la música expresa el sentimiento que transmite el capítulo: violencia, amor, tristeza, felicidad. La lírica que acompaña a la música proyecta el pensamiento más íntimo de los personajes, una acotación que no se encuentra en el texto. Las imágenes captan un momento (real si es fotográfica, o imaginaria si es una pintura) que nada tiene que ver con lo narrado posteriormente, pero que transmite una sensación que ocurre justo cuando el lector la observa y la relaciona con su propia experiencia. Luego viene el texto, breve, conciso, que puede prestarse a múltiples entradas e hipertextos, que se lee sin linealidad.

Un experimento que concierne a la literatura, pero que puede servir de espejo para los medios de comunicación que se abren espacio en la internet.

Hoy, al asomarse a la mayoría del espacio de internet, que debería ser la tribuna del nuevo lenguaje, sólo se encuentra patente la carencia de iniciativas para lograr esculpir la manera en que la comunicación fluya a través de la pantalla. Los medios digitales se

han limitado a transportar al periódico o la revista a la computadora. Ciertamente, los portales con mayores recursos compiten con la televisión en cuanto a inmediatez y resultan incomparables como banco de información. Pero este medio se encuentra subestimado. Resulta merecido entonces que las empresas que se cotizan en el Nasdaq sufran la caída de sus acciones, pues muchas no son más que tiendas, sin siquiera mobiliario como capital. Y las que ofrecen información, quizás el único bien producido íntegramente a través de las redes, ni siquiera han labrado el lenguaje óptimo con el que pueden comunicarse con sus usuarios.

Me resulta increíble ver la gerencia de las nuevas empresas de internet, pues, al parecer, no tienen claro cuál es el negocio. Ni siquiera se trata de la información, sino de la manera de presentarla. Y es allí a donde deberían invertirse los recursos, en lugar de en la compra de lujosas oficinas y computadoras de última generación. Cada portal debería tener un equipo de investigadores del lenguaje. No lo tiene. Iniciativas como *Tierra de Extracción* se encuentran huérfanas. Son puntas de lanza, pero la carne se cierra tras ella, porque no hay quien la siga.

Neo-Luddism in a Mexican Novel:
***¿En quién piensas cuando haces el amor?* by Homero Aridjis**

Hélène de Fays
The University of North Carolina at Chapel Hill

One of the most often debated issues at the end of the twentieth century and at the beginning of the twenty-first has been technology. In the 1980s and 1990s, it surfaced as a controversial issue in all areas of public discourse. Generally speaking, participants of this debate have taken one of two sides: they are either in favor of technology, and its socio-economic implication, or opposed to it in one form or another. Despite a lack of uniformity among its members and their "antitechnological biases," this latter group abides by the Neo-Luddite concept that Kirkpatrick Sale explains as the view that "a world dominated by technologies of industrial society is fundamentally more detrimental than beneficial to human happiness and survival" (xi). At the end of the twentieth-century, Neo-Luddism gained many adherents and its echoes became increasingly loud in the literature of countries undergoing rapid socio-economic change due to industrial and technological development. This is the case of many Latin American countries and of Mexico in particular. Indeed, in the past decades, Mexican authors seem to have become aware of the issue of technological progress and its implications for their countries. Thus, novels written by these authors provide unique examples of Neo-Luddism as it appears in Mexican literature at the end of the twentieth century.

Although not explicitly associated with the Neo-Luddites, Homero Aridjis, a Mexican writer known for his novels, is famous for his ecological activism. The ecological movement has been considered subversive because of its criticism of "the consequences of uncontrolled growth associated with capitalism, technology and

progress" (Merchant xvi). These are precisely the ideas that dominate Aridjis' novel *¿En quién piensas cuando haces el amor?*(1996). Its author warns of the dangers of continued and uncontrolled development in Mexico by presenting an apocalyptic view of the country in the year 2027. The novel is a dystopia in which Aridjis portrays Moctezuma City, a metaphor for Mexico City, as a megalopolis in which technological progress, social decadence and ecological disasters have made life practically impossible. Through the words of his female narrator, Yo Sánchez, the author describes and criticizes the monstrous city as it lives its last day. Nonetheless, despite the apocalyptic destruction of Moctezuma City that ends the novel, Aridjis does not predict the end of the world but rather the end of the era of the Fifth Sun. That is, echoing Aztec mythical beliefs, Aridjis announces the end of an era and the beginning of another.

In *The Plot of the Future*, Dragan Klaić uses the term "dystopia" to refer to the "pessimistic type of predictive drama" he analyzes. As Klaić explains, he prefers the term "dystopia" to "anti-utopia" or "counterutopia" because "'dystopia' conveys the withering away of utopia, its gradual abandonment or reversal" (3):

an unexpected and aborted outcome of utopian strivings, a mismatched result of utopian efforts-not only a state of fallen utopia but the very process of its distortion and degeneration as well. If dystopia is a condition that appears on the ruins of misfired utopian schemes, it nevertheless implies utopia as a subverted or suppressed desire, an initial impulse left unfulfilled. In other words, even dystopian drama is in fact utopian; it involves utopian ambitions while describing their total collapse. Utopia is the deeper, disguised infrastructure of dystopia, the hidden premise of dystopian vision, and dystopia has become in our times a *via negativa* to express utopian strivings. (Klaić 3-4)

Although Klaíc writes about drama, his definition of dystopia is applicable to *¿En quién?* because the novel tells such a "pessimistic," predictive story. Thus, adhering to Klaíc's explanation, Aridjis' novel presents the process of destruction and degeneration of the technologically-advanced Moctezuma City while echoing the utopian dreams of its inhabitants.

In *¿En quién?* Aridjis shows Moctezuma City as a labyrinth in which chaos and decadence reign. The narrator observes that "Ciudad Moctezuma era . . . un colectivo de la vida humana donde la densidad encubría la delincuencia, la escatología, la pobreza, el sexo y la muerte" (27). The city is an ugly and dirty place. The historical buildings have been destroyed and replaced by skyscrapers made of concrete, metal and glass. Yet, the overgrown city is seen as a sign of technological progress. This, however, is not surprising since, as Pascal J. Thomas explains, "the notion of urbanism was born at the turn of the [nineteenth] century, at the same time as futurism" (147) and cities are the birthplace of technological development. As a modern megalopolis, Moctezuma City echoes the futuristic dreams of its founders and represents the progress of the Mexican nation. Ironically, while people from other cities admire it as an example of daring technological advancements, Yo points out that, for its inhabitants, the city is a nightmare: "en la Ciudad Moctezuma el laberinto era una suma de desórdenes pretéritos. No era un sueño futurista, era un delirio actual" (*¿En quién?* 27).

Reflecting the physical state of the city, the cultural and social life of the megalopolis are also in deplorable shape. Similar to those of other large urban areas, the people of Moctezuma City reflect their environment; or, as Thomas argues: "their aggressively artificial environment molds their mental processes along with the possible

forms of social organization" (181). Thus, the libraries, museums, concert halls, parks and gardens have all disappeared from the cityscape. The residents of Moctezuma City have lost all interest in the arts and humanities and have fallen victim to the images fed to them by the state-controlled media, the "Circe de la Comunicación." This technologically advanced interactive, television-like entertainment has all but destroyed the spirit of the Mexicans and serves to illustrate the moral corruption of the society presented. In Yo's opinion:

La Circe de la Comunicación había convertido a los seres humanos en puercos mentales. El prójimo puto y caníbal pasaba las horas y los años dormido con los ojos abiertos devorando las imágenes y los sonidos que la Circe le arrojaba a él y a su progenie sin cesar. . . . La Circe . . . había incomunicado a la gente entre sí y frente a sus cientos de canales había pocas posibilidades de defensa.

(¿En quién? 176-77)

On all accounts, then, the world depicted by the narrator is one far from being utopian and is best described as a dystopia.

With obvious irony, Yo sarcastically concludes that the city was nonetheless a very interesting place: "el laberinto mexicano era sumamente atractivo . . . para la fotografía, el cine vérité, la antropología social, el turismo sexual, y para aquellos interesados en realizar informes sobre violaciones a los derechos humanos, tener experiencias o elaborar dossiers sobre abusos a la mujer, al niño, al hombre, al árbol y al animal" (¿En quién? 112). This emphasis on the negative aspects of society points to the utopian substructure of the dystopian text. By showing Moctezuma City as a city living a

horrible moment of its history, Yo hints at the existence of a past in which these things were not true, a past where the future and technology were still considered something positive. Furthermore, although Yo's comments denounce many of the evils of Moctezuma City, none seem worse to her than the abuse and violence committed against nature, or life itself. According to Yo, technological development and industrialization are threatening the natural and human life of the city, and the country at large.

This positioning of Nature versus Technology is not new in literature. It surfaced with the advent of the Scientific Revolution and changed the way human beings understood their relationship with nature. As ecologist Carolyn Merchant explains, prior to the sixteenth century, the earth and nature were both viewed as living organisms:

central to the organic theory was the identification of nature, especially the earth, with a nurturing mother: a kindly beneficent female who provided for the needs of mankind in an ordered, planned universe. But another opposing image of nature as female was also prevalent: wild and uncontrollable nature that could render violence, storms, droughts, and general chaos. (2)

While the first image of the earth dominated, it served as an ethical restraint on human beings, prohibiting the exploitation of its resources.

As the Scientific Revolution gained momentum in the seventeenth century, the concept of the world as nurturing mother was increasingly replaced by its opposite, the image of nature as disorder and violence. In turn, this second image allowed the emergence of the idea of "power over nature" which became a core concept of the modern world. Merchant observes that "as Western culture became increasingly mechanized . . .

, the female earth and virgin earth spirit were subdued by the machine" (2). In other words, the ethical constraints against the exploitation of the earth and nature were slowly forgotten as man developed industries and machines which used the earth's raw materials and resources.

This new view of the world, however, was not accepted by all. At the end of the eighteenth century, as the effects of the Industrial Revolution were beginning to be felt in England, the Luddites rose up against this new machine age. This group of men, most of them employed in the increasingly important wool and cotton industry, has been seen as the first victims of industrial progress. As Sale explains, with the introduction of machines in the wool industry, "they saw their ordered society of craft and custom and community begin to give way to an intruding industrial society and its new technologies and systems, new principles of merchandise and markets, new configurations of countryside and city, beyond their ken or control" (3). Fighting to maintain their natural and traditional ways, the reaction of the Luddites to technology was a violent one: they took arms against the machines and the men who ran them. Their struggle, however, was not so much physical as a moral, "calling into question on grounds of justice and fairness the underlying assumptions of this political economy and the legitimacy of the principles of unrestrained profit and competition and innovation at its heart" (5).

Despite their early success, the Luddites lost their struggle against the Industrial Revolution but their ideas did not die with them. On the contrary, as Sales points out, Luddism has surfaced in practically every other society to which the industrial system and culture were subsequently spread. For nearly two centuries now, it has manifested itself as "a strain of opposition to the domination of industrial technology and to its values

of mechanization, consumption, exploitation, growth, competition, novelty, and progress -- a kind of solid, indelible body of beliefs existing subaqueously as it were, refusing to be eroded by the sweeping tides of triumphant modernism" (16). Today, our world is undergoing a profound transformation, which, like the first Industrial Revolution, is driven by rapid technological and economic change and, also like the first one, has resulted in widespread social dislocations and environmental destruction (Sale 20). As a result, at the end of the twentieth century, Luddism has reappeared in the form of Neo-Luddism.

The Neo-Luddites are more numerous than one might think. As Sale observes:

They are to be found on the radical and direct-action side of environmentalism, particularly in the American West; they are on the dissenting edges of academic economics and ecology departments, generally of the no-growth school; they are everywhere in Indian Country throughout the Americas, representing a traditional biocentrism against the anthropocentric norm; they are activists fighting against nuclear power, irradiated food, clear-cutting, animal experiments, toxic wastes, and the killing of whales among the many aspects of the high-tech onslaught. (20)

And today, as was true in the late eighteenth and nineteenth century, the Neo-Luddites' deep distrust of technology and the resistance to technological progress has had an impact on the intellectuals of our time and their work. In literature, this "technophobia" is often represented as the struggle of nature to survive the advancements of technology, or progress.

Although there has never been only one way to represent nature, Merchant considers the Arcadian image of nature, a benevolent and peaceful entity, as the one that has predominated in Western culture (8). In the Arcadian concept, an idealized nature was seen as the place where one could find "both material and spiritual food to enhance the comfort and soothe the anxieties of men distraught by the demands of the urban world and the stress of the market place" (8-9). In this bucolic image, nature is both submissive and passive: its sole purpose is to provide men with pleasure as they escape their reality. As the world progressed and life, particularly urban life, became increasingly complicated and stressful, nature's role as an antidote to modern life continued to be an important part of artistic representation. Thus, the idea of nature as spiritual healer is the one that has been presented in artistic constructs in the nineteenth and most of the twentieth century. Yet, by the end of the 1990s, a noticeable change was taking place.

Cynthia Dietering observes that a new representation of nature has appeared in the literature produced over the past two decades. This view is what she calls the "toxic consciousness" of literature. Referring back to Martin Heidegger's 1953 article "The Question Concerning Technology," Dietering explains what she sees as a shift in Western culture's relationship with nature. Whereas prior to 1953 nature and material objects were seen as a "standing reserve" to serve the purpose of man and his development, after this date, there is an increasing awareness that the raw materials provided by nature have in fact been used up (Dietering 199). This awareness, or "toxic consciousness," appears in recent fiction in its many sustained and various representations of pollution and "offers insight into a culture's shifting relation to nature and to the environment at a time when the imminence of ecological collapse was, and is, part of the public mind and of individual

imagination" (Dietering 196). This shift in consciousness is clearly visible in *¿En quién?* and forms part of the novel's dystopic vision and its Neo-Luddism.

In fact, images of the pollution of Moctezuma City abound. Some of these images are colorful and ironic. For instance, while on a walk, Yo observes that it was a beautiful day, not because it was clear or sunny, but because of the aesthetic possibilities of air pollution: "El día era aromático, no por los perfumes del campo, sino por las combinaciones aéreas de sustancias innombrables. En ese mar elevado de partículas metálicas y gases, los edificios adquirirían tonalidades insospechables y cambiaban de apariencia según la hora del día y el día del año" (*¿En quién?* 28). This vivid image of the pollution in the city displaces the traditional representation of a city and a pretty dusk and replaces them with their opposites, images that stand out for their irony. Other descriptions, however, are more realistic. The narrator tells of the yellow cloud that floats above the city and of the pollution of the rivers, which she calls "efluvios hediondos" (39). Some rivers have been "entubed" to allow for construction, while others have simply dried up due to the lack of rain.

A major consequence of the pollution in Moctezuma City is the death of all natural life in the megalopolis, which is also made apparent through vivid images. For example, there are no trees in the city other than the dry ones in the cemetery (*¿En quién?* 23). Also, the air is too contaminated to sustain vegetable life and the mayor has replaced the trees with artificial ones, painted gray or "color ceniza para ser realista" (116). Thus, Yo describes nature as she encounters it on her walk through Moctezuma City: "en el centro de la plaza surgió un árbol de metal. En sus ramas tubulares estaban cantando pájaros autómatas, que abrían y cerraban el pico y las alas a cada trino. Flores artificiales,

iluminadas por dentro, fosforecían. Turistas y niños rodeaban ese novísimo árbol de la vida" (48). This description illustrates that, not only has vegetable life been replaced by man-made objects, but also has the animal life, an idea which is emphasized by the repeated mention of the extinction of all sorts of animals. All together, these images illustrate the "toxic consciousness" of the novel. The emphasis placed on the destruction of nature is an indication of the progressive deterioration of society typical of a dystopian text. More importantly, they also represent the effects of uncontrolled technological progress and industrial development on Moctezuma City and Mexico.

In direct contrast to the general state of nature in Moctezuma City, and despite the "toxic consciousness" of the novel, there is a strong link between the characters of *¿En quién?* and nature. For instance, upon her death, Rosalba leaves her most valued possession, which is a collection of birds inherited from her mother, to her sister Maria. Their older sister Arira also maintains an intimate relationship to nature and her garden can be considered something of an Eden in the middle of Moctezuma City. As Yo observes, Arira's house is deceptive to the eye because behind its ruinous facade hides a beautiful interior, where nature and life thrive; or as Yo puts it: "palpita un organismo consciente" (*¿En quién?* 243). According to the narrator, Arira has created her garden as a memory of a utopian past: "desde este ombligo vegetal Arira había creído que la Naturaleza renacería un día en el valle de México" (245). As part of her effort to maintain nature in Moctezuma City, Arira allows María to bring Rosalba's birds to her garden. Thus, the birds and the garden can be seen as symbols of nature striving to survive in the technologically-advanced Moctezuma City. Furthermore, the presence of such an Eden in an otherwise chaotic world can be seen as an attempt to return to the Arcadian ideal of nature, one which provides "both material and spiritual food" to soothe the anxieties of

distraught urban dwellers. This return to the past in the representation of nature also underlines the utopian ideals of the inhabitants of Moctezuma City who dream of a time, before the advent of the era of technology, when nature was still valued and respected.

In his study, Klaić places much importance on the ideas of time and myth as central to the notion of dystopia. He observes that "the mythic corpus of a particular culture determine its concept of time, past and present, completed and incompleting" (11). For many ancient cultures, as for the Aztec, the idea of time was cyclical: time was understood as a movement from chaos towards order, which eventually collapsed into chaos only to begin again its movement towards order (12). Since myths told of collapsing orders in the past, they also established a precedent for the future. As Klaić explains, "fires, earthquakes, falling stars, floods, famines-these occurrences were seen as cataclysmic symptoms within the existing eschatology that usually presented the ending not as a definite act but rather as an event containing the seeds of a new start" (12). The Aztecs believed that the end of the world could occur every fifty-two years and understood time as a series of eras they called suns, which ended because of some apocalyptic event such as a flood, the fury of men-eating tigers, or fire raining from the sky. The Aztecs lived in the era of the fourth sun, which ended when the wind took everything away (Krickeberg 23). Following their mythology, the present era, the Fifth Sun, is the sun of movement and has been predicted to end as violently as the preceding ones: "según dejaron dicho los viejos, en éste había terremotos y hambre general, con que hemos de perecer" (23). This myth and the beliefs of the Aztecs are particularly important when talking about *¿En quién?* in which Aridjis predicts the violent end of the Fifth Sun.

The novel reflects the mythical beliefs of the Aztecs in a variety of ways. First of all, the fact that the megalopolis is named after the last Aztec emperor, Moctezuma, adds a mythical dimension to the text. After all, Moctezuma lost the war against the Spaniards and thus saw the end of one of the most powerful empires in the history of the Americas. The novel also echoes the myths of the Aztec culture through the many comments on the part of the narrator and the other characters. More importantly, Yo tells of many events that could be considered natural disasters or "cataclysmic symptoms" of the end of the world. For instance, Moctezuma City is plagued by a severe drought; and, the lack of water is a preoccupation for everyone. The pollution of the air and the lack of rain have created a situation that is exacerbated by the frequent earthquakes, as Yo adds: "Para empeorar las cosas ... caían tormentas de partículas suspendidas y se declaraban emergencias ambientales" (¿En quién?112). Thus, taken with the references to Aztec myths, the images of the pollution of the city, the drought, and death of nature can also be considered warnings of a potential catastrophe. In other words, all of these "cataclysmic symptoms" can be seen as new additions to the eschatological repertoire of apocalyptic texts that predict the end of the technological era.

¿En quién? ends as an earthquake tears through Moctezuma City. For Yo and her friends, there is no doubt that this earthquake is the one that will end the world as they know it. Indeed, the house comes crashing down, the streets are torn open, buildings and bridges collapse as the city meets its end. Yo is looking for her friends as the city is falling to pieces around her, but can only find Baltazar, her boyfriend, with whom she leaves. Thus, as this ending indicates, all of the predictions and foreshadowing of the coming of the end of the Fifth Sun were correct. Yet, it also points out that it is not the end of life itself. This is made abundantly clear by Yo's last words: "Lo más curioso de todo es que

en ese momento de destrucción masiva, de confusión general, de estremecimiento y estruendos, animados por las luces confundidas, todos los pájaros se pusieron a cantar, creyendo que era el alba" (*¿En quién?* 273). This final comment reminds the reader of the cyclical concept of time in the Aztec culture. Although the era of the Fifth Sun has ended, the singing of the birds announces the dawn of the Sixth Sun. And although no mention is made of Yo and Baltazar's future life, the fact that Yo narrates events that occurred in the past is an indication that at least the birds and she have survived the disaster.

When all is said and done, the apocalyptic ending of the novel is a representation of the end of the world as we know it -- a world dominated by technology. Homero Aridjis' *¿En quién piensas cuando haces el amor?* is a dystopian view of Mexican society in the twenty-first century. According to Klačić, the view of the future portrayed by dystopias is often a "polemic, cautionary, or admonitory gesture, a provoking and shocking rendering of what our future might turn out to be" (5-6). This is precisely what can be said of this novel. The author presents a city that has turned into a nightmare for its inhabitants because of its technological advances: Moctezuma City is a dirty, polluted, corrupted and degenerated megalopolis. And its citizens fare no better. In consequence, the life of the city is threatened. Moreover, dystopias, like utopias, have a performative function: they are meant to push the reader to action. In the case of *¿En quién?*, it is against the crimes committed towards nature and life in the name of progress against which the reader is pressed to act.

This, in turn, is in keeping with the ideals of Neo-Luddism that reappeared at the end of the twentieth century. For the Neo-Luddites, the world is presently undergoing a second Industrial Revolution, which they see as an "impending catastrophe" (Sale 21).

They denounce the fact that technology has become a powerful religion in the modern world and criticize the ideas of comfort, longevity and dominance made possible by technology that have seduced humankind. In short, Neo-Luddism deplores the ignorance of the looming catastrophe that technology represents in the modern world. According to Sales, this is due to the fact that, as a society, we are ignorant about the past -- "particularly the past that engendered the first Industrial Revolution, the human and environmental traumas it caused, and the pain, the tragedy, of its decades of immiseration" (22) -- and, as a result, we believe that technology can only be good for our future. It is precisely this kind of collective forgetting of the past that Aridjis seems to want to remedy by presenting a society in which progress has turned nature into a "used up" resource. Signs of the exploitation of nature and violence committed against natural life abound in *¿En quién?*; and the inhabitants of Moctezuma City have come to accept garbage as part of their lives. Furthermore, by including Yo's reflections on the strange aesthetic qualities of such pollution in the novel, Aridjis is actually warning against the phenomena.

Finally, Aridjis resorts to Aztec myths in *¿En quién?* as a warning to Mexicans. The violence and decadence of Moctezuma City and the cataclysmic events narrated throughout the novel are an indication of a rapidly deteriorating world. Fulfilling the myth, the ending of the novel predicts the end of the Fifth Sun -- the technological era -- by showing the destruction of Moctezuma City. Yet it also points to the creation of a new era. In other words, Aridjis reasserts Mexico's heritage and future through the use of Aztec myths.

Paradoxically, *¿En quién?* is a novel that ends up representing Neo-Luddism's worst fear and biggest dream. Technology has destroyed nature. This way, Aridjis

exposes the dangers of the path of rapid industrial and technological development that the Mexican nation has chosen to follow, while at the same time reminding the rest of the world that, despite its many benefits, technological progress comes at a dear price. At the same time, however, nature has destroyed the technological world. Thus, adhering to his ecological convictions, the author presents a world in which nature ultimately overcomes technology and survives the apocalypse. But, most significantly, by emphasizing the survival of nature, represented by Yo, Baltazar, and the birds, Aridjis echoes the Neo-Luddite warning that technology cannot save the world and that the next era -- the post-technological era -- will have to be very different from the old one. It will have to spring from nature.

Works Cited

Aridjis, Homero. *¿En quién piensas cuando haces el amor?* Mexico, DF: Alfaguara, 1996.

Deitering, Cynthia. "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s." In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Glotfelty, Cheryl and Fromm, Harold, eds. Athens: U of Georgia P, 1996.

Fitting, Peter. "Recent Feminist Utopias: World Building and Strategies for Social Change." In *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*. Slusser, George E. and Rabking, Eric S., eds. Carbondale: Southern Illinois UP, 1989.

Klaïc, Dragan. *The Plot of the Future*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

Krickeberg, Walter. *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1980.

Sale, Kirkpatrick. *Rebels Against the Future: The Luddites and Their War on the Industrial Revolution*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1995.

Thomas, Pascal J. "Avenues of Power: Cities as the Mindscapes of Politics." In *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*. Slusser, George E. and Rabking, Eric S., eds. Carbondale: Southern Illinois UP, 1989.

Warren, Karen J. "Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective." In *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Eds. Karen J Warren and Nisvan Erkal. Bloomington: Indiana UP, 1997.

ESSAYS

La contrucción de un lector en *Recuerdos de Provincia* de Domingo Faustino Sarmiento

Mario Cámara
Universidad de Buenos Aires

En la primera página del primer capítulo del libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1), titulado "A mis compatriotas solamente", se narra la historia de dos cartas, su trayectoria para ser más exactos. La primera de ellas, fechada en 1832, esta dirigida a un amigo de la infancia, y lo único que Sarmiento revela sobre su contenido es que llamó "bandido" (pag. 49) a Facundo Quiroga. Sabemos también que el amigo de la infancia entrega la carta a un sacerdote, que presidía una sala de Representantes, y que es leída durante una sesión, luego de lo cual llega a las manos de Facundo Quiroga. En 1848 envía otra carta, esta vez a un antiguo benefactor, y al igual que la anterior, Sarmiento nos revela un fragmento de la misma, éste es el que caracteriza al gobierno de Rosas "según los dictámenes de mi conciencia" (pag.49). La carta, por supuesto, llega a Rosas.

Es preciso destacar que en ninguno de los dos casos, Sarmiento explica si hubo alguna motivación para que la carta se desviara. Hay allí una ausencia notable. No sabemos si se trató de negligencia, descuido o venganza, pero en ambos casos se estableció un circuito diferente al que Sarmiento esperaba y cuya consecuencia última fue que las cartas llegaran a quienes no debían llegar. El resultado de ese desvío fue, como el propio Sarmiento nos anuncia, su exilio.

En la tercera línea de esa misma primera pagina, Sarmiento declara que esas confidencias, las que leeremos a continuación, están dirigidas a un "centenar de personas" (pag.49). Tenemos, de esta manera, tres elementos: la palabra "compatriotas" del título, la palabra "personas" y la historia duplicada de un desvío.

Que *Recuerdos de provincia* contenga la narración de un desvío, pero que el título del capítulo sea "A mis compatriotas solamente", parece una contradicción. En efecto, la utilización del adjetivo posesivo "mis" establece una estrecha vinculación entre el sustantivo "compatriotas" y Sarmiento. Uno puede preguntarse por qué Sarmiento elige volver a producir un mensaje a sus compatriotas si, como se desprende de lo narrado, estos posibilitaron, por las causas que fueren, que las cartas llegaran donde no debían llegar. Pues si bien no sabemos las causas del desvío, si podemos precisar que sin su intervención, la de su amigo de la infancia y la de su antiguo bienhechor, las cartas no hubieran llegado a las manos de Quiroga y Rosas. Desde este punto de vista es válido pensar que los que realmente provocaron el exilio de Sarmiento fueron esos compatriotas y no Rosas o Quiroga, cuya reacción, por su manifiesta militancia política era previsible para Sarmiento.

¿Quiénes son entonces los compatriotas a los que Sarmiento se dirige? ¿Es ese "centenar de personas" (pag 49) de la tercera línea? El título "A mis compatriotas solamente", permite entenderse de dos maneras: o bien, y según el diccionario, que esta dirigido al conjunto de los argentinos y en este caso debe incluir necesariamente a Quiroga y a Rosas y a los seguidores de estos; o bien que posee un carácter excluyente y se dirige a un grupo que podríamos denominar "a aquellos que comparten mis ideas".

La segunda alternativa parece ser la más aceptable, dado que en el posterior desarrollo de *Recuerdos de provincia*, Sarmiento construye oposiciones entre civilización y barbarie, salvajes y ciudadanos. Así, el término "compatriota" se resemantiza y adquiere, dentro del sistema de valores que despliega el texto, el valor de civilización y ciudadanos. El sustantivo se adjetiviza y lo hace calificativamente.

Sarmiento entonces se dirige a "compatriotas ciudadanos civilizados". Sin embargo, cuando efectivamente utiliza el verbo "dirigir", lo relaciona con el sustantivo "personas". Claramente persona y compatriota poseen un valor diferente: la primera no presupone patria ni nacionalidad, consiste en una categoría vacía; la segunda, como vimos, es excluyente, para ser llamado "compatriota" hace falta compartir una patria, Es decir, en el sistema que compone *Recuerdos de provincia* ambas palabras no poseen un valor equivalente. No hay sinonimia en su relación, sino proyecto.

Derrida señala que no se puede estar seguro ni del buen destino de un texto o de una carta, ni de la correcta comprensión de ese mensaje. Uno no estará allí en el momento en que el destinatario lea lo que escribimos, para aclararle las dudas que pudieran surgir del texto (2). El desvío, tal como le sucedió a Sarmiento con las dos cartas, es una posibilidad siempre presente, un rasgo constitutivo de la escritura.

En consecuencia, entre el título del primer capítulo, el grupo de personas mencionado y lo que se narra a continuación se produce un hiato. Los compatriotas a los que hace referencia el título no pueden ser los mismos que los que permiten el desvío de las cartas, ni tampoco, como vimos, el grupo de personas de la tercera línea. ¿A quién le habla Sarmiento? Propongo una tercera alternativa: Sarmiento se dirige a sus compatriotas del futuro.

El suceso del desvío lo ha persuadido de los riesgos que corre. Él mismo afirma en la primera línea del capítulo "La palabra impresa tiene sus límites de publicación" (pag 49). Por lo tanto, Sarmiento no sólo se dirige a sus compatriotas del futuro, sino que también proyecta crearlos, léase, adjetivarlos, léase dotarlos de los valores que circularán en *Recuerdos de provincia*. Ese centenar de personas adquiere, de este modo, una nueva

función, actuar de mudo grupo a la espera de ser definido, calificado, transformado en compatriota.

LA INVENCION DE UN LECTOR

Hans Robert Jauss (3) afirma que cuando leemos por primera vez un texto lo hacemos con una mirada que ya está contaminada de otras lecturas y a partir de las cuales, necesariamente emitiremos un juicio sobre la nueva obra. Su postura, si bien se orienta hacia la recepción, no descarta que desde el lado de la producción se opere sobre el horizonte de expectativas del lector y se lo obligue a leer con las coordenadas propuestas desde la recepción. Un ejemplo claro al respecto es Borges, quien finalmente es leído desde un horizonte que el mismo contribuyó de manera decisiva a construir. El texto *Recuerdos de provincia* opera de forma similar. Sarmiento decide incorporar y trabajar sobre una genealogía, para transformar el horizonte de expectativas del lector-receptor.

De este modo, es posible rastrear las instrucciones de lectura del propio libro en los capítulos que cuenta del pasado. Ellos permitirán leer los capítulos en los que comienza a repasar su vida, bajo la luz de sus instrucciones. En efecto, si esa primera parte consiste en la construcción de un horizonte de expectativa, la segunda consistirá en la puesta en acción del personaje Sarmiento, que pretende ser interpretado de acuerdo al horizonte por él creado.

La genealogía trata, asimismo, como sostienen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (4), de "un linaje de grandes hombres que culmina en el propio Sarmiento". Y será él, en una suerte de hermenéutica del presagio, el encargado de descifrar en ese linaje los signos de su porvenir, y blindar su autodidactismo de una sólida estirpe.

Sin embargo, y a diferencia de Altamirano y Sarlo, considero que el linaje de grandes hombres en el que Sarmiento se inscribe cumple en el texto una doble función. La primera de ellas es, en efecto, la que señalan ambos autores (5); la segunda parece permitir a Sarmiento la construcción de un lector. Lo que traza Sarmiento no sólo es su propia genealogía, sino que instaura una serie de tropos: honestidad, perseverancia, amplitud de criterios, que configurarán a su lector ideal.

Sobre esta segunda función me extenderé. Para Sarmiento, por lo expuesto en el capítulo "A mis compatriotas solamente", es imperioso que ser leído al amparo de una tradición que él mismo construirá y que tendrá por protagonista providencial su figura. Ha decidido trabajar contra la posibilidad cierta del desvío y pretende reducir al máximo sus riesgos.

Sarmiento construye una filigrana de ideas, principios y actitudes. Y desde esta trama, compuesta de dualidades, de ejemplos y contraejemplos, atestada de matices que sin embargo no impiden trazar una clara línea entre "lo bueno y lo malo", entre lo apto y lo inepto", entre la "travesura y el libertinaje" (pag. 89), es desde donde Sarmiento instruye las ordenes de su futura lectura.

Si observamos algunas de las características de los personajes citados en el bloque genealógico, comprobaremos otra dualidad pero esta vez complementaria. La misma contempla la riqueza de principios y la fuerza de la acción. Por ejemplo en el capítulo de "Juan Eujenio Mallea" quien "fue destacado a repoblar Villarica" (pag 59) y "estaba adeudado en pesos de oro, habiendo perdido la hacienda de su mujer en el mantenimiento de su jente i casa, en servicio del rei" (pag. 60). Aquí la lealtad se despliega junto a la capacidad de alguien encomendado a repoblar un lugar.

Y en "Los Albarracines" por ejemplo, los jefes de esa familia, cita Sarmiento "fundaron el convento de Santo Domingo" (pag. 79). De esa familia, señala Sarmiento, "han salido varones que han honrado las letras en los claustros, en la tribuna de los congresos, i llevado las borlas de doctor o la mitra (pag 79). Aquí se despliega la honra y la capacidad fundadora. Se puede observar una proliferación sorprendente de gestos fundacionales, en la obra.

Es posible citar, asimismo, al obispo de Cuyo, que "es uno de los caracteres más modestos que pueden ofrecerse a la consideración de los hombres" (pag. 166); a su madre que lo "instruye de cosas de otros tiempos, ignoradas por mí, olvidadas de todos" (pag.173); a Mallea y su triste negocio que "no supo ni quiso refrenar la injusticia e ineptitud de los jueces" (pag. 76); a los Sayavedras cuyas cualidades guerreras de los abuelos degeneraron "en vandalismo".

Cada capítulo, de este modo, parece desplegar un valor o un contravalor, una virtud o un defecto, y trabajar sobre las consecuencias que ello provoca. Es ese desarrollo el que puede considerarse como una instrucción de lectura. Puesto que en cada una de las "virtudes" y "defectos" expuestos se agazapa el pedagogo, que ordena evaluar a los hombres que habitan la nación con esos criterios.

Su "voluntad de poder" traza un nuevo horizonte, corre líneas divisorias, disputa en el terreno de las denominaciones de los "bárbaros" y se muestra capaz de separar al "bueno del malo", al "asesino del que mata por la patria". Y mediante este juego, Sarmiento refunda la historia del país, construye una retórica con la que demuestra que la nación no está perdida, sino que, por el contrario, tiene un venturoso futuro. Propone a sus lectores que se apropien de su discurso, puesto que en esa apropiación se juega el futuro de todos.

Este bloque está, sin embargo, salpicado de apariciones suyas. Su entrelazamiento con ese linaje de hombres notables le permite erguirse y apropiarse de aptitudes y cualidades. Nos contaminamos de su mirada y a través de ella comenzamos a verlo como un hombre de principios irrenunciables, con una enorme capacidad de actuar. Allí está, exclamamos con sus ojos, el hombre cuyo destino histórico es liderar una nación.

Los lectores no tienen más que comparar. Si los integrantes de esa genealogía poseían principios y aptitudes de las que Sarmiento es heredero, y si ellas representan las bases para construir un nuevo país, entonces es preciso adoptarlas y descubrir en Sarmiento al líder capaz de guiarlos.

Es mediante esta doble función que lo genealógico puede ser efectivo. Pues de nada le sirve a Sarmiento "persuadir a sus lectores sobre las certidumbres de su ideología" (6), si no los persuade de la manera "correcta" en que debe ser leído.

Antes de finalizar , una breve mención acerca del párrafo con el que Sarmiento cierra *Recuerdos de provincia*. Desde el exilio en Chile, anuncia que su obra es "el prólogo de una apenas comenzada" (pag. 283). Su mensaje ha sido re-enviando a la comunidad, la posibilidad de un nuevo desvío se cierne sobre él. La palabra "secreto" y un signo de interrogación (pag. 283) cierran el libro, como si el destino del texto fuera un secreto y una pregunta que Sarmiento no puede aún ni desentrañar ni responder. Sin embargo, por su futuro político, por la actual imagen que hoy tenemos de él, podemos afirmar que su empresa ha sido exitosa. Somos lectores formados bajo sus instrucciones.

Notas

(1). Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de provincia*, , Emece, 1998, Argentina. Todas las citas que se realicen a continuación tendrán como referencia esta edición.

(2). Derrida, Jacques: concepto extraído de *Márgenes de la filosofía*, 1972, Cátedra.

(3). Jauss, Hans Robert: concepto extraído de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus.

(4). En *Literatura/Sociedad*, Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, Edicial, Buenos Aires, 1993, "Una vida ejemplar: La estrategia de "Recuerdos de provincia", pp 163-208.

(5). Altamirano y Sarlo señalan que mediante la genealogía Sarmiento pretende dotar su vocación de poder de destino histórico.

(6). *Literatura/Sociedad*, ibid pag. 166

Bibliografía

Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de provincia*, Emecé, 1998, Buenos Aires.

Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, 1989, Madrid.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Año s/d, España.

Sarlo, Beatriz; Altamirano, Carlos, *Literatura/Sociedad*, Edicial, 1993, Buenos Aires.

La mosca y el dinosaurio: Augusto Monterroso

Margo Glantz
Universidad Autónoma de México

1.-

Siempre me ha fascinado la dependencia que puede existir entre una mosca y un dinosaurio. Y claro, la mosca y el dinosaurio son los animales preferidos de Tito Monterroso, o mejor los cuentos que prefiero de Tito Monterroso son los que hablan de la mosca y del dinosaurio. Y los prefiero porque en uno se habla de un animal gigantesco, ya desaparecido y que sin embargo todavía está allí y sólo ocupa una línea y el otro habla de una mosca que al contrario del dinosaurio y aunque sea más pequeña que él nunca se queda en su sitio. La proporción es lo que me gusta. Hacer que algo inmenso quepa en un espacio muy pequeño. Hacer que algo pequeño no ocupe ningún espacio, o por lo menos no parezca ocuparlo porque su movimiento es perpetuo.

2.-

Para asistir a la ceremonia en Oviedo donde se le otorgó el premio Príncipe de Asturias en octubre del año 2000, Tito preparó un discurso y en él confesó su predilección por el cuento, por esa forma breve, casi perfecta, que aparentemente ha perdido su prestigio. Es más, en su discurso exaltó la importancia de ese género literario y añadió algo que cito de memoria (una memoria muy imperfecta), creo, me parece que Tito dijo que empezó a escribir cuentos, y sobre todo cuentos excesivamente breves- como muestra está el del dinosaurio- al leer a Proust.

3.-

Además de elogiar el género breve, Tito se refirió de manera muy especial a las moscas.

4.-

He escrito varias veces sobre Tito Monterroso. He dado varios cursos sobre su obra, conferencias, entrevistas. He leído, entonces, varias veces, algunas de las obras que escribió. Como las moscas que revolotean alrededor de nuestro helado de fresa en las calurosas tardes de mi niñez, yo siempre regreso a las moscas, y siempre releo el dinosaurio, porque aunque parezca mentira, aunque el texto sea tan corto y tan exacto, yo siempre lo recuerdo mal, coloco el adverbio donde no debe de ir, le agrego una coma inexplicable, o una palabra inútil y por eso me siento como mosca, una mosca que nunca puedo ahuyentar aunque me rasque la nariz.

5.-

Sí, estoy de acuerdo con Tito: hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas.

6.-

El vuelo de la mosca es infinito, pero es difícil observarlo. Por eso persisto en estar de acuerdo con Tito, cuando dice que las moscas son las que nos vigilan, nos observan, nos persiguen. Creo, como él, que más aún que los otros dos temas indispensables, los temas del amor y de la muerte, el tema de las moscas es el único verdaderamente épico. Creo, además, y como Tito, que ellas, las moscas, son los verdaderos, los únicos, los más extraordinarios personajes trágicos. Y de verdad cada vez que lo leo, cada vez que leo que las moscas son Euménides, Erinias, que son castigadoras, me regocijo y creo haber descubierto la piedra filosofal, aunque en realidad, no he sido yo la que la he descubierto sino Tito Monterroso quien me ha ayudado a pensar que quizá yo también he podido descubrirla.

7.-

Sí, estoy de acuerdo con Tito, las moscas son mejores que los hombres , pero no que las mujeres. Me declaro feminista como él, aunque no de manera tan entusiasta.

8.-

Antes de leer a Tito no lo había entendido. No había entendido que la mosca invade todas las literaturas, que sin ellas es imposible hacer poemas, y que ninguna novela, aunque él nunca las escriba, quizá nunca vaya a escribir ninguna, puede prescindir de las moscas. Estoy convencida, la literatura no podría existir si no existieran las moscas.

9.-

Las moscas nos vigilan, ya lo he dicho y antes lo ha dicho Tito, las moscas pueden ser nuestro ángel de la guarda o, como él mismo asegura , son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno.

10.-

La trasmigración de las almas es una de las misiones que Dios ha encomendado a las moscas. Las moscas inscriben en su vuelo el eterno retorno: ¿acaso no dice textualmente Tito que las moscas transportan, heredándose infinitamente la carga, las almas de nuestros antepasados, que así continúan cerca de nosotros, acompañándonos, empeñados en protegernos? Acabo de pasar en Pátzcuaro el Día de Muertos y he podido verificarlo.

11.-

Sí, la mosca es el más perfecto vestigio arqueológico, " el último transmisor de nuestra torpe cultura occidental".

12.-

Por si las dudas, vuelvo a pensar en los dinosaurios, que ahora están de moda, y como dijo un amigo común en otro de los homenajes que le hicimos a Tito, o que le

hicieron instituciones muy prestigiadas y a los que nos invitaron a participar a ese amigo y a mí, como dijo ese amigo común que él si se parece a un dinosaurio, después de que Tito los puso a circular Spielberg filmó su película *El Parque jurásico*.

13.-

Hago una observación cualquiera y mi nieto de cuatro años me dice que lo que digo es perfectamente lógico. Le pregunto si sabe qué significa la palabra lógico, claro, contesta, un animal carnívoro, como los dinosaurios.

14.-

No hay nada como el lugar común o como la conversación plana. Tito dice que nadie ha visto nunca a una mosca a primera vista y a ese tipo de frases les llama las frases mosca.

15.-

Nunca antes lo había pensado, pero me parece totalmente lógico: es más fácil que una mosca se pare en la nariz del papa que el papa se pare en la nariz de una mosca. Quizá no sea conveniente repetirlo ahora que hemos vuelto a ser religiosos.

16.-

Nadie puede con las moscas, las moscas son los seres más poderosos del mundo, por eso Tito asegura que ningún mandatario, sea papa, general, dictador o financiero es capaz de llamar a su guardia suiza o a sus guardias presidenciales para exterminar una mosca.

17.-

Me parece razonable que en lugar de ángeles tengamos moscas de la guarda, pero coincido con Tito en que algunas moscas de la guarda se han equivocado y se vuelven de repente cómplices de gente como Hitler y, en la época en que escribió su cuento, en

cómplices de Johnson, aunque quizá ahora preferirían ser ángeles de la guarda de Gore o también, ¿por qué no?, de Bush.

18.-

También es posible cuando de moscas se habla hacer literatura. También, caer en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pero creo que Tito hace más bien literatura.

19.-

Tito piensa que la mosca es un símbolo más poderoso que la ballena blanca. De ser así, Melville se habría equivocado cuando escogió a Moby Dick como personaje de su famosa novela o quizá Tito sea quien se equivoca cuando hace personaje de su más breve cuento a un dinosaurio, aunque no tenga nombre.

20.-

También Poe se equivocó usando en sus poemas a un cuervo. Ridículo. Tú mira la mosca. Observa. Piensa.

21.-

Por más que he tratado me ha sido imposible pensar algo distinto para hacer esa semblanza de la obra de Augusto Monterroso, pero no importa, cuando despierte el dinosaurio estará todavía allí.

La nostalgia modernista del centro: dos Prólogos.

Miguel Gomes
The University of Connecticut-Storrs

I) Un subgénero ensayístico.

Desde sus orígenes renacentistas, la historia del ensayo, como la de los demás géneros, supone un diálogo con modalidades de escritura previas o posteriores. Cuando Francis Bacon a la hora de presentar la segunda edición de sus *Essays* recordaba las epístolas filosóficas de Séneca, por ejemplo, imponía a su público un espacio maleable de lectura en el que el discurso actual se posesionaba de discursos pretéritos y, a la vez, los recuperaba en un molde novedoso. Si bien el autor hispanolatino no conocía la noción moderna de ensayo, uno de nuestros posibles acercamientos a él -no el único, desde luego, ni necesariamente el mejor- es, a partir de Bacon, ensayístico. Algo semejante ocurrió con el coloquio doctrinal: aunque su trayectoria era tan longeva como prestigiosa, para la época en que John Dryden publica *An Essay of Dramatic Poesy* se recategoriza e interpreta como alternativa formal de un género nuevo, más abarcador.

Un tipo literario como el prólogo -nunca del todo diferenciado de proemios, prefacios, advertencias al lector, etc., y, por consiguiente, sinónimo de ellos- también será afectado por el surgimiento del ensayo en el horizonte de expectativas moderno. De hecho, el tantas veces citado *Avis au lecteur* montaigniano constituye uno de los modelos más admirados e imitados en los últimos siglos, y cientos de escritos en un primer momento aparecidos como presentación de otros han sido recogidos después por sus autores o editores en colecciones de ensayos -piénsese, para no ir muy lejos, en el volumen donde Jorge Luis Borges compilaba sus *Prólogos* (1975) o la reunión póstuma de sus prefacios a la *Biblioteca Personal* (1997).

En este artículo examinaré detenidamente algunas páginas tutelares del modernismo hispanoamericano que participan de la tradición ensayística y, a la vez, de la prologal. El propósito, muy específico, es destacar cómo en ellas, gracias a la particular cualidad fronteriza, hasta cierto punto enigmática de todo texto que antecede a un libro, la estética del movimiento se perfila con nitidez en los planos indeslindables de la teoría y la práctica. Piezas que presagian un decir, pero que al mismo tiempo se adueñan de él y lo subordinan a sí mismas para ofrecernos una cosmovisión jerarquizada en la que prevalece un horror por el vacío y la falta de centro. Para ponerlo en términos derrideanos, una imagen del universo que rehúye la distancia, la diferencia o la ausencia y se inclina por la valoración de la inmediatez, la identidad o la presencia.

A Derrida se debe, en efecto, con su prefacio o antiprefacio a *La Dissémination*, una de las aproximaciones más agudas al quehacer del prologuista. Allí se señalan las paradojas de una operación destinada a cerrar aquello que se dispone a abrir:

El prefacio anuncia valiéndose del tiempo futuro [...] el contenido o la significación [...] de lo que ya se ha escrito y ya se ha leído al punto de poder evaluarse y proponer de antemano [...]. El *pre* del prefacio hace presente lo futuro, lo representa, lo hace próximo [...]. El *pre* reduce el futuro a la forma de presente manifiesto [...]. Al señalar un núcleo temático o una tesis principal, cancela los movimientos textuales que se producen en el "aquí" [de la obra que se prologa]. (7)

Tales operaciones delatan, podrá deducirse, una labor univocalizadora. El orbe de todo lo que leeremos después queda atrapado y organizado por lo que suponíamos que eran líneas marginales o prescindibles dispuestas como mera cortesía al principio de un volumen o una serie de ellos: "El tiempo es el tiempo del prefacio; el espacio -cuyo

tiempo *habrá sido* la Verdad- es el espacio del prefacio, que, de esta manera, ocupará la totalidad del escenario y la duración del libro" (13).

II) El "Prólogo" al *Poema del Niágara*.

La importancia del escrito con que José Martí presentó en 1882 el poema del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde -como él, por ese entonces expatriado en los Estados Unidos- ha sido ampliamente reconocida, conceptuándose como una especie de manifiesto estético o convocatoria a la renovación de la lírica hispanoamericana. No hay estudio relevante sobre el modernismo que no lo comente siquiera de pasada con ocasión de definir el movimiento en lo que éste tiene de intelección de la situación anímica de Occidente a fines del siglo XIX. En la lengua española no habría por mucho tiempo, de hecho, una descripción más dramática y expresiva de la atmósfera intelectual de la modernidad. Unas pocas líneas de José Miguel Oviedo compendian por qué se ha admirado con tanta persistencia el texto: "[La] grandeza de ensayista literario [de Martí] puede medirse señalando que su sustantivo 'Prólogo al *Poema del Niágara*' es la mejor razón por la cual todavía recordamos el poema: constituye la primera definición del espíritu modernista en América" (38).

La autonomía y "grandeza" del escrito martiano frente a la obra de Pérez Bonalde, de la cual en principio debería depender, podría empezar explicándose por sus cualidades artísticas. Mucho se ha dicho sobre la índole poética de la prosa del autor cubano, desde los días de Rubén Darío mismo, quien la elogió: "Todos sabemos que José Martí era un gran poeta en prosa. Su labor oratoria y periodística se diría poemática, pues el asunto más árido parecía decorado con la pompa de un lírico estilo" (González 1960: 267). Dicho estilo, igualmente, cuenta con estudios exhaustivos como los llevados a cabo por Manuel Pedro González, donde se presta atención especial a las "estructuras iterativas", el

"polisíndeton", el "impresionismo", el "clímax apotegmático" y otros procedimientos característicos (Schulman-González 235-46). Aquí, para poder percibir los alcances doctrinarios más profundos del "Prólogo", me gustaría primero destacar tres mecanismos a través de los cuales éste enfatiza su naturaleza "poemática", lo que nos permitirá, a continuación, percibir cómo la conversión en "poema" lo pone a competir con los versos de Pérez Bonalde, haya o sido ésa o no la intención de su autor.

El primero de esos mecanismos es la anáfora, una de las iteraciones que ocuparon a González. En el caso del "Prólogo", si es cierto que los períodos anafóricos reaparecen aquí y allá, podremos comprobar que se prodigan con gran obstinación en dos momentos concretos: el segundo párrafo, luego de un breve exordio e invocación al lector, y el último párrafo. Ambos pasajes son esenciales para la comprensión del todo, pues marcan los polos negativo y positivo -el "revés" y el "envés", como diría José Olivio Jiménez (1973-4, 428-39)- entre los que se desplaza el enunciado. El ensayo, en efecto, aunque gráficamente parezca un continuo, puede dividirse en dos partes: un retrato del mundo moderno y una disquisición acerca de los valores del *Poema del Niágara*. La anáfora con que se plasma la modernidad, hacia el inicio del texto, sirve de síntesis anticipada de las apreciaciones sobre el presente que luego se desarrollan o, mejor dicho, se someten a variaciones, pues seguimos reconociendo en todas ellas la esencial vileza postulada:

¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de [...] sentarse en silla de oro [...] sin ver que [...] con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro! ¡Ruines tiempos, en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza! [...] ¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes!

¡Ruines tiempos!... (Martí 206)

Las entretejidas anáforas con que se cierra el "Prólogo", por su parte, establecen el remedio para los males de la modernidad, reforzadas con paralelismos en los que se repite el uso del imperativo al comienzo de cada oración. El poeta ha de poner manos a la obra y reaccionar afirmativamente contra los negativos tiempos:

Bien hayas, poeta sincero y honrado, que te alimentas de ti mismo. ¡He aquí una lira que vibra! ¡he aquí un poeta que se palpa el corazón, que lucha con la mano vuelta al cielo [...]; ¡He aquí un hombre [...]; He aquí un vigoroso braceador que pone el pie seguro, la mente avarienta, y los ojos ansiosos y serenos en ese haz de despojos de templos, y muros apuntalados, y cadáveres dorados, y alas hechas de cadenas, de que, con afán siniestro, se aprovechan hoy tantos arteros batalladores para rehacer prisiones al hombre moderno. Él no persigue a la poesía [...]. Él aguardó la hora alta [...]. ¿Quiénes son los soberbios que se arrojan el derecho de enfrenar cosa que nace libre [...]; ¿Quiénes son esos búhos que vigilan la cuna de los recién nacidos [...]; ¿Quiénes son esos alcaides de la mente [...]; ¡Bien hayas tú, Poeta del Torrente, que osas ser libre en una época de esclavos pretenciosos [...]; ¡Bien hayas, cantor ilustre, y ve que sé que vale esta palabra que te digo! Bien hayas tú, señor de espada de fuego [...]. Cultiva lo magno [...]. Muévante siempre estos solemnes vientos. Pon de lado las huecas rimas de uso [...], con flores de artificio [...]. Calientate a la llama saludable del frío de estos tiempos dolorosos... (216-7)

La matriz ideológica de todo el ensayo, la sugerencia de que el nuevo idealismo de la poesía contrarrestará el materialismo del presente, se manifiesta, de ese modo, imbricada en el ciclo rítmico con que comienza y concluye el discurso: en el "Prólogo" la musicalidad -conciencia de la forma- y el mensaje resultan, así pues, indisociables.

El segundo mecanismo que subraya el carácter literario del ensayo es la existencia de una verdadera "trama" imaginal que se impone a la argumentación hasta casi ocultarla y exige del lector un ejercicio simultáneo de raciocinio e imaginación. La retórica antigua entendía como ornato el empleo de tropos y figuras (Lausberg 92ss). La profusión de esos supuestos adornos en el "Prólogo" -así como en otros ensayos martianos- es tan intensa y "barroca" (Schulman-González 243 *passim*) que, más que acompañar la reflexión, la postergan. El resultado es una dicción transformada en lo dicho: si se predica que la salvación para el hombre moderno está en la poesía, el ensayista moderno no puede resistir la tentación de salvarse mientras hace sus prédicas.

La trama a la que me refiero está dividida en dos secuencias que coinciden con las dos partes del enunciado reconocidas previamente. La primera, dedicada al retrato del mundo moderno, presenta un abigarrado conglomerado de tropos en el que, sin embargo, no es difícil dar con una constante: la alusión a fragmentos, a discontinuidad, a desintegración. Ésta se constata de distintas maneras. José Olivio Jiménez ha llegado a afirmar que "lo primero que descubre nuestra atención en el 'Prólogo' es su carácter fragmentario y aún contradictorio" (1973-4, 413); esa impresión de lectura, que nace de las constantes interrupciones conceptuales del ensayo, se fortalece con la insistente recreación de un universo en el que la relación del todo y las partes ha entrado en crisis:

...aparece en la Naturaleza contradictorio lo que es lógico... (206)

No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes [...]. De todas partes solicitan la mente ideas diversas -y las ideas son como pólipos... (207)

Y hay ahora como un desmembramiento de la mente humana. Otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; éste es el tiempo de las vallas rotas... (208)

Antes las ideas se erguían en silencio en la mente como recias torres [...]: hoy [...] se quiebran, se radifican, se evaporan, se malogran [...]; se deshacen en chispas encendidas; se desmigajan. De aquí pequeñas obras fúlgidas, de aquí la ausencia de aquellas grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas... (209)

Asístese como a una descentralización de la inteligencia... (209)

La segunda parte en esa historia contada por las imágenes está dominada por otro tipo de asociaciones: las que tienen en común un movimiento contrario de reintegración, encuentro, armonización. Préstese atención a las frases claves que subrayaré en la siguiente cita; el nuevo poeta ha de ser como el caballero que, luego de atravesar el erial de la tierra baldía, la de los "ruines tiempos", reclama para sí el grial:

...en ese cegamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses, la Naturaleza, el trabajo humano y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas: ¡vacíen de sus copas de preciosas piedras el agrio vino viejo, y pónganlas a que se llenen de rayos de sol [...], la copa sonora! (210)

Es decir, sus hazañas -poéticas- han de tener un carácter "religioso": *religio*, no se olvide, probablemente procede de *religare*, 'unir'. Por eso, el sujeto al cual alaba el "Prólogo", pese a desplazarse entre fragmentos, despojos exteriores, ha de hallar la conexión -*comunión*- consigo mismo, la visión de la total identidad a través de la introspección:

De esta manera, lastimados los pies y los ojos de ver y andar por ruinas que aún humean, reentra en sí el poeta lírico... (210)

El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres a sí mismos [...]. Toca a cada hombre reconstruir su vida: a poco que mire en sí, la reconstruye. (211)

También por eso se describe a Pérez Bonalde, literalmente, como iniciado: "catecúmeno enérgico de una religión no establecida, con el corazón necesitado de adorar" (212). El poeta batalla con el mundo social; pero sólo cuando se enfrenta con la "Naturaleza" empieza a recuperar lo que se ha perdido. La integración se verifica como simbiosis de lo que antes estaba separado en el universo referencial -"Y se entendieron. El torrente prestó su voz al poeta; el poeta, su gemido de dolor a la maravilla rugidora. Del encuentro súbito de un espíritu ingenuo y de un espectáculo sorprendente surgió este poema" (213)-, o se constata, no menos, en el lenguaje mismo, que deja de ser herramienta para transformarse en espacio autosuficiente, perfecto, sin intermisiones ni fisuras:

Es la dicción de este poema redonda y hermosa [...]. Así brotó de Bonalde [...] y es una de sus fuerzas: fue hecho de una pieza. (214)

Pues, ¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento y no su caballo? (215)

La perfección verbal alcanzada por el poeta proviene de su entendimiento con el vasto entorno que, por cierto, paradójicamente, le otorga la clave de sí mismo. Tal poder da pie a que el texto se convierta en cosmos monolítico y facilita, por otra parte, que la palabra instaure una especie de régimen de "fuerza" y se imponga al término al que Martí la ha enfrentado en la dicotomía lengua-pensamiento. El escritor ha de someter a sus objetos si pretende rehacerlos y dotarlos de nuevo sentido. La unión del universo "confuso", "tumultuoso", "roto", se hace bajo la mano férrea de un guerrero "santo" que le confiere una dirección y una forma.

El ensayo martiano se vuelve poema cuando comprendemos que en él también se halla lo que se nos asegura que reside en Pérez Bonalde y los "poetas magnos". ¿Acaso no se percibe en las páginas del "Prólogo" la cabalgata del lenguaje sobre la idea? ¿Las intrincadas redes de imágenes no amplifican hasta el límite de la comprensión un planteamiento intelectual expresable en unos pocos renglones? Si no aceptáramos leer como poema este ensayo; si, prescindiendo de su frondosa verbalidad, tan sólo deseáramos extraer de él un juicio, sea sobre el autor venezolano, sea sobre el fin del siglo XIX, a duras penas pasaríamos de la mitad del texto.

¿Cómo logra Martí propiciar el tipo de lectura adecuada u orientarnos hacia ella? La respuesta está en el exordio. Aquí hemos de concentrarnos en el tercer mecanismo de recategorización poética. Préstese atención al primer párrafo:

¡Pasajero, detente! ¡Este que traigo de la mano no es zurcidor de rimas, ni repetidor de viejos maestros -que lo son porque a nadie repitieron-, ni decididor de amores [...], ni gemidor de oficio [...]! Este que viene conmigo es grande, aunque no lo sea de España, y viene cubierto: es Juan Antonio Pérez Bonalde, que ha escrito el *Poema del Niágara*. Y si me preguntas más de él, curioso pasajero, te diré que se midió con un gigante y no salió herido, sino con la lira bien puesta sobre el hombro -porque éste es de los lidiadores buenos, que lidian con la lira-, y con algo como aureola de triunfador sobre la frente. Y no me preguntes más, que ya es prueba sobrada de grandeza atreverse a medirse con gigantes; pues el mérito no está en el éxito del acometimiento, aunque éste volvió bien de la lid, sino en el valor de acometer.

El poeta moderno, como guerrero cuya arma es su arte y cuya ambición es organizar el mundo caótico que le tocó en suerte, debe tener autoridad; ésta se manifiesta tropológicamente como combate. La lidia de Pérez Bonalde ha sido con las "gigantescas"

cataratas, pero igualmente la ambigua metáfora funciona en el plano intrínseco de la literatura, pues otro "gigante", cubano, José María Heredia, había poetizado antes el mismo espectáculo de la naturaleza (Jiménez 1995, 275-6). Martí, en su papel de ensayista-poeta, pródigo en tropos, establece su autoridad valiéndose de Bonalde y derrotándolo en la arena del espacio libresco; de centro, lo convierte sutilmente en margen para adjudicarse a sí mismo el lugar privilegiado. Nótese que se habla de "Este que traigo de la mano": un niño llevado de la mano por su padre o tutor no es exactamente dueño de su persona, sino un ser dependiente. El prologuista, ese tutor, ha sido capaz de convertir en vasallo o escudero suyo a un "caballero" que había salido victorioso tras medirse con monstruos y triunfar.

Pero la máxima derrota o sumisión está cifrada en el *topos* con que críptica e inteligentemente, como es natural en un gran escritor, se revela la intención última del "Prólogo": "¡Pasajero, detente!". ¿Por qué comenzar así? Martí, excelente lector de los clásicos, en particular de la tradición hispánica, no podía dejar de notar que un vetusto género poético privilegia, entre sus fórmulas de exordio, precisamente la que él ha seleccionado para su ensayo:

EPITAFIO DE ALEJANDRO MACEDÓN

Lícito te será, buen caminante,

poner en esta losa

los ojos, no los pies. Aguarda, tente...

A LA MUERTE DE ENRIQUE, REY DE FRANCIA

Detén el paso y vista, mas no el llanto,

¡oh pasajero!, en tanto

que te dice esta losa cómo encierra,
ya vuelto en poca tierra,
al mayor rey que vio jamás la Galia...

He tomado ambos ejemplos de Francisco de Quevedo (316, 321), uno de los cultivadores de esa modalidad de escritura, pero de ninguna manera el único:

INSCRIPCIÓN PARA EL SEPULCRO DE DOMÍNICO GRECO

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más süave,
que dio espíritu a leño, vida a lino... (Luis de Góngora 264)

AL SEPULCRO DEL DUQUE DE LA PALATA

Caminante, detén el veloz paso;
no pises el sepulcro, que por pira
le presumió el cadáver que hoy se mira,
por sólo Sol difunto, en el ocaso... (Juan del Valle y Caviedes 461)

Y para no circunscribirnos a los Siglos de Oro, bien podríamos verificar la presencia del lugar común incluso en la cultura popular reciente, no solamente de lengua española:

Stranger pause, my tale attend,
And learn the cause of Hannah's end.
Across the world the wind did blow,
She ketched a cold that laid her low...

(De un sepulcro en Bayfield, Mississipi; compilado por Brandreth 83)

Stranger, approach this spot with gravity;

John Brown is filling his last cavity.

(Sepulcro de un dentista; Brandreth 109)

La procedencia del material retórico y genológico empleado por Martí es demasiado clara como para que ciertas reminiscencias intertextuales se mantengan ajenas a nuestra relación con su escrito. El género "epitafio" o "túmulo" ya figuraba en tratados de la Antigüedad tan rigurosamente codificado como el epitalamio, el epigrama o el épodo -consúltese, para sólo mencionar un ejemplo, las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla (I, 40: 357). ¿Por qué, podemos preguntarnos nuevamente, abrir un ensayo con un tópico propio de epitafios? Porque una lectura posible del texto martiano es poética y parte de marcos poéticos, pero también porque el "Prólogo" ha liquidado a su oponente, el *Poema del Niágara*, al cual en teoría debía subordinarse. La prosa, forma de géneros no centrales en el sistema literario de la época (1), ha tomado por asalto al verso, le ha arrebatado el uso exclusivo de ropajes poéticos -lo hemos visto- y lo da por sepultado. Recuérdese lo comentado por Oviedo: el "Prólogo" escrito por Martí sirve de inscripción tumular a los versos de Bonalde -inscripción gracias a la cual "todavía recordamos al poema".

Tras su debida demanda, el discurso prologal se apropia del tesoro constituido por el poder que otorga una inteligencia de nuevo "centralizada", grial del lenguaje modernista tal como lo postula Martí. El mundo de su ensayo, en contraste con el caos moderno, sí está estrictamente vertebrado y regido. Cathy Jrade lo ha expresado de manera inmejorable: "regardless of how modern Martí is, he is most definitely not postmodern, and he adamantly defends the concepts of self, identity and agency" (26).

II) Las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*.

Hasta ahora, la interpretación más lúcida de la obra dariana desde el punto de vista contextual sigue siendo la de Ángel Rama, quien destruyó el cliché que pretendía reducir el modernismo a mero "escapismo". Como lo plantea el crítico, la palabra que designa el movimiento nos orienta hacia la asimilación que se verificaba en las sociedades hispánicas del nivel mental y material de "los centros metropolitanos que empezaban a regir el mundo entero [...]. Se trataba del empuje modernizador del imperialismo [...] y ante él no había ninguna otra opción que la de asumir las inmensas posibilidades que instauraba" (124). El modernismo constituyó una denodada empresa creadora de los escritores de lengua española y su objetivo fue

incorporarse al mercado único cultural y económico que establece la burguesía europea y norteamericana [...]. No postuló una evasión, ni podía hacerlo, en la medida en que al contrario asumió la situación histórica nueva con un ingente esfuerzo de comprensión y adecuación a sus veloces imposiciones. (124-5)

A partir de esas últimas sugerencias, pero llegando a conclusiones contrarias, Francisco Solares-Larrave ha releído las "Palabras liminares" a *Prosas profanas* (1896) como texto de gran intensidad ideológica, aunque de cariz independentista:

En Darío la apropiación cultural está orientada hacia la creación de una gramatología latinoamericana mediante una renovación radical de las formas, símbolos y recursos del centro para forjar una metrópolis [*sic*] de convergencia. El discurso que ejemplifica sus esfuerzos se aprecia en las "Palabras liminares" [que formulan] una declaración de autodeterminación. (204)

Solares-Larrave insiste, sobre todo, en el uso de "ejes binarios" como indicio de la verificación dariana de una "tensión entre Europa y América mediante íconos [*sic*] culturales" (205).

Sin olvidar las posibilidades interpretativas anteriores, pero concentrándonos en los problemas de escritura que tales marcos suponen, me gustaría que prestáramos atención a las relaciones de "centro" y "periferia" inscritas en el texto prologal de Darío e inauguradas desde su mismo título. La selección de la frase "Palabras liminares" confirma un llamado de atención hacia la noción de espacialidad, mucho menos estentórea en términos usuales como "prólogo", "prefacio", "presentación", etc. *Limen*, es decir, 'umbral': lugar por donde debe pasar una lectura que se dirige a otra parte.

El preludeo nos da la clave del enigmático título del libro dariano y, por tanto, se reviste de autoridad aleccionadora en el ámbito discursivo -impregnado, igual que ocurría en Martí, de un sentido muy personal de lo religioso-: "Yo he dicho en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas" (*Poesías* 180). Una frase ambigua -prosa: ¿por qué denominar así un conjunto de versos?- adquiere de pronto significado preciso en medio de la pluralidad a la que en principio se prestaba. El prologuista, al comparar partes de la misa con la poesía, nos encamina a un campo semántico más ajustado. La figura textual del autor se perfilará definitivamente cuando comprobemos que su poder, estructurador del todo, se manifiesta con nitidez al tomarse incluso la libertad de invertir el nombre del poemario: "prosas profanas" o "profanas prosas" -la masa verbal en la que nos adentramos está completamente a su merced.

La voluntad autorial domina el decir, lo somete a sus gustos y caprichos. Pero también le dará un rumbo paralelo al de la carrera del individuo creador. No perdamos de vista que *Prosas profanas* aparece en el momento de máxima gloria de Darío: el de la consolidación de una estética colectiva a su alrededor. Y, aunque una reelaboración minuciosa del tópico de la falsa modestia obligue a las "Palabras liminares" a rechazar la petición de sus seguidores de elaborar un "manifiesto" modernista, lo cierto es que el

texto acaba funcionando como proclama: núcleo de una conciencia artística, un programa creador, lo que trae como consecuencia, a su vez, que los poemas del libro, así como otros textos darianos anteriores o posteriores, puedan considerarse proyecciones y no entidades autónomas, accidentales, ajenas a un sistema. Las "Palabras liminares", creo posible argumentar, constituyen un centro: el momento en que una obra se individúa y define su rumbo.

Señal evidente de tal dirección es la figura que rige con firme pulso la producción textual del prólogo a *Prosas profanas*: la llamada por los antiguos *præteritio* o *prætermisio*. Si se recuerda su definición, ésta incluye la plasmación de una intención del hablante, la de omitir ciertas referencias; pero, para llevar a cabo tal propósito, el discurso ha de hacer explícito lo que se desea pasar por alto, anulándose así la supuesta omisión (Lausberg 207). Decir lo que se anuncia que no se dirá: la preterición ha sido notada por los estudiosos de las "Palabras liminares", aunque sólo de pasada (Solares-Larrave 204). Me atrevería a sugerir, sin embargo, que la comprensión de ese recurso es fundamental para entrever los alcances del prefacio. Su naturaleza contradictoria delata, por supuesto, cierta ironía que confirma la lucidez de la voz autorial. Al menos en tres aspectos veremos actuar la preterición como fuerza rectora del texto. Analicémoslos por orden de aparición.

Después de *Azul...*, después de *Los raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea -todo bella cosecha-, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.

El primer párrafo constata una recepción dividida de las obras de Darío. El público, con el que dialoga el ensayista, le impone a éste un lenguaje en que la escisión ha de desempeñar un papel primordial. No se ofrecerán principios estéticos; cuando de

inmediato se alegan motivos, no obstante, uno de ellos es una declaración que basta para configurar un manifiesto:

Ni fructuoso ni oportuno: [...] porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción.

La evidencia de una preterición la confirman los escritos posteriores en que Darío reflexiona sobre las "Palabras liminares"; por ejemplo, algunos pasajes de *Historia de mis libros* (1909), donde los verbos empleados -que destaco en la cita- son propios de quien acepta haber escrito un manifiesto:

En cuanto a la cuestión ideológica y verbal, *proclamé* ante glorias españolas más sonoras, la del gran D. Francisco de Quevedo [...]. Luego *expuse el principio* de la música interior [...]. Luego *profesé* el desdén de la crítica de gallina ciega, de la gritería de las ocas, y aticé el fuego del estímulo para el trabajo, para la creación... (Darío 1989, 66-7)

La segunda intervención de la *praeteritio* es menos obvia y empezará a concretarse después de haberse mencionado la *acracia*. Ésta, como sabemos, equivale a anarquía, falta de gobierno o poder centralizado. Aquí comienza a revelarse la naturaleza aporística del "limen" perversa y gozosamente diseñado por la escritura dariana. Si años más tarde, en *Historia de mis libros*, se nos confiesa que la terminología de las "Palabras liminares" oculta más bien otra: "[salí en defensa] de la *acracia* o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria" (1989, 65), el texto de 1896 ya lo hacía patente de una manera oblicua. Veamos las líneas que siguen a la mención de una "estética acrática":

Yo no tengo literatura "mía" -como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal, y paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea.

Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: "Lo primero, no imitar a nadie, y, sobre todo, a mí". Gran decir.

En varias de estas líneas resuenan los ecos de un texto europeo que, por lo demás, había impresionado fuertemente por las mismas fechas (1897) a otro modernista hispanoamericano, el José Enrique Rodó de "El que vendrá" (Ottmar Ette 59). Me refiero a *Más allá del bien y del mal* y, en particular, a los últimos fragmentos de la segunda parte, donde se habla de los "nuevos filósofos" o "filósofos del mañana", que rechazan las poses de los falsos librepensadores que para Nietzsche eran, en realidad, despreciables "esclavos disertos, plumíferos hábiles al servicio del gusto democrático" (fragmento 44). El fragmento 43 nos interesa en grado sumo; los pensadores por venir

...no serán, ciertamente, dogmáticos. Sería contrario tanto a su orgullo como a su gusto que su verdad deba, para colmo, ser una verdad para todos, lo que fue hasta el presente el secret deseo y el trasfondo del pensamiento de todas las tentativas dogmáticas. "Mi juicio es un juicio para mí, y apenas imagino que otro tenga derecho a él", dirá tal vez uno de esos filósofos. Hay que renunciar al mal gusto de querer estar de acuerdo con un gran número de gentes. Lo que es "bueno" para mí, no es ya bueno en la boca del vecino. Y ¿cómo podrá haber un "bien común"? Esta frase encierra una contradicción. Lo que puede ser disfrutado en común es siempre de poco valor. En fin, sucederá como ha sucedido siempre, [...] las rarezas para los raros.

El conocimiento que tiene Darío de Nietzsche es anterior a la publicación de *Prosas profanas*, como lo prueba el ensayo que le dedicó en 1893 y que, al parecer, en algún momento pensó incluir en la serie de *Los raros*, pues así lo subtuló. En ese trabajo, que, por cierto, sugiere una absorción entusiasta de muchos ideologemas, se destaca en el "artista-filósofo" la opinión que "tenía de las *aristocracia* de sus lectores y

apreciadores, [la cual] nos da la medida de su elevación intelectual y su nobleza estética". Acto seguido, se nos advierte que "él no quería los favores del gran público", o sea, "la desdolorosa democracia de la gloria" (Darío 1989, 127). El abolengo nietzscheano de las disquisiciones que hallamos en "Palabras liminares" supone, no menos, un callejón sin salida para el discurso "acrático", pues, como es bien sabido, contra él arremete enardecido el nietzscheanismo, a lo largo de cuya evolución irán oponiéndose "acracia" y "voluntad de poderío"; la primera, asociada a la noción de "decadencia" y a una "debilidad del deseo" inyectada en Occidente por dos vertientes de la "moralina" -la socrática y la judeocristiana- (Nehamas 183-7); la segunda, un remedio tanto para lo decadente como para lo acrático o lo débil, es decir, un impulso a la cohesión y a la unidad en medio de lo disperso o amorfo -este último hecho, patente no sólo en la visión del universo, sino en la escritura del filósofo, donde lo fragmentario acaba adquiriendo una fisonomía única y un destino (Kaufmann 72-91; Nehamas 170-99). La "contradicción" que dice el prólogo dariano querer evitar está cifrada en su proclamada ausencia de proclamas y en la razón personalista, aristocráticamente libre, que aporta. El cuerpo doctrinal al que aluden las "Palabras liminares" constituye un arma que hiere a quien la esgrime.

Participa de la lógica de la preterición, igualmente, el molde que adopta el texto de Darío. Ésta es la tercera manifestación a la que me refería páginas atrás y que he dejado hacia el final no porque carezca de importancia, sino porque sería ininteligible si antes Nietzsche no nos hubiera salido al paso. Justo después de la alusión a *Más allá del bien y del mal*, el discurso que sirve de prólogo a *Prosas profanas* adopta la discontinuidad de la cual el filósofo alemán se había proclamado a sí mismo "maestro" (*El ocaso de los*

ídolos X, 51) y sobre la cual teorizó en repetidas ocasiones -la del decir aforístico; en el contexto del ensayo o tratado filosófico, calculadamente fragmentario:

...la forma aforística produce dificultad: se debe esto a que hoy *no se da suficiente importancia* a tal forma. Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya "descifrado" por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su *interpretación*. (*Genealogía de la moral*, Prólogo, 8)

Contra los que censuran la brevedad.-Lo dicho brevemente tal vez sea el fruto y el resultado de algo largamente meditado; pero el lector que es novicio en ese terreno, y que no ha reflexionado en ello de modo alguno, ve algo embrionario. (*Humano, demasiado humano II*, 127)

Contra los miopes.-¿Creéis, pues, que es una obra descosida porque se os presenta en trozos (y porque es preciso presentarla así)? (*Humano II*, 128)

Repárese en las consecuencias del último aforismo citado. Hasta cierto punto, restaría validez, por una parte, a los pareceres sobre la imposibilidad de interpretaciones definidas de la escritura nietzscheana (Derrida *Spurs* 122-40). Pero, por otra, respaldaría sin duda los comentarios de quienes entienden el empleo de fragmentos como un recurso para alejar al lector de intelecto no aristocrático (Kofman 166); así como apoyaría las tesis de quienes, como el ya citado Walter Kaufmann, insisten en una soterrada vertebración de los aforismos dispersos en toda la obra de Nietzsche -o las de los que, en alguno de sus libros, ven una unidad frustrada por accidentes vitales: opinión que cimienta en general las lecturas heideggerianas de *La voluntad de poderío*.

Ensayos presentados "en trozos": ¿no pertenece a esa familia el que nos introduce a *Prosas profanas*? Así lo creo. Y puesto que el estímulo genológico -que es, casi siempre, genealógico (Fowler 40-1; Fishelov 155 *passim*)- remite a Nietzsche y sus

enseñanzas de "nobleza estética", no sería difícil prever los conflictos hermenéuticos a los que nos enfrenta el empleo dariano de fragmentos. La duplicidad con anterioridad observada en su discurso suscita una nueva interpretación doble. A una negación del manifiesto que termina siendo afirmación; a una estética a-crática que se reconfigura como aristo-crática, despreciadora de "pajes" o "esclavos", ha de suceder, por supuesto, la aparición de "trozos" que en una revisión cuidadosa, sin "miopía", no son tales. Las seis breves secciones en que están segmentadas las "Palabras liminares", pese a los espacios en blanco que las separan, pertenecen a un cuerpo textual consistente, poseedor de sentido y orgánicamente cohesionado. En efecto, después de aforismos archiconocidos en los cuales se recalca un objeto de contemplación -el gran drama modernista- que se debate entre dependencia y metrópoli, presente y pasado, tradición y modernidad, exterior e interior, materia y espíritu:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués...

...a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte -oro, seda, mármol- me acuerdo en sueños...

...Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.

La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior...(1977, 180-1)

iremos a parar a un aforismo final que, curiosamente, habla de inicios:

Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta. (181)

¿Por qué terminar por el principio? Porque el valor de los contrarios, nietzscheanamente, se transubstancia. Lo roto, asimismo, concluye con una especie de síntesis no tan enigmática: el último aforismo concierta, de hecho, el aparente caos de pedazos anteriores; lo dota de un impulso totalizador. Lo múltiple se unifica: un estado común para las nueve musas. Tal como la pluralidad formal en Nietzsche apuntaba a una secreta y vigorosa convergencia, las "Palabra liminares" se reúnen en una potente univocalización. Recuérdense las primeras líneas: "Después de *Azul...*, después de *Los raros...*" Asistimos a un continuo. En el prefacio que escribiré Darío para *Cantos de vida y esperanza* (1905), la dirección del movimiento ideológico parece ser contraria desde el principio mismo:

Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia.

El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado [...].

Cuando dije que mi poesía era *mía*, en *mí*, sostuve la primera condición de mi existir... (1977, 243-4)

Es decir, las energías de *Azul...* y *Los raros*, pero también las de *Cantos de vida y esperanzase* encaminan hacia un mismo destino, el núcleo instaurado por *Prosas profanas* en la obra del autor, cuyo cuerpo es el verdadero todo que da razón de ser a las que, sin él, no pasarían de partes desarticuladas, a la deriva. ¿Por qué aforismos a la hora de enfrentar el momento más álgido de su carrera? La decisión de Darío en 1896 podría explicarse, al menos parcialmente, acudiendo a los juicios de Derrida -seguidor, como él,

de Nietzsche-; aquí recordaré dos aforismos suyos sobre el tema de los aforismos, que han sido dispuestos en un ensayo que se titula, "L'aphorisme à contretemps" (1986):

6. Pese a las apariencias, un aforismo nunca llega por sí mismo; no viene solo...

8. ...El aforismo puede, desde luego, resultar ser un artificio retórico, un plan engañoso cuyo objetivo es alcanzar la mayor de las autoridades, una economía o una estrategia de dominio que sabe muy bien cómo reforzar el significado ("Véase cómo formalizo; con tan pocas palabras siempre logro decir más de lo que a simple vista parece")...

Con el propósito de omitir la totalidad valiéndose de despojos suyos, Darío la hace más presente que nunca. De las diferentes pretericiones, ésa es quizá la más importante en sus "Palabras liminares" -supuesto umbral que ocupa enteramente el espacio de la escritura que se nos quiere ofrecer.

IV) Epílogo.

El estímulo inicial para este análisis ha sido la posición aparentemente marginal de dos textos que, pese a todo, de manera directa o indirecta desempeñan el papel de génesis, fuente de autoridad y definición de un movimiento literario (2). Tanto en el ensayo del cubano como en el del nicaragüense hemos tropezado con actitudes y técnicas comunes. Una de ellas, la concreción prologal de una tendencia que domina en muchos otros escritos modernistas: el cruzamiento tipológico de las tradiciones formales. Martí modula la prosa expositiva hacia territorios líricos, sea recargando de tropos y figuras sus oraciones, sea sugiriendo la fusión del prologuista con el buen poeta de la modernidad: uno y otro, caballeros que demandan o han obtenido un grial "sonoro". Darío, además de jugar al antimanifiesto, lo hace acudiendo a aforismos, que no sólo obscurecen nuestro acceso al texto total, íntegro, oculto en sus palabras, sino que se abren a la poesía -el final

del penúltimo fragmento, en efecto, quiere aproximarse a lo sublime: "Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y besos!".

Aunque tal heterogeneidad o proteísmo genológico nos facilite la entrevisión en el modernismo de inclinaciones pluralistas o subversoras de las tradiciones impuestas -siguiendo la conceptualización que hace Homi Bhabha de la hibridez propia de culturas coloniales o postcoloniales (111-5)-, nuestro examen, no obstante, apunta a otro tipo de conclusiones. Tanto en Martí como en Darío hemos comprobado la aparición de una imaginaria religiosa que no permite llevar muy lejos la descripción del movimiento que ellos modelan como una corriente del todo liberadora o rebelde. De hecho, los esfuerzos conscientes o inconscientes de jerarquizar el espacio libresco que he destacado y cuyas consecuencias son claras, sugieren que al menos en ciertos aspectos un proyecto totalizador es fundamental en las obras de Martí, Darío y la vasta legión de quienes los tuvieron como maestros. Rafael Gutiérrez Girardot es quien mejor ha tratado el tema en un libro infaltable en la bibliografía especializada: *Modernismo*. En él, con gran acierto, insiste en que a la constatada y nietzscheana "muerte de Dios" los modernistas respondieron con una inclinación trágica y con un "temor al ateísmo", lo que los indujo a buscar "sustitutos de religión". El ocultismo y el arte por el arte lo fueron, indudablemente. Pero también podríamos argüir nosotros que el horror por la "descentralización de la inteligencia", tal como la denominaba Martí, generó un instinto de "centralización" verificable incluso en planos tan abstractos como los del diseño del ámbito de la escritura, pequeño cosmos verbal -reflejo, doble o acaso único habitáculo del universo referencial. Una "inteligencia" potente, divina o en contacto con lo divino, sale a nuestro encuentro en el "Prólogo" de Martí y nos conduce al *Poema del Niágara*, también en sus manos; un dador de leyes, en las "Palabras liminares" de Darío, proclama

que la primera es "crear" e insinúa que él, al contrario del artista tradicional, no es poseído por las diosas de la inspiración, sino que las ha poseído a ellas. Titanismo estético o "superhombria": ambas designaciones no estarían lejos de retratar ciertas cualidades ideológicas del credo modernista.

Que esa ambición sobrehumana de poderío, de autoafirmación en el mundo, haya sido compensación o resultado de una conciencia de pertenecer a periferias políticas o económicas, como apuntan las tesis de Rama, me parece razonable. Pero esa nostalgia del centro puede interpretarse igualmente en términos metafísicos o éticos. Nietzsche, en la sección 7 de *El caso Wagner*, se refería a los estilos literarios "decadentes" como "anarquía de átomos, disgregación de la voluntad". Probablemente el modernismo, como se vislumbra en sus dos exponentes máximos, algo tenía de un anhelo de porvenir superior, auroral; un abandono de la decadencia en búsqueda de la restauración de la felicidad o el conocimiento perfecto. El movimiento, como habría podido formularlo Zarathustra (III, 14), albergaba "el gran deseo".

Notas

(1). Sobre tal jerarquización consúltese lo dicho por Manuel Pedro González (Schulman-González 210). Martí se opuso a tener el verso en mayor estima que la prosa. Para él, incluso, como lo señala González "la prosa es una forma expresiva más difícil, y, por ende, más meritoria que el verso" (209).

(2). Martí, a diferencia de Darío, jamás llegaría a precisar nominalmente esa estética como "modernista", pero sin duda sí preconizó un arte que se caracterizaría por responder a la circunstancia moderna. Como ha aseverado José Olivio Jiménez, "no todo el modernismo está en el Martí de 1882, pero sí algunos de sus esguinces más

permanentes" (1989, 13-4). El tremendo impacto de Martí en Darío, su continuador en tantos sentidos, no nos ha ocupado porque es ya un asunto satisfactoriamente discutido: Schulman y González han dedicado a él un libro completo al que poco puede añadirse.

Obras Citadas

Bhabha, Homi. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817". *Critical Inquiry* 12-1 (1985).

Ashcroft, Bill et al., eds. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995: 29-35.

Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza, 1997.

---. *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.

Brandreth, Gyles. *Famous Last Words and Tombstone Humor*. New York: Sterling Publishing Co., 1989.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. Margit Frenk y Antonio Alatorre, tr. México: F.C.E., 1981.

Darío, Rubén. *"El modernismo" y otros ensayos*. Iris Zavala, ed. Madrid: Alianza, 1989.

---. *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez y Ángel Rama, eds. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. 1972. Barbara Johnson, tr. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

---. "L'aphorisme à contretemps". 1986. *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987: 519-33.

---. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Barbara Harlow, tr. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Ette, Ottmar. "Así habló Próspero': Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel". *Cuadernos Hispanoamericanos* 528 (1994): 49-62.

Fishelov, David. *Metaphors of Genre*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

Góngora, Luis de. *Antología poética*. Antonio Carreira, ed. Madrid: Castalia, 1987.

González, Manuel P. *Antología crítica de José Martí*. México: Cultura, 1960.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. David Farrell Krell, tr. New York: Harper and Row, 1979.

Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Ed. bilingüe, tr. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero. Madrid: BAC, 1982.

Jiménez, José Olivio, ed. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989.

---, ed. *Ensayos y crónicas de José Martí*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.

---. "Una aproximación existencial al 'Prólogo al *Poema del Niágara* de José Martí". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2-3 (1973-4): 407-41.

Jrade, Katy. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Kaufmann, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

Kofman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot, 1972.

Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero, tr. Madrid: Gredos, 1975.

Martí, José. *Obra literaria*. Cintio Vitier y Fina García Marruz, eds. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Nehamas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. F. N. J., tr. México: Época, 1979.

---. *El ocaso de los ídolos*. Roberto Echevarren, tr. Barcelona: Tusquets, 1980.

---. *Humano, demasiado humano*. Carlos Vergara, tr. Madrid: Edaf, 1980.

---. *La genealogía de la moral*. Andrés Sánchez Pascual, tr. Madrid: Alianza, 1981.

---. *Más allá del bien y del mal*. Carlos Vergara, tr. Madrid: Edaf, 1979.

---. *The Birth of Tragedy / The Case of Wagner*. Walter Kaufmann, tr. New York: Vintage Books, 1967.

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. José Manuel Blecua, ed. Barcelona: Planeta, 1981.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. 1970. Caracas: Alfadil, 1985.

Rodó, José Enrique. *Obras completas*. José Pedro Segundo y Juan Antonio Zubillaga, eds. Montevideo: Barreiro y Ramos S. A., 1956.

Solares-Larrave, Francisco. "Las 'Palabras liminares' de Darío: una declaración de identidad cultural". *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 203-20.

Schulman, Ivan y Manuel Pedro González. *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1969.

Valle y Caviedes, Juan del. *Obra completa*. Daniel R. Reedy, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

**El temor a la escritura: la literatura y la crítica literaria iberoamericanas
ante un nuevo siglo.**

Aníbal González
The Pennsylvania State University

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

---César Vallejo, "Intensidad y altura" (50)

Ha sido una rara experiencia creativa
que merece ser explicada, aunque sea
para que los niños que quieren ser
escritores cuando sean grandes sepan
desde ahora qué insaciable y abrasivo
es el vicio de escribir.

---Gabriel García Márquez, "Prólogo" a *Doce cuentos peregrinos* (13)

¿Quién le teme a la escritura? ¿Quién le puede tener miedo a esas marquitas que
hacemos sobre un papel, o -lo que es más común hoy día- sobre la pantalla luminosa de
una computadora?

De entrada debo aclarar que la frase "temor a la escritura" en mi título en realidad
alude a un fenómeno mucho más complejo, para el cual he escogido, sin gran
originalidad, el nombre de grafofobia. Por medio de este vocablo tan cacofónico aludo
no tanto a un miedo de la escritura que nos llevara a evitarla del todo (lo cual obviamente
no nos sucede a la mayoría de nosotros), sino a una actitud ante la palabra escrita en la

que se mezclan el respeto, la precaución y el temor con la revulsión e incluso con el desprecio. Esta actitud la encontramos tanto en los críticos literarios (como cabría esperar) como en los autores mismos. Más patente en los textos autorreflexivos o metaliterarios, es también una postura profundamente conflictiva. No se trata, sin embargo, a pesar del nombre que he elegido darle, de una condición patológica, sino de un componente normal e incluso necesario de toda reflexión acerca de la escritura.

En ciertos sentidos la grafofobia es análoga a la mezcla de antipatía y fascinación desplegada por los orientalistas con respecto a su materia de estudio, como lo ha planteado Edward Said (*Orientalism* 150-51 y ss.). De manera semejante al orientalismo, la grafofobia está atravesada por una conciencia de las cualidades vertiginosas de la escritura y de su profunda otredad. Esta actitud ante la letra no proviene sólo de la exaltación ideológica del habla versus la escritura, como podría suponerse, sino también de otros dos factores: por un lado, nace de la propia experiencia de escribir, la cual está signada por la resistencia y la dificultad. Los testimonios de César Vallejo y de Gabriel García Márquez acerca de la agonía y el vicio de escribir que he citado como epígrafes, junto con las declaraciones más notorias de Flaubert y de Mallarmé, son solo algunos de los incontables que se pueden citar en la era moderna y que se remontan hasta la antigüedad clásica, como nos lo recuerda Ernst Robert Curtius en su monumental *Literatura europea y Edad Media latina* (468-69).

El otro factor, acaso más profundo, que da origen a la actitud grafofóbica es el del vínculo histórico y filosófico entre la escritura y la violencia. Vínculo histórico que es dable observar, por ejemplo, desde las inscripciones cuneiformes de los reyes guerreros de Mesopotamia, así como en los posteriores jeroglíficos de los faraones egipcios (Martin, 44, 102-03). La asociación establecida por estas antiguas culturas militaristas entre la

escritura y la guerra evoca no sólo nociones de disciplina y regimentación sino también la relación de la escritura con el cuerpo, particularmente con el daño corporal y la muerte. Por otra parte, el enlace filosófico entre la escritura y la violencia arranca desde los diálogos de Platón, se renueva en las polémicas de Jean-Jacques Rousseau en contra de la cultura y en favor del estado de naturaleza, y se explora abiertamente en el célebre capítulo titulado "La violencia de la letra" en *De la gramatología* de Jacques Derrida.

La grafofobia es, pues, un fenómeno real que puede ser documentado a lo largo de la historia de la literatura en un gran número de autores y es además un aspecto significativo de la experiencia de escribir. Pese a todos los intentos de suprimirla, esa mezcla de respeto, temor y revulsión hacia la escritura siempre retorna, siguiendo un mecanismo similar al de la represión freudiana, particularmente cuando la escritura se somete al escrutinio de la ética.

Aunque a todo escritor o escritora le llega su momento grafofóbico de fatiga o repugnancia ante la letra, la sensación de que ya existen demasiados libros, pienso que somos nosotros mismos, los críticos, quienes más a menudo exhibimos la fobia de la escritura. Somos nosotros quienes, a pesar de vivir de la palabra escrita, también la rechazamos y la denigramos por motivos a veces ideológicos, llegando incluso al extremo de rehusarnos a leer con atención los textos que supuestamente deseamos comentar y esclarecer. Somos nosotros, los críticos, quienes nos rehusamos a explorar la categoría - sin lugar a dudas tan problemática- de "lo literario", aumentando así la brecha cada vez más honda que se abre entre la producción literaria iberoamericana y el trabajo de la crítica literaria. Mientras nuestros narradores y poetas continúan explorando los límites de su oficio con obras que desafían nuestra inteligencia y replantean los conceptos al uso de la literatura y su función, los críticos con demasiada frecuencia nos quedamos

merodeando por las ramas del contenido, del referente de los textos, o de sus contextos socioculturales. Resulta de particular urgencia, pues, para la crítica literaria iberoamericana de hoy, tomar conciencia de la grafofobia y sus efectos.

Es cierto que la tradición crítica predominante en Iberoamérica lo ha sido la sociología de la literatura en alguna de sus múltiples versiones. A principios del siglo XIX, las exhortaciones patrióticas de Andrés Bello a los letrados americanos en su *Alocución a la poesía* y en su "Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile" se hacen eco de los planteamientos de Mme. De Staël en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). A fines de ese mismo siglo la crítica literaria de los modernistas, a pesar de su oposición al positivismo, a menudo repite los conceptos de "raza, medio ambiente y momento" de Hyppolite Taine. En la primera mitad del siglo XX, tanto la crítica de Reyes, Henríquez Ureña y Picón Salas, influenciada por la "historia de la cultura" alemana, como la de Mariátegui, orientada por un incipiente marxismo, insistirá en correlacionar las etapas de la historia literaria iberoamericana con las etapas de la historia social del continente. Después de la Segunda Guerra Mundial hasta el presente, aunque el panorama crítico se torna mucho más variado, se destaca en muchos sectores de la crítica iberoamericana el influjo de los enfoques neomarxistas de la Escuela de Frankfurt.

Este predominio de la dimensión social o culturalista de los estudios literarios en Iberoamérica ha conllevado la debilidad de la teoría literaria en nuestras tierras. Conuerdo plenamente con el diagnóstico de Carlos J. Alonso de que existe en la tradición crítica iberoamericana la misma ambivalencia con respecto a la modernidad que Alonso identifica en la propia literatura y cultura de Iberoamérica (149 y ss.) La conclusión ineludible del certero análisis de Alonso es que precisamente lo peculiar o

particular de la tradición crítica iberoamericana consiste en esta eterna tirantez entre las pretensiones universalizantes y modernizadoras de la teoría y el ansia iberoamericana de reafirmar la autonomía del sujeto crítico. Yo añadiría también que, en los vaivenes de este constante recelo iberoamericano ante la modernidad, se ha manifestado con frecuencia una actitud grafofóbica que tiende a ningunear o a rechazar de plano la textualidad y la escritura.

Con demasiada frecuencia, tanto el punto de arranque como la meta de la crítica en nuestros países no lo son ni la escritura ni la literatura, sino la cultura y la sociedad. Es notorio cómo en las últimas décadas, nuestra crítica ha buscado emanciparse de su relación simbiótica con la escritura y los textos, procurando convertirse en un discurso independiente desde el cual se pueda comentar una amplia gama de fenómenos de la política, la cultura y la sociedad, hasta el punto que la propia frase "crítica literaria" ha llegado a tener un sabor anticuado. Esto ocurre todavía, sin embargo, en medio de la resistencia de la crítica iberoamericana a la teoría, entendida esta *grosso modo* como un discurso que se ocupa de lo general y lo abstracto más que de lo particular y lo concreto, pues el discurso crítico iberoamericano no se resigna a abandonar su particularidad regional o incluso nacional. ¿Cómo ha intentado "liberarse", pues, nuestra crítica, de la servidumbre al texto sin caer en las abstracciones de la teoría, a la vez que conserva su particularidad regional? A mi juicio, no ha ocurrido tal "liberación", sino que el vacío del texto tanto como de la teoría lo ha venido a llenar una mayor subordinación a los conceptos, el vocabulario y los proyectos de las ciencias sociales, reafirmando así el tradicional vínculo iberoamericano entre crítica y sociología.

¿Qué tiene de malo esto?, se me preguntará. ¿No deberíamos darnos por satisfechos de que nuestra tradición crítica es así, sociológica y culturalista, y que esto no

la hace ni mejor ni peor que las tradiciones críticas de otros países, algunas de las cuales --como en la reciente boga angloamericana de los "estudios culturales"-- incluso se han vuelto igualmente antitextuales y antiteóricas (Alonso 139-40)? Lo "malo" que tiene esto es, por una parte, que la crítica, casi por definición, no es una actividad estática e inmutable, sino que cambia con el tiempo, buscando siempre superarse. No toda nuestra crítica hoy día es sociológica, ni tiene el resto de la crítica que seguirlo siendo.

Por otro lado, la crítica que aspira a ser "sociológica" tiene necesariamente que confrontarse con el hecho de que ya existen otras disciplinas dedicadas precisamente al análisis de la sociedad y la cultura: las llamadas "ciencias" sociales. A una gran parte de nuestra crítica literaria iberoamericana se le podría aplicar el famoso principio de Occam contra la redundancia: Si ya existen la sociología y la antropología, ¿por qué tienen los estudios literarios que parecerse a ellos o hacer lo mismo que hacen ellos? Y es irónico que esto suceda precisamente en tiempos cuando la antropología y la sociología han entrado en crisis, precisamente al tomar conciencia de lo mucho que se asemeja su labor a las formas y preocupaciones de la literatura, hecho que ha llevado a antropólogos y sociólogos a dividirse entre quienes practican un refinado ensayismo autoconsciente y teórico, y los que se han afiliado a las formas más cuantitativas y burdamente positivistas de su disciplina.

Parecería que los estudios literarios padecen -y no sólo en los campos del hispanismo y el latinoamericanismo- de un complejo de inferioridad *vis à vis* las ciencias sociales, complejo que también corre parejas con una aparente incapacidad o falta de disposición para definir qué es nuestra disciplina y cuál es su objeto de estudio. No negaré que esa definición es muy difícil de alcanzar, ni de que la indefinición de nuestros estudios literarios tiene algunas consecuencias liberadoras y de apertura, pero hay que decir

también que ella le resta efectividad y solidez a lo que hacemos, y permite el cuestionamiento, por parte de otras disciplinas, de la existencia misma, la integridad y la validez de los estudios literarios.

En lo que respecta a su objeto de estudio, nuestra tradición crítica reciente, manifestando una profunda "fobia de la escritura", ha tendido a privilegiar la oralidad sobre la escritura, prefiriendo aquellos textos que imitan la inmediatez y la espontaneidad de la palabra hablada. Ha privilegiado entonces las ficciones narrativas realistas del siglo XIX y la narrativa testimonial del XX, y géneros tales como las cartas, los diarios, y las deposiciones legales y notariales, entre otros. A la vez, ha soslayado o rechazado la complejidad y la reflexividad de la palabra escrita y propuesto una visión bastante simplista de la literatura, viéndola como una práctica solipsista y enajenada, cuando no como un instrumento cooptado por los poderes que controlan a la sociedad. Para esta modalidad crítica, el aparente hermetismo y la intransitividad de gran parte de la ficción y la poesía producida por lo que Ángel Rama llamó, un tanto despectivamente, la ciudad letrada, son rasgos que resultan escandalosos, perturbadores, e incluso inmorales. Es cierto que la literatura no es del todo inocente de las acusaciones de elitismo y violencia que pesan en su contra. Pero la oralidad tampoco se libra de culpa, como nos lo recuerda la etimología del vocablo dictador. El sentido de culpa por ser letrados parece ser, de hecho, uno de los fenómenos que motivan a esta vertiente sociologizante o culturalista de la crítica iberoamericana.

Mi propuesta aquí es sencilla, y a la vez, complicada: propongo que, como críticos, intentemos superar ese sentido de culpa; que aprovechemos la entrada al siglo XXI para reconocer que el camino que lleva de la literatura a sus contextos pasa, ineludiblemente, por la escritura.

Reconozcamos que la crítica literaria nace del comentario, el análisis, la glosa, la intervención, llámesele como quiera, de una categoría peculiar de textos que muy kantianamente se resisten a tener una sola y exclusiva finalidad claramente definida y definible. Me refiero, claro está, a los textos que solemos llamar "literarios". Leer estos textos sin prestarle atención a los conflictos y la violencia inherentes a su modo de ser como escritura implica empobrecerlos, y empobrecer nuestra disciplina. La relevancia de la crítica literaria podrá ser más plenamente apreciada por nuestra sociedad, así como por el resto de las disciplinas humanísticas y científicas, si aceptamos que nuestro objeto de estudio y punto de partida es ese "ser salvaje e imperioso de las palabras" del que hablaba Michel Foucault al referirse al discurso de la literatura (*Las palabras y las cosas* 293). No tenemos por ello que renunciar a nuestro deber ciudadano de criticar lo que nos parece injusto de nuestras sociedades, o de abogar por lo que nos parece justo. Pero debemos hacerlo con rigor, reflexionando a conciencia sobre los enigmas y contradicciones de la escritura. Esa reflexión no puede menos que ayudarnos -tanto a escritores como a lectores- en la tarea de alcanzar una relación más sabia y menos temerosa con la palabra escrita.

Obras citadas

Alonso, Carlos J. "Cultural Studies and Hispanism: Been There, Done That". *Siglo XX/20th Century* (1996): 137-51.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1973.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1978.

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. México: Editorial Diana, 1992.

Martin, Henri Jean. *The History and Power of Writing*. Trad. Lydia G. Cochrane. Chicago: U of Chicago P, 1994.

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books, 1979.

Vallejo, César. *Obras completas: VIII. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Barcelona: Editorial Laia, 1977.

La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista

José Ramón González García
Universidad de Valladolid

En evolución paralela al desarrollo de las modernas disciplinas científicas y al extraordinario avance tecnológico que éstas propician, el siglo XIX es testigo de una radical transformación en los escenarios físicos en los que se desenvuelve la vida humana. El lento proceso de consolidación de los modernos estados burgueses y las exigencias de una nueva sociedad plenamente capitalista contribuyen a conformar una nueva estructura urbana, que no se limitará solamente a las modificaciones o cambios más visibles, sino que alcanzará por igual a la organización simbólica de los espacios por/en los que discurre la existencia del hombre finisecular.

El testimonio más evidente de estos cambios lo constituye el desarrollo de las modernas ciudades de nueva planta y la casi perentoria modernización de las viejas ciudades continentales que se verán ahora muy remozadas o incluso renovadas en su totalidad. En estas nuevas urbes - y así podemos llamarlas aun cuando se trate de viejos centros de población - se manifiesta un sentido diferente de lo público (concepto vertebrador del estado burgués que sirvió, paradójicamente, para aumentar el beneficio privado de los grupos dominantes) del que da cuenta la importancia que adquieren las estructuras arquitectónicas y urbanísticas de utilidad común. Puentes, avenidas, bulevares, alcantarillado, abastecimiento de aguas, mercados, jardines, plazas . . ., cuidadosamente planificados desde el poder, modifican las ciudades en su materialidad y aportan perspectivas inéditas al ojo humano. Las modernas edificaciones bancarias, industriales y comerciales, así como las exigencias arquitectónicas de los nuevos medios

de transporte (pienso, como ejemplo paradigmático, en las estaciones de ferrocarril) contribuyen de igual modo a la nueva realidad urbana.

Y es que la ciudad, a través de una cuidadosa planificación, se ha vuelto maleable. Como señala Donald Lowe, éste es un fenómeno característico de la sociedad burguesa:

La planificación en las ciudades, en el sentido de abarcar y coordinar todos los diversos aspectos de una comunidad urbana, estuvo ausente antes del periodo de la sociedad burguesa.

Durante el Renacimiento, la perspectiva visual fundada en la proporción matemática se limitó básicamente a la simetría y proporción de edificios y piazzas. En la sociedad estamental, la monarquía y la Iglesia utilizaron la perspectiva visual para producir la impresión de monumentalidad y poder ilimitado en sus palacios, iglesias y jardines. La ciudad preindustrial cambió gradualmente, a lo largo del tiempo, y las fuerzas demográficas y económicas que condujeron al crecimiento o la decadencia de una ciudad fueron invisibles para sus contemporáneos. No obstante, en la sociedad burguesa, la industrialización y la urbanización transformaron el paisaje urbano tan radicalmente que provocaron respuestas nuevas y conscientes a los problemas de la extensión espacial y la profundidad social en el espacio urbano. (132)

John Nash, urbanista pionero en el Londres de principios de siglo (con el complejo urbanístico de Regentís Park, que aísla mediante un cinturón circulatorio, y la famosísima Regentís Street - igualmente pensada para la circulación y el comercio), o el barón

Georges Eugène Haussmann, en el París de los años 50 y 60, son claro ejemplo de un urbanismo que responde, aunque no siempre de forma conscientemente razonada (es el caso del primero de ellos, enemigo de toda teorización), a las exigencias de una nueva realidad social, económica y, muy claramente, política. Es bien sabido, por ejemplo, que la destrucción del viejo París con su entramado de intrincadas callejuelas y su sustitución por grandes bulevares rectilíneos tuvo mucho que ver con el interés de Napoleón III por garantizar el "orden público", dificultando las hasta entonces frecuentes revueltas populares; se libera espacio para facilitar el movimiento individual y el desarrollo económico, sí, pero al mismo tiempo para hacer más fácil el control de los grandes desplazamientos de masas. Como señala Sennet:

El diseño urbano del siglo XIX facilitó el movimiento de un gran número de individuos en la ciudad y dificultó el movimiento de grupos, los amenazadores grupos que aparecieron en la Revolución francesa. Los planificadores urbanos del siglo XIX se basaron en sus predecesores ilustrados, que concibieron la ciudad como arterias y venas en movimiento, pero dieron un nuevo uso a esas imágenes. El urbanista de la ilustración había imaginado individuos estimulados por el movimiento de la muchedumbre de la ciudad. El urbanista del siglo XIX imaginó individuos protegidos por el movimiento de la muchedumbre. (346)

Marshall Berman, por su parte, en relación con París - el paradigma ya clásico de la ciudad moderna -, describe minuciosamente, y en todos sus pasos, el proceso emprendido por voluntad imperial. El que lo sucedido en esa ciudad llegase a adquirir el

rango de patrón o modelo a imitar en otras muchas capitales, justifica suficientemente la longitud de la cita:

A finales de la década de 1850 y a lo largo de la de 1860, mientras Baudelaire trabajaba en *El spleen de París*, George Eugène Haussmann, prefecto de París y sus alrededores, armado de un mandato imperial de Napoleón III, abrió una vasta red de bulevares en el corazón de la vieja ciudad medieval. Napoleón y Haussmann imaginaban las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano. Estas imágenes, típicas en la actualidad, en el contexto de la vida urbana del siglo XIX resultaban revolucionarias. Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo a otro, lo que hasta entonces parecía una empresa quijotesca y prácticamente impensable. Además, derribarían barrios miserables y abrirían un "pulmón" en medio de una oscuridad y una congestión asfixiante. Estimularían una enorme expansión del comercio local a todos los niveles, contribuyendo a sufragar los enormes costos municipales de la demolición, las indemnizaciones y la construcción. Apaciguarían a las masas dando empleo a miles y miles de trabajadores - en ciertos momentos hasta una cuarta parte de la mano de obra de la ciudad - en obras públicas a largo plazo, que a su vez

generarían miles de puestos de trabajo en el sector privado.

Finalmente crearían corredores anchos y largos por los que las tropas y la artillería podrían desplazarse efectivamente contra las futuras barricadas e insurrecciones populares.

Los bulevares eran sólo una parte de un amplio sistema de planificación urbana, que incluía mercados, centrales, puentes, alcantarillado, abastecimiento de agua, la Opera y otros palacios destinados a la cultura, una gran red de parques. (149-150)

Pero Londres y París representan sólo dos conspicuos ejemplos de lo que será una serie continuada de actuaciones que vendrán a modificar de forma definitiva y radical los grandes núcleos europeos de población. Roma, Viena, Berlín, Budapest, Praga, Milán . . . seguirán la misma suerte, aunque la cronología concreta de sus transformaciones se guíe por pautas diferentes - la modernidad, como afirma Yurkievich, no es homogénea ni compacta porque "involucra múltiples modernidades, modernidades sucesivas y simultáneas"(Yurkievich, 1996, p. 34). También el continente americano conocerá pronto el fenómeno de las grandes urbes.

Nueva York, la gran cosmópolis del siglo XX, avanza a pasos agigantados hacia su cumplimiento como capital del mundo y Boston, Chicago o Filadelfia son ya, a finales de siglo, importante núcleos de población. Más al sur, Buenos Aires y Santiago, tras adoptar como punto de referencia el nuevo diseño de las capitales europeas y, especialmente, el del gran París napoleónico, le siguen a bastante distancia.

En España, que continuará siendo a lo largo de todo el siglo XIX un país eminentemente rural - en 1900 sólo seis ciudades (Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla,

Málaga y Murcia) superan los cien mil habitantes, que representan, en su conjunto, únicamente el 9 por ciento de la población total - existen, sin embargo, tempranos testimonios de estas prácticas de intervención urbana, producto inevitable de los nuevos tiempos y de las modificaciones sociales que estos traen consigo (prácticas que muchas veces son sólo implícitamente políticas y económicas, pues se apoyan en argumentos de "higiene y salubridad"). Así, por ejemplo, merece un lugar destacado en la historia de nuestras ciudades el proyecto de renovación que Idelfonso Cerdá diseña para Barcelona a mediados de la centuria (1860) y que, en su concepción de barrios cuadrículados según el modelo americano, será imitado con posterioridad por otros urbanistas y arquitectos españoles. O la propuesta de Castro, con su plan para Madrid en 1860, (Peyronet, por su parte, y en una actuación parcial pero muy significativa, libera el espacio de la Puerta del Sol). En otras ciudades españolas se redactaron también proyectos similares: plan Cortázar, en San Sebastián (1866) o planes para La Coruña (1883) y Vigo (1900), entre otros muchos que no es necesario detallar pormenorizadamente en estas páginas (Magnien 112).

Y si bien muchos de estos planes de desarrollo y transformación urbana no llegaron nunca a materializarse y otros no lo hicieron en su totalidad - por razones de índole económica o por conflictos de poderes - hasta muchos años después de su concepción, el hecho cierto es que las ciudades españolas, con o sin directrices municipales, se transforman rápidamente ante los ojos de sus ciudadanos. Las fuerzas económicas y sociales impulsan el despegue urbano al margen incluso de la planificación política que no siempre supo interpretar las tendencias en litigio y los intereses de toda índole puestos en juego. Raymond Carr describe algunos de los hitos más significativos

de esta renovación sin ahorrar, al mismo tiempo, la mención a una de las varias contradicciones que caracterizaron el proceso español:

En el siglo XIX las ciudades empezaron a reflejar el flujo rural en forma de nuevos suburbios y calles más amplias.

Así, aunque Madrid y Barcelona habían planeado su desarrollo con anterioridad a 1868, solamente en la última década del siglo XIX dejaron de parecer desiertos urbanos las nuevas calles proyectadas de los ensanches, que se llenaron de bloques de casas en islas cuadradas uniformes, divididos por calles iguales de anchura doble y adornadas con impresionantes bancos y edificios públicos. En las grandes ciudades, el casco congestionado de la ciudad antigua tuvo que romperse con travesías anchas - la Gran Vía de Madrid, la Vía Layetana de Barcelona (1910); la primera dio al centro de Madrid la apariencia de una capital moderna.

Posteriormente esta oleada de "urbanismo" llegó a ciudades de provincias, algunas de las cuales habían permanecido aprisionadas dentro de sus murallas sin calles apropiadas para el tráfico motorizado.

Sin embargo, como se apresura a puntualizar el historiador, no cabe engañarse sobre las dimensiones reales del fenómeno, ya que (g)ran parte de la modernización fue superficial y la preferencia de los pequeños inversionistas españoles por la propiedad urbana acarreó un desarrollo de la edificación con el que no podían competir los servicios municipales. Y termina aduciendo el caso paradigmático de León que aunque "tenía luz

eléctrica ya en 1889, no ha llegado a tener un abastecimiento de aguas adecuado hasta 1950" (398-399).

Claro está - y éste es un asunto, en mi opinión, sumamente relevante - que las transformaciones a las que aludo traen consigo una compartimentación social - clasista - del espacio urbano y que, en consecuencia, una sutil red de fronteras va a diferenciar, a separar, en la ciudad moderna, a los distintos grupos sociales, dibujando espacios de privilegio y creando, necesariamente, ámbitos de exclusión y marginalidad (lo que no es posible, por definición, en un espacio indiferenciado o neutro cuya existencia es más producto de la imaginación utópica que hecho histórico concreto). Si en las ciudades antiguas predominaba una estructuración vertical del espacio correspondiente a cada grupo social, en la ciudad moderna se produce una compartimentación según un eje horizontal, lo que implica, en el fondo, una mayor separación, una más radical distancia (y no sólo física). En otras palabras, la coexistencia tradicional de las distintas clases o estamentos sociales dentro de un mismo edificio o una misma zona de la ciudad - con la innegable presencia de cuantas refinadas barreras simbólicas queramos imaginar -, se verá sustituida, en el siglo XIX, por el desarrollo de nuevos espacios de uso específico o por la especialización de los ya existentes, surgiendo, de este modo, una marcada separación entre barrios proletarios y barrios residenciales, o entre distritos comerciales/productivos y distritos de uso predominantemente habitacional. Los obreros se verán ahora confinados en los degradados e insalubres centros de las ciudades o pasarán a habitar las no menos insuficientes barriadas que carecen de cualquier infraestructura sanitaria, mientras que la alta burguesía se trasladará lentamente a las nuevas zonas residenciales (el ejemplo de lo sucedido con los ensanches de muchas capitales españolas o con la creación de los elegantes suburbios residenciales de nueva planta es suficientemente elocuente). Algo

que ya fue perspicazmente señalado por Angel Ganivet en el momento mismo en que se producía (1896):

La apertura de grandes calles en sustitución de calles pequeñas, trae consigo un encarecimiento artificial de la vida, una penalidad más agregada a las muchas penalidades que, por nuestra desgracia, llevamos ya a cuestas. Si allí donde vivían dos mil pobres edificaron casas que éstos no pueden continuar habitando, dicho se está que se les obliga a huir de aquel centro; y si la operación se repite varias veces, se llega, como si se le diera vueltas a la población dentro de un tamiz, a la separación de clases. (90)

La tan traída y llevada lucha de clases - uno de los tópicos necesarios al hablar del siglo XIX - adquiere de esta forma elocuente plasmación espacial. El territorio compartido por los diferentes grupos sociales se verá limitado al que se dedica al mero intercambio económico o al que exige la consolidación de una moderna administración burocrática centralizada. Unos y otros - privilegiados y excluidos, pobres y ricos, burgueses y proletarios - confluirán únicamente en el lugar propio de las transacciones comerciales y allí en donde se producen los intercambios simbólicos que estructuran - dan cuerpo - al estado burgués (o, por decirlo de otra forma, los espacios que delimitan el "mercado" - en el que incluyo, por supuesto, el del ocio - y los que inscriben simbólicamente al hombre como "sujeto" de un estado centralizado y omnipotente).

Este complejo proceso, en el que van intrínsecamente unidas las transformaciones materiales y la reorganización simbólica del espacio, ha sido resumido de forma paradigmática para el caso de Bilbao, por Brigitte Magnien:

Todo esto - se refiere a las fábricas, al ferrocarril, a los tranvías - cambia las dimensiones del espacio urbano. La ciudad, que en un principio estaba encerrada en sus murallas y encajonada entre la curva del Nervión y las colinas de Begoña, va a cuadruplicar su superficie en pocos años, lo que la hace parecerse a Barcelona, también muy extendida. Aunque el proyecto del ensanche en la otra orilla estaba aprobado desde 1876, hasta 1890 no se anexiona la localidad de Abando, anexión que permite urbanizar una vasta zona en la cual se encuentra la estación de ferrocarril. Una amplia vía diagonal, la Gran Vía, cortada en el centro por una plaza monumental, une el viejo Bilbao con el nuevo mediante un puente que se habilita para la circulación del tranvía. Allí se levantan los primeros edificios de bancos y la imponente construcción de la Diputación Provincial, sede del poder de la burguesía vizcaína, todo un barrio moderno, con sus comercios, cafés, mercados y cines, construido en un estilo que deja poco espacio a la arquitectura Art Nouveau, en el que, sin embargo, se utilizan muy pronto el hormigón armado y el hierro colado, productos locales. En adelante, la diferenciación social se marca en la geografía de la ciudad horizontalmente, de modo más perceptible que en Madrid: la ciudad vieja, con sus calles estrechas y mal alumbradas, es abandonada por los negociantes y se convierte en un barrio

popular con sus tabernas, sus tiendas y sus casas de citas.

Los industriales enriquecidos recientemente se construyen villas en el barrio residencial de la margen derecha del Nervión y en la nueva ciudad de Las Arenas, o se instalan en las casas del ensanche. (111)

Barcelona, Madrid, Valladolid, Zaragoza . . . conocerán en el período finisecular modificaciones similares. El crecimiento demográfico no es sólo la consecuencia más visible, sino también el motor del proceso. Es significativo a este respecto, y como índice de los cambios en curso, el aumento de población entre 1877 y 1900: Bilbao crece un 154 por ciento, Barcelona, un 114, Valencia, un 48, Madrid, un 35, Valladolid, un 31 . . . Es decir, las ciudades españolas van a sufrir en el breve lapso temporal de 25 años un aumento más que considerable de su población (Magnien 108). Este será, de hecho, uno de los aspectos que más poderosamente va a llamar la atención de quienes observan el despegue de la ciudad moderna. "La "revolución urbana", como la mayoría de los cambios sociales repentinos fue un acontecimiento predeterminado que inicialmente se experimentó como un crecimiento casi incomprensible." (Sennet 341). El súbito incremento del censo real de las grandes urbes es causa directa de la masificación y está en el origen del terrible hacinamiento de seres humanos que, muy frecuentemente, se produce en los grandes núcleos de urbanos (alcanzan un alto grado de saturación demográfica).

París, Londres, Berlín, Viena, Barcelona y, en menor medida, Madrid (que seguirá siendo durante mucho tiempo poco más que un "poblachón manchego") - son, a finales del siglo XIX, el escenario en el que se desenvuelven, con trajín incesante, enormes multitudes. Las transformaciones materiales lo habían hecho posible:

Los bulevares de Napoleón-Haussmann crearon nuevas bases - económicas, sociales, estéticas - para reunir enormes cantidades de personas. Al nivel de la calle, estaban bordeados de pequeños negocios y tiendas de todas clases, y en todas las esquinas había zonas acotadas para restaurantes y cafés con terrazas en las aceras. (. . .) Las aceras de Haussmann, como los propios bulevares, eran enormemente amplias, bordeadas de bancos y árboles frondosos. Se dispusieron isletas peatonales para cruzar más fácilmente las calles, para separar el tráfico local del interurbano y para abrir rutas alternativas de paseo. Se diseñaron grandes panorámicas, con monumentos al final de cada bulevar, a fin de que cada paseo llevara a un clímax dramático. (Berman 151)

Al margen de las consecuencias más evidentes y directas que del incremento de población se derivan - y que han dado pábulo a toda una veta literaria de denuncia (la miseria silenciosa que se oculta muchas veces a escasos metros de la suntuosidad más arrogante y aflora ahora como testimonio elocuente de los basamentos sobre los que se construye la sociedad burguesa) -, lo verdaderamente relevante es que cientos de miles - o millones, según los casos - de seres se ven obligados a coexistir en espacios relativamente reducidos. Se puede afirmar así, sin miedo a traicionar la realidad histórica, que las grandes masas humanas serán, desde ese momento, parte indisoluble del moderno paisaje urbano. Federico Engels observó en relación con el Londres que le tocó en suerte conocer:

Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas

enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el mínimo signo que permita deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. Esa centralización colosal, ese amontonamiento de tres millones y medio de hombres en un solo punto han centuplicado la fuerza de esos tres millones y medio . . . Pero sólo después descubrimos las víctimas que ha costado. Vagabundeando durante un par de días por las adoquinadas calles principales es como se advierte que esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las cuales su ciudad rebosa, se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ello, han permanecido inactivas, han sido reprimidas . . . Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices? . . . Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un único convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha, para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan una a otra, a ninguno se le ocurre

desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio. (citado por Benjamin 73-74)

La descripción del fenómeno (con observaciones puntuales verdaderamente sutiles, como es la mención a la casi imposibilidad de salir a "terreno abierto", lo que permite deslizar conceptualmente el razonamiento hacia la consideración de la ciudad como "reclusión", o incluso, como "castigo" impuesto al hombre moderno) va acompañada de una clara valoración negativa. La muchedumbre - esos tres millones y medio de habitantes que Engels apretuja entre las líneas de su texto - supone necesariamente la coexistencia vital de un elevadísimo número de individuos, pero no su interacción en términos plenamente humanos (si la retórica específica del párrafo transcrito selecciona la imagen del "hormiguelo" - que produce repugnancia -, es porque aún no había llegado el momento histórico de entonar un canto laudatorio a la organización social propia de las abejas y/o las hormigas y éstas funcionan textualmente como simple expresión de la animalidad más primitiva). Lo que sucede ya en el Londres de principios del siglo XIX, lo que Engels denuncia desde la distancia que proporciona una experiencia fundamentalmente provinciana - que era la suya hasta ese momento -, es que el conjunto de los habitantes de la gran ciudad constituye una realidad informe (no "orgánica", uno de los conceptos comodín/ómnibus de la época); es decir, son una mera aglomeración de individuos que circulan por calles y plazas, que comparten cafés, paseos o bailes, pero sin que en ningún momento se produzca una aproximación real entre ellos (se trata, a lo sumo, de contactos esporádicos, superficiales, meros roces físicos).

Y no se equivoca Engels, ya que el surgimiento de la ciudad moderna va indisociablemente unido al desarrollo y consolidación del individualismo burgués (es, a la vez, y dialécticamente, su consecuencia y su causa). Por eso, Alexis de Tocqueville se expresará de forma muy similar al considerar los aspectos negativos del individualismo, y lo hará con unas frases que recuerdan, en síntesis, la descripción anterior:

Cada persona se comporta como si fuera una extraña respecto al destino de los demás . . . Por lo que se refiere al intercambio con sus conciudadanos, puede mezclarse con ellos, pero no los ve, los toca, pero no los siente, existe sólo en sí mismo y para sí mismo. Y si sobre esta base sigue existiendo en su mente un sentimiento de familia, ya no existe un sentimiento de sociedad (citado por Sennet 344).

De forma sólo superficialmente paradójica, la confluencia de un gran número de personas en el breve espacio de la ciudad decimonónica, dará pie a la indiferencia (la necesaria "reserva" de la que habló Simmel) y a la deshumanización. Lo que no resulta tan sorprendente si se tiene en cuenta que durante el siglo XIX, el desarrollo urbano empleó las tecnologías del movimiento, de la salud pública y del confort privado, así como los movimientos del mercado y la planificación de calles, parques y plazas, para oponerse a las reivindicaciones de las multitudes y privilegiar las pretensiones de los individuos. Individuos que, como observaba Tocqueville, se sentían "ajenos a los destinos de los demás" (Sennet 393)

Los urbanistas utilizarán todos los medios e instrumentos a su alcance con el fin de urdir un tejido social compuesto por la simple suma de entidades discretas. No obstante, lo que este rechazo desvela es, en realidad, la nostalgia y la ansiedad que surgen

ante lo que se considera la crisis definitiva de una antigua concepción del hombre (la de la Ilustración y las seculares corrientes humanistas). Las multitudes forman, en opinión de quien observa desde fuera (y el sorprendido visitante es un "fuera"), una masa engullidora que anula o destruye, que devora, al hombre del antiguo régimen. Desde esta perspectiva, la ciudad moderna contribuye poderosamente a la experiencia de la alienación humana, a la vivencia del hombre como un ser irremediablemente aislado en una soledad limitadora (que le hace susceptible de ser transformado en "mercancía"). Hecho tanto más sorprendente en cuanto que se manifiesta, recisamente, en el seno de la multitud. Para quienes se educaron en una visión paternalista de la sociedad, la ruptura de los lazos tradicionales que unían a unos hombres con otros condena al ser humano a una irremisible situación de desamparo y desarraigo. De ahí que esta visión negativa de la ciudad calase tan profundamente entre ciertas capas intelectuales que asistían sorprendidas al poderoso, y aparentemente imparable, desarrollo urbano. Como ha estudiado minuciosamente Lily Litvak, en el ámbito español abundan durante estos años las consideraciones negativas sobre la ciudad moderna, y exceptuando el caso de Ramiro de Maeztu o de Gabriel Alomar, el lector descubrirá que en los más representativos escritores finiseculares - Unamuno, Azorín, Baroja, Valle - predomina una visión pesimista de lo que supone para el hombre la ciudad moderna (Litvak, todo el Cap. II). El primer Unamuno (su actitud, hay que precisarlo, cambiará años más tarde) considera que la urbe es causa directa de la "despersonalización" del hombre contemporáneo y de la pérdida del carácter propio de cada pueblo (en el sentido romántico del término). Valle, por otra parte, aquejado de un ruralismo de corte idealista (aunque no necesariamente idealizador) se sitúa siempre de espaldas a esa realidad moderna, ignorándola en casi todos sus escritos (con excepción, eso sí, de los esperpentos, que Ugarte ha estudiado

detalladamente en un sugerente libro sobre literatura urbana). Baroja y Azorín, por último, (el segundo, tras un temprano momento de exaltación) subrayan muy particularmente los aspectos más negativos y miserables de la vida en la ciudad. La esterilizadora experiencia de la vida madrileña que padecen los protagonistas de novelas como *La Voluntad* o *Camino de Perfección*, no es, a esta luz, un incidente argumental más, sino claro ejemplo de un rechazo sin paliativos, que adopta para su expresión, en este caso, forma novelística.

Pero una más cuidadosa consideración del fenómeno urbano (que incorpore una visión "desde dentro", desde el seno de la multitud de la que el ciudadano forma parte - y esa es, como señala Benjamin, la diferencia esencial entre Engels y Baudelaire) pone de manifiesto la existencia de matices más sutiles. Una mirada atenta quizá descubra que no todo es negativo en un cuadro dibujado con gruesos trazos oscuros por quienes hablan desde el desconcierto y la inquietud que los cambios les producen (hablan, en cierto modo, desde el pasado). La inmersión en el seno de la multitud facilita el anonimato y propicia el aislamiento - desde el que puede consolidarse una conciencia de "identidad". El número, por lo tanto, garantiza la existencia de un espacio de libertad individual (sin la multitud y sin la disolución de los vínculos tradicionales, no hay espacio de maniobra para el individuo, no podría crecer la "libertad" burguesa, a la que tan claramente apunta la planificación urbana). Más aún, la incesante actividad que exige la vida ciudadana "afina" la sensibilidad del hombre, que debe poner en juego todos sus recursos físicos y mentales si desea sobrevivir en un medio agresivo. Berman lo señala con agudeza al comentar uno de los poemas en prosa de Baudelaire, "La pérdida de una aureola" (*El spleen de París*, nº 46):

El hombre de la calle moderna, lanzado a la vorágine, es

abandonado de nuevo a sus propios recursos - a menudo unos recursos que nunca supo que tenía - y obligado a multiplicarlos desesperadamente para sobrevivir. Para cruzar el caos en movimiento, debe ajustarse y adaptarse a sus movimientos, debe aprender no sólo a ir al mismo paso, sino a ir al menos un paso por delante. Debe hacerse un experto en soubresauts y mouvements brusques, en giros y contorsiones súbitos, bruscos, descoyuntados, no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad.

Baudelaire muestra cómo la vida urbana moderna impone estos movimientos a todos; pero muestra también cómo al hacerlo impone también, paradójicamente, nuevas formas de libertad. Un hombre que sabe cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos por donde el mismo tráfico puede circular libremente. Esta movilidad abre un gran número de experiencias y actividades nuevas a las masas urbanas. (159-160)

No debe extrañar entonces que las consideraciones y valoraciones decimonónicas sobre la ciudad se muevan muchas veces en el reino de la ambigüedad, o que los autores incurran en flagrantes contradicciones (así, por ejemplo, el discurso baudeleriano sobre la vida urbana alterna entre los polos excluyentes del elogio y el rechazo - lo que Berman denomina visión pastoral/contrapastoral). Habrán de pasar varios años todavía antes de

que los más conspicuos analistas y observadores de la realidad social - Ortega y Gasset, Johan Huizinga, entre otros - diagnostiquen con alarmismo la consolidación de un nuevo cambio que pone en riesgo la movilidad lograda haciendo tabla rasa de lo aprendido: la multitud (individuos diferenciados) ha sido sustituida por las masas (conjunto de seres idénticos que se mueven al unísono).

Si a la irrupción de las multitudes en el escenario urbano, que vengo analizando, se le suma la modificación en las condiciones de la vida cotidiana - consecuencia del progreso material y técnico -, el resultado es la consolidación de un nuevo ámbito de experiencia individual. El hombre de la ciudad, en su deambular por calles y plazas, se verá sometido a una desconocida densidad de estímulos externos y a nuevas, e inéditas, perspectivas visuales. Ha pasado de un medio a otro distinto. Tomando prestado un término de la ecología, podríamos decir que el ciudadano ha pasado a ocupar un "nicho" ambiental diferente. Lo importante entonces no será sólo las enormes dimensiones que adquieren las ciudades (el antiguo régimen conocía perfectamente las ventajas que proporciona el manejo de la monumentalidad espacial) o la visión de los grandes espacios públicos, sino el nuevo medio humano que la ciudad contribuye a crear, el nuevo horizonte vital que se alza ante los ciudadanos. Si de lo que se trata es de analizar experiencias o vivencias (la vida-en-la-ciudad) habrá que atender a la manera, necesariamente enmarcada, en que el hombre percibe esa nueva realidad y se hace cargo de ella. Y esto desde un campo de percepción que incluye y supone una nutrida red de relaciones materiales y culturales, cuya modificación sigue los pliegues y repliegues del momento histórico. De ese campo vital de percepción se ha ocupado Donald Lowe, quien lo describe en los siguientes términos:

El sujeto, desde una ubicación encarnada aquí y ahora,

enfoca el mundo como campo horizontal. Y aspectos de tal mundo se abren, como si estuviesen allí y entonces. La dimensión espacial entre aquí y allí, la dimensión temporal entre ahora y entonces son las coordenadas perceptuales que definen el marco de vida para el sujeto. Es un campo horizontal, porque el sujeto lo enfoca perspectivamente, desde lo íntimo y familiar hasta lo distante y tipificado, con la intención de vivir.

Este campo horizontal está constituido por el perceptor, el acto de percibir, y el contenido de lo percibido. En cada periodo la cultura de los medios de comunicación forja el acto de percibir; el sujeto queda delimitado por una diferente organización jerárquica de los sentidos, y el contenido de lo percibido lo ofrece un conjunto distinto de reglas epistémicas. Por consiguiente, el campo perceptual constituido por ellos es una formación histórica, que difiere de un periodo al siguiente. (31)

Tal formación histórica se caracterizaría, en el caso de la sociedad burguesa - la creadora de las modernas ciudades -, por los elementos siguientes: "el predominio de los medios tipográficos, una jerarquía de los sentidos que subraya la supremacía de la vista, y el orden epistémico del desarrollo en el tiempo." (41). Estos vienen a ser los vectores sobre los que se estructura la "experiencia burguesa" y con ellos habría que contar para comprender actitudes y comportamientos.

Ahora bien, sean cuales sean las líneas maestras del campo perceptivo burgués, si hablamos de la relación entre el hombre y su entorno, es preciso reconocer que la vida ciudadana ofrece un nuevo material a los sentidos - una concentración de estímulos - y que éste condicionará muy particularmente las "formas" de la realidad percibida. La ciudad propicia lo que Berman denomina "una experiencia singularmente seductora, un festín visual y sensual" (151) El alumbrado público (primero el petróleo, luego el gas, finalmente la electricidad, en una intensificación de eficacia) y la iluminación publicitaria (llamativo testimonio de un medio en el que reina la mercancía); la intensificación del campo sonoro (carretas, carruajes de todo tipo, tranvías, automóviles, el bullicio del público y de las multitudes. . .); la sensación de velocidad que transmiten las aglomeraciones humanas en constante movimiento (esas calles de las viejas fotografías con un número casi imposible de peatones); la rapidez con la que se transforman físicamente las ciudades (el hombre ve, literalmente, crecer la ciudad y modificarse el paisaje urbano ante sus ojos) . . . trazan los perfiles de un nuevo y dinámico escenario responsable de una modalidad de experiencia subjetiva desconocida hasta entonces.

En su Viaje al siglo XX, Melchor Fernández Almagro da cuenta pormenorizada de lo que supuso su primer encuentro con la gran ciudad, su descubrimiento de la ciudad moderna (que a falta de un París o un Londres, fue, en su caso, Madrid). Y lo hace describiendo con detalle todas las realidades que inciden poderosamente sobre su sensibilidad en lo que es un verdadero proceso de descubrimiento y una ampliación del campo u horizonte vital. Es un interesante testimonio y merece la pena transcribir una parte sustancial de su evocación, que se inicia con la llegada a Madrid en ferrocarril y que discurre por distintos ámbitos del Madrid finisecular (el texto nos sitúa al filo del 1901).

En las líneas que transcribo es constante la comparación entre lo nuevo y las realidades granadinas ya conocidas.

Muchos coches, máquinas, vagones a lado u lado. Otro tren rozando el nuestro. Pitidos prolongadísimos. Entrábamos en la estación de Madrid. Catedral extrañísima. ¿Dónde que no fuese una iglesia había yo visto techo tan alto y tan altas vidrieras? El techo del café de Colón no llegaba a tanto. Ni siquiera el del teatro Isabel la Católica.

La emoción que Madrid me iba produciendo se resolvería en cantidad. ¿Cuánto de todo! De todo, más, mucho más que en Granada. Más gente, más coches y más tiendas en más calles, más plazas y más paseos. Y más grandes, por supuesto, los paseos, las plazas, las calles, las tiendas . . .

Muchos más caballeros de chistera, gabán de pieles, paletot, macferlán, levita; muchos más hombres de hongo, de capa, de gorra de visera, de blusa, de chaqueta. Muchas más mujeres de sombrero y manteleta, de boá y manguito, de larga falda, recogida la cola; de mantón o toquilla, de pañuelo a la cabeza. Más niños vestidos de marinero, jugando con un aro o en velocípedo. Más camareros y más porteros con patillas. Más "rondines", es decir, "guindillas"; más guardias civiles, más soldados, muchos más soldados que en Granada.

(. . .)

Muchos coches, sí; muchísimos y de todas clases. Muchos

caballos. Y muchas bicicletas. Y entre lo que por su gran número más me asombraba, la novedad del tranvía de mulas y no digamos la del tranvía eléctrico. (. . .) Madrid debía de ser grandísimo; lo era, sin duda, porque siempre había gente que continuase el viaje hasta sabe Dios dónde, y había tranvías que tardaban muchísimo en volver. Ninguna calle dejaba ver el campo y se hablaba de lugares que me hacían recordar el portfolio de mi profesor en Granada. En Madrid había de todo, como si Madrid, todo entero, fuese un desbordado Bazar X, el de la calle de Carretas, y allí, por lo visto, se podía encontrar, en una u otra forma, el mundo maravilloso que mi imaginación soñara al lado allá del Albaicín. Oía hablar en Madrid como lugares frecuentados por cualquiera, de "Rusia" y del "Pacífico". En el Retiro acampaba una tribu de esquimales. En la Casa de Fieras encontré al león, la jirafa, el elefante, la cebra, el camello, del portfolio. Me divertió multiplicarme, desconcertarme, perderme, en los espejos del Laberinto Árabe. En la calle de Alcalá estaba el Salón Japonés, con el título formado de bombillas eléctricas, rojas y amarillas.

Bombillas eléctricas de colores sobre las puertas del Salón Japonés. Y a lo largo de la calle de Alcalá, como lunas de juguete, grandes globos de luz azulada; "arcos voltaicos", decían. (. . .)

En Madrid no había un sólo coche de esos, - se refiere a los automóviles, que ya había conocido en Granada -, ni dos, sino de seguro más de veinte o treinta (. . .)

Más cinematógrafos también en Madrid que en Granada, como que en Granada sólo había uno y en barraca de feria.

Los cinematógrafos de Madrid estaban en su salón de verdad, con butacas como las del teatro, sin pregonero a la puerta, que yo recuerde, ni explicador dentro. (. . .)

Las máquinas hacían milagros a su manera; nuevas máquinas, como la del teléfono, la del automóvil, la del cinematógrafo . . . (. . .) Pero ¡que asombrosa otra máquina la que recogía la voz del hombre y la metía en una caja de madera para que saliese por una gran trompeta . . . ! La vi y la oí en una tienda de la calle del Barquillo, que hacía parar, con voz agria y chillona, a mucha gente tan pasmada como yo.

(. . .)

El anuncio que yo leía y releía en el cristal de la tienda de la calle del Barquillo, aún lo leo y lo releo dentro de mí:

"Gramófonos, fonógrafos, máquinas de escribir, motores eléctricos, lámparas incandescentes, material de luz y timbres. Pídanse catálogos". (89-94)

El texto es suficientemente elocuente y traduce con fidelidad la fascinación que brota del encuentro con una nueva realidad (desconocida para quien se acerca a la gran

capital desde una pequeña ciudad de provincias). Y aunque es obvio que esta fascinación primera está ausente en quien habita la ciudad desde niño (estaríamos ante una percepción "automatizada", o, quizá, mejor, "interiorizada"), la descripción de Fernández Almagro permite fijar en el tiempo, como si de una instantánea se tratase, algunos de los rasgos más llamativos y visibles de la vida ciudadana. Así, se menciona la arquitectura (esa estación de ferrocarril que es como una catedral moderna), los medios de transporte urbano (tranvías, coches, automóviles), las nuevas máquinas, la iluminación eléctrica, la abundancia de mercancías (el gran "Bazar X" en el que se ha convertido Madrid, en imagen del autor), la ciudad como espacio cerrado en sí mismo ("ninguna calle dejaba ver el campo"), las modalidades del ocio moderno (el cinematógrafo), el cosmopolitismo comercial/material (que delatan las mercancías - ropas u objetos - de nombre extranjero, pero también la mención a Rusia y al Pacífico) . . . Y todo ello presidido por el número, por la cantidad ("mucho más" de todo, y los abundantes superlativos), por las dilatadas dimensiones y por el movimiento incesante que transmite al observador la sensación de que la vida se acelera, de que la "velocidad promedio" en Madrid es mayor que la usual en las ciudades pequeñas. A esto último contribuye, por cierto, la arquitectura del texto que, en su encadenamiento acumulativo, sugiere el incesante trajín de la gran urbe. Si a esta lista le añadiéramos la valoración de los interiores - presididos por el confort (Sennet 360-369) y testimonio de otro "cosmopolitismo", del que habla Gutiérrez Girardot (119-124) -, el impacto de la arquitectura del "pastiche" o del "neo" - que permite "vivir" simultáneamente épocas distintas (Gutiérrez Girardot 114-118), potenciando una posible lectura de la diacronía inscrita ya en la ciudad (Muñoz Millanes) - el hábito del paseo - en el que la vida se muestra como espectáculo - o la costumbre de acudir a los cafés, que se abren ahora a los bulevares para participar, también ellos, en ese impulso vital que se

expande por calles y avenidas, tendríamos una descripción casi completa de los elementos propios de la ciudad moderna. O, mejor aún, de los ingredientes con los que el individuo elabora psicológicamente su experiencia de la urbe (su "vida urbana").

Precisamente es esta dimensión fenomenológica de la ciudad moderna la que me interesa destacar en cuanto está relacionada con el nacimiento de una nueva sensibilidad de la que se nutren las manifestaciones artísticas del periodo considerado. Vivir en la ciudad moderna es vivir una realidad distinta y no se puede aspirar a entender sus prácticas sociales y los productos culturales que pone en circulación sin tomar buena nota de ello. Berman afirma en relación con el París de Haussmann: "Cinco generaciones de pintores, escritores y fotógrafos (y un poco más tarde cineastas) modernos, comenzando por los impresionistas en la década de 1860, se nutrirían de la vida y energía que fluían por los bulevares" (151). Y ya Georg Simmel, en un trabajo pionero (1903), había calado más hondo al conjugar en sus consideraciones sociológicas la materialidad de la moderna urbe con la idea de una nueva sensibilidad (va implícita la noción de individualismo):

El fundamento psicológico sobre el que se construye el tipo ideal de individualidad que reina en las grandes ciudades es la intensificación de la estimulación nerviosa provocada por el intercambio rápido e ininterrumpido de los estímulos internos y externos. El hombre es un ser diferenciado y diferenciador, su conciencia opera mediante la diferenciación entre la impresión de un instante y la que inmediatamente lo precede, la persistencia de los estímulos, la insignificancia de sus diferencias, la regulación habitual de sus desarrollos y de sus contrastes, se sirven en mucho menor grado de la conciencia

que la concentración rápida de imágenes cambiantes, el brusco contraste existente en el radio de acción de la mirada, o las impresiones imprevistas. Precisamente porque se producen estas condiciones psicológicas - modos de andar por la calle, ritmos temporales y diversidad de estilos de vida tanto desde el punto de vista económico como profesional y social -, y también por el quantum de conciencia que la calle exige de nosotros en tanto que seres diferenciados y diferenciadores, por todo esto, podemos ser conscientes del profundo contraste que ofrece la gran ciudad si la comparamos con la pequeña ciudad o con el campo, localidades éstas en las que la vida sensible e intelectual discurre más regularmente, siguiendo un ritmo más lento y rigiéndose por hábitos adquiridos (Simmel 68-69).

Es decir, de lo que se trata es de analizar la emergencia de una nueva experiencia de identidad subjetiva y el desarrollo de una sensibilidad "moderna" (o, cabría matizar, a la vista del razonamiento global de Simmel, un "intelectualismo") que se postulan vinculadas a la existencia en las grandes ciudades. La propuesta de este sociólogo, enormemente sugerente al delimitar un campo de investigación con grandes posibilidades, aconseja replantearse las consideraciones sobre la ciudad desde la perspectiva de la "vivencia" que hace posible; dicho de otro modo, incita a incorporar esa dimensión psicológica y fenomenológica, de la que venimos hablando, en la consideración histórica de la ciudad. ¿Qué hace del habitante de la ciudad moderna un ser diferente? ¿en qué sentido es distinto al habitante del campo o al poblador de las antiguas

ciudades pre-industriales? ¿en qué medida y de qué manera contribuye a ello la vida ciudadana? ¿cuáles son los rasgos propios de su vivencia de la urbe y cómo se traducen en sus expresiones culturales? Son preguntas que la reflexión de Simmel deja planteadas y que no siempre han sido adecuadamente enfrentadas. La ciudad moderna es un medio tan distinto que incluso se ha hablado de la existencia de una psicología específica de la ciudad (o de la vida en la ciudad) que tomaría en consideración todos estos factores. Es lo que Marino Pérez Alvarez, por ejemplo, propone cuando, al hilo de un estudio sobre los orígenes del psicoanálisis, se acerca a las formas particulares de la experiencia subjetiva en la modernidad y las hace depender en muy alto grado de los condicionamientos de la vida urbana. Lo que está claro es que si la respuesta a las preguntas planteadas quiere huir de las meras vaguedades debe comenzar por fijarse en las manifestaciones culturales de la propia vida ciudadana. En ellas va inscrita, como sello indeleble, la nueva experiencia que la ciudad ha hecho posible.

Por eso la ciudad moderna es, para el observador perspicaz, el supuesto que subyace en las prácticas artísticas de la modernidad y que, de algún modo, exige (y elude, simultáneamente) ser desvelado. Es la clave invisible sin la que no puede sustentarse ninguna interpretación comprensiva de la cultura del fin de siglo, pero una clave que corre el riesgo de diluirse en una descripción como simple vibración dinámica. Algo que ya Arnold Hauser descubrió con claridad cuando encuentra en la época del impresionismo (coincidente, *grosso modo*, con la que aquí se analiza) las señas de identidad de lo "moderno":

La técnica moderna introduce (. . .) un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el

que encuentra expresión en el impresionismo.

Con el progreso de la técnica va ligado, como fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en sentido moderno, éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno, es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad . . .

(196)

Impresiones súbitas, agudas, efímeras, sentimiento de velocidad y cambio . . . dan cuenta de una experiencia sensible que sólo cabe metaforizar en términos de piruetas, saltos o cabriolas, de movimientos bruscos y que se enmarca en un ámbito multiforme, evanescente, de perfiles difuminados, imprecisos, casi borrosos (lo que podríamos denominar la ciudad líquida). Soluciones de continuidad que han llevado a Josep Picó a caracterizar, siguiendo a Simmel, la experiencia moderna del tiempo como transitorio, la del espacio, como fugaz y la de la causalidad como fortuita o arbitraria (24)

También Baudelaire apuntaba al mismo blanco cuando en la dedicatoria a Arsenio Houssaye, que encabeza *El spleen de París*, dejó escrito:

¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus horas de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante maleable para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

Este ideal obsesionante nace, sobre todo, en las enormes ciudades y en el contacto con sus innumerables aspectos.

(16)

No podría ser de otra manera si tenemos en cuenta que es el primer representante de esa nueva sensibilidad y, en cuanto tal, "producto" temprano de la gran ciudad. Conviene insistir, sin embargo, en lo obvio: si la urbe forma parte de la "experiencia artística" moderna no es tanto como asunto o tema a tratar, algo meramente superficial o epidérmico, sino como basamento oculto. Es decir, lo que la acertada puntualización de Baudelaire sugiere es que la experiencia de la ciudad es dato (dato) fundamental para comprender cabalmente los productos artísticos y culturales de la modernidad, pero sin que eso signifique necesariamente que deba aparecer ante el lector/espectador como objeto o materia de un cuadro o de una descripción literaria. Es posible que la ciudad aparezca como representación textual (que es lo que estudia el inteligente libro de Ugarte para el caso español, o el de Lehan para la literatura en lengua inglesa), pero no es necesario - ni es frecuente por esas fechas - que eso ocurra. Como bien sabe el lector de poesía española - por poner un ejemplo concreto - la ciudad moderna es el personaje ausente a lo largo de todo el siglo XIX y habrá que esperar a la publicación, en 1909, de

El mal poema, de Manuel Machado y el Diario, de Juan Ramón, en 1916, para que el artista nos sumerja directamente en el vientre de la nueva realidad urbana. También era difícil encontrar en Baudelaire descripciones autónomas de la ciudad o mención directa a las multitudes, y, no obstante, es imposible, como tantas veces se ha dicho, entender la modernidad de su obra sin hacerse cargo de lo que la experiencia parisina supone. "La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción. Apenas nunca encontramos su temas más importantes en forma de descripciones", insiste Benjamin (137). Que esto suceda es lógico, puesto que los principales asuntos de su poesía se articulan como vivencias (en las que no es posible separar lo observado del propio observador), pero son, no conviene olvidarlo, vivencias enmarcadas.

El poeta habla desde la experiencia de la ciudad e incorpora el punto de vista del ciudadano que pasea y que observa cuidadosamente su ciudad, a la que construye ("lee", en terminología barthesiana) como prolongación de su propio hogar. Es posible que el marco no aparezca, pero la "forma" de la experiencia baudeleriana viene condicionada por el entorno urbano (en esta línea de argumentación, también habría que tomar seriamente en consideración las agudas observaciones de Raymond Williams para quien el "formalismo" y la pretensión de autonomía del arte moderno son consecuencia de los nuevos marcos perceptivos que la vida urbana genera).

Antes de finalizar es preciso, sin embargo, establecer una última matización. Hasta aquí he eludido la consideración de las transiciones, he hablado de la vida en la ciudad como si de una realidad unitaria se tratase, pero la sensibilidad urbana moderna, que tan claramente ejemplifica la obra de Baudelaire, no es un continuo homogéneo. Se modifica a lo largo del siglo, a la par que lo hacen las condiciones de la existencia ciudadana y hay, a principios de la nueva centuria un punto de inflexión. Un sólo detalle

basta para delatarlo. Si el padre de lo moderno fue un paseante en corte, sus sucesores se convertirán, con el tiempo, en ajetreados transeúntes. Alain Corbin anota:

En la ciudad, la aparición del personaje del "paseante en Corte" (flâneur), detectada por Victor Hugo y bien analizada por Baudelaire, expresa al mismo tiempo la mutación del espacio público y el impulso de la privacy. Nuevo andarín en el paisaje de piedra de la ciudad, el flâneur o desocupado inaugura las estrategias de privatización que van a desarrollarse en el espacio público; en este sentido, se nos presenta como una figura de transición. En su exploración urbana, el desocupado aprecia en efecto el aspecto que habrá de permitirle reconstruir las condiciones de la vida privada; la calle misma tiende a reproducir para él la imagen de la propia vivienda. Los pasajes que multiplica el urbanismo de la monarquía censataria y los cafés que en ellos se cobijan facilitan la elaboración de estos nuevos comportamientos; y le proponen al desocupado falaces interiores. Una vez llegada la época de las reformas de Haussmann, la estación y sobre todo el gran almacén, nuevo laberinto de la mercancía, proporcionarán un nuevo refugio a este personaje. Convertido en un ser insólito, el desocupado abandona poco a poco la calle en manos del transeúnte. El peatón apresurado, cuidadoso de su seguridad, con el espíritu absorto en sus preocupaciones, ya no puede en adelante

prestar atención al espectáculo de la calle; ya no se plantea siquiera en convertirla en prolongación de su casa. (171).

Es el camino que lleva desde el fin de siglo a las vanguardias (el segundo rostro de la modernidad). El movimiento de los habitantes de la urbe, cada vez más acelerado a medida que se cumplen los programas de modernización de la ciudad, - la entronización de las prisas como imperativo - hace imposible que se pueda alcanzar una visión demorada de la realidad urbana, cierto, pero eso no significa que su influencia disminuya. Al contrario, siendo parte constitutiva de la experiencia moderna, la ciudad con su inacabable incitación de los sentidos seguirá actuando como sustrato nutricional de las realidades culturales y artísticas del momento. Seguirá alimentando los productos que de ella emergen. Desde ella se pintará, se pensará y se escribirá. Y si para hacerlo hubo que instrumentar un nuevo lenguaje, el lenguaje de lo moderno, ese mismo será el que años más tarde, y en una segunda oleada, potenciarán las nuevas avanzadillas artísticas empujándolo hasta sus límites y su desintegración. "Placidez", "quietud", "calma", "persistencia de las cosas en su ser", habrán dejado su lugar en este tránsito a "fugacidad", "cambio", "alteración", "inquietud" . . . Y en este relevo, lentamente consolidado, la ciudad moderna ha ido ocupando calladamente el escenario hasta acabar convirtiéndose en protagonista indiscutible de las transformaciones operadas.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Madrid: Júcar, 1991.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1993.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

- Carr, Raymond. *España 1808 - 1936*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Corbin, Alain. "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada*. 8 (bajo la dirección de Philippe Ariès y Georges Duby). Madrid: Taurus, 1991.
- Fernández Almagro, Melchor. *Viaje al siglo XX*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1962.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- Ganivet, Angel. *Obras Completas*, I. Madrid: Aguilar, 1961.
- González, José Ramón. "Nueva meditación del marco: ciudad y literatura en el Fin de Siglo". *Insula* 613 (1998),. 30-33.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. 3. Barcelona: Labor, 1985.
- Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: U. of California Press, 1998.
- Litvak, Lily. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Magnien, Brigitte. "Cultura urbana", en 1900 en *España* (ed. de Carlos Serrano y Serge Salaün). Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Muñoz Millanes, José. "The City as Palimpsest." *Ciberletras* 3.<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Munoz.html>

Pérez Alvarez, Marino. *Ciudad, individuo y psicología*. Freud, detective privado. Madrid: Siglo XXI, 1992.

Picó, Josep, compilador. *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

Sennet, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

Simmel, Georg. "Metrópolis y mentalidades", *Abaco* 6 (1989), 61-68.

Ugarte, Michael. Madrid 1900. *The Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park, Pennsylvania: Penn State UP, 1996.

Williams, Raymond. "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism", en *The Politics of Modernism*. Londres: Verso, 1997.

Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.

La urbanización de la fe o el poder de la textualización cristiana de la ciudad en *Noticia Historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada* de Lucas Fernández de Piedrahíta.

Rodolfo Guzmán
The Johns Hopkins University

"Vuestras Altezas manden hacer en estas partes ciudades y se convertirán en
tierras"

Colón, Relato del primer viaje.

"Quien no poblare no hará buena conquista, y no conquistando, no se convertirá
la gente; así que la máxima del conquistador ha de ser poblar.

López de Gómara.

"Son las ciudades que se fundan la seguridad de los reinos adquiridos, por ser el centro donde se recoge la fuerza para aplicarla a la parte que mas necesitare de ella. Y siendo este reino de tanta consecuencia, sera a los ojos de su Majestad un servicio muy acepto el conservarlo; [...] Yo siguiendo este dictado y confiando en la liberal mano de Su Majestad de quien espero remuneración condigna a mis servicios, dejo fundadas las Villas de Quito, Cali, Popayán, Pasto y Timaná.

Palabras del conquistador Belalcázar a

Gonzalo Jiménez de Quezada fundador del

Nuevo Reino de Granada. (L. Fernández de

Piedra)

En principio dos cosas podemos destacar de los pasajes anteriormente citados. Primero que a pesar de que para el descubridor, el cronista y el estratega militar la ciudad es concomitante con el proyecto de sus empresas, cada uno le otorga a ella un valor y una función distintiva. Para el primero la ciudad es el eje que garantizará el aumento de las

tierras del imperio. Para el segundo, es el requisito indispensable en la conquista de almas y el crecimiento de los ejércitos de Cristo. Para Belalcázar, la fundación de ciudades, además de asegurar para la corona los reinos adquiridos, a él le proporcionarán remuneración y beneficio personal. En segunda instancia, y debido precisamente a la alteridad con que se evoca la ciudad en estos tres pasajes se ratifica que una vez desembarcado en las Indias Occidentales, la inicial y más eficaz manera que al conquistador español se le presentó para servir a Dios, a su rey y a sí mismo fue a través de la fundación de ciudades.

Establecidas como entidades omnipresentes (1) o formalmente trazadas y pobladas tanto para la Corona como para sus súbditos en ultramar, fue claro desde un principio que en América, al igual que en la península, Dios imperio, riqueza, justicia, buen gobierno y, en fin, su idea de civilización era inconcebible sin la presencia de la ciudad. Desde la ciudad fundada o conquistada se refinarán también los métodos para la subyugación y aculturación de los pobladores originales, sin cuyas urbes, previos asentamientos y mano de obra la ciudad hispanoamericana, tampoco hubiera sido posible (2). Esquemáticamente hablando, la ciudad del español en tierras americanas en buena medida se ajusta a la definición de ciudad que diera en 1930 Mumford: "a city is a point of maximum concentration for the power and culture of a community" (3)

Siendo la ciudad una idea y una realidad material de importancia indiscutible durante la conquista y la colonia, no sorprende que a su estudio se hayan dedicado un buen número de académicos e investigadores de todos los órdenes. Política, militar, económica, demográfica, cultural y arquitectónicamente la ciudad colonial es un tema de permanente discusión. A este gran cúmulo temático pertenece también el estudio de la ciudad que aquí se propone pero que extrañamente no ha gozado de la misma atención

que se le ha dedicado a la ciudad física y material. Me refiero a la ciudad colonial que se traza, se mide y se construye en la escritura. Tan compleja como la ciudad física la fundada y construida mediante la palabra escrita se expresa a través de una tradición que se inicia con las mismas ordenanzas y actas de fundación. Recorre crónicas y relaciones, está presente en los informes de oscuros burócratas lo mismo que en la prosa y en los versos de conocidos historiadores y autores coloniales. Su herencia es incluso cotejable en la escritura de poetas e intelectuales poscoloniales.

En su diversidad expresiva y temporal el tema de la ciudad cumple en estos textos múltiples funciones, sin embargo todos ellos se unen en torno a una común aspiración: poblar de significado social y meta-temporal los orígenes de la ciudad y el espacio geográfico que evocan. En este sentido, la topografía y la ciudad en la escritura se despojan de la aparente neutralidad de la narración histórica, la descripción burocrática o la elaboración estética para convertirse en una representación. En tanto representación estas escrituras revelan las aspiraciones políticas y socioculturales de quienes las llevan a cabo, a la vez que actúan como un medio alterno pero suficientemente eficaz y precedero en la ordenación y configuración del espacio conquistado.

El propósito del presente artículo es, precisamente, el estudio de la representación de la ciudad de Santafé de Bogotá en *Noticia Historial de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada* (Amberes, 1668) de Lucas Fernández de Piedrahíta (1624-1688). Subrayaré los temas, rasgos retóricos y significaciones ideológicas desde las cuales su autor reconstruyen o ingresan al espacio urbano para concebir una representación de la ciudad a través de la cual se nombra, se ordena y se posee el espacio precolombino.

I. Nombrar, poseer y dominar el espacio precolombino a través de los títulos, fueros y jerarquía otorgados a la ciudad.

Lucas Fernández de Piedrahíta mestizo natural de Santafé, fue sacerdote, obispo e historiador. Su Noticia Historial de Las Conquistas del Nuevo Reino de Granada, se publicó por primera vez en Amberes en 1668 (4) y desde entonces ha sido considerada como una de las más finas y documentadas historias de la conquista y la colonia del Nuevo Reino de Granada. En su capítulo IV del libro Sexto, Piedrahíta interrumpe el relato de la fundación de Santafé para, a manera de digresión "referir aquí el crecimiento y estado a que ha llegado esta Villa, que ganó título de ciudad en 27 de julio de 1540" Su descripción corresponde al año de 1666, es decir 128 años después de haber sido fundada y cuando junto al título de ciudad, como él señala, ésta también contaba con la distinción de "muy noble y muy leal." Dignidad que mediante Cédula Real le otorgó Felipe II en 1575. A pesar de que este honor no era privilegio exclusivo de Santafé, (5) él se unía a las otras distinciones que desde el año mismo de su fundación venían incorporando a sus haberes de capital simbólico y fueros administrativos los fundadores y residentes de la incipiente ciudad.

En la genealogía de sus privilegios el primero que obtuvo fue el de ciudad principal, garantizado en 1539 por Hernán Pérez de Quesada quien estableció como ciudades sufragáneas de Santafé a Vélez y Tunja, fundadas también en 1539. A partir de este momento y en menos de veinticuatro años Santafé acaparó el asiento definitivo de los poderes eclesiásticos y civiles del Nuevo Reino de Granada. Como lo indica Piedrahíta, en 1540 la villa de Santafé obtiene oficialmente de la Corona el reconocimiento de ciudad. En 1548 se le concede escudo de armas. Al año siguiente se le autoriza como asiento de la Real Audiencia y capital del Nuevo Reino de Granada. En 1553 por petición de Felipe II, Pío IV otorgó la bula por la cual se dispuso que el obispo de Santa Marta y su cabildo se trasladaran a Santafé. En 1564 y con la intención de superar

las dificultades administrativas que debido a las distancias impedían al Virreinato del Perú una adecuada administración del Nuevo Reino de Granada, la Corona acordó crear la presidencia de la Nueva Granada con sede en Santafé. Su última y quizá más importante distinción dentro de la jerarquía colonial fue la de capital del virreinato de la Nueva Granada obtenido en 1719.

Si se tiene en cuenta que el Cedulaario Indiano clasificaba las fundaciones en principales, sufragáneas, villas, villetas y pueblos y que, por ejemplo, en 1616 Toledo, Córdoba, Granada o Madrid eran todavía villas de más o menos quince mil habitantes, las tempranas distinciones y fueros otorgados a Santafé pueden parecer sorprendentes. En realidad para la época y el contexto de la conquista no lo fueron, ni Santafé fue el único pueblo fundado en las Indias Occidentales que ascendió en el escalafón urbano con tanta rapidez. Otorgar pronto reconocimiento de ciudad, dar títulos y prebendas administrativas a las nuevas fundaciones en ultramar fue una política generalizada de la Corona durante las primeras décadas de la conquista. Esta flexibilidad se explica, entre otras cosas, debido a la identidad eminentemente jurídica y militar con que se instauró la ciudad indiana en sus comienzos. De una manera similar al proceso de la reconquista llevado a cabo en la Península, lo importante era establecer en las regiones conquistadas entidades jurídicas, administrativas y militares que ligaran rápidamente estas regiones a los territorios y autoridad real. Para estimular y sostener dicho proceso, títulos, fueros y privilegios fueron otorgados generosamente a las poblaciones recién establecidas, lo mismo que a sus gestores. (6) En las Indias Occidentales esta estrategia resultó tan efectiva que para 1550 ya se contaban por centenares los pueblos y ciudades fundadas por españoles en las Antillas y tierra firme.(7)

No obstante la liberal mano de la Corona para otorgar títulos y prebendas no hay que olvidar sin embargo que todo título o ascenso otorgado a la ciudad primero tenía que ser suplicado. Es decir, solicitado directamente al rey por un cuerpo jurídico que de ello se ocupara. "Por cuanto se nos suplicó y pidió merced que diéramos título, o diésemos armas a esa población o a esa ciudad" era la fórmula retórica común de las respuestas de la Corona a los solicitantes. En los incipientes asentamientos fue el cabildo o su fundador el que elevaba las peticiones que, además del intermediario en las cortes, debían ser acompañadas de memoriales en los que se exaltarán los servicios y sacrificios de la ciudad en nombre de la fe y de la Corona. Estos requisitos los cumplió rápida y efectivamente el cabildo de Santafé con lo cual lo que queremos destacar es la eficacia de los cabildantes y primeros pobladores de la ciudad para aprovechar la política imperial y asegurar, desde el comienzo, la construcción de su patrimonio urbano a través de la obtención de títulos y fueros administrativos.

Ahora bien, si la adquisición de títulos marcan para los habitantes de Santafé la génesis de la construcción de su identidad jurídica y simbólica, estos mismos títulos y proceso de adquisición ponen también de manifiesto la génesis y mecanismos con que en la Nueva Granada se llevó a cabo la transformación y textualización del espacio precolombino. Al otorgar a un asentamiento el título de ciudad y luego poblarla con blasones y privilegios lo que en última instancia garantizaban, tanto la Corona como los solicitantes, era la conversión de su asentamiento en Lugar. Puesto que un lugar es inexistente sin una previa acumulación cultural que lo nombre, (8) estos títulos llenan el vacío que al respecto confrontaban los conquistadores y por su parte la Corona mediante estos mismo títulos le proporcionaba al espacio conquistado tanjibilidad dentro de la fisionomía territorial y cultural del imperio. De esta manera, si con el rito de fundación y

los nombres con que empieza a designarse la ciudad comienza a tener lugar la escritura sobre el espacio mismo, su textualización se inicia con los memoriales que piden prebendas y las cédulas reales que las otorgan. En cualquiera de los casos la función es la de nombrar, incorporar, poseer y dominar el espacio conquistado a través de la construcción, en este caso, de una teleología urbana. Dicha teleología se diversificará en múltiples comportamientos, actitudes y prácticas, siendo la escritura de la historia de la propia ciudad una de ellas.

II. Las señas de identidad de la ciudad cristiana o la posesión ideal

Las historias de la ciudad como género no se desarrollaron en la Nueva Granada pero al igual que los conquistadores supieron aprovechar la política imperial para asegurar títulos de nobleza para sí mismos y para sus fundaciones, los historiadores y cronistas aprovecharan las demandas imperiales de información sobre las tierras conquistadas para ampliar el capital urbano de sus respectivas ciudades. La manera de incorporar tales deseos dentro de una relación o narración histórica, se lleva a cabo de diversas maneras y Piedrahíta, como ya indicamos, lo hace a través de una digresión. El efecto inicial que tal digresión causa en el lector es el de establecer una continuidad histórico-temporal con la empresa de los conquistadores y además destacar la efectividad de ella, pues desde el comienzo se anticipa que la villa ha experimentado crecimiento.

El crecimiento que ha llegado esta villa lo mide Piedrahíta a través de la descripción del estado en que se encuentran el *civitas* y el *urbanitas*, es decir, incluye en su vista de la ciudad el desarrollo material, lo mismo que el de sus instituciones políticas y administrativas. Comenzando con una breve y panorámica descripción del aspecto físico de la ciudad y un retrato, también general, de sus habitantes sobre lo primero el cronista destaca que en la ciudad "sus calles son anchas, derechas y empedradas de

presente todas con tal disposición, que ni en el invierno se ven lodos, ni fastidian polvos en el verano, sus edificios altos y bajos son costosos y bien labrados a lo moderno, de piedra, ladrillo, cal y teja, de suerte que no los exceden los de Castilla" (315) Más adelante continúa enfatizando que "las casas son tan dilatadas en los sitios, que casi todas tienen espaciosos patios, jardines y huertas, sin mendigar los frutos y flores de las ajenas." Finalmente y con la mención de los ríos que bañan la ciudad, los cinco puentes y las cuatro plazas que la "hermosean," esta breve presentación cumple con mencionar los aspectos indispensable que habían de tenerse en cuenta para destacar el buen sitio y trazado de la ciudad colonial; abundante en aguas, ajena a los rigores del clima, benigna en la producción de alimentos y con calles anchas y derechas. No hay pues queja en Piedrahíta respecto al acierto de los fundadores en la elección del sitio para poblar y llevar a cabo el trazado de la ciudad.

De los tres mil vecinos españoles y los "más de diez mil indios" que pueblan la ciudad Piedrahíta menciona que ellos se distribuyen en tres parroquias de las cuales la parroquia de la Catedral es la más importante y a cuyos alrededores viven "los que vulgarmente se llaman criollos." Para Piedrahíta estos "son de vivos ingenios; hablan el idioma español con más pureza castellana que todos los demás de las Indias; inclínanse poco al estudio de las leyes y medicina, que sobresalen en Lima y Méjico; y mucho al de la Sagrada Teología, filosofía y letras humanas; extrémanse en la celebración ostentosa del culto divino, y en agasajar forasteros" (316) A las virtudes esenciales de estos criollos, que además poseen hábitos de caballeros cortesanos en sus juegos y torneos, se suman la ejemplaridad de sus mujeres; "generalmente hermosas, con buen aire y discretas con agudeza cortesana [...] exceden a los hombres en la puntualidad de no faltar a sus palabras" (316)

Fácil es pues distinguir desde el comienzo que dadas sus cualidades estos habitantes de la ciudad, incluidos los indígenas de los cuales no se mencionara nada distinto a su número o pacífica ubicación, son singulares encarnaciones de los mejores ciudadanos peninsulares. Importante es que el grupo escogido para definir el carácter y costumbres de los ciudadanos sea el de los criollos, sin embargo el ocultamiento en este espacio y población de cualquier vestigio de comportamiento indeseable, español o precolombino, es lo que primero nos llama la atención. Este es el primer sesgo de la descripción de Piedrahíta que revela y pone en movimiento en su texto la dialéctica de transformar el espacio precolombino, en el Lugar del conquistador o sus descendientes. A los ojos del narrador y gracias a la presencia de la ciudad, el espacio geográfico no solo ha dejado de ser una extrañeza que ahora tiene nombre y orden, sino que además la presencia en él de una población idolatra, promiscua y carente de civilización han sido exitosamente sustituida por otra de virtudes ejemplarmente cortesananas y cristianas.

Patrimonio urbano son pues estas virtudes de las que el narrador no descuida exaltar el transplante a la Nueva Granada de la ideal política sexual peninsular. Es decir, la jerarquización respecto a la función, oficio y comportamiento que corresponde a hombres y mujeres dentro del espacio urbano. No faltar a sus palabras como principal cualidad atribuida a las mujeres obviamente que tiene por objeto resaltar la triunfal instauración de la moral cristiana y autoridad masculina en Santafé. En esta ciudad de ultramar, la infidelidad o el desacato a la potestad masculina según Piedrahíta no tienen lugar. (9) En este sentido el progreso a que ha llegado esta villa se mide también por la capacidad de sus habitantes de expulsar de este territorio los nativos cuerpos femeninos que según los primeros recuentos y relaciones era visto desde el exotismo de una

sensualidad sin límites o la agresividad de unas amazonas aberrantemente superiores a los hombres.

Una población de criollos con mujeres sin mancilla y hombres dedicados básicamente al estudio de la teología y a "la celebración ostentosa del culto divino" no sería tal si en la configuración del espacio físico que ocupan no dejaran escritas las señas de identidad de su ejemplar devoción y comportamiento. Así y como una manera de constatar y hacer visibles las virtudes de estos ciudadanos Piedrahíta se detendrá holgadamente en la enumeración, ubicación y descripción de aquellos edificios y construcciones que expresan el católico sentir de quienes los erigieron. Al presentar a los criollos ya había mencionado la Catedral y con ella inicia su extenso recorrido por los sitios donde las obras pías adornan y ordenan el espacio de la ciudad. Complaciente y detallada es la descripción de los atributos ornamentales y arquitectónicos de la Catedral, que con sus tres naves, las cinco capillas que hay en su interior, los santos y patronos que hay en ellas, el Coro que "está fabricado en el cuerpo de la iglesia, a la manera que lo tienen las catedrales de España," (317) sus dos órganos y sus retablos, se constituye en el edificio más importante y más finamente descrito por Piedrahíta.

Revelador en este momento de la descripción resulta también el hecho que la única queja que en todo el texto dedicado a Santafé manifiesta su autor tenga que ver con las bajas rentas que reciben los curas rectores de la Catedral. A pesar de que esta Catedral, se lamenta Piedrahíta, produce más frutos que la metropolitana de Méjico, aún demora el aumento de las rentas para sus mantenedores. Aparte de este discreto descontento, ni los oidores, encomenderos alcaldes o cualquier otro representante de la administración civil o eclesiástica local serán objeto de quejas o reclamos, silencio que contribuye al sostenimiento de las virtudes y buen gobierno que describe en la ciudad.

Puesto que para Piedrahíta la ciudad no se divide en barrios sino en Parroquias, al salir de la Catedral su desplazamiento sigue la dirección en que se encuentran los templos que las rigen, el de Nuestra Señora de las Nieves, el de Santa Barbara y el de San Victorino. Desde ellos su recorrido continuará con la mención y visita a las iglesias o capillas que se encuentran en las casas de la ordenes religiosas, conventos y los "tres colegios que tiene dicha ciudad." La del colegio de la compañía de Jesús se distingue por ejemplo ya que "su fábrica de templo y casa es tan buena que no tengo noticia de otra mejor en su religión, no solo en Indias, sino en Flandes, España y Francia (fuera del de Jesús en Roma)" a estas cualidades además le agrega que " venéranse allí cinco cuerpos enteros de los santos mártires Mauro, Fortunato, Dionisio, Euthimio y Anastasio" (320) La mención a los cinco mártires aumenta aquí la cantidad de las santas, patronos y santos que albergan todas las iglesias que antes había mencionado. La más importante es la Cabeza de Santa Isabel, reina de Hungría, venerada en la Catedral por ser ella la patrona de todo el reino.

La ordenación del espacio urbano que lleva a cabo Piedrahita a través de su secuencial mención de iglesias, conventos o edificios dedicados a la devoción católica es tal, que los límites de la ciudad misma están señalados por la presencia de un templo un monasterio o una imagen religiosa; "Además de las iglesias parroquiales, tiene sobre la cumbre del monte que domina la ciudad, por la parte de las Nieves, un templo y un convento dedicado a Nuestra Señora de Monserrate, donde algunos religiosos descalzos de San Agustín viven retirados. Y sobre la cumbre del monte que mira a la Catedral, otro templo de Nuestra Señora de Guadalupe, y en la ladera que media entre éste y la ciudad, hay una casa y ermita consagrada a Nuestra Señora de Egipto"(319) Centro y periferia del espacio urbano son pues los monumentos de la religión para Piedrahita, quien

emblemáticamente termina su recorrido por los sitios de la ciudad diciendo "y finalmente hay dentro de la ciudad más de doscientas ermitas, capillas y oratorios, que es la prueba más clara del religioso afecto de sus moradores" (321)

Ni las casas del cabildo, el gobernador, el presidente, los oidores, el alcalde o el recinto donde reposa el Sello Real, serán descritos o mencionados por Piedrahíta. Sobre el poder civil, se limitará a dar una relación, aunque también loable, del número y salarios de los integrantes de las instituciones de administración civil. Relación que completa destacando los fueros y jerarquía de que goza la ciudad respecto a todo el Nuevo Reino de Granada y su privilegio como poseedora de un escudo de armas y su título de "muy noble y muy leal."

De esta manera la cuidadosa y exaltada descripción del patrimonio religioso diseminado a lo largo y ancho del espacio público y privado de la ciudad no solo se constituyen en el soporte de la narración misma sino en el eje de la ordenación física y cívica de la ciudad. Ordenación que determinará la idea de ciudad en Piedrahíta lo mismo que el carácter del patrimonio urbano con el que él espera que el Rey Felipe II, a quien está dedicada su Historia, o los extranjeros lectores identifiquen la ciudad.

Un lector avisado del siglo XVI identificaría de inmediato que mediante la ordenación que Piedrahíta ha trazado sobre Santafé, la idea de ciudad que se vislumbra es la propuesta por San Agustín para la ciudad terrena. Es decir, la ciudad de los hombres como epicentro del mantenimiento y propagación de la fe. Para llevar a cabo tal propósito la ciudad tiene que ser como precisamente la ha descrito Piedrahíta; virtuosa en el comportamiento de sus habitantes, generosa en la construcción y mantenimiento de recintos dedicados al culto y la devoción, caritativa y piadosa en tanto recuerda a los mártires de la iglesia y promueve obras de caridad como hospicios y hospitales a los que

Piedrahíta también ha hecho referencia. La ciudad en fin vista como el epicentro en la formación de una república cristiana en tanto en ella se distinguen rasgos de independencia y singularidad respecto a la Corona pero a la vez cohesión y armonía entre los poderes civiles y eclesiásticos que la ligan al imperio. Una ciudad en la que los varones ilustres de primer orden no sean, como en Juan de Castellanos, los conquistadores o encomenderos sino los santos, mártires o patronos que custodian a la ciudad, los jefes de la Iglesia, los virtuosos gobernantes y los ciudadanos patrocinadores de obras dedicadas al culto, la caridad o la propagación de la fe.

La ciudad y patrimonio urbano de Piedrahíta, está pues construido bajo la guía de las ideas agustinianas y la preceptiva de las historias eclesiásticas. Como la de él muchas serán las descripciones de ciudades en las Indias Occidentales o la misma península, cuyos autores fueron sacerdotes, obispos o autoridades del clero. En este sentido la novedad de la descripción de Piedrahíta disminuye, pero al incorporarla dentro del proceso de dominio y textualización del espacio americano se convierte en un hito de gran revelación.

Aparte de la singular imagen de la ciudad virtuosa y devota que su descripción produce, con estas mismas imágenes Piedrahíta contribuye a nombrar, poseer, hegemonizar y disfrutar el espacio conquistado. De una manera similar a lo que se expresa a través de los mapas o las imágenes pictóricas, la descripción escrita de la ciudad posee también el poder de socializar a sus habitantes y acomodar la realidad mediante el uso de reconocidas convenciones. Mediante ellas no sólo se integra la ciudad y el territorio que domina a la teleología, tradición cultural y el poder del imperio sino que además ponen al descubierto los deseos y aspiraciones del individuo que las llevan a cabo. En última instancia el patrimonio urbano que Piedrahíta le otorga a la ciudad, es el patrimonio de

su propia persona, en tanto él como sacerdote y representante del catolicismo en la Nueva Granada, ve en la ciudad las señales de su propio oficio y les atribuye condiciones de centro y frontera. No obstante mediante esta singular exteriorización de la propia persona o grupo que al que se representa el efecto final es que el espacio americano ha dejado de ser una región sin nombre que invitaba a ser tomada y se ha convertido en un Lugar firmemente establecido y demarcado al que hay que defender, disfrutar y continuar poblando.

El eficaz entrelazamiento entre las nociones de espacio, cultura y poder queda así expuesto al interior de la escritura eclesiástica colonial dedicada a la ciudad. Una vez que la ciudad ha sido trazada y nombrada a través de sus títulos y fueros administrativos, el recuento de su historia o la descripción de su "realidad" y crecimiento viene a ser el rasgo que le otorga la mayoría de edad cultural y social. De la misma manera que un territorio sin su representación cartográfica está fuera del conocimiento imperial, una ciudad sin títulos, sin fueros y sin su representación escrita aún está por formar, pues en última instancia la escritura que la nombra es la que le otorga su identidad como un hecho real. La representación toma el lugar del espacio físico y social y además de incorporarlo a la jurisdicción cultural del imperio lo convierte a ese espacio en un Lugar ideal.

En Piedrahíta significativos silencios y un singular ordenamiento temático y espacial borra en su representación las contradicciones y tensiones socioculturales vigentes en la ciudad. La tensión y dualidad entre conquistadores y conquistados, peninsulares y criollos o entre los mismos estamentos de poder imperial que se manifestaban en la ciudad colonial han sido efectivamente anulados o sustituidos por la imagen de una virtuosa y devota ciudad. Una ciudad trazada con finas convenciones para que la ilusión central y el efecto de realidad que se desprenda al leer su representación

sea el de la armónica y desproblematizada convivencia en las tierras del monarca, de la iglesia, la administración, los ciudadanos y la población conquistada.

III. A manera de conclusión

Al reseñar en este artículo el origen, la función y el significado que contiene la vista urbana de Piedrahíta y sus implicaciones respecto a la textualización y dominio del espacio en la Nueva Granada, soy conciente de que aquí han quedado fuera la respuesta e historia de las nociones de espacio y territorialización de las naciones dominadas. Sin ellas naturalmente que el estudio de la espacialización durante la conquista y la colonia en la Nueva Granada continuará incompleto y que sólo con investigaciones similares a las de Joan Rappapor,(1990, 1999) o Barbara Mundy (1996) quien estudia el caso mexicano, tal vacío podrá sortearse efectivamente. No obstante, mi intención no ha sido la de continuar con aquellas historias que Walter Mignolo denomina mono-temáticas en tanto estas solamente se concentran en señalar los mecanismos y expresiones culturales de dominio occidentales. Más bien lo que se ha querido destacar es un punto de ingreso en el estudio de la representación del espacio urbano para la Nueva Granada y sus alteridades al interior de las mismas formas culturales del invasor. En un reino en el cual la ausencia de una tradición pictográfica precolombina, a la manera de los códices aztecas, o de crónicas de resistencia como las de la tradición peruana, dificultan aun más precisar la visión del otro, estudiar detenidamente la producción cultural del vencedor tal vez contribuya a develar aún más lo que sus representaciones ocultan. Específicamente pienso aquí que respecto al tema del espacio y la territorialización precolombina en la Nueva Granada se podrían refinar las enseñanzas metodológicas de Sabine MacCormack (1991) a propósito de su estudio sobre las religiones andinas. Es decir, en compañía de un soporte teórico interdisciplinario (etnografía, antropología, sociología) ir despejando

y decantando la escritura del conquistador mismo cuando éste se refiere o describe la formación territorial y organización del espacio de las naciones originarias. Por lo pronto cualquier estudio sobre los usos, ideas y distribución espacial durante la conquista y la colonia en la Nueva Granada será tan solo una aproximación.

Notas

(1). "What this means is that a town could exist--as legal construct, that is, a civitas- - even before its site was actually determined" Sobre los significados culturales, cívicos y político atribuidos a la ciudad durante la expansión conquistadora vease Richard L. Kagan, *Urban images of the Hispanic world, 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000.

(2). Muy pocas ciudades fundadas por españoles en América no tienen un antecedente urbano o de asentamiento indígena en sus orígenes. La necesidad de mano de obra, la utilización de redes de comunicación ya establecidas, la importancia de un sitio de abastecimiento agrícola etc., hacen que la colonización española y la fundación de ciudades dependa de los pueblos o ciudades indígenas. Sobre fundaciones españolas y ciudades precolombinas véase, entre otros, Azancot Vives Pedro, "Las ciudades Iberoamericanas: expresión de la expansión ultramarina" y Ferrer Gómez Álvaro, "Estrategias de la colonización: líneas de penetración y desplazamiento; Áreas de colonización española y portuguesa hasta 1753", en Francisco de Solano (Director científico) *Historia Urbana de Iberoamérica*. Tomo I. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1987. Hardoy, J. E. *Urban planning in precolombian America*. George Brasiller, New York, 1968 y *Las ciudades precolombinas* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966. Regal, A: *Los caminos Incas en el antiguo Perú*, Lima 1936.

Andrews, G. F. *Maya cities*. University of Oklahoma Press 1975. Agurto, S; Cuzco; la traza urbana de la ciudad Inca Lima: UNESCO, 1980.

(3). Lewis Mumford. *The culture of cities* New York: Harcourt, Brace and Company, 1958. Desde un punto de vista cultural, arquitectónico, demográfico, económico, espacial, histórico, religioso, filosófico, etc., la definición de la ciudad es tan compleja y variada como los temas de estudio relacionados con ella. A pesar de que Mumford no estudia la ciudad Iberoamericana, adopto su definición ya que en principio ofrece uno de los panoramas culturales más completos en el estudio de la ciudad occidental.

(4). De la Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada, existen cuatro ediciones. La primera de Amberes 1668 se editó en los talleres de Juan Bautista Verdussen. La segunda es de 1881 y la editó en Bogotá Medardo Rivas con un prólogo de Miguel Antonio Caro. Una tercera edición data de 1942 editada también en Bogotá. En 1973 y con un prólogo de Sergio Elías Ortiz, la editorial Kelly de Bogotá publica la última edición que se ha hecho del texto de Piedrahíta. Mi lectura se basa en esta última edición.

(5). Varias son las ciudades que en las Indias recibieron esta dignidad. En la Nueva Granada, Cartagena recibe el título también en 1575 y Pasto recibe el de "muy leal ciudad" en 1559.

(6). Sobre la ciudad hispanoamericana, como expresión de la expansión ultramarina, vease Pedro Vives Azancot, *ibid* y A. Hennessy *The Frontier in Latin American History*. Edward Arnold, London(1978).

(7). El primer intento de asentamiento fue el Fuerte de Navidad (1492) construido por Colón al norte de la isla La Española. Intento que, como se sabe, terminó en desastre.

Le sigue La Isabela (1493). En 1498 Bartolomé Colón funda Santo Domingo, que refundada en 1502 se constituye en el primer asentamiento estable en Las Antillas y el Nuevo Mundo. En 1521 Juan Ponce de León funda la ciudad de San Juan. Los primeros asentamientos estables en tierra firme fueron Nuestra Señora la Antigua del Darién (1510) y Nuestra Señora de la Asunción de Panamá (1518); fundados por Ponce de León y Pedrarias Dávila respectivamente. Al mismo tiempo que tenían lugar las exploraciones hacia el interior de tierra firme (región Centro Americana y Andina) muchas ciudades que aún mantienen su importancia en Hispanoamérica fueron fundadas entre 1500-1550; Veracruz (1519), México (1522), Guadalajara (1529), Puebla (1530) Santa Marta (1525), Cartagena (1533), Quito (1534), Lima (1535), Popayán (1536), Santafé de Bogotá (1539), Tunja (1539), Arequipa (1540), La Paz (1548). Sobre exploraciones y fundaciones durante la primera centuria de la colonización véase, Álvaro Gómez-Ferrer (1987) "Estrategias de la colonización: lienas de penetración y desplazamiento; áreas de colonización española y portuguesa hasta 1573" Historia Urbana de Iberoamerica Tomo I. Francisco de Solano (director científico). Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1987.

(8). Sobre la distinción entre espacio y lugar en el sentido que aquí empleo, véanse John Agnew, "representing Space: Space and Culture in Social Science." Place, Culture, Representation. Ed. James Duncan and David Ley. London and New York: Routledge, 1993. 251-71.

Bender Barbara, Landscape Politics and Perspective. Providence and Oxford: Berg Publishers, 1993. y Erica Carter, Donald James y Squires Judith. Space and Place: Theories of identity and Location. London: Lawrence and Wishart, 1993.

(9). Como se sabe a este respecto otra cosa muy distinta había referido Rodríguez Freyle en su *Carnero* (1638) de tal manera que si se tratara de destacar "la conducta sexual impropia de la ciudad colonial" la crónica de Freyle, contienen abundantes ejemplos. Este tema, no plenamente estudiado desde la perspectiva de la construcción del patrimonio urbano durante la colonia, lo desarrollo ampliamente en un capítulo de mi tesis doctoral. (2001)

Referencias Bibliográficas

Colón, Cristóbal. Los cuatro viajes del almirante y su testamento. Ignacio B. Anzoátegui ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1964.

Cummins, Tom and Rappaport Joanne. "The Reconfiguration of Civic and Sacred Space: Architecture, Image and Writing in the Colonial Northern Andes." *Latin American Literary Review* XXVI.52 (1998): 174-199.

Fernández de Piedrahíta, Lucas. Noticia Historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada. Sergio Elías Ortiz ed. Vol. I. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 2 vols.

López de Gomara, Francisco. La conquista de Mexico. Jose Luis de Rojas ed. Madrid: Historia 16, 1987.

MacCormack, Sabine. Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Mignolo, Walter. "Colonial Situations, Geographical Discourse, and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis." *Dispositio* 14.36-38 (1989): 93-140.

Rappaport, Joanne. The Politics of Memory: Native Historical Interpretation in the Colombian Andes. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Rodríguez Freyle, Juan. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada. Jaime Delgado ed. Madrid: Historia 16, 1986.

**Travelling Textualities and Phantasmagoric Originals:
A Reading of Translation in Three Recent Spanish-Caribbean Narratives.**

Guillermo Irizarry
Yale University

This paper will comment upon the value of translation and double translation in three recent Spanish-Caribbean narrations: Julia Álvarez's *How the García Girls Lost Their Accent* published originally in 1991 by Algonquin of Chapel Hill and its Spanish version, *De como las chicas García perdieron su acento*, published in 1994 in Barcelona, Spain by Ediciones B, *When I Was Puerto Rican*, by Esmeralda Santiago, published in New York by Addison-Wesley and reissued in 1994 by Vintage Books, and its translation, *Cuando era puertorriqueña*, published the same year by Vintage Books in its series *Vintage Español*, and Rosario Ferré's *The House on the Lagoon* from 1995, published in New York by Farrar, Straus and Giroux, and its translation, *La casa de la laguna*, published originally by Emecé in Barcelona, Spain, and Buenos Aires, Argentina, in 1996 and 1997 respectively, and reissued by Vintage Books in 1997 in its *Vintage Español* series. I group these texts, because while they were originally published in English, each of them textually inscribes a connection to an original Spanish text, which was either lived or said to exist in manuscript form. In a rather anachronistic fashion these textualities become translations without originals, as the texts they claim to have as sources do not have a material existence. To convolute matters further, a translation in Spanish of each of these texts was published swiftly after the original version in English was released. It is clear that as we attempt to value the canonicity of these writings we experience an affect of deterritorialization, as we have a displaced original and a phantasmagoric primary cultural-referential space. These narrations make reference to an

original locus of culture, encoded in Spanish, while existing in and interpolating another (encoded in English).

With respect to the process of translation and its effect on the canonization of a text, Walter Benjamin in his much anthologized essay "The Task of the Translator" notes that through translation "the life of the originals attains . . . its ever-renewed latest and most abundant flowering" (72). It is, therefore, through translation that a text is fixed and given canonical value. According to Jacques Derrida: "The translation will truly be a moment in the growth of the original, which will complete itself *in* enlarging itself . . . And if the original calls for a complement, it is because at the origin it was not there, without a fault, full, complete, total, identical to itself" (188). But it is simplistic to think that the fixity obtained by this process implies a neutral relationship of power, as sites of enunciation and dissemination exist in a geopolitical complex of relations of power.

Regarding this point, Richard Jacquemond affirms in "Translation and Cultural Hegemony" that "A political economy of translation is consequently bound to be set within the general framework of the political economy of intercultural exchange, whose tendencies follow the global trends of international trade" (139). In this sense it is important to note that the way in which the texts of "dominated" cultures are translated articulates "a particular mode of reading and thus a particular image of the foreign culture" (Robinson 34).

The first novel that I would like to discuss is *The House on the Lagoon* by Puerto Rican writer Rosario Ferré. In reading it is clear that the English version constructs a Spanish original for it inscribes the text with untranslatable elements and phrases that recall the original articulation of phrases, lived-experiences, emotions, places, and objects

in Spanish. Due to the fact that this original text does not exist, the first translation (to English) refers to a phantasmagoric original.

The House on the Lagoon creates a world of binary oppositions. The novel historicizes the experience of an aristocratic Puerto Rican family of creole and Spanish lineage, living in a mansion and enjoying the benefits and privileges of their social position. At the same time, the narration delves into the lives of the Afro Puerto Rican servants living in the basement of the Mendizábal family mansion. From the start the novelistic structure is ordered by two voices, those of Isabel and Quintin. The masculine and feminine voices confront and reproduce each other in the binary logic of masculine and feminine epistemologies. If Isabel takes interest in the emotional and the intrahistorical, Quintin focuses on the historical. Isabel concerns herself with the history of romances, passions, the semiotic, Quintin the historiographical, the law, events of national transcendence. The narration exploits this binary logic by imposing a clear separation between black and white, such that the novel presents two family trees: that of the family of Petra, the black servant, matriarch of the basement, and that of Quintin, the white businessman, patriarch of his house. Puerto Rican culture and society are categorically divided. Petra's line is matriarcal and endogenous, Quintin's patriarchal and exogenous. Petra's religion Yoruba, Quintin's strictly Catholic. Her biological, historical and cultural origins are in Africa, his in Spain. The central metaphor of the house orders and disseminates this binary logic; the black servants permanently occupy the basement and their masters, the upper living quarters.

The House on the Lagoon is a fluid translation, richly inscribed with objectifying dichotomies which make the culture of Puerto Rico easily comprehended and canonized. Similarly, the second translation, a faithful rewriting of the English version, reproduces

these binary, stereotyped notions of Puerto Rican society and culture. The reception of the work may be variegated, but the effect of the Puerto Rican reading is a learning about what is Puerto Rican by the subjects themselves through foreign cultural codes. The clear demarcation of cultural spaces by race, central to the novel in its two versions, articulates a hardened map of the Puerto Rican subject, where lower and upper classes are spacialized and strictly segregated, and where borders are stiffly demarcated. If the island's dominant national discourse insists that "el que no tiene dinga tiene mandinga," *The House on the Lagoon* rejects this proposal of hybridity. The novel, when compared to dominant discourse, produces an affect of deterritorialization that makes the national subject (an) other to her/himself. In the end the hegemonic position of the metropolis, its culture, its language, its national program, is reproduced.

The language of *How the García Girls Lost Their Accents* is subscribed to the American dialect of English, even as the novel includes within its diction several verbal items directly from Spanish: songs, phrases, minor idiomatic expressions: "patrón," "finca," "pobrecito," etc. In addition to those terms, frequently the narrative voice communicates to the reader that what is being narrated or quoted in English was said in Spanish: "'What's up?' Vic asks in his heavily accented Spanish" (207). As with *The House*, *García Girls* constructs itself as a translation of a lived original. However, since the referred original text does not exist, the English version is a simulacrum of translation. But as a translation it articulates several generalized postulates of the dominant position of English: firstly, that this language is an adequate tool for understanding other cultures; secondly, that the other cultures are sufficiently simple to be translated with fluency to English; thirdly, that other cultures are easily understood because they are similar to the culture of the U.S. and/or to the stereotypes of those cultures within the U.S. Furthermore,

those untranslatable items are superfluous differences which appear as decorative items. To a certain extent they add to the exotic nature of the Other but they do not interfere with the fluid reading of the text (the literary, material, and symbolic).

How the *García Girls Lost Their Accent* tells the story of four sisters who immigrated to the United States during the Trujillo dictatorship in the Dominican Republic. The girls left their elevated social position and reputation, escaping political persecution, and came with their doctor father to mingle with the dominant classes of the United States. Despite suffering minor discrimination and financial difficulties, they were able to attend single sex boarding schools and elite residential colleges. A reverse chronology structures the novel providing the reader with an ordinary sense of self. As readers we understand the traumas of these poor immigrants as they suffer bouts of depression, anorexia, a general sense of placelessness, because the plot of *García Girls* maps the construction of their biographies.

The overall sensation of disorganization in the structure of the novel is flattened because the novel takes on the pretense of a biography. At that it works as a logotherapeutic session by travelling to the "root" of trauma. The ideal reader will attempt to piece together the broken self, which will be done earnestly following the reading process. The narrated subjects, immigrant Dominicans and Dominicans in general, are seen as traumatized beings, split because of their separation from their homeland and home culture, or because of the innate political unrest in their island. The coding of this narrative as a biographical move from a premodern to a modern space, from a place of repression to a place of liberty, constructs a dichotomy of inferiority/superiority (coinciding with Dominican Republic/United States). This dichotomy is the master code of the *García Girls*.

But the novel also narrates the translation of a subject whereby the "route" of the girls maps the "way finding" of a subject in translation from Spanish to English (Deleuze), from the repressive political and social environment of the Dominican Republic as a whole and of the familial environment in the private sphere to the liberating space of the more progressive United States and the newly reconstituted therapeutic institutions of the nuclear family, the private lay school, and the psychiatric clinic.

As a whole the Old World, that is the Dominican Republic, is represented as a stage populated by submissive and faithful non-white servants, a mulatto lower-class, and a white ruling elite. This ruling elite lives in familial semi-feudal complexes, protected by walls that demarcate their status and protect their property and lineage, and whose preferred manner of sexual reproduction is endogenous, maintaining and reproducing power through marriage to other elite and white families. The dominant figure of this feudal house is the patriarch, Papito in the case of the García de la Torre family. Within this isolated community live the servants in a pure dyadic relationship. The cast of secondary characters reinforces that semi-feudal imaginary. Chucha, the black Haitian maid who has been in the family for two generations, practices voodoo in her private chambers and sleeps in a coffin. The security forces of Trujillo are represented by two agents who come from poor rural communities and are hungry for material and symbolic wealth, and who have certain proclivity for pedophilia.

This premodern image of the Dominican Republic is, needless to say, the fantasy of Otherness held in high esteem within the so-called First World countries. It is in this topos, this neat tracing of the Other in its geographical, social, and cultural sense, that the writer/translator builds her narrative. In this essentializing depiction of the Dominican Republic lies the fluidity of the translation and the canonization of that image, which

simultaneously reproduces the fantasy of domination of the hegemonic position. The line of escape of the narrated subjects, abandoning the country, the culture, and losing their "accents," is neatly accepted as the only solution to their crises.

García Girls was translated by Jordi Gubern and the language of the Spanish version adopts the modality of Spanish spoken in Spain. Thus, the second translation responds to two hegemonic centers: the old colonial power, which certainly still maintains its fantasies of transnational domination, and the new dominant metropolis, whose dreams of domination are couched in the neo-liberal program. Within these new coordinates the Dominican Republic appears as this highly structured Other, insufficiently modern and excessively hierarchical, whose institutional realities exist as antidemocratic and hardened. It is indeed, as seen from the narrative eye, a point of departure and escape. Not only are the Girls slowly acculturating to their new host nation and recovering from their traumatic origins, but also those in the nation are depicted as persons who wish to escape to the United States. In a particularly revealing moment one of the young and salacious maids of the García de la Torre home sings

Yo tiro la cuchara

Yo tiro el tenedor

Yo tiro to' lo' plato'

Y me voy pa' Nueva Yor' (257)

With this second translation, the novel *De como las chicas García perdieron su acento* becomes a brutish and simplistic interpretation of its cultural landscape. The class dynamics, the relations between races and the construction of gender has a deterritorialized affect that adjudicates Otherness onto the Dominican reader. In addition, the need to escape, to be liberated from this semifeudal and highly masculinized society

makes the private landscape of the island, in contrast to the public and liberating landscape of the United States, a space where the relation of the subject with its space is negatively charged and impossible to negotiate by any means except escape. On the other hand, the centers of geopolitical power, mostly the United States, are connoted as the place of liberation, even if the route is not without pain and suffering. Therefore, the dichotomy of inferiority/superiority is supported by this reception from the position of the subaltern subject.

As with the previous works, *When I Was Puerto Rican*, Esmeralda Santiago's autoethnography, gains authority articulating the heuristic device of the translation, making reference to a lived original in Spanish, and giving the writer the value of translator. Considering that the text narrates the life of Esmeralda Santiago, and that she is inscribed in the narration as the first person narrator, we may read the text as a self-translation, which grants this artifact a double meaning considering that the text itself is about a poor Puerto Rican country girl who migrates to the United States and is forced to translate herself into a diasporic subject within a new territory.

What is of interest in considering the symbolic exchange implicit in the text and its reception in transnational contexts is that *When I Was Puerto Rican* does not follow the same pattern of representation and figuration of the locus of narration as the previous texts. In contrast with Alvarez's and Ferré's text, Santiago presents a landscape of flux and crisis which becomes less canonizable than the images represented by her counterparts. In terms of the narrative structure *When I Was Puerto Rican* follows a chronology of memories loosely connected as vignettes of the author's life. The settings of these are diverse and hardly respond to a simplistic design easily mappable within an a priori conception of migration. For this reason, the text lacks fluidity in that it does not

address the horizon of expectations of its readers. Additionally, Negi, Santiago's narrated ego and heterodiegetic narrator, does not create an orderly or easily reproduced image of the island's culture and society, but rather the narrator portrays a nation in quick and erratic transformation, marked by her own constant displacement in a myriad of dysfunctional environments. Negi moves several times from a neobucolic environment in the mountains of Puerto Rico, to the unsanitary caño Martín Peña, to a minuscule and noisy Santurce neighborhood, back to the mountains, and to the house of an unloving aunt, before definitely leaving Puerto Rico. Her peripatetic travels produce an image of dissolved hierarchies, where politicians, teachers, school administrators, and social workers are parodied. The same institutions seminal to the easy articulation of hegemony within the state are entirely dysfunctional and the relation of the protagonist to them is tenuous at best. A perfect example of this is seen in Negi's family. Her parents are not married and her father disappears and reappears without rhyme or reason, new siblings are born yearly, the mother is forced to take on the role of the provider, Negi then turns into the caretaker, the children are split up, and eventually the father disappears completely from the scene. Negi as a person may not be understood as an entity within a family, whatever type of family, nor within any other social institution, for the social realities within which she is defined are constantly changing in a nefariously unpredictable fashion.

The image of the nation as a loose and disorganized field of changing institutions and the lack of internal coherence puts forth a map of personal connections with a network of complex relations. This social landscape is hardly a canonizable construct. The coding of the narrative is not a fluid translation. It is not encoded to match facile emplotments of Nation and State, the Social, or even the Self as Other.

In considering the second translation, *Cuando era puertorriqueña* was translated by the author herself. Disregarding an easy and pernicious value judgement regarding the literary quality of the text, it must be underscored that Santiago's accuracy in her grammar is greatly diminished. But it is this very lack of correctness that makes the reception of her autoethnography in Spanish, much more interesting and radical than the English version. *Cuando era puertorriqueña* is an excessively faithful and difficult translation of the original, considering not only the world represented by *When I Was Puerto Rican*, the structure of the text, but also the frequency of calks from the English language, the excessive use of the gerund and of the impersonal "se," and the imprecise use of articles. It is plagued with linguistic interferences that force the readers to abandon the comfort of their expectations of normative discourse and therefore become empathetic with the narrator.

The ethics of this reading imply a questioning of the effectiveness of dominant discourse to understand the Puerto Rican diasporic subject, because she is an unauthentic fragment of the nation, an adulterated and bastardized subject from the perspective of the dominant hegemonic position. Even as the represented subject is shown as a dissimilarized Puerto Rican, a Puerto Rican that does not claim that fixed entity anymore, difference in this case promotes an "ethical substance" a unity in understanding and crossing borders, which imply a decentering of dominant cultural positions within the Puerto Rican island. In addition, there is an implicit learning at the linguistic, social, historical, familial, and cultural levels.

As we approach the symbolic exchange above and beyond national frontiers, translation and travel become a new cultural paradigm (Clifford). Apart from understanding the lack of fixity implicit in the travelling and translated subjectivities, we

have to approach critically the value of the cultural products typical of this instability. As Coco Fusco would say: we need to "account for the distinctions between political power . . . and symbolic exchange" (27). These exchanges are not transparent, they indeed "follow the global trends of international trade" and reproduce particular modes of power and meaning. The shuttle movement of subjects, representations of subjects and their experiences, translations and double translation may not be perceived as ideologically neutral. Quite to the contrary they are inflected within particular ideological positions and they may foster a monolithic approach to subaltern subjects, reproducing in effect the purity of the self and allowing for the transnationalization of dominant colonial views.

We have spoken of the English versions of the texts as translations of phantasmagoric originals. The value of these texts, as well as the success of their sales and the interest they arouse in commercial publishing houses, is grounded in the fact that they exist as translations of cultural Others. The result of this simulated trajectory is to canonize in the dominant culture the image of subordination of those worlds and individuals, their prevalent stereotypes, as well as the hegemonic position of dominant cultures and languages. The symbolic interchange does not challenge the dominant culture, but rather affirms it. Clearly this type of movement does not occur in the same fashion in all translations but it is an undeniable trait in varying degrees in the texts at hand. The second translation, the Spanish version of the texts, closes this circuit of symbolic exchange when the Spanish-speaking "I" learns to recognize itself encoded in the cultural codes of the dominant Other.

Works cited

Álvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*. Chapel Hill, NC: Algonquin, 1991.

---. *De como las chicas García perdieron su acento*. Trans. Jordi Gubern. Barcelona: Ediciones B, 1994.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969. 69-82.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

Derrida, Jacques. "Des tours de Babel." *Difference in Translation*. Joseph Graham, ed. Ithaca: Cornell UP, 1985. 165-248.

Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. Trans. Rosario Ferré. Buenos Aires: Emecé, 1997.

---. *The House on the Lagoon*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Fusco, Coco. "Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity." *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York: New Press, 1995. 25-36.

Jacquemond, Richar. "Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation." In *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1992. 139-57.

Robinson, Douglas. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Translation Theories Explained. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.

Santiago, Esmeralda. *Cuando era puertorriqueña*. Trans. Esmeralda Santiago. Vintage Español. New York: Vintage, 1994.

---. *When I Was Puerto Rican*. 1st. Ed. New York: Addison-Wesley, 1993. New York: Vintage, 1994.

Venuti, Lawrence. Introduction to *Rethinking Translation*. London: Routledge, 1992. 1-17.

De Nueva York al Niágara (1867) de Alberto Blest Gana: a todo vapor fuera de Occidente.

Alvaro Kaempfer
University of Richmond

En enero de 1867, el escritor chileno Alberto Blest Gana (1830-1920) fue enviado a Estados Unidos como encargado de negocios. Desde allí pasó, al año siguiente, a Inglaterra y luego a Francia, como embajador de Chile. Desde Europa, sólo volvió una vez a las Américas y fue para asistir al Congreso Panamericano de 1901, en México, como miembro de la delegación oficial chilena. Al zarpar desde el puerto de Valparaíso, en diciembre de 1866, Blest Gana emprendió un viaje sin retorno. Tenía, entonces, 36 años y había publicado, entre otras obras, *La aritmética en el amor* (1860), *Martín Rivas* (1862), y *El ideal de un calavera* (1863). A su paso por Estados Unidos, escribió *De Nueva York al Niágara*, donde narra un viaje que hizo en septiembre de 1867. Luego de este libro, publicado inmediatamente en Chile, su próximo trabajo apareció treinta años después. Este fue *Durante la reconquista* (1897), seguido por *Los trasplantados* (1904), *El loco Estero* (1909) y *Gladys Fairfield* (1912).

De Nueva York al Niágara, por lo tanto, se ubica entre dos grandes momentos de la producción y de la vida de Alberto Blest Gana. Alfonso Escudero y A. Fuenzalida Grandón coinciden en que es la única manifestación literaria que ofrece Blest Gana desde que asume responsabilidades políticas en 1864 hasta su jubilación diplomática (Escudero XV; Fuenzalida Grandón 27). Sin embargo, este postrer saludo a las letras, como lo llama Hernán Díaz Arrieta, antes de hundirse en el silencio y en su labor diplomática, ha sido casi completamente ignorado por la crítica (58-9). Escaso ha sido el interés por las páginas que Hernán Poblete Varas reconoce como las "únicas que rompen el silencio literario en el largo periodo de su carrera diplomática" (176-77). El texto, por una parte,

es una narrativa de ruptura e ingreso al silencio. Por otra, es la travesía textual de un intelectual que reflexiona sobre el lugar de su escritura a mediados del siglo XIX. Ambos aspectos convergen en la contemporaneidad y la simultaneidad de las referencias con las que el texto arma una totalidad histórica y traza sobre ella un imaginario de paso. Como consecuencia, la narración articula una hermenéutica cultural con la que su autor liga escritura, sociedad e historia tras un mismo y uniformador criterio rector: la moda. Esta, la moda, dinamiza así el relato del viaje en función de una mirada cultural e histórica con la que Blest Gana se lee a sí mismo y, al hacerlo, cartografía su propia *occidentalidad* en el marco más general de las escrituras de la modernidad.

Al inicio del texto, Blest Gana dice que su viaje a las cataratas expresan su docilidad frente "a los decretos de la moda", su deseo de pagar "tributo de admiración a la gran maravilla americana" (253). Precisa, además, que su propósito final es poder decir, luego, que ha visto el Niágara (259). En este sentido, el viaje responde, sobre todo, al deseo de *ver* y *decir*. Con este propósito, aborda un barco a vapor que zarpa desde el muelle de la calle 43 de New York hacia Albany, desde donde cubrirá en tren las restantes trece horas al Niágara. En la primera parte del viaje, la escritura que remonta el Hudson se detiene para hacer una apología de Fulton, a quien pone junto a Colón y a Galileo (266). Fulton, cincuenta y ocho años antes, contra la corriente e incorporando la energía de vapor a la navegación, es allí pura voluntad. Lo es, específicamente, para un Blest Gana que dice carecer de la suya mientras, arrastrado por la moda, ve a orillas del río sus propios recuerdos del sur de Chile (265).

Fulton, el Hudson y el barco a vapor enmarcan la "natural e invencible inclinación a estudiar por todas partes las escenas de la humana comedia" de Blest Gana (258). El barco que a todo vapor y contra la corriente remonta el Hudson es, para Blest Gana, la

sociedad estadounidense misma (274). El recorrido es, además, una incursión a sus recuerdos de un país que, sin saberlo entonces, nunca verá de nuevo. La jornada desde Albany al Niágara las cubre, al otro día, en "carros enteramente iguales a los usados en el ferrocarril del Sur" de Chile (275). El gentío, sin embargo, contrasta con el vacío de los trenes chilenos "poblados apenas por unos pocos individuos, que llegan en su aislamiento a mirarse con la simpatía de compañeros de infortunio" (257). Fuera de eso, hasta las detenciones para comer en el trayecto le resultan parecidas a las que se hacen en San Francisco o en Llay-Llay, al viajar de Santiago a Valparaíso (277).

A pesar de la repetición, quiero destacar dos diferencias observadas por Blest Gana, y que quiero relacionar luego con el final del texto. Estas son, una, el contraste entre la sociedad estadounidense y la chilena respecto del espacio y el futuro; y, dos, el orden que observa entre las gentes en uno y otro país. Sobre el primero, Blest Gana afirma que "[d]onde quiera que uno aquí dirija sus pasos en este ancho mundo que se llama Estados Unidos, ve esa misma grandeza, esas mismas promesas para el porvenir, esa vitalidad exuberante, inextinguible, que va haciendo, y concluirá por hacer de este pueblo el más poderoso de la tierra" (271). Si la voluntad define la sociedad norteamericana, la reproducción de esa voluntad sobre un territorio inmenso le otorga su unidad, proyección histórica y poder político. Esa mismidad que se repite al infinito, además, no puede sino hacerlo en una trayectoria lineal y unidireccional. Tras esta caracterización, continúa Blest Gana, "involuntariamente se piensa en la patria, en aquel jardín de la América del Sur, con sus dos millones de habitantes, su estrecho territorio y ... el rayo de melancolía penetra el corazón" (271). No quiero detenerme a destacar que es otro acto involuntario el que define a Blest Gana ni que el objeto de ese pensamiento involuntario es su *patria*. Sólo quiero destacar aquí que para esa patria la estrechez territorial y su escasa población

poseen una relación inversamente proporcional a su unidad y proyección histórica. Frente a ella, el asombro visual y la magnitud del espectáculo adquieren la interna congoja de la melancolía. La segunda diferencia tiene que ver con la gente. Blest Gana subraya que tanto en el barco como en el tren, lo ha sorprendido la mezcla de gente y de clases sociales. La carencia de un orden y de una jerarquía que indique la condición social de todos y cada uno de los sujetos que viajan es algo que no tenía considerado ver. Aunque, al mismo tiempo, el fenómeno le resulta natural "pues las costumbres democráticas del pueblo [norteamericano] no admiten las distinciones establecidas en los nuestros" (275). Si la primera diferencia contrasta espacio/vitalidad con estrechez/precariedad y lo arrastra a la melancolía, la segunda dibuja los agentes sociales de ambas referencias nacionales a partir de la sorpresa del *desordendemocrático*.

Cuando, luego de su ya largo viaje, llega al Niágara y se encamina a su objetivo, "[e]ran las diez, una noche de luna, y el dieciséis de septiembre" (283). Blest Gana, narrador, finalmente, iba a ver la catarata "alumbrada por la luz de la luna, y evocando en mi memoria los días sagrados de la Patria, a los que todo chileno rinde el fervoroso culto de sus recuerdos, aunque el tiempo y la distancia llamen sus pensamientos a los objetos presentes" (283). Así, bajo una noche de sospechoso romanticismo, la escritura construye un sujeto que, en tanto observador (visual) y observante (fervoroso) se define en función de dos lugares. Por un lado, allí, frente a él, están las cataratas que, desde el comienzo del viaje y desde el inicio de la escritura reclamaban "tributo de admiración" (253). Por otra parte, en el recuerdo y en la memoria concebida como santuario, está la Patria, aquella a la que "todo chileno rinde el fervoroso culto de sus recuerdos" (283). La primera es un ser ahí al que se contempla tras un viaje a través de la técnica, la maquinaria. El otro ha sido generado como consecuencia residual del viaje y obedece al peso de la memoria que

resiste la apropiación plena del presente al amenazar al sujeto que observa con desintegración cultural e histórica. La memoria surge a contrapelo del viaje a la moda y como nostalgia melancólica por algo que ya no está ahí, la *patria*, definida ahora como un acto de fe.

Frente a la amenazante disolución de sus referencias, frente al Niágara, Blest afirma que "[t]odo en esta escena nocturna, tenía para mí la solemne majestad de la grandeza y del misterio" (284). En ese instante de plenitud, el Niágara y la patria surgen como experiencias simultáneas cuya contemporaneidad está dada por la escritura a la que se aferra un sujeto cuyos recuerdos son el texto mismo. Si el relato ha dejado claro que pocas cosas vistas le son ajenas, es porque sólo ahora, frente a las aguas del Niágara, la visión se llena de fugaz y radical otredad. Allá, en el pasado y la memoria, la patria es melancólica nostalgia y acto de fe. Aquí, el Niágara es la plenitud de una mirada a la naturaleza. Allá el jardín estrecho, acá la voluntad inmensa.

El impacto de esta visión del Niágara surge con la primera mirada a la catarata, la que, dice, "me hizo salir violentamente de la conciencia de la vida material, y lanzarme en alas de una fantasía caprichosa al través de un mundo imaginario, en que lo real y lo ideal, los recuerdos y los antojos del cerebro se combatieron por algunos instantes el dominio de mi espíritu" (285). Cabe recordar que al inicio del texto dijo que la moda doblegó su voluntad y lo llevó a emprender un viaje al Niágara, ahora, en este viaje al corazón de la noche, la naturaleza amenaza con hacerlo perder incluso su lucidez. Es preciso escapar, aunque esta primera visión del Niágara y sus nocturnos juegos de imaginación impliquen que "[e]sa visita a la catarata fue como una idea precursora de la realidad" (286).

Sin embargo, la presunción de una realidad de la que la catarata sería la puerta de entrada es también la amenaza de la pérdida de voluntad, la de su lucidez. Blest Gana renuncia a seguir adelante. Opta por la luz del día, del día siguiente; el objetivo de su viaje aún es *ver* (287). Al otro día, al cruzar a territorio canadiense "[p]ara tener una vista completa de ambas cataratas", vuelve a la medida lucidez ante el paisaje, al asombro calculado ante las maravillas técnicas y a la observación cuidadosa de las costumbres de los lugareños que viven de la atracción turística de las cataratas (287-8). Sin embargo, la prosa obedece al mismo impulso de plenitud que rozara la noche anterior. Al contemplar las aguas, dice, "el alma se baña ansiosa en esa corriente eterna. La imaginación se paraliza, subyugada por ese movimiento y por ese fragor perennes" (291). A lo que agrega que, allí, "[e]l mundo es la catarata, y se la sigue contemplando sin verla, mientras se mira en otra dirección, o mientras se habla, hasta que al cabo, como en todas las cosas, el espíritu empieza a familiarizarse y cesa el encanto de la novedad" (291-2). De manera que el mundo mismo posee allí la fluidez de las aguas y lo único que se le contrapone es la inmovilidad que llega con la familiaridad. Esta trae consigo la pérdida de la novedad y reduce la moda misma a un rito fugaz, como el rayo de melancolía que lo cruzó al contrastar su patria con los Estados Unidos, concebidos como movilidad perpetua.

Desaparecida la novedad, la familiaridad trae los relatos e historias que giran en torno a las cataratas, ya que "[e]stos hechos, y cien otros, forman la leyenda trágica del Niágara. Ese sitio de placeres tiene también su tradición de dolor, como cualquier rincón del mundo" (293). La secuencia es clara: en ascenso, moda, viaje y experiencia de plenitud; luego, familiaridad, pérdida de novedad, historias contadas y oídas, dolor. Desde allí sólo se puede reproducir e intensificar lo que ya se ha experimentado. Por eso, el paso final de su viaje es entrar a la Cueva de los Vientos, "la más grande emoción del

lugar, después de la vista de las cataratas" (297). Pero, para bajar a ella, es necesario usar un traje impermeable "que da a las personas el aire de lapones,[y que] no tiene por cierto ninguna analogía con la elegancia moderna" (299). Es decir, el imaginario que estructura norte y sur como una totalidad que limita con la nostalgia y con el asombro, incorpora ahora el oriente cuya definición es la ausencia misma de moda. Para dejarlo más claro aún, agrega que "[l]as damas que se atreven a bajar a la Cueva de los Vientos, porque hay muchas que lo hacen, impulsadas por la curiosidad, este aguijón terrible de las acciones femeniles, confiesan que ha menester de más valor para vestir aquel traje, que para desafiar los peligros de la excursión" (299). Es decir, la continuación del viaje debe dar un paso más y ese paso es fuera de Occidente , dentro de la tierra y bajo las aguas. Luego de esto, el ciclo se repite y lo único que quedan son los relatos.

Luego de la incursión a la Cueva, cada persona recupera su apariencia al cambiar sus ropas y con ello su "aspecto raro por el común" (303). Tras esto, cada visitante recibe una "patente de viajero intrépido" que certifica que ha estado allí y cuyo texto, traducido por Blest Gana, dice "Cueva de los Vientos.-Lado Americano. Por el presente se certifica que N.N.N. ha pasado al través de la Cueva de los Vientos al pie de la Isla del Cabro, por atrás y por enfrente de la Cascada Central-- Deane Hermanos. Cataratas del Niágara, septiembre 18 de 1867" (303). Ese relato que precede el texto mismo del viaje de Blest Gana y que es subsumido en este como la traducción del paso que dio fuera de occidente tiene la fecha en que se celebra desde el siglo XIX la independencia de Chile. La patria, allá en los recuerdos y estampada como fecha, como efeméride, que acredita un viaje fuera de occidente, está al otro extremo de sí misma. Pero, claro, el texto y el viaje sólo tienen entonces un solo objetivo y es el que le permite exclamar a Blest Gana, finalmente: "¡He visto el Niágara!" (303).

Bibliografía

Blest Gana, Alberto. "De Nueva York al Niágara". *Costumbres y viajes*. Ed. José Zamudio. Santiago de Chile: Editorial Difusión, 1947. 253-303.

Díaz Arrieta, Hernán. *Don Alberto Blest Gana. Biografía y crítica*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1940.

Escudero, Alfonso M. "Prólogo". *El loco Estero*. Santiago de Chile: Ediciones Jackson, VII-LVIII.

Fuenzalida Grandón, A. *Alberto Blest Gana y su arte de novelar*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1921.

Poblete Varas, Hernán. *Genio y figura de Alberto Blest Gana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

A propósito de íconos nacionales: Borges

Josefina Ludmer
Yale University

Hoy trataré de sacar partido de este título, con algunas ideas sobre Borges como ícono cultural. Quiero decir con esto que Borges forma parte de *una serie de íconos argentinos* del siglo XX. Y trataré de pensar desde la exportación de signos culturales por parte de las periferias, desde la exportación de productos culturales argentinos, que son o se transforman en signos de identidad.

El carácter icónico de Borges, su innovación y su diferencia ¿se debería, como la de Joyce, a que se sitúa en un margen, *una periferia de un imperio*, para mostrar el carácter potencialmente innovador de esa posición, la libertad de proliferaciones y de mezclas que permite, junto con el consumo canibalístico de la literatura occidental? Esta posición periférica del imperio lo ligaría y opondría a Joyce o a Kafka. Lo mismo su bilingüismo periférico, que lo ligaría y opondría a Beckett y a Nabokov.

Pero los argentinos no reflexionamos frecuentemente sobre los problemas culturales y lingüísticos de las periferias, en relación con el mundo global. Nos quedamos con nuestros íconos, que son a la vez nuestros productos culturales de exportación y de identificación. Borges es el escritor nacional contemporáneo que se universalizó: nos representa y nos unifica a los argentinos en el mundo, junto con Gardel, Eva Perón, Maradona y el Che Guevara, que exportó lo inexistente: nuestra revolución social. Y esta serie parece articulada con algo popular y algo que tiene que ver con las masas o con la cultura de masas.

Porque Borges [como Gardel, Eva Perón, etc.] también cultivó ese elemento popular que, para él, era el gaucho o el compadrito y escribió milongas; para él lo popular

se situaba en el pasado y era lo nacional-popular literario, Juan Moreira, las masas de la literatura gauchesca y las del barrio de Carriego. En 1940, Borges podría estar al lado de Eva Perón pero en el polo opuesto del equipo nacional exportable por su representación opuesta de las masas. Para Eva Perón los peronistas eran sus "queridos grasitas", para Borges son una orda asesina de un judío en "La fiesta del monstruo" (escrita en alianza con Bioy Casares en 1947), que es una reescritura de "La refalosa" de Hilario Ascasubi, y por lo tanto una reescritura de la tradición gauchesca, de la construcción literaria de la lengua del mal, del suelo más bajo de la lengua.

La ecuación Rosas-Perón es lo que funciona en Borges, la barbarie y la civilización del pasado. [B se vuelve al pasado de su padre, al populismo liberal oligárquico.]

Quiero marcar esto: aunque Eva Perón y Borges, en los años 40 y 50 representan dos ideas opuestas, la serie de íconos se articula con las masas, con un tipo de representación de lo nacional-popular, o con una idea de lo nacional popular, y esta idea de lo "nacional-popular" parece ser el elemento que articula la serie exportable.

¿Será esa representación de lo nacional popular lo que exportamos, lo que nos define como nación en el campo global de la literatura, la cultura y la política en el siglo XX? O es este rasgo el que define a los íconos culturales de las periferias? Y en los dos niveles, el de Eva Perón y el de Borges? Porque los íconos periféricos no sólo son productos de exportación cultural y puntos que definen identidades nacionales, sino representaciones determinadas de lo nacional=popular [en diferentes niveles de la cultura, "alta" y "popular"].

Pero si dejamos de lado lo popular o las masas de los años 40 y 50 Borges también podría estar al lado de una figura como la de Bernardo Houssay, premio Nobel de química

de 1947, como los dos representantes de *la alta cultura*, de nuestra ciencia y nuestra literatura en el campo internacional (y no de César Milstein, premio Nobel 1986, que trabaja en Inglaterra). La ciencia nacional, la literatura nacional, la política nacional, el tango nacional, el fútbol nacional: cada uno de estos productos nacionales que se globalizaron en el siglo XX señala un momento de nuestra historia y nuestra cultura Y, tomados en su conjunto, esos íconos exportables muestran los diferentes niveles de la cultura, precisamente por su diferencia en cuanto a la representación de lo popular [o de las masas], el lugar específico de Borges. Para Borges, entonces, si se lo lee como un ícono de exportación, la literatura argentina y la alta cultura argentina, pero en un tiempo preciso: entre los años 20 o 30 y los años 60. Y es posible que sea eso lo que nos representa como producto de exportación, esa historia literaria, cultural, política, precisa.

Los íconos se escriben en plural, y son parte de los rasgos distintivos de una cultura en un período particular; condensan además una serie de historias anteriores. Cada uno cuenta una historia y encarna un momento crucial de nuestra cultura. En ellos converge algún tipo de historia económica, social, política, estatal, que se articula culturalmente.

Los íconos son puntos de concentración, intersección de historias, y fundan tradiciones nacionales. Y las tradiciones son formas de alteridad que pueden desafiar la existencia cotidiana. Hacen ver el presente desde otra perspectiva y *provocan contradicciones sobre lo que es en relación con lo que fue*. Me gustaría entonces, si se piensa en Borges como uno de los íconos culturales argentinos, sacarlo *del presente de las celebraciones oficiales* y pensarlo histórica o arqueológica o genealógicamente, como uno de los puntos supremos de una tradición cultural y literaria nacional, entre los años 20 y 60. Borges representaría el punto supremo de una serie de historias, sería la

conclusión-culminación de una serie de historias culturales nacionales, que surgen en 1880 con el estado liberal y que entran en intersección entre los 20 y los 60. Estas historias estarían ligadas entre sí y su literatura escribiría esa intersección. Y esa intersección implica también la historia de la canonización de Borges y su transformación en ícono nacional.

También podría decir: como ocurre con casi todos los íconos, la literatura de Borges sintetizaría culturalmente historias económicas, políticas y sociales que, con él, llegan a una fusión y a un punto crítico. Las historias serían:

-la historia de la autonomía literaria (y con ella la historia de la idea de autor, de obra, de autorreferencia y de ficción);

-la historia de las editoriales nacionales (y este punto es importante para mí hoy, en que ya casi no existen) y de la exportación del libro argentino;

-la historia de la idea de "lo nacional-popular" que es en Borges la historia de Juan Moreira, del populismo porteño de fin de siglo XIX y "el barrio" de Carriego ;

-y la historia de la "alta" cultura nacional. [de uno de sus rasgos: combinación de lo criollo y la enciclopedia] La conjunción de lo local con lo global. Borges realiza la utopía de la cultura "alta" de 1880 en 1940 y 50, que es cuando alcanza su punto literario más alto y cuando se lo ataca como antipopular.

Porque como todos saben, Borges siguió en Argentina un proceso típico de canonización, primero muy discutido por sus contemporáneos (tanto política como literariamente) entre los años 30 y 50; era discutido cuando precisamente escribía los textos que lo hacen canon y exportable. Fue discutido desde el nacionalismo y la izquierda por su estética cosmopolita, gratuita, puro juego, artificio y ficción. Se le dijo paradójico, mordaz, inhumano. No era un escritor nacional ni popular, era un escritor de torre de

marfil, como se decía entonces. Y no sólo por su lengua y su voz sino también por su cultura (por sus culturas en plural), por su imaginario, por su clase social y su ideología. Borges representaba en la Argentina de esos años la literatura pura, la pura función literaria de los formalistas rusos. Su estética era la del asombro: desfamiliarizaba y extrañaba el mundo. *Definió en Argentina una literatura moderna, puramente literaria, sin dependencia de otras esferas, sin esferas por encima de ella. Independizó la literatura, o mejor, completó el proceso de autonomía que se abre en 1880, con el establecimiento del estado liberal y la independencia de la esfera política. Todo lo redujo a literatura y escribió que la filosofía era una rama de la literatura fantástica.*

Borges siguió un proceso de crecimiento y de canonización que tiene que ver con la autonomía literaria y con los debates de la autonomía (*literatura pura o literatura social*), que son los debates sobre el poder de la literatura. Pero esa historia cultural también se relaciona, en Borges, con otra historia: la del crecimiento de la industria editorial nacional modernizada por el exilio de intelectuales de la guerra civil española en los años 30 y 40, y el comienzo y apogeo de la exportación del libro argentino, que culmina en los años '60. Borges también representaba en esos años, junto con la radicalización de la autonomía literaria, con el florecimiento de las editoriales nacionales, con el periodismo cultural moderno y el cine, los destinos de la "alta" cultura argentina, que (como todas las "altas culturas" latinoamericanas, periféricas) se definió como la que maneja más de una cultura y una lengua. Y como la que combina "lo criollo" [lo local] con "la enciclopedia" [lo global]

Cultura periférica: consumo canibalístico de la cultura occidental

Se lo atacó, pero a partir de los años 60, Borges se hace indiscutible (ya han aparecido sus primeras *Obras Completas*, ya ha sido traducido a las lenguas del primer

mundo, ya ha sido exportado y empieza a formar parte del canon occidental, y ya aparece el adjetivo borgeano y la cita en medios como *Primera Plana*, que como algunos recordarán fue uno de los semanarios que inventaron el boom de la literatura latinoamericana). Y entonces se dejan de plantear problemas de ideología, de clase y de posición política. *Quiero decir que en los años 60 cambia la lectura* con respecto a Borges y a la literatura nacional [así como va a cambiar la lectura de Eva Perón con su exportación como ícono de la cultura de masas a partir de la ópera]. Ya no se considera que las posiciones políticas explícitas de un escritor tengan efectos en el valor de su literatura. Y el mismo Borges llevó ese postulado a su límite cuando dijo que la poesía política de Neruda era lo mejor de su obra. Es la culminación de la historia de la autonomía literaria en una cultura latinoamericana, y es el momento en que en la crítica argentina aparece la lectura del texto (el análisis textual), y entonces, a partir de los años 60, las posiciones políticas explícitas y las posiciones textuales se diferencian radicalmente, y hasta pueden oponerse: Borges puede aparecer entre los años 60 y 80 como un escritor revolucionario en Argentina porque la ideología de los textos (el sujeto textual) puede contradecir la ideología explícita del escritor. Y así aparece, en una cantidad de lecturas de los años 60 y 80.

Entre los años 30 y 60, y en ese tiempo cultural (y en sus *Obras Completas*), los textos de Borges definen una literatura autonomizada, "puramente literaria", y postulan una serie de usos y posiciones específicas de lectura. Borges nos define un tipo de imaginación literaria moderna, científica y exótica, centrada en la exploración de las condiciones verbales de la ficcionalidad, donde se inventan otros mundos y tiempos, y se plantean enigmas y paradojas. Su territorio era el de *la Biblioteca de Babel*, donde la palabra impresa es *el universo*, cada libro tiene su contralibro que lo refuta, y la lectura y

la escritura son sinónimos de la vida misma. Porque su campo era el de lo simbólico: el campo de *la filosofía del lenguaje de principios de siglo XX*, con la autorreferencia y las paradojas que hacen indecible la relación del lenguaje con la verdad y el sentido. Lo indecible y lo ficcional se ligan o identifican en Borges y en la culminación de la alta cultura y de la autonomía, porque lo indecible produce ficción: un más allá de lo verdadero/falso. Y esa es la ficción de la era de la autonomía literaria y la ficción de Borges, que es una máquina generadora de enigmas que gira alrededor de la descomposición verbal de la verdad legítima y de la ambivalencia perpetua, del texto indescifrable, y de la forma misma del secreto en literatura. Eso era lo específicamente literario, un efecto del cierre-autonomización de los textos y de una posición de lectura.

Con Borges entonces culmina la historia de la autonomía literaria en Argentina. Y esa historia coincide con la historia de la alta cultura argentina a partir de 1880, con la modernización de fin de siglo. El proceso Borges de canonización y autonomía abarca así un tiempo cultural, literario y político específico; la historia de la nación entre esos años es la de su escritura y la historia de su exportación y su transformación en ícono y en punto de identificación. A partir de los años 60, Borges es el escritor que nos define la literatura, la ficción, ciertos modos de leer y ciertas posiciones de lectura en Argentina. Y el escritor que es objeto de la crítica francesa, norteamericana, y mundial.

Para volver al comienzo. ¿Qué produce la intersección de la historia de la autonomía [que es la historia de la alta cultura] con la historia de lo nacional-popular, que parece característica de los íconos o productos de exportación periféricos? Produce una mezcla específica entre lo local y lo global: lo criollo [nacional] con la enciclopedia, el mundo, el universo, el IMPERIO. En *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* Borges pone a la

enciclopedia británica [y sus copias bastardas, reproducciones] en el lugar del imperio, y la relaciona directamente con una representación de los gauchos.

Hoy yo pondría a Borges entre la nación y algún más allá de la nación, entre la ilusión de alta cultura que nos da su literatura y la cultura de hoy, entre la autonomía, la pérdida de la autonomía y la desaparición de las editoriales nacionales, entre el pasado que es Borges (el momento cultural preciso que representa entre los años 20 y 60) y nuestro presente, entre su nombre y su *dispersión en tradiciones*.

¿Cómo se leerá a Borges en el futuro? ¿En qué consistirá la apropiación crítica de la tradición Borges? ¿Cuál será la literatura del futuro, de qué tradiciones Borges se alimentará? Y entonces quizás podamos entrever cuál será la literatura argentina y latinoamericana exportable en el siglo XXI.

Don Quixote: The Quest for a Superreader and a Supernarratee

James A. Parr
University of California, Riverside

Differences of opinion about narrative meaning seem to increase in direct proportion to the importance attached to the story and the care with which it is interpreted, as commentaries on Homer, the Bible, and the Bhagavad-Gita show. (Martin 156-57)

The number of readers one could identify in *Don Quixote* comes close to equaling the total number of characters. A notable exception is, of course, Sancho Panza, who makes much of the fact that he does not know how to read. But even those who are illiterate, like Maritornes and the innkeeper, are readers by proxy, in the sense that they often experience reading vicariously. It is stated explicitly, by Maritornes, that the tale of impertinent curiosity is by no means the first story she has heard read aloud at the inn. The situation becomes more complex still when we take into account that certain narrators and pseudo-authors are also readers of all or part of the story we have before us. And it goes without saying that Cervantes must have read what he was writing at least once, as he wrote it. There is some doubt whether he read it over completely a second time, and it seems more doubtful still that he ever corrected galleys.

We may wonder justifiably just how good a reader he was of his own work. He did not have the advantage of reception theory to guide him, nor was he privileged to know about narratology, deconstruction, gynocriticism, or even positivism. Would he qualify as the superreader we are interested in identifying? Would he even be a competent reader by today's standards? Is it fair, or logical, to assume that a writer recognized universally as showing more than a few glimmers of genius was equally adept at decoding what we can now perceive that he encoded? There is a paradox latent in such a question,

surely, and I would simply ask my own highly competent reader to puzzle over it in passing. It may be that Cervantes becomes incorporated into the notion of the superreader, but he himself is not that reader.

Let me begin by defining the two terms in my title. The notion of a superreader comes from Michel Riffaterre, and it prompted my coining the term supernarrator for the editorial voice that begins to take shape at the end of I.8 in the 1605 *Quixote* and comes fully into its own in 1615, dominating the narrative discourse of Part II. An important difference between the two concepts lies in the fact that the supernarrator is thus an intratextual entity, while the superreader is extratextual, or outside the text. The supernarrator is therefore a part of Cervantes's world, while the superreader is part of ours, today. Another commonality I am reluctant to consider is that both may be phantom beings, conjured up in the minds of Riffaterre, on one hand, and the present writer, on the other. According to the communication model we rely upon in literary studies, deriving from Roman Jakobson, the supernarratee is then the *déstinataire*, or implicit receiver, of the discourse of the supernarrator. The working hypothesis is that the one implies the other, a supernarrator implies a supernarratee. I am also indebted, of course, to Gerald Prince's insights into the qualities and configuration of the narratee in general.

Some further background is essential. It is a telling commentary on the pace of change in narratological studies that we can speak today of Wayne Booth's *Rhetoric of Fiction* (1961) as a pioneering study. Its status as a pathfinding work should not suggest that the basic ideas it develops are outdated, however. By no means. The fundamental distinctions Booth elaborated among narrator, author, and implied author, as well as various kinds of distance and the reliability and unreliability of the narrative voice, remain as pertinent and practical today as they were forty years ago.

It is largely thanks to Wayne Booth that we recognize the innocence of studies that fail to distinguish between author and narrator. Booth disabused us of the naive assumption that Miguel de Cervantes speaks to us through narrators or characters. He distanced the historical author from the fictional universe by inserting two fundamental narrative levels between creator and creation. We have mentioned the narrator, more specifically the supernarrator. The second is the implied author, the authorial presence inferrable from the text itself, a presence that might also be called therefore the author-in-the-text. For Cervantes, a case can be made for considerable continuity and consistency in the ironic and subversive manner of the authorial presence made manifest in a number of his texts, as Michael Gerli has taken pains to demonstrate. We should nevertheless allow for the possibility that the authorial presence inferrable from reading *Don Quixote* may differ considerably from the author-in-the-text one infers from reading the *Galatea* or the *Persiles*.

Three additional observations concerning Booth: 1) as I have proposed more than once, a more apt descriptor for his implied author is "inferred author," since that presence is in fact an inference made by the competent reader once the text has been consumed and assimilated. Seymour Chatman's attempted clarification is more confusing than illuminating, but it helps make my point. Chatman asserts that the implied author is "reconstructed by the reader from the narrative" (162). Isn't that what an inference is--a reconstruction made by the recipient of a message?; 2) Booth's concept of the unreliable narrator is often misunderstood; basically narrators are reliable when their postures and pronouncements are in conformity with the values and attitudes of the inferred author; they are unreliable when they diverge from the values and attitudes we assign to that figure. Reliability therefore has little to do with truthfulness. In a story that presents itself

as a lie from beginning to end, a lying narrator might be 'reliable' in Booth's terms because he would be in conformity with the norms established in and by the text; 3) although point of view has undergone subsequent revision, Booth was highly insightful in maintaining that "the 'person' in which a story is told is far less important than the privilege the narrator is accorded to see into the characters' hearts (or to find them opaque), to know the end of the story at the beginning (or to come to each new event in surprise), to judge and comment on the agents and their acts" (Richter 100).

Genette and Bal will redefine point of view as focalization, contrasting it with narration. Two basic questions to be asked of narrative instances in texts are: Who sees? and Who speaks? The one who sees is the focalizer; the one who speaks (or seems to speak) is, of course, the narrator. Sometimes they are one and the same; sometimes not, because often the action is focalized through a character. For instance, Don Diego de Miranda's house has already been focalized through the eyes of *Don Quixote* when the translator arbitrarily decides to suppress that description at the beginning of II.18. Genette will introduce a refined and rarefied terminology to categorize narrators as autodiegetic, homodiegetic, or heterodiegetic and narrative levels as extradiegetic, intradiegetic, metadiegetic--terms that are fairly familiar by now to all of us. He also offers analepsis and prolepsis to replace the more traditional flashback and flashforward. But his most useful concept for understanding the narrative structure of the *Quixote* is metalepsis, which has to do with narrative transgressions or the fracturing of the internal or external narrative frames.

Gerald Prince published his notion of the "narratee" around 1971 (*Genre* 4: 100-05), and in 1988 he articulated a concept of the disnarrated, with its subcategories of the unnarrated (ellipsis) and the unnarratable (things that fall below the threshold of

narrativity). Both of these are useful in appreciating Cervantes's narrative technique. I advanced my notion of the supernarrator for the first time in print in 1986, although it had surfaced in papers given previously at Arizona State and at the AIH at Brown University, then it was incorporated into my 1988 *Anatomy of Subversive Discourse*. More recently, at the AIH meeting in Birmingham, England, I proposed that we can refer to the narrators and pseudo-authors of the *Quixote* as motivated and unmotivated, just as we do for characters enmeshed in a mimetic action.

The supernarrator is the extradiegetic-heterodiegetic text speaker, who functions as orchestrator and editor, within the text of the *Quixote*. This entity orders, organizes, and comments upon the efforts of the pseudo-authors and sometime narrators of record, most especially Cide Hamete, and that most especially in Part II. It is particularly in Part II that the supernarrator comes into his own also, and this very much at the expense of poor Cide Hamete, as the ruse of the found manuscript and the Moorish historian becomes increasingly unstable and ultimately untenable. The concept of a supernarrator is apt for several reasons, as José María Paz Gago has recognized in his 1995 *Semiótica del 'Quijote,'* where he utilizes the concept with discernment and efficacy. "Super" is intended to suggest that this narrative voice is assigned superior insight and control in comparison to the other narrative voices and pseudo-authors and also that it is situated above them in the hierarchy of such entities, as in "superimposed."

Since the *Quixote* is recognized to be an experimental text, it would follow that Cervantes might experiment with narrative voices and pseudo-authors in telling his tale. He parodies the found manuscript device and, along with it, the pseudo-author of exotic background who writes in an equally exotic language that must, naturally, be translated into *cristiano*. Oddly enough, this parodic device seems to have occurred to him only

after he was well launched into his story, for Cide Hamete does not appear until chapter 9. Equally curious is the fact that Cide Hamete goes underground, so to speak, following chapter 27, and does not resurface under his own name until the first sentence of the 1615 continuation. José Manuel Martín Morán has developed a compelling thesis regarding the Moor's meandering into and out of Part I, and I have taken my cue from him, and also from Tom Lathrop, in offering an interpretation of his even more inverisimilar presence in Part II, which is to say largely in refutation of Avellaneda's Alisolán. The point is that Cide Hamete is part of the diegetic experiment and a not very satisfactory or fruitful one at that. His presence is gratuitous in Part I, as we infer from his virtual absence in chapters 1-8 and also 28-52. The frequent allusions to him and his manuscript are an in-joke shared with the discreet reader in Part II, but they soon become a bit tedious.

I have also suggested that Cide Hamete represents writing, *écriture*, and thus the dangerous deferral and distance inherent in that supplement to primary orality. He is not offered to us as a text-speaker but rather as a text-writer. If he is an author, it would also follow that he is an extratextual presence with regard to his own manuscript and the story attributed to him about the deeds and discourse of a certain country gentleman of La Mancha. Since he is relegated to extratextual status, as an ungainly scribbler, it is unlikely indeed--if we follow the operative communication model--that he could also be a narrator, which is to say an intratextual voice within his own story. Following the rules of the game a step further, if he is not a narrator, he cannot, by definition, be considered to address a narratee.

To cut to the chase, we need to ask, then, who is the primary text speaker? Or, if Cide Hamete represents writing, who simulates and speaks for orality? Who possesses a voice, as opposed to an ostrich quill? My answer is the obvious one: it is the editor persona

or supernarrator, particularly so in Part II. How is this principal narrative voice characterized? First of all, in the culture wars of the day, he is not a Moor but a Christian. Or at least he employs typically Christian discourse ("Válame Dios," etc.) and he takes the Christian side in disputes between the two cultures (see II.63, where he speaks of "nuestras galeras"). Second, he typically surfaces unexpectedly from within what appears to be Cide Hamete's manuscript. Or he may appear without warning in other contexts, as occurs at the end of chapter 8 of Part I. The device made manifest in such sightings--some of which call for close reading, by the way--is metalepsis, or the infraction of narrative level.

While I once thought that Cervantes was feeling his way in the first nine chapters of Part I, striving to situate the dominant narrative voice, I am inclined to think now that his interests are more playful in nature, that this ludic manner permeates both Parts, and that one of the favorite devices deployed in pursuit of that agenda is precisely metalepsis. I have argued that metalepsis occurs at the end of chapter 8, also in the "Válame Dios" expletive in chapter 9, but that it is by no means limited to those instances. What is tentative in this regard in Part I becomes fully developed in Part II, where metalepsis is one of the dominant diegetic features.

I have referred to the instance of the naval battle off the coast of Barcelona, narrated in II.63, where Cide Hamete's discourse is undermined from within by a clandestine Christian presence who affirms solidarity with the Christian forces, and with his narratee, while also affirming mastery over his medium. Further evidence of the supernarrator's Hermes-like nature (with a nod to Edward Dudley) lies in the fact that he is always already there, cunningly lying in wait for just the right moment to intervene and assert himself. I have referred to three instances: the end of I.8, an early stage in Cide

Hamete's manuscript in I.9, and the naval skirmish in II.63, but there are many more. Let me cite only three. In II.70, we find: "Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida [...]." In II.53: "Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo escusado; [...] esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético [...]." And in II.38: "[...] miraron que por ella se debía llamar la condesa Trifaldi, como si dijésemos la condesa de las tres faldas; y así dice Benengeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llama la condesa Lobuna [...]." In these three instances, it is abundantly clear that someone else is narrating the story, not Cide Hamete, and that voice refers routinely, even somewhat mechanically after a time, to the written text in Arabic.

Could this be the translator speaking? Although the translator's role is enhanced in Part II, the pattern is set for his interventions in II.5, where we read: "Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo [...]." In other words, the translator's sporadic comments are always announced and then quoted by the supernarrator. Again, the comment seems to emanate from within Cide Hamete's manuscript--another metalepsis--for there is no indication to the contrary. But Cide Hamete cannot have foreseen what a translator might say, sometime in the future, about his manuscript. That would strain credibility to the breaking point.

We might succinctly summarize the characteristics and role of the supernarrator as follows: 1) it is a useful concept for understanding and appreciating the narrative hierarchy in the text, and he is important also for appreciating Cervantes's achievement as an innovative and experimental teller of tales; 2) my supernarrator is, in Genette's terms, the extradiegetic-heterodiegetic narrator, but I hope my coinage may be a little

simpler and easier to understand than Genette's more technical jargon; 3) the supernarrator is configured by the manner in which he configures the text and by his interventions from within it; 4) the supernarrator is sometimes overt in his overtures, but, often as not, he is stealthy and somewhat devious, like Hermes, as when his voice irrupts in the text without warning or fanfare; 5) the supernarrator's voice is a decidedly Christian one, which serves to counterbalance that of the heathen historian; 6) the supernarrator is a voice, rather than a presence who merely mills about, like Cide Hamete; he represents orality, whereas the Moor, whipping boy that he is, represents writing. Orality takes precedence in the telling of this tale--even Cide Hamete's writing is frequently presented as speech ("Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice [...])--but, significantly, that orality cannot stand alone. It needs the support of its supplement, and for that framing and sustaining *écriture* we are indebted, not to Cide Hamete, of course, but to Miguel de Cervantes.

The supernarratee can be inferred only from the discourse of the supernarrator, which is the reason for this lengthy excursus into that entity's attributes and interventions. It seems fair and safe to say that the intended receiver of this narrator's discourse is assumed to be a Christian and not a Moor. The narrator may be said to assume implicitly that his narratee will share his values and perspective ("*nuestras galeras*"). Whether one or both are New Christians or Old Christians is something we probably need not address; I find no markers pointing in either direction. We may suppose also that this narratee is considered capable of following the constant oscillation between speaking and writing (for instance, the frequent "dice Cide Hamete," which is synonymous with "dice la historia"). The supernarratee is also assumed adept enough to follow convoluted passages like the beginning of II.44, to which I have devoted space on other occasions ("Dicen que

en el propio original desta historia se lee que [...]") and also to deal with the surprising revelation that there is a single "propio original" at the source, rather than a plethora of texts by the "varios autores" alluded to by our long-abdicated first author (of I.1-8), who must by now be living in retirement in some unspecified *lugar de la Mancha*. However that may be, it is evident that the supernarrator addresses someone whom he assumes to be an uncommonly discreet, extraordinarily competent interlocutor, one who will be able to tune in to his voice as it irrupts periodically, seemingly from within Cide Hamete's manuscript. This narrator is, without doubt, demanding. He assumes a narratee on the same wavelength. He does not narrate for just any ordinary receptor.

This brief stroll through the fictional woods (with a bow to Umberto Eco) leads to two fairly obvious conclusions: 1) the posture and tone of the narrator serves in large part to configure the narratee he addresses; an ironic narrator, like the first author (I.1-8), presupposes a narratee of that set of mind, or capable of entering into that frame of mind; an enthusiastic and highly involved narrator, like the second author of I.9, takes for granted a narratee of like mind, or at least one susceptible of having his or her enthusiasm aroused; 2) the supernarrator is the most demanding of those who intervene in the transmission of meaning; he assumes that his narratee will be able to follow the many instances of metalepsis, recognizing his voice whenever it surfaces, will not be confused by the interplay between speaking and writing, or by disnarration in all its forms, but above all, he must assume that the supernarratee will recognize that he is the narrator, not Cide Hamete, and that the frequent allusions he makes to the Moorish historian serve to relegate that figure to the periphery, emphasizing his marginality and "supplementarity" (since he represents writing), rather than centrality.

The superreader is an extra-textual entity, one of us, potentially any one of us. It can be viewed as a heuristic device, but also as an individual instance of a given reader reading. As I have adapted it here from Riffaterre's composite model, it is merely another name for the highly informed, highly competent reader we work hard to create in our graduate programs. I would go so far as to say that any reader capable of entering into the text in order to become Cervantes's ideal or inferred or model reader is, perforce, a superreader. Two tests the superreader should pass, in order to be certified as such, are, first, to show an understanding of the concepts that come into play here and, second, to demonstrate an ability to capture and appreciate the flow of sense and nonsense between supernarrator and supernarratee. The superreader should be well-grounded in the cultural and intellectual history of Cervantes's day, also in modern literary theory, while being, in addition, a meta-critic, which is to say a critical reader of other critics. First and foremost, however, it is someone capable of moving beyond a focus on character, plot, and theme in order to concentrate on the level of telling rather than showing and on the ways information moves along the communication model from senders to receivers.

Works Cited

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.
Ed. Salvador
- J. Fajardo and James A. Parr. Asheville, NC: Pegasus Press, 1998.
- Chatman, Seymour. "Voice" [excerpted from his 1980 *Story and Discourse*].
Richter, 161-69.

.Dudley, Edward J. *The Endless Text: 'Don Quixote' and the Hermeneutics of Romance*. Albany: SUNY Press, 1997.

Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1994.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

Gerli, E. Michael. *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*. Lexington: UP of Kentucky, 1995.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style in Language*. Ed. Thomas Sebeok. Cambridge: M.I.T. Press, 1960. 350-77.

Lathrop, Thomas. "Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote." *JHP* 10 (1986): 203-09.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

Martín Morán, Juan Manuel. *El 'Quijote' en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*. Alessandria: Dell'Orso, 1990.

Parr, James A. *'Don Quixote': An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.

---. "Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in *Don Quixote*." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. J. A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 163-87.

---. "Del interés de los narradores del 'Quijote.'" *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Gen. Ed. Trevor J. Dadson. 7 vols. Birmingham: University of Birmingham, Dept. of Hispanic Studies, 1998. 3: 102-07.

---. "The Role of Cide Hamete Benengeli: Between Renaissance Paradox and Baroque Emblematics." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1.1 (1992): 101-14.

---. "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Ed. José Amor y Vázquez et al. Madrid: Ediciones Istmo, 1986. 2: 401-08.

---. "*Don Quijote*: meditación del marco." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 4 vols. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. 4: 661-69.

---. "*Don Quixote*: On the Preeminence of Formal Features." *'Ingeniosa Invención': Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey Stagg*. Ed. Ellen Anderson and Amy R. Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1998. 165-80.

Paz Gago, José María. *Semiótica del 'Quijote': teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1995.

Prince, Gerald. "Introduction to the Study of the Narratee." Richter, 226-41.

---. "The Disnarrated." *Style* 22 (1988): 1-8.

Richter, David H., ed. *Narrative / Theory*. White Plains, NY: Longman, 1996.

Riffaterre, Michael. "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats.'" *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1980. 26-40.

Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla

Susana Reisz
Lehman College & The Graduate Center, CUNY

No es sino con temor
Que una mujer se aproxima cada día hasta
el espejo
Y se tercia con la propia imagen.
(Gioconda Belli)

El espejo y los otros no se cansan
la juventud del alma
no es más que un cuento chino.
(Giovanna Pollarolo)

En ese espejo que me retrata de cuerpo
entero, miro
esas curvas y aguanto la arcada en la boca.
(Rocío Silva Santisteban)

Hemos entrado al tercer milenio acosados por imágenes de lo que deberíamos ser o de todo aquello a lo que deberíamos aspirar. Imágenes de la televisión, de los videojuegos, de internet, imágenes de afiches propagandísticos que compiten por atraer nuestra mirada desde todos los ángulos de las calles y los medios de transporte en todas las ciudades del mundo, grandes o pequeñas, opulentas o miserables.

Nuestros ojos no descansan de ver cuerpos tersos, de deslumbrante frescura juvenil y raras proporciones. Cuerpos de hombre que emulan los cánones de belleza estatuaria de la Grecia clásica, cincelados en carne y hueso con ayuda de anabólicos y arduas jornadas de trabajo en el gimnasio. O, en abrupto contraste, cuerpos de mujer magros y etéreos, envueltos en telas flotantes, casi listos para levitar a la manera del célebre personaje garciamarquesco de Remedios la Bella. O, en un terreno intermedio, apto para fantaseos ambiguos, cuerpos de adolescentes andróginos, tal vez chicos o tal vez chicas, todos de pelos hirsutos, caderas estrechas, pechos ligeramente hundidos, mejillas de extrema palidez y miradas perdidas, como de fatiga existencial o vuelo de heroína, que para el caso da igual ...

Películas, videoclips, revistas y posters exhiben biceps y pectorales masculinos dorados por el sol y salpicados de viril sudor; o, del lado opuesto, talles y muslos femeninos de inverosímil delgadez, logrados a fuerza de drogas para paliar el hambre y el agotamiento y de incontables horas de ejercicio ante un espejo más esclavizante y más mortífero que la mítica fuente de Narciso.

Quienes vivimos en sociedades ricas y consumistas estamos permanentemente expuestos al mensaje subliminal de que todo hombre de éxito ha de tener cierto aire de joven atleta, aunque no sea ni joven ni muy amante del deporte, y que toda mujer exitosa ha de tener algo de supermodelo, aunque más no sea en la flacura, en la lucha contra las arrugas, en la sofisticada pseudo-naturalidad del maquillaje y en el precio de los fulares que lleve al cuello.

Nuestros ojos no descansan de ese aluvión icónico ni siquiera cuando recorren las páginas de los textos literarios de nuestros días, especialmente los producidos por mujeres. Cada vez son más numerosas las escritoras del mundo hispánico que en novelas,

cuentos, ensayos o poemas, optan por confrontarse con el ideal femenino de la tradición o con los recién nacidos paradigmas masmediáticos que acabo de evocar.

Los lenguajes artísticos puestos al servicio de ese autoanálisis (así como las entonaciones ideológicas que les están asociadas) cubren una amplia gama, en cuyos polos se ubican, de un lado, los numerosos ejemplares de poesía y de narrativa que años atrás yo misma caractericé como "boom femenino hispánico" (1); del otro lado, las estéticas mucho más solitarias que la novelista argentina Reina Roffé llama "desobedientes" (y en las que incluye su propia obra).

En el polo del "boom" (que es también el de los "best sellers") los íconos femeninos se muestran tan rotundos y apelativos como en un poster, pero con la diferencia de que, en general, no se limitan a reproducir los ideales del *establishment* sino que tienden a mostrarse bajo una luz irónica, cuya coloración oscila entre la ambigüedad y la abierta oposición de la voz narrativa o lírica que los describe.

En el extremo opuesto, el de las estéticas "desobedientes", los esfuerzos por desarticular los mecanismos de dominación y de opresión desde el corazón mismo del lenguaje, tienen como correlato el desdibujamiento de los contornos icónicos. A la inversa de lo que ocurre en la retorta del "boom", en esos anti-discursos líricos o narrativos los personajes femeninos no incitan a imaginar una apariencia ni un carácter típico sino a ubicarse en las vísceras de un cuerpo-texto y en los recovecos de una conciencia en lucha por superar el miedo y romper la mordaza impuesta por una autoridad tiránica, que no admite diálogos de ninguna clase, tanto menos el intergenérico. Las autoras que optan por la desconstrucción de la lógica patriarcal erosionando los moldes narrativos tradicionales, como es el caso de Diamela Eltit, de Armonía Somers, de Tununa Mercado o de Reina Roffé, tienden a enfatizar la opacidad y la ambivalencia de los signos verbales y a explotar

las dos caras del silencio: como triunfo del ejercicio de la violencia o como gesto subversivo ante la presión a asentir al discurso oficial.

Por razones de economía expositiva, en esta ocasión solo me ocuparé de examinar los aspectos más "visibles" y más fácilmente descodificables de la auto-representación genérica en textos de poesía y narrativa.

Como se puede presumir, los íconos de perfil claro y distinto tienen mejores posibilidades de llegar al gran público y de generar respuestas inmediatas en las lectoras. Las imágenes de mujer que ofrecen las escritoras que en este contexto llamaré "populares" o "populistas" cubren un espectro muy amplio de variaciones: pueden ser denigratorias o apologéticas, realistas o idealizadoras, brutalmente francas o discretamente veladas. Pueden estar centradas en los aspectos más primarios del funcionamiento corporal o en los más refinados procesos introspectivos. Pueden encajar dentro de los modelos tradicionales de feminidad u oponerse a ellos del modo más radical. Pueden incluir una expresa proclama feminista o un expreso rechazo del feminismo, como movimiento o como rótulo.

Dado que en Hispanoamérica solo una minoría se atreve a asumir públicamente una posición femenina reivindicativa y que la mayoría de los hombres se muestran impermeables, incrédulos o burlones cuando se tratan temas relacionados con los problemas de la mujer en la sociedad, las estrategias críticas con mejores posibilidades de hacer impacto en lectoras y lectores son aquellas que se camuflan tras el ropaje de lo convencional y trillado.

La poeta y narradora peruana Giovanna Pollarolo es eximia en este difícil arte de destapar pozos ciegos como quien no quiere la cosa. En un estilo directo y simple, que

mimetiza el lenguaje y la visión de las ingenuas escolares evocadas en su poemario *Entre mujeres solas*(1991), ella expone bajo una cruda luz las imágenes tradicionales de mujeres ante-todo-esposas-y-madres, abnegadas y deseosas de agradar, fieles y persistentes en su rol de subalternas, refugiadas en la experiencia vicaria de vivir aventuras y éxitos ajenos. O hartas pero resignadas. O desesperadas por la envidia y los celos pero dispuestas a soportar cualquier indignidad. O cargadas de odio pero sin recursos para salir de la trampa...

Reiteradas, magnificadas y escudriñadas desde los más variados ángulos, esas imágenes acaban por transformarse en tácitas parodias de sí mismas. Sin embargo, puesto que la parodia sólo puede ser descifrada por quien, además de conocer el modelo parodiado, comparta la intención crítica y lúdica de quien lo reproduce, la mayoría de los poemas y cuentos de Pollarolo (pues ella acaba de incursionar con parejo talento en la narrativa) (2) dejan margen para lecturas irónicas o literalistas, reflexivas o superficiales, sofisticadas o ingenuas, progresistas o conservadoras.

Mucho más drástica (y menos aceptable para el público común) es la expresión literaria de una sexualidad desinhibida y centrada en las pulsiones libidinales y en las apetencias de un cuerpo de mujer. Este tipo de lenguaje, que todavía representa un atentado al decoro verbal de la burguesía y la clase media hispanoamericanas, tuvo dos precursoras brillantes, hasta hace algunos años mejor conocidas por los hechos "escabrosos" de sus vidas que por su renovadora obra poética: Delmira Agustini a comienzos del siglo XX y Carilda Oliver Labra en los años cincuenta. A partir de los setenta el discurso de la pasión y del goce corporal se convirtió en una adquisición estable y desde entonces ha sido cultivado con mucho talento por numerosas poetisas del mundo

hispanico, como Gioconda Belli, Ana Istarú o las peruanas Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban.

Examinando formas de escritura inspiradas en la revolución feminista de las últimas décadas, Susan Rubin Suleiman (1986) resume una forma de escritura afin a la que estoy comentando con la burlona expresión "iguales derechos o decirlo con cuatro letras" (es decir, con palabras "gruesas" como *fuck*, *cunt* o cualquiera de sus equivalentes en español, que también suelen tener pocas letras ...)

Tomando como modelo el best-seller de 1973, *Fear of Flying* de Erica Jong, Suleiman analiza el procedimiento consistente en la "usurpación" o reapropiación (frecuentemente parodística) de las estructuras narrativas, la forma de mirar al objeto del deseo y el lenguaje sexual "duro" de los narradores eróticos o "pornógrafos", como Henry Miller. Se trataría, en consecuencia, de una exacta inversión de roles y de lenguaje: según Suleiman, Jong se habría arrogado el derecho--hasta entonces predominantemente masculino--de mirar el cuerpo del otro como objeto sexual y de hablar obscenamente de sus propias fantasías.

Pienso que entre las españolas Ana Rossetti es la más brillante cultora de un discurso erótico en el que los roles sexuales pueden aparecer simétricamente invertidos. Centrados en una mirada femenina que hace del falo objeto de veneración y fetiche, obsesionados por la belleza física y dirigidos a la simultánea glorificación y cosificación del cuerpo masculino, sus primeros poemarios rozan con elegancia los linderos de la pornografía y de la blasfemia sin sobrepasarlos. Por ellos desfilan, como incitaciones al asalto sexual, las imágenes de muchachos inexpertos, seminaristas torturados por el deseo o modelos masculinos de afiche, que exhiben sus atributos genitales tras la cobertura de ceñidos jeans o sugerente ropa interior. Flores fálicas, enhiestos tallos y marmóreas

columnas ocupan insistentemente el primer plano de cada escena como enfocados por una cámara indiscretamente ávida de detalles libidinosos.

Si no sospechara que el príncipe Charles de Inglaterra no debe saber mucho de poesía española, no podría dejar de pensar que el ya histórico piropo telefónico dirigido a su amante ("En mi próxima reencarnación quisiera ser tus bragas", o algo así) fue una versión pedestre del poema de Rossetti "Calvin Klein, underdrawers":

Fuera yo como nevada arena
alrededor de un lirio,
hoja de acanto, de tu vientre horma,
o flor de algodouero que en su nube ocultara
el más severo mármol travertino.
Suave estuche de tela, moldura de caricias
fuera yo, y en tu joven turgencia
me tensara.
Fuera yo tu cintura,
fuera el abismo oscuro de tus ingles,
redondos capiteles para tus muslos fuera,
fuera yo, Calvin Klein.

Hay que reconocer, sin embargo, que a pesar de todas las audacias que las creadoras del mundo hispánico se permiten en la afirmación del propio erotismo, los acentos liberacionistas pierden volumen y comienzan a verse interferidos por valores ajenos y por discursos autoritarios *sobre* la mujer, cuando se tocan los temas que configuran el núcleo de la identidad femenina ancestral, como la maternidad y los atributos canónicos de la mujer en relación con la mirada masculina.

Desde su primer libro de poemas, *Sobre la grama* (1970-74), Gioconda Belli imprimió acentos agresivamente femeninos a su joven poesía. Tópicos antes reservados a conversaciones privadas y "solo para mujeres", desterrados de la gran literatura durante siglos por antiestéticos, poco decorosos o pedestres, se abrieron paso en su escritura con singular fuerza. Las glorias y vulnerabilidades del cuerpo en su sexuada materialidad, las delicias de un erotismo sin barreras, la menstruación, la comunicación directa con el feto que se lleva en las entrañas, el parto, los placeres de amamantar, los sustos y alegrías de la maternidad y otras tantas experiencias exclusivas de la mujer encuentran amplia cabida en su repertorio lírico.

La acogida inmediata y entusiasta de que gozó su obra entre algunos de los "maestros" de la poesía hispanoamericana como José Coronel Urtecho debe, pienso, a que tras el gesto de rechazar el pudor y el recato como valores positivos, se traslucía, sin embargo, una básica afirmación de la tradicional imagen femenina: una imagen primordial de amante, esposa y madre ante todo. Incluso antes que artista. Esta vertiente resulta notoria en algunos de sus textos tempranos, en los que la poeta se fantasea a sí misma en el acto de escribir como un cuerpo inerme, violado y preñado por un poema-macho.

Parece forzoso tener que admitir que semejante actividad imaginativa, aunque fuertemente marcada por la experiencia de género, no tiene mucho de progresista. Supongo, sin embargo, que la joven creadora de entonces no se preocupaba mayormente por eso. Le bastaba la autocelebración de una feminidad rotunda, por muy convencional que fuera. Hacer ingresar esa feminidad elemental en la poesía "seria", en la que nunca antes había tenido cabida, significaba ya un categórico gesto de rebelión contra unas

convenciones literarias consagradas básicamente por los hombres so pretexto de universalismo.

En sus posteriores libros de poesía, en particular en *Línea de fuego*, la imagen de la mujer amante, compañera del hombre y madre se combina con la de la guerrillera y luchadora social de un modo bastante armónico, que solo en momentos aislados permite entrever la posibilidad de conflictos o la abierta incompatibilidad de tales roles. Desde este punto de vista Gioconda Belli participó de una ideología bastante extendida entre las escritoras hispanoamericanas de fines de los setenta que hoy, a cierta distancia de las circunstancias históricas que le dieron origen, me inclino a caracterizar como una criatura bifronte, mezcla de feminismo romántico y de socialismo utópico. La utopía radicaba en la creencia de que una revolución social profunda sería capaz de crear un tipo humano mejor, "el hombre nuevo", y que con esa creación política (de la costilla de Adán o "de la costilla de Eva", para decirlo con las palabras de la propia Belli) el carácter no igualitario de las relaciones de pareja tradicionales y la secular marginación de la mujer en la vida pública se borrarían como por arte de magia.

La glorificación del cuerpo y del amor heterosexual, la fe en un futuro justiciero, el fervor de la lucha revolucionaria, el dolor por los amigos caídos, por el amante muerto o alejado, la reafirmación constante de la fe y la esperanza en medio de la pérdida, la solidaridad con el hombre amado, con los compañeros de lucha y con el pueblo nicaragüense, son las tonalidades afectivas más insistentes a lo largo de toda su poesía de juventud. A diferencia de los "grandes maestros" Gioconda Belli no habla en ellos de sus "máscaras" poéticas ni se pregunta por el sentido último de la existencia. Como suele ocurrir con casi todas las voces que se alzan desde los márgenes, no son las grandes preguntas metafísicas las que la preocupan en primera línea sino, más modestamente, las

relativas a las alegrías y penas cotidianas de los seres de su contorno, a las satisfacciones y dificultades de crecer como mujer en una sociedad tradicional, a los gozos, pesares y enigmas de la relación de pareja y, en los últimos años, al temor de envejecer en un mundo que no perdona a las mujeres la pérdida de su lozanía.

Es en estos aspectos, creo yo, en los que Gioconda Belli, y la mayoría de las poetas y de las narradoras que he caracterizado *grosso modo* como "populistas" han alcanzado hasta hoy sus mayores logros. La irreverente honestidad de su lenguaje erótico, la vehemencia por momentos desaforada de sus acentos pasionales, el desborde sensitivo siempre en el límite del exceso, configuran un estilo genéricamente muy marcado, muy "sexuado", que puede fascinar o causar rechazo, pero que difícilmente dejará frío al lector, en particular si es lectora.

La otra cara de este erotismo (que se autoproclama enfáticamente como femenino y heterosexual) es el pánico de tener que pasar por el "control de calidad" de la mirada masculina y la ansiedad creciente de no poder aprobar el examen.... sobre todo a medida que van transcurriendo los años. Parecer viejas, gordas, feas, poco atractivas o, quizás peor que todo eso: volverse invisibles a los ojos del varón, es uno de los terrores recurrentes de la mayoría de las mujeres de todas las épocas y condiciones, una angustia tan extendida y, al mismo tiempo, tan desvalorizada en la jerarquía "universal" de los sufrimientos, que hasta este siglo no se la había considerado digna de articulación artística.

El canon literario de Occidente (y tal vez también el del resto de las culturas que desconozco) está lleno de loas a la belleza femenina juvenil y de burlas sangrientas a las mujeres feas o a las maduras "como manzana seca" o a las que "perdían su último diente

en unas natas" ... en épocas en que no había dentaduras postizas. Como las afectadas no tenían el poder de la palabra pública, no era de esperarse que respondieran al escarnio con obras análogas sobre la fealdad o la decadencia física de los hombres. Tampoco era probable que quisieran o pudieran expresar su dolor o su protesta por esas humillaciones, pues, como se sabe a partir de los estudios en torno al llamado "síndrome de Estocolmo", después de cierto tiempo de maltrato las víctimas tienden a acostumbrarse al abuso y a pensar que el comportamiento de sus victimarios está plenamente justificado. ¿Qué les quedaba a las poco agraciadas o a las mujeres "de cierta edad", fuera de resignarse y de sufrir en silencio su condición de "fruta de descarte"?

Muchas escritoras de hoy, especialmente las que están interesadas en hacer de la literatura un medio de autoesclarecimiento, han asumido voluntariamente la tarea de prestar su voz a esas ansiedades femeninas tan comunes y tan poco dignificadas por el arte, sin pretender, no obstante, que el solo gesto de verbalizarlas constituya mucho más que una catarsis.

Valientemente, y también un poco temerosa, Gioconda Belli confiesa en uno de sus poemas de la segunda época (en un tono similar al del texto que he utilizado como epígrafe):

Si querés que te diga la verdad:

Jamás quisiera envejecer,

mucho menos morirme.

Difícil se me hace concebir la vida sin la belleza.

Imaginarme el cuerpo cediéndole paso

a las leyes de Newton

desmoronándose, doblándose ajado hacia su fin

y soportar aquello.

("Notas para la madurez")

Giovanna Pollarolo, otra de las poetas que a partir de los ochenta han "contaminado" el antes sacrosanto terreno de la poesía con quejas de amas de casa, protestas de aburrimiento, fantasías románticas, experiencias vicarias, chismes, anécdotas personales y confidencias solo aptas para ser dichas "entre amigas íntimas", describe entre burlona y nostálgicamente los afanes juvenistas de su *alter ego* en uno de los textos del poemario a que hice referencia más arriba:

Cuando me dicen señora

Corro a la peluquería

me cambio de ropa

pienso en el gimnasio

me relajo

respiro

hago dieta

"todavía está buena la tía"

"ta pasadita para minifalda"

y no quise escuchar

me gusta que me miren

y me hablen

que me admiren

y confundan

con la jovencita

que ya no soy. (35)

Desde la ficción novelesca Isabel Allende transmite un mensaje similar, por su ambivalencia, en *De amor y de sombra*, su segunda obra de éxito masivo (1984). En un pasaje en que se refiere a la madre de su heroína, una mujer ya madura que ha dedicado toda su vida a explotar su belleza física y a preservar su imagen del estrago de los años, ofrece una descripción en la que compiten ambiguamente el despreocupado escepticismo de la hija y la férrea voluntad de la madre en su lucha por mantenerse joven (del mismo modo que rivalizan en la perspectiva de la narradora la tendencia a la sátira y la solapada simpatía ante esa faceta de la feminidad tradicional):

Se sentía otra mujer, rejuvenecida, liviana. El orgullo de quien se cree hermosa daba a su andar un ritmo insolente. A su paso se volvían los ojos de los hombres y ninguno sospechaba su verdadera edad. [.....]

Estaba satisfecha de su cuerpo. Lo consideraba obra suya y no de la naturaleza, porque era el producto acabado de su enorme fuerza de voluntad, el resultado de años de dieta, ejercicios, masajes, relajación yoga y avances de la cosmetología. [.....]

Es una pelea perdida, mamá, la edad es inexorable y lo único que puedes lograr es retrasar un poco las evidencias. ¿Vale la pena tanto esfuerzo? Cuando se tendía al sol en las arenas tibias de alguna playa tropical, sin más ropa que un triángulo de tela en el sexo y se comparaba con mujeres veinte años menores, sonreía orgullosa. Sí, hija, vale la pena. A veces, al entrar en un salón percibía el aire cargado de envidia y deseo, entonces sabía que sus afanes daban resultado. (171-172)

La gran batalla femenina contra el envejecimiento adquiere un tinte elegíaco en un texto polifónico del ya citado *Entre mujeres solas* de Giovanna Pollarolo, un texto con un cierre sorpresivo y con unas conclusiones finales bastante más pesimistas que las sugeridas por Allende.

Una voz narrativa a la misma que hilvana a modo de relato los diálogos y los monólogos dramáticos del poemario y que asume a trechos la identidad de la autora se complace en contrastar allí los valores grupales femeninos-burgueses y los de una individualidad "desviante":

Mientras las demás

hablan de cremas y cosméticos

comentan las bondades de la liposucción

discuten si es mejor una cirugía radical

barriga

senos

ojos

muslos

boca

cortar lo que sobra

ser otra vez dibujada

contra las que abogan por largas sesiones de masajes

irritantes dietas, gimnasia diaria

no reír, no hacer gestos

nuestra piel es peor que cemento fresco,

ella sonríe serena y curiosa

¿la revolución del Retín A? ¿crema para párpados?

no, nunca usa

odio las cremas, dice

va a la peluquería sólo a cortarse el pelo

y se burla cómo parecen payasos sus amigas
que se ponen máscaras faciales
y las gordas sudorosas que se afanan
los rollos colgando, las mallas
a punto de reventar.
¿No te importa? Pregunta la que más sabe
y va por la segunda liposucción:
levanta los hombros, sonrío.
Y las que leen *Hola* y *Vanidades*
la miran con pena
saben que en su casa, ante el espejo
ocultará con desazón su cuerpo
sabiendo que ya es tarde
como lo será para ellas mañana o pasado
y fatigadas
terminen dándose por vencidas. (16 - 17)

La sarcástica conjetura mayoritaria en relación con las motivaciones de la "individualista" (la idea de que su falta de interés en mejorar su apariencia no nace de una seguridad interna sino de la convicción de que ya es demasiado tarde para ella), asume un giro inesperado y cruel. Separándose de la voz colectiva, la narradora primaria anuncia la inevitabilidad de la derrota para *todas* las mujeres, incluidas las más optimistas y afanosas ...

Como lo he señalado en otros contextos (3), las únicas voces literarias masculinas que en este siglo han expresado angustias comparables en torno a la apariencia física y a las marcas corporales del paso del tiempo, son las que nacen de una experiencia social en la que los hombres comparten con las mujeres el "síndrome de Estocolmo". Me refiero a la experiencia de reconocerse homosexuales y de ser vistos como "desviantes" o "desnaturalizados" en un mundo en que la norma es la masculinidad del varón heterosexual y el ejercicio de sus privilegios en la relación con el otro sexo.

En *Noche oscura del cuerpo*, un poemario escrito en Roma en 1955, cuando en Hispanoamérica la gozosa (o angustiosa) relación con el propio cuerpo no era todavía un tema literario común, su autor, Jorge Eduardo Eielson, anticipaba un tipo de discurso lírico-elegíaco que intentaba articular las ansiedades generadas por el examen de la propia imagen en el espejo. Dos décadas más tarde, esta modalidad sería explorada exhaustivamente por las mujeres poetas de su país y de otras regiones del continente. Al igual que Cesar Moro, otro singular poeta gay de una generación anterior a la suya, Eielson ha sido y es hasta hoy una influencia poderosa en las escritoras peruanas de las últimas dos décadas por su manera anticonvencional de expresar una conciencia de género infrecuente en los hombres y por dar cabida en su poesía a los aspectos más vulnerables de la masculinidad. En el poema que lleva por título *Cuerpo enamorado*, el desnudamiento físico y el desnudamiento del alma aparecen como las dos caras de una misma experiencia inquietante, a la vez placentera y desgarradora, marcada en idénticas proporciones por la tiranía del deseo y los fantasmas de la soledad:

Miro mi sexo con ternura
Toco la punta de mi cuerpo enamorado
Y no soy yo que veo sino el otro

El mismo mono milenario
Que se refleja en el remanso y ríe
Amo el espejo en que contemplo
Mi espesa barba y mi tristeza
Mis pantalones grises y la lluvia
Miro mi sexo con ternura
Mi glande puro y mis testículos
Repletos de amargura
Y no soy yo que sufre sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el espejo y llora. (17)

Casi por los mismos años un gran poeta español de identidad sexual vivida como problemática, Jaime Gil de Viedma, le daba al autoexamen especular un giro dramático peculiarísimo, directamente vinculado con la desazón por la pérdida del *sex appeal* de la primera juventud. Me interesa recordar en este contexto ampliado los versos de su poema *Contra Jaime Gil de Viedma* para que se perciba la diferencia específica frente a otras versiones más neutrales -o más masculinamente universalizantes- del célebre tópico *fugit irreparabile tempus* y su semejanza con el tono afectivo de las mujeres poetas citadas más arriba:

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
Resultan truculentos
cuando se tiene más de treinta años, y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento

--seguro de gustar--es un resto penoso,
un intento patético.

Si bien la mayor parte de los poemas amorosos de Gil de Biedma expresan de un modo u otro el repudio de la madurez, este sentimiento se muestra del modo más radical en el grupo de los "Poemas póstumos", que lo anuncian provocativamente desde el título: como si el único modo de superar el "horror" de dejar de ser joven y bello fuera darse por muerto antes de tiempo ...

Otro terror que últimamente ha adquirido dimensiones casi apocalípticas, sobre todo en los países con abundancia de comida, es el de la gordura. Las curvas, los muslos redondeados, las caderas generosas, han perdido el estatus de atributos sexuales ligados a la plenitud reproductiva o de signos de prosperidad familiar.

En los estratos más pudientes de las sociedades más ricas las mujeres de todas las edades libran una guerra sin cuartel contra el tejido adiposo, del que solo las más afortunadas resultan vencedoras. Todas o casi todas, gordas o flacas, jóvenes o viejas, exitosas o "perdedoras", hablan sin cesar de dietas prodigiosas. O de todo lo que *no* comen. O de todo lo que *no deberían* comer. O de todos los manjares que *podrían* comer si no fuera por la tan temida grasa que cual ángel exterminador de la belleza busca alojarse en sus talles, en sus vientres, en sus piernas.

Un poema de Jane Kanyon que lleva el título "Fat" resume brillantemente todas esas ansiedades epocales:

Gordura (4)

El doctor dice que así es mejor para mi columna,

-- más grasa, más estrógeno.

Pues bien! Hubo una época en que los hombros carnosos

de una esposa indicaban prosperidad.

Hoy día mis amigas de buen tono

se las arreglan con batidos de algas,

cigarrillos y pastillas de vitaminas.

La ropa les cuelga elegantemente de las clavículas.

Como lo dejan bien claro las noticias de la noche,

los hambrientos y los asediados

mantienen sin esfuerzo el actual patrón de belleza.

Siempre que se reúnen dos o tres

la charla deriva como en sueños

hacia salchichas, lombardas,

frijoles negros y arroz,

tallarines fulgentes de crema,

batatas y ciruelas,

y chapatis fritos en manteca de yak.

El terror fóbico a la gordura, vivida como vergonzosa deficiencia moral y atentado al buen gusto colectivo, no es sino la intensificación macabra de una preocupación presente, en mayor o menor medida, en todas las mujeres que tienen suficientes recursos para comer y que aspiran al éxito.

Las poetas peruanas de las más recientes promociones no son inmunes a esta ansiedad, como se ve en esta pregunta, entre hamletiana y bufonesca, de Carmen Ollé:

¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no

ser

gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente

raquítica / potona / ojerosa ...

En Giovanna Pollarolo el "horror de la grasa", se sugiere intermitentemente a lo largo de todo el libro *Entre mujeres solas* y alcanza su climax en el poemita coral que cité más arriba, "Mientras las demás ...". En contraste con los registros de autoironía muy poco piadosa y de soterrada violencia propios de otras poetas más duras, Pollarolo cultiva sistemáticamente un tono menor, que rebaja el dramatismo de todos los tópicos, independientemente de su mayor o menor trascendencia: desde la angustia existencial o la lucha por la supervivencia hasta el problema de mantenerse "en línea".

En relación con esto último hay que añadir, sin embargo, que la gravedad y relevancia de los temas solo se puede medir dentro de particulares marcos emocionales e ideológicos. La gordura, ese tema supuestamente banal, al que parece acomodarse a la perfección el registro discreto y ligeramente irónico de Pollarolo, adquiere en Rocío Silva Santisteban las resonancias siniestras de una metáfora trágica.

En "Tercer Intento" una voz tensa y angustiada (la misma que ha relatado dos intentos de suicidio previos) describe-denigra las partes aborrecidas de su cuerpo, cuyo indeseable contorno se sugiere en posición de dar a luz o de defecar:

Sobre el ombligo mantengo aún las marcas del níquel.

En las pantorrillas el riesgo del último esfuerzo.

No puedo más, no puedo.

Pasé una hora agachada, recordando

A los viejos amigos, a las muchachas, he sentido

Vergüenza, he llorado,

Las marcas sobre el ombligo

La celulitis, las partes flácidas,

Cuando la poesía escrita por mujeres toca puntos neurálgicos de la subcultura femenina clasemediera (como la obsesión por conservarse joven y por acomodarse a los cánones patriarcales de belleza) entra en un terreno en el que es una proeza transitar sin dejarse interferir por las fantasías sexuales de los medios de comunicación y la cultura del entretenimiento, fantasías que en su mayor parte están dominadas por el imaginario masculino y que en no pocos casos son vehículo de una misoginia apenas encubierta.

Cuando se leen esos textos de mujer en los que batallan entre sí las voces del temor, la culpabilidad, la ironía, la queja, la protesta y otros sentimientos encontrados, no es fácil decidir si la nota dominante está dada por la voluntad de resistir, por el resentimiento de no ser la más bella o por la resignada desazón ante el orden establecido.

En las antípodas de esta actitud conflictiva, fundamentalmente polifónica (en el más estricto sentido bajtiniano) y, por eso mismo, cargada de contradicciones irresueltas, se encuentra la apasionada exaltación del propio cuerpo como fuente de vida y de hermosura "natural" en muchos de los poemas de la nicaragüense Daisy Zamora. El que lleva por título "Celebración del cuerpo" puede valer como paradigma de una visión de sí misma-- y de la feminidad en general--que se caracteriza por estar impregnada de valores subjetivos y sociales altamente positivos. He aquí las primeras estrofas, que se muestran en radical contraste ideológico con los textos anteriores:

Amo este cuerpo mío que ha vivido la vida,

su contorno de ánfora, su suavidad de agua,

el borbotón de cabellos que corona mi cráneo,

la copa de cristal del rostro, su delicada base
que asciende pulcra desde hombros y clavículas.
Amo mi espalda pringada de luceros apagados,
mis colinas translúcidas, manantiales del pecho
que dan el primer sustento de la especie.
Salientes del costillar, móvil cintura,
vasija colmada y tibia de mi vientre.
Amo la curva lunar de mis caderas
modeladas por alternas gestaciones,
la vasta redondez de ola de mis glúteos;
y mis piernas y pies, cimiento y sostén del templo.

Quien sepa que Daisy Zamora fue combatiente del Frente Sandinista de Liberación Nacional, directora de programación de Radio Sandino en la clandestinidad y más tarde viceministra de cultura del gobierno revolucionario, podrá concluir sin mayor esfuerzo que su compromiso político con toda la sociedad nicaragüense--y no solo con sus congéneres--es el que presta una tonalidad optimista y autoafirmativa a su imagen de la mujer como madre-tierra nutricia y arcaica diosa generadora, cuyas redondeces y cuya más elemental materialidad, lejos de producir asco, aparecen bajo un aura mágica.

Este tipo de feminismo autocelebratorio suele darse entre las escritoras que tienden a equiparar la opresión de la mujer con la opresión política de toda América Latina. En esta línea se encuentran, pese a las diferencias de género literario, un sector importante de la poesía femenina centroamericana y la obra novelística de Isabel Allende. Tanto en esta hacedora de notables "best sellers" como en las menos conocidas poetas

Ana Istarú o Daína Chaviano se descubren las huellas ideológicas de un proyecto literario en el que confluyen proclamas de rebelión sexual y guerra a los tabúes con el llamado a la revolución política.

Ubicados en este contexto, los poemas de las poetas peruanas citadas más arriba suenan cínicos o derrotistas. Me inclino a pensar, sin embargo, que el mero hecho de darle estatura poética a las "banalidades femeniles"--fomentadas por la sociedad de consumo y a la vez desplazadas a la trastienda de lo irrelevante por la axiología patriarcal--constituye una novedad y un gesto de rebeldía en relación con la institución literaria y con los discursos públicos hegemónicos, que aún mantienen la pretensión de neutralidad genérica y de universalismo. Añadiría incluso que la expresión de las ambigüedades y de las contradicciones que suelen acompañar al nacimiento de la conciencia de la propia identidad genérica es más realista y más productiva que la perspectiva meramente celebratoria de la feminidad.

Creo, en efecto, que las contradicciones no disimuladas generan diálogo y promueven la movilidad de las posiciones valorativas, mientras que los acentos monológicos propios de toda autoalabanza difuminan las aristas conflictivas de la identidad femenina y de las relaciones entre los sexos y propagan un entusiasmo triunfalista que es prematuro y engañoso al mismo tiempo.

Esta última observación me lleva a desgranar algunas reflexiones finales sobre las imágenes de mujer que ofrece la más popular narrativa del "boom femenino".

En un trabajo titulado "From Romance to Refractory Aesthetic" Jean Franco contrapone dos formas de narrar que para ella representan las antípodas, tanto en la esfera artística como en la política. En un extremo ubica a las tres novelas paradigmáticas del

éxito masivo, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. En el extremo opuesto (que coincide nítidamente con sus propias preferencias) destaca la obra narrativa de Diamela Eltit y de Tununa Mercado, así como los conceptos críticos de Nelly Richards, en los que ella misma se inspira. De un lado coloca a los *best sellers*, con su entradora simplicidad y su feminismo del progreso paulatino, de la lucha por la igualdad social o de la exaltación de la diferencia, y al otro lado del espectro literario, a la neo-vanguardia con su disrupción del significado, su rechazo de los discursos hegemónicos, su afán por trabajar en los bordes del orden simbólico y su negativa a separar lo femenino del ancho espacio de lo marginal y subalterno.

De un lado los rotundos íconos de mujeres fuertes y admirables, amas de casa o aventureras, guerrilleras o señoritas bien, madres o hijas, esposas o amantes. Del otro, la disociación del romance y los afectos, la escisión entre la esfera privada y la familia, la dolorosa división del cuerpo y la conciencia de sí (como en la experiencia limítrofe de la tortura).

Jean Franco admite que la narrativa de Allende, Mastretta o Esquivel tiene una calidad artística diferente del folletín o de la novela rosa. También reconoce que la mayor parte del público y la crítica adjudica a esos *best sellers* un contenido feminista y antiautoritario. Sin embargo, deja en claro que, en su opinión, esas formas de narrar en las que domina el relato lineal, la construcción de caracteres típicos y el énfasis en temas como la sentimentalidad femenina, el amor o el matrimonio, "refuerzan el *status quo*" en lugar de cuestionarlo.

Yo no comparto esta visión polarizadora ni todos los juicios de valor que se derivan de ella. Pienso que si se quiere hacer un balance más ecuánime de los *best*

sellers hispanoamericanos, de su difusión fuera de Iberoamérica y de sus relaciones con otras formas de escritura no orientadas al gran público, conviene recordar aquí el lado positivo de la que fue en su momento una nueva estética, pese a su apariencia de "déjà vu".

Las tres primeras novelas de Isabel Allende (*La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984) y *Eva Luna* (1987)), el arrollador *best seller* de Laura Esquivel *Como agua para chocolate* (1989) y, más recientemente, la muy celebrada *Dulce compañía* de la colombiana Laura Restrepo (1995) tienen en común un aura ambigua, que les ha acarreado tanta celebridad como menosprecio: su aire de familia con García Márquez. Ese innegable parentesco es reponsable de que hayan sido ignoradas o tratadas con cierto desdén por muchos de los escritores y críticos de Hispanoamérica, quienes tienden a ver esos textos como imitaciones oportunistas del arte "insuperable" del maestro de lo real maravilloso. Se me hace imprescindible, por eso, repetir aquí lo que señalé hace algunos años en defensa del que yo consideraba (y sigo considerando) un proyecto literario específicamente "femenino" (y en algunos aspectos feminista), que por eso mismo, solo había sido entendido a medias o leído con mala voluntad.

En un estudio dedicado a una de las más conocidas novelistas españolas de entonces y de ahora, Rosa Montero, utilicé el marbete "boom femenino hispánico de los ochenta" (5) para referirme a un grupo de narradoras de Hispanoamérica y de España cuyo común denominador me parecía, por un lado, su éxito con el público local y extranjero y, por otro, el cultivo de una escritura con *apariencia* de candor y de falta de originalidad, una escritura cuya fachada invitadora camuflaba ideas poco convencionales sobre temas tan candentes como el rol de la mujer en la sociedad hispana o las relaciones entre política y sexualidad.

En más de una ocasión señalé que el estilo de esas autoras se podía leer, si uno no quería tomarse el trabajo de tomarlas en serio, como "copia" de otros estilos literarios cultos o populares, incluidas allí las más variadas manifestaciones de la moderna cultura de masas (desde García Márquez y Roa Bastos hasta el tango, el bolero, la telenovela o las "imitaciones" de "imitaciones" de tangos, boleros y telenovelas).

Todavía sigo convencida de que, si se tiene la paciencia de escuchar sus voces con un oído adicional, se podrá descubrir que tras la cobertura de un real-maravilloso de segunda mano (a lo Allende o Esquivel), de un realismo anacrónico (a lo Mastretta), de un ventrilocuismo bufonesco o de un pot-pourri de géneros menores (a la manera de la *Eva Luna* de Allende o de *Te trataré como a una reina* de Montero) se oculta un programa literario que en su momento fue innovador.

El problema--añadiría ahora, como quince años después de la aparición de esos textos--es que las innovaciones dejan de serlo cuando sus creadoras se enamoran de ellas y las repiten hasta convertirlas en moldes aptos para la producción en serie.

Hay, además, otras razones de tipo estructural que explican el hartazgo que ese tipo de escritura puede producir. El relato lineal, con caracteres y una trama resumible, tal como lo practican las narradoras del boom, es el instrumento más idóneo para cumplir una función educativa y adoctrinadora pero, al mismo tiempo, es también el instrumento de la perpetuación de los clichés. Hay que admitir, de otro lado, que la más radical subversión del orden dominante (un orden logocéntrico y patriarcal, fundado en la *ratio* masculina) es el ataque a esa misma racionalidad simplificadora pero, a la vez, no se puede ignorar que la estrategia anti-racionalista limita considerablemente la posibilidad de difundir valores alternativos.

Tengo la impresión de que la mayoría de las narradoras hispanoamericanas actuales siguen tratando de resolver--cada una a su manera y con los recursos más afines a sus respectivas personalidades artísticas--el problema con el que se confrontaba Cortázar hace cerca de treinta años, cuando confesaba, a propósito del proceso de escritura de *El libro de Manuel*:

Pero de entrada me di cuenta de que, paradójicamente, si éste era un libro de nuestro *hoy y aquí*, es decir de lo inmediato, no tenía sentido mediatizarlo en el plano de la experimentación y la escritura: el contacto más profundo se vería trabado por los medios puestos en práctica para establecerlo. (Cortázar 1973, 19-20).

Su solución al dilema que le planteaba *El libro de Manuel* parece transferible a buena parte de la narrativa femenina de hoy. He aquí la "receta":

Vi bien claro que Manuel vendría en argentino [...] y que su lectura no requeriría ningún código, ninguna grilla, ninguna semiótica especial; pero a la vez y entonces, dentro de ese ómnibus lingüístico accesible a cualquier pasajero de cualquier esquina, entonces sí apretar el fierro y acelerar a fondo, entonces sí hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera (20).

Tal vez no sea descaminado pensar que las narradoras del boom han querido construir unos "ómnibus lingüísticos" accesibles a todas las pasajeras que se quieran montar en ellos pero que solo en algunos casos excepcionales han decidido "apretar el fierro y acelerar a fondo" ...

Un interesante estudio de comienzos de los noventa dedicado a explorar las características y el modo de funcionamiento de la ficción popular femenina en Francia y los Estados Unidos propone la hipótesis de que la recepción masiva de esas ficciones representa, más que un mero escapismo, una "forma fácil de educación" (11). La autora

del libro, Resa Dudovitz, no pretende que esas obras tengan un contenido realmente subversivo ni que cuestionen el *status quo*, pues tiene muy en claro que abogar por cambios radicales sería una amenaza al delicado equilibrio entre el consenso social (del que participan las lectoras) y los intereses de grupos particulares (6). Semejante amenaza funcionaría, en efecto, como un repelente para el grueso de las consumidoras de *best sellers*, quienes, por un lado, quieren reconocerse a sí mismas en las protagonistas y en su feminidad tradicional pero, por otro lado, aspiran a tener un mayor control en sus vidas y a compensar sus carencias con los éxitos de sus pares ficcionales.

El resultado de esas transacciones entre la realidad y el deseo culminaría en los años ochenta con el mito de la "Mujer-Maravilla", equivalente femenino del ícono popular "Superman", quien es capaz, al menos en la ficción, de compatibilizar eficazmente en su persona el romance, la capacidad de seducción, las labores caseras típicas de su género y los logros profesionales a la par de sus colegas masculinos. Todo ello, por supuesto, sin cuestionar el orden social del que depende la división de roles y la distribución de tareas. Del mismo modo que "Superman" desface entuertos sin poner en tela de juicio el sistema capitalista en que se producen las injusticias, "Superwoman" se multiplica para llenar funciones "de mujer" y "de hombre" sin que jamás se le cruce la idea de que su contraparte masculina podría o debería hacer otro tanto si ambos vivieran en una sociedad realmente equitativa para hombres y mujeres.

La descripción precedente me parece un marco adecuado para entender algunas de las características del "boom femenino" hispanoamericano, sus muy probables nexos con los mitos genéricos del primer mundo, su potencial pedagógico en relación con sus lectoras y, al mismo tiempo, sus vasos comunicantes y sus diferencias básicas con

aquellas formas de arte popular que, a la manera del cuento de hadas, plantean y resuelven conflictos sin apelar al entramado social del que nacen.

Casi todas las heroínas de Isabel Allende tienen algo de esta "Superwoman". Como ella, son fuertes, decididas, capaces de tomar sobre sus espaldas las tareas más pesadas o audaces. Como ella, son sensibles, magnánimas y con una inagotable capacidad de amar. Y como ella, suelen encontrar, después de muchas luchas, al hombre ideal, uno capaz de valorar esas cualidades femeninas superiores y de reciprocitar afectos con largueza.

Marcela Serrano, otra novelista chilena cuyo programa literario y cuyos éxitos de venta la acercan a Isabel Allende tanto como la alejan de Diamela Eltit y de la línea neovanguardista, ofrece una variante del mismo mito de la "mujer maravilla" en la figura de Isabel, una de las protagonistas de su ya célebre novela *Nosotras que nos queremos tanto* (1991).

El personaje, verdadero compendio del discreto encanto de un pseudo-feminismo burgués, reúne en su persona las máximas virtudes de profesional, madre y ama de casa. Admirable por su elegancia minimalista, su inteligencia y su disciplina, esta figura femenina que no conoce privaciones materiales y que cuenta incluso con la ayuda de una cocinera y una niñera, trajina incansablemente desde las seis de la mañana hasta las diez de la noche pues además de dar clases y de cumplir con un horario de oficina, se ocupa personalmente del aseo y la alimentación de sus cinco hijos, de transportarlos en auto al colegio y a sus diversas clases particulares, de hablar con ellos y de acompañarlos a la cama. Y todo ello sin desmayos ni quejas y sin perturbar el reposo nocturno del marido con el recuento de sus afanes cotidianos.

Sin embargo, un detalle desestabiliza el paradigma: el personaje se entrega al alcoholismo con la misma puntualidad y precisión con que realiza sus innumerables faenas, por lo que sus rituales de bebedora se muestran claramente como formas distorsionadas de automedicación contra sus depresiones.

No quisiera concluir esta panorámica de los íconos femeninos más populares del milenio sin un acto de justicia poética. Puesto que soy lectora de *best sellers* y también de novelas orientadas a un público minoritario, mi propia experiencia tal vez pueda servir como medida de la significación que uno y otro tipo de textos pueden tener para las mujeres que acuden a ellos no solo movidas por intereses literarios, sino en busca de respuestas para sus interrogantes existenciales.

En mi caso particular, los primeros éxitos masivos de las narradoras hispanoamericanas, además de instilarme un orgullo genérico enteramente novedoso para mí, me impulsaron a transitar nuevos senderos críticos. Para ser justa con esas narradoras y conmigo misma, tengo que admitir que sus novelas me facilitaron la tarea de desaprender la impostada neutralidad genérica con que solía acercarme a la literatura y de reinscribir mi experiencia de mujer en el proceso de lectura. Después de haber sido hasta cierto punto "educada" por ellas, estuve en condiciones de percibir sus automatismos o sus limitaciones artísticas e ideológicas. Después de haber gozado con sus relatos me pude dar el lujo de reclamar estéticas feministas más radicales y de volverme, yo misma, una lectora y escritora "desobediente".

La escritura femenina hispánica de hoy sigue siendo, en su mayor parte, el resultado de arduas transacciones entre los ideales genéricos tradicionales y unos nuevos valores en proceso de ser articulados. Esos valores no siempre están libres de

contradicción y con no poca frecuencia corren el riesgo de ser negados en el momento mismo de su nacimiento. Solo queda esperar que el frágil producto de esas negociaciones, la mujer-maravilla de este mundo globalizado, no sucumba, como el héroe griego, a los encantos de su propia imagen...

Notas

(1). El título completo del trabajo en el que introduje ese rótulo es "Tropical como en el trópico: Rosa Montero y el 'boom' femenino hispánico de los ochenta" (Cf. Reisz 1995).

(2). Recientemente ha publicado una colección de cuentos bajo el título *Atado de nervios* (Pollarolo 1999)

(3). Véase Reisz 1994 y 1996.

(4). Me he animado a traducirlo al español para tender un puente entre la poesía femenina de los Estados Unidos y de Hispanoamérica.

(5). Cf. Nota 1.

Obras citadas

Allende, Isabel (1982), *La casa de los espíritus*, Barcelona (Plaza & Janés).

_____ (1984), *De amor y de sombra*, Barcelona (Plaza & Janés).

_____ (1987) *Eva Luna*, Bogotá (Oveja Negra).

_____ (1991) *El plan infinito*, Barcelona (Plaza & Janés).

Belli, Gioconda (1986): *De la costilla de Eva*. Managua: Nueva Nicaragua.

_____ (1991): *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia.

Cortázar, Julio (1973), [Texto sin título], en Julio Ortega (ed.), *Convergencias/Divergencias/Incidencias*, Barcelona (Tusquets), 13-36.

Dudovitz, Resa L. (1990), *The Myth of Superwoman. Women's bestsellers in France and the United States*, London and New York (Routledge).

Eielson, Jorge Eduardo (1989) [1955], *Noche oscura del cuerpo*, Lima (Jaime Campodónico).

Esquivel, Laura (1989), *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, México (Planeta).

Franco, Jean (1996), "From Romance to Refractory Aesthetic", en Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies (eds.), *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis* (Oxford 1996), 226-237.

Gil de Biedma, Jaime (1975), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.

Mastretta, Ángeles (1986), *Arráncame la vida*, México (Ed. Océano).

Montero, Rosa (1983), *Te trataré como a una reina*, Barcelona (Seix Barral).

Ollé, Carmen (1981), *Noches de adrenalina*, Lima, Lluvia Editores.

Pollarolo, Giovanna (1999), *Atado de nervios*, Lima (Alfaguara).

_____ (1991), *Entre mujeres solas*, Lima (Editorial Colmillo Blanco).

Reisz, Susana (1994): "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la ecomanía." En: *Actas de los I Encuentros Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, 1991, 425-443.

_____ (1995), "Tropical como en el trópico: Rosa Montero y el 'boom' femenino hispánico de los ochenta." *Revista Hispánica Moderna* 48: 189-204.

_____ (1996), *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérída: (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos).

Restrepo, Laura (1995), *Dulce compañía*, Bogotá (Editorial Norma).

Roffé, Reina (1999), "Rompiendo aguas: mujer y escritura en la narrativa argentina contemporánea", Ponencia leída en la Universidad de Granada, 24 de marzo de 1999.

Rossetti, Ana (1988), *Yesterday*, Madrid (Ediciones Torremozas).

Serrano, Marcela (1991), *Nosotras que nos queremos tanto*, Santiago de Chile (Editorial Los Andes).

Silva Santisteban, Rocío (1993), *Mariposa Negra*, Lima (Jaime Campodónico).

Suleiman, Susan Rubin (ed.) (1986): *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard Un. Press.

Zamora, Daisy (1988): *En limpio se escribe la vida*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.

_____ (1994): *A cada quién la vida*. Managua: Editorial Vanguardia.

**Silence, Voodoo, and Haiti in Mayra Montero's
*In the Palm of Darkness***

Ángel A. Rivera
Worcester Polytechnic Institute

Danbhalah Wédo,	Danbhalah Wédo,
gadé pitites ou yo, hé!	behold your children, hey!
Aïda Wédo, min pitites ou yo,	Aïda Wédo, here are your children,
hé!	hey!
Danbhalah Wédo,	Danbhalah Wédo,
gadé pitites ou yo, oh!	behold your children, oh!
A yé, a yé, oh!	A yey, a yey, oh!
Danbahalah, min z'enfants ou là.	Danbhalah Wédo, here are your children.

In the last part of the twentieth century several Caribbean and non-Caribbean intellectuals have established a concerted and conscious effort to break with silence to redefine the very notion of Caribbeanness:

This designation [of Caribbeanness] might serve a foreign purpose--the great powers' need to recodify the world's territory better to know, to dominate it--as well as a local one, self-referential, directed toward fixing the furtive image of collective Being. Whatever its motive, this urge to systematize the region's political, economic, social, and anthropological dynamics is a very recent thing. (Benítez Rojo 1)

Whether or not this current activity serves purposes that are foreign to our multiple Caribbean experiences, this designation, when devised from within, can be conducive to a better

understanding of what the Caribbean subject or that "furtive image of collective Being" (Benítez Rojo 2) is or has been. Mayra Montero's novels and essays, through the exploration of Caribbean music, flora and fauna, ethnicity, and travel narratives contribute to recent and evolving theorizations of a Caribbean experience. A novel such as *In the Palm of Darkness* (1997) belongs to a tradition in the Hispanic Caribbean started by intellectuals like Alejo Carpentier with texts such as *The Kingdom of this World* (1949), *War of Time* (1958) and *Explosion in the Cathedral* (1962).⁽¹⁾ It has been already well established that many of Carpentier's narratives are based on musicology, the importance of religious practices such as voodoo, and on attempting a revalorization of an Afro-Caribbean experience. By following Carpentier's efforts, Montero explores the features that form or give shape to our regional cultures within the Caribbean.

However, Mayra Montero's narrative, *In the Palm of Darkness*, is a metacritical elaboration of topics already explored by other Caribbean writers. In addition to interpreting the Caribbean subject by reproducing musical and religious experimentation, *In the Palm of Darkness* is a novel based on the literary strategy denominated as *rhetoric of silence*. In Montero's novel the strategy gives voice to the suppressed Other. Furthermore, it aids in the shifting process of the narrative point of view that acknowledges the presence and validity of other forms of knowledge production or of experiencing the Caribbean subject. This essay explores how Mayra Montero interprets the *rhetoric of silence* and the religious practice of voodoo as cultural strategies of survival.

Many critics of Montero's works have focused their attention on the main character of *In the Palm of Darkness*, Victor Grigg, a U. S. herpetologist who was hired to search for a specimen of the elusive frog called the *grenouille du sang* (*Eleutherodactylus sanguineus*). However, this essay emphasizes the importance of the quiet and often silent and mysterious Haitian guide called Thierry Adrien, because it is through his silence and religion that the novel offers a new voice to the Caribbean, and in particular the Haitian, subject. In the same manner, although the narrative

line or context of the novel is about the decline of amphibian species in the Caribbean and the rest of the world, I believe that the realities of Haitian voodoo and the syncretic beliefs of its practitioners are also important. But before continuing with this analysis I would like to summarize the novel by using the words of its editor, Edith Grossman:

The quest for an elusive amphibian in the mountains of violence-torn Haiti brings together an unlikely pair of hunters--American herpetologist Victor Grigg and his Haitian Guide--whose individual stories unfold and intertwine in a mesmerizing tale of love, sex, and fraternal rivalry; of the propagation and extinction of species in the natural world; and of the mysterious forces of nature that govern the fate of all living creatures.

No one can explain the catastrophic disappearance of various species of amphibians all over the world, including the "blood frog" (*grenouille du sang*) pursued by Victor and Thierry from the bloody Mont des Enfants Perdus--littered with corpses, the work of Haitian *macoutes* (thugs)--to the remote Casetaches. Significantly, Thierry's father was also a hunter, but his quarry was another species of fauna, wandering packs of the living dead (*zombies*). The rich and tragic tale of Thierry's family, his life and loves, and his curious destiny, informs the obsessive search of the two men from different cultures. (2)

Regarding Montero's literary production and interest in the black Caribbean, Margarite Fernández Olmos explains that:

The continued denial of the role of African-based traditions and popular experience in the definition of a national culture, as well as the exclusion of the significance of ethnic and gender minorities, confers an added importance and urgency to the role of artists such as Montero, the language and substance of whose works correspond to Edward Kamau Brathwaite's description of a "literature of African experience" in the Caribbean. (271)

Following Fernández Olmos' comments, one should further explore the metacritical differences between *In the Palm of Darkness* and other texts, such as Carpentier's, that have engaged in the same exploration. Roberto González Echevarría explains that writers like Carpentier have shown an interest in revisiting and reconsidering the origins of Caribbean and Latin American cultures and history. His theory of "archival myth" theorizes that the Caribbean writers' return to the archives reflects a desire to create a new beginning based on our myths or origin. According to Carpentier's interpretation, those myths would be based on African cultural traditions and knowledge. (3)

Carpentier's texts, as in García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, attempt to create a foundational myth of Latin America. This effort, according to González Echevarría, proposes Latin American history as a myth, as the history of the Other. This purposefully created otherness allows the writers to gain a critical distance from their cultural past. Therefore, those post-1920's literary works are turned into, or can be viewed as, anthropological meditation. The idea behind this type of discourse in the novel is to claim an origin that is clearly differentiated from Western civilization, understood as decadent.

According to critics such as Mercedes López-Baralt, Carpentier viewed this civilization as "weak, narcissistic, excessively adorned, bohemian, inclined towards pornography, perverse, deceiving, and bisexual" (85). (4) Consequently, revisiting the primeval could give Latin Americans the opportunity to reconstruct anew their cultural and historical identity.

Although anthropology was an important discourse in the 1920's and later, writers in that era thought that they could transcend it through their literary discourses. For them, the reason was simple. Literature opened the space for utopian imagination in the construction of a national or regional subjectivity. Hence, the interpretation of Latin America was to be searched and devised through the literary creation and the construction of meaning in the written word. Still, this type

of discourse had its traps. Soon, Carpentier discovered that there is no epiphany or encounter with a mythical past. The voyage of return to the origins was deemed impossible. (5) He promptly realized that writers like him have been traveling only within their own consciousness, thereby disenfranchising those whom they intended to portray. (6) Using Carpentier's and Levi-Strauss's texts as examples, López-Baralt summarizes this point by saying that:

Beyond the problem of possible and reciprocal influences between both authors [Carpentier and Levi-Strauss], I am interested in the terrible doubts cast upon Western anthropology, condemned to sterility due to its ethnocentrism, underlined by the trip's failures in both texts. (89)

She continues by explaining that: "What contributes to the failure in both attempts of the main characters is precisely the fact that none of them opened a space that could give a voice to the Other. They did not find the other because they did not listen to him" (emphasis mine) (89). Precisely, by refusing to silence the Other's voice, Mayra Montero structures and produces her novel, *In the Palm of Darkness*.

Proving that silence has multiple manifestations in the literary realm would be easy, but in this essay (if the reader can forgive the contradiction) silence is directly tied to the voices of several Haitian characters such as Thierry Adrien, Victor Grigg's guide. In other words, what is uttered and what is kept silenced should be interpreted as a type of indirect discourse that needs to be actively deciphered by the reader. However, in the novel silence also has many avatars. As an example, the novel is dedicated to two Puerto Rican herpetologists and to the Task Force on Declining Amphibian Population devoted to explaining the current problem of the amphibians' disappearances in Puerto Rico. (7) If we interpret the word *disappearance* as an empty space that leads to silence, the vanishing of the amphibians (of the *grenouille du sang* in particular) and their voices is precisely the *leitmotif* of the novel. Yet Victor Grigg, the herpetologist, resists using the word *disappearances*, thereby denying the seriousness of this situation:

At first we avoided calling it by that name and used less violent words: "Decline" was my favorite, amphibian populations were "declining"; entire colonies of healthy toads went into permanent hiding; the same frogs we had grown tired of hearing only a season earlier fell silent and became rare; they sickened and died, or simply fled, and no one could explain where or why.

(7)

Thus, the idea of silence is present in multiple avatars throughout the novel and it is the main rhetorical element that structures the novel. Silence here is an isotopical presence.(8) Lisa Block de Behar understands that a *rhetoric of silence* is inherently a contradiction, but she also explains that it refers to a set of dialectical speculations that help writers to avoid the automatization of language. In other words, it can be viewed as a reaction against stereotypification. She also adds that resistance to write clearly about something is a constitutive and essential element of reading. Therefore, for her, writing and reading are events that manifest themselves simultaneously and that are tightly interwoven. Block de Behar continues by explaining that for writers like Sartre, being silent is not to mute ideas, but that it is more a type of resistance that communicates something. Somehow, it reveals a rebellious attitude toward abusing repetitious statements (stereotypes) or against the naivete of seeking truth only through words. From this, one can extrapolate that silence, as a rhetorical strategy, is an invitation to read and make sense out of silence. This strategy calls for the immediate and active participation of the reader. However, silence is of no use if the reader is not aware that there is something to be done with it, that he or she should read beyond and interpret this apparent gap in words or ideas. *In the Palm of Darkness* leads the reader into this process.

The representation of voodoo practices in the novel, including its music, work together with a *rhetoric of silence* as a relevant strategy that refers to the characterization of a Caribbean subjectivity. Voodoo uses music and dance to induce communication with the *loases*. Through

their musical understanding and rhythmic body movements, listeners become more active participants. About this idea Michael Ventura explains that the music produced by the drums is not only meant for communication, but that contradictorily "in this culture the drum is so sacred an instrument that some are built only for display. They are too holy to touch. 'An instrument of significant silence, not reverberation.'" (31). He also argues that the Western musical notation system cannot capture the full complexity of the traditional African rhythms, also heard in voodoo ceremonies. Nevertheless, within that complexity of sounds there is a core of calm or silence, which he identifies as "the focused silence of the Master, the silence out of which revelation rises" (emphasis mine) (31-31). This connection between silence and revelation is what Mayra Montero explores in her narrative.

Montero's texts have been compared with Alejo Carpentier's narratives, which commonly employ music as an important structural component. As an example, Carpentier's *The Lost Steps* (1953) is a novel that deals with music and the impulse of a composer to travel to the origins of Latin American culture through music.(9) In *In the Palm of Darkness*, Montero hints that silence, as an aspect of music, is a key element for the novel. In the chapter entitled *Indian Hut*, Victor meets the Haitian herpetologist Emile Boukaka, who is a symbolic figure in the novel because of his relationship to amphibians and to music:

We spent more time talking about other species; I made an effort to handle with some grace the enormous quantity of data provided by Boukaka. I was amazed by his capacity for detail, his precision, I can even say his erudition. When we said good-by he shook my hand; I was about to tell him that he reminded me of a famous musician, I had been trying to think who it was he resembled and then I looked into his eyes and decided it was Thelonious Monk. It may have been irrelevant but I remembered a composition of Monk's that wasn't played too often: 'See you later, beautiful frog'. (96-7)

Although the narrator suggests that establishing a comparison between the Haitian herpetologist and Monk is in-consequential, silence is in fact a crucial or central compositional element in Monk's jazz style. Some critics have said that Monk's compositions exhibit a "strange angularity that is not always easily assimilated" (The Thelonious Monk Website). That angularity or strangeness is based on long periods of silence integrated in his bebop jazz compositions. (10) This point is clearly stated by Thelonious Monk himself when he says to a friend: "You know what's the loudest noise in the world, man? The loudest noise in the world is silence" (Humphrey). One of the many intertextual aspects between Montero and Carpentier is their relationship to musical silence. *In the Palm of Darkness* is constructed on one of Monk's key musical elements (i.e., silence) in the same fashion that Carpentier's *The Lost Steps* (1953) is constructed following the anthropological and ethno-musical theories of Schaffner. The reader who can make the intertextual connections between Monk and Carpentier's comments will be able to read silence from a new point of view.

Silence in the text is also presented in many other ways that contribute to a general and coherent literary strategy. For example, the communication between parents and child, for both Thierry and Victor, is always truncated. Thierry's father would never utter the names of his beloved ones: "Thierry's father had been a wary man who avoided speaking the names of his children" (43). In the same fashion, Thierry never pronounces the names of those he loves. Victor, on the other hand, seems to ignore signals and messages that his family can interpret well and that nobody explains to him until he finds out after the fact:

My mother insisted that the fleshy blond was my father's girlfriend. She said this quite often, until one day I told her of my suspicions that she was really Vu Dinh's mistress. I remember her bursting into laughter: "Dino? You mean you don't know the little Chinaman doesn't like women? You mean your father hasn't told you?" And then she added: "You must be the only

person who doesn't know, the husband is always the last to find out." It was a difficult blow for me to accept. I had been sitting next to her, and I remember that I stood up in a daze and left without saying good-by. (117)

This commentary reveals a painful side of Victor's marriage with Martha, and it also demonstrates his lack of communication with his parents, until it comes to him as in a white blinding light. This silence is accentuated by the letters he is attempting to write to his father, but that he ultimately destroys since they cannot fully express his ideas:

The letter to my father was totally different, I wanted to be affectionate, I began by telling him about Thierry and his great interest in ostriches. It was a way of telling him that I was thinking about the ranch and the birds, that I often thought of him. But the letter came out so cold that I began another one, and then a third, and finally tore up all three. I made a little heap of torn paper on the ground and then kicked the pieces away with the toe of my shoe. (148-9)

Victor's inability to communicate with his wife and parents condemn him to silence. Guided by Thierry's conversation, and after having a talk with his mother, Victor realizes that Martha is probably having an affair with Barbara. His relationship with her is ridden with resentments due to his sustained silences: "Martha was capable of resorting to any kind of trick to get the secret out of me" (6). This silence is reciprocal and at the end it contributes to the destruction of their relationship: "Martha closed her eyes and didn't say another word to me, not even good-bye" (42).

Victor's inability to read his family's body silences is paralleled by his inability to read other body silences. Victor and Thierry are searching for the frog in the regions of the Casetaches, a mountain that will soon turn into a forbidden area. A secret society wants to secure the region for their illegal and violent activities. To warn off all intruders, including Victor, the mutilated body of a killed man is placed for public display:

That night, just before we went to bed, we listened to the radio. They mentioned the disfigured corpse we had seen at the entrance to Jérémie: They suspected it was the body of a school teacher who had been missing for five or six days. In addition to the mutilation of his face, the body was missing a finger, the index finger of his left hand. Thierry asserted that even though they didn't say so on the radio, the lack of that finger was like a message. (115)

In the novel, Thierry explains that based on the missing limbs or body parts the Haitian people know why and by whom this man was killed. Evidently, the message is sent to those who can understand. Clearly, persons like Victor cannot possibly know or understand this information, and so are limited to observe in awe.(11)

As being the only Haitian within the group of whites in the expedition to the Haitian hinterland, Thierry is one of the few who can understand the hidden meanings of the signs and marks in the displayed bodies. But his reaction is merely to relay the warning message without explaining the precise meaning of it. He keeps silent the full meaning he has gained from his participation in the cult of voodoo, where the body becomes a metaphorical crossroad between the human and the divine.(12) After interpreting the messages written on the dead body, Thierry understands that "The mountain is occupied," he said emphatically, looking toward the trees, "They told me at Ganthier"(41) and that they have to go down while they still can. Contrary to Thierry's advice, Victor's reaction is to obtusely ignore this message: "I shook my head and turned my back. I wanted to find a phrase, a single word, that would melt his fear, but he spoke first" (42).

In the novel, Thierry is introduced to the cult of voodoo when he is initiated into one of the Haitian secret societies of voodoo. He will become a *rayado* (or marked one). Emile Boukaka, the Haitian herpetologist mentioned before, is also the priest or *houngan* who marked and initiated him into the society. Thierry explains his initiation by Boukaka:

Then Cameroon asked if I wanted to join the Society. I told him yes, as soon as I could, but that couldn't happen until I underwent many trials, trials of sorrow and trials of joy, which are the most difficult. They shaved my head, they took off my clothes so a man could paint my body, lines on my skull, lines on my arms and legs. Do you know who the man was who painted me? Emile Boukaka himself, you met him there in Port-au-Prince. Boukaka is the Mpegó of the Power, the Priest of the Symbols and Signs, the Master of the Casts, the Tracer of Marks. He also put lines on other men that day; signs create and rule, what is not marked is not sacred. (127-8)

Here, Thierry is speaking about a ceremony that is woven with the ability to interpret the marks of the Other's symbolic order, represented in this voodooist initiation. This is a crucial passage in the novel because it puts into a cultural perspective the strategy of silence devised by the characters and utilized by Montero. The immediate effect is to engage the reader in a process of decoding, to position him or her within the symbolic order presented by Thierry. As a counterpart to silence, this invitation appears throughout the narration, thus turning it into a literary isotopy. Along the same lines, if one would attempt to identify a nuclear action in the novel, it would be the *invitation to search*. In fact, the novel starts with Victor being invited by a Harvard herpetologist called Vaughn Patterson to search for the *eleutherodactylus sanguineus*. As in the novel written by Wade Davis, *The Serpent and the Rainbow*, the white scientist receives the distinction and honor of being asked to conduct this search.

Victor's mother's comments also stimulated this curiosity and quest for knowledge: "My mother always said you had to look at life as if it were the suspicious start of a crime: tying up loose ends, finding clues, following the trail coldly, as if it didn't even concern you"(20-1). It is precisely she who tells him that nothing is the result of randomness and it is also she who will instill in him a desire to become a scientist. And indeed a scientific discourse is present in the novel as short excerpts, after every chapter, discussing the declining or disappearance of amphibians in

different parts of the world. This scientific discourse is also present in the form of a travel narrative that attempts to explain those disappearances. At the end of the novel, this effort is presented as one doomed to failure since this discourse cannot account for anything beyond the material world.

As already said, the cultural and religious context of voodoo in Haiti puts this searching and the silence present in the novel into perspective. The presence of Thierry mediates both aspects: a character that functions as a metaphorical hinge between the scientific and anthropological discourses, and the religious world. In other words, the novel is developed as a locus where several discourses contend for attention and recognition. Thierry seems to be the pivotal point of that tension. Again, the novel seems to contain an intertextual reference to *The Serpent and the Rainbow*. In both novels, anthropological observations are disseminated along with the scientific search expressed by the white main characters, the searchers, who are guided by a local Haitian character who believes in the syncretic practices and religions of voodoo. However, Montero will take this novel a step further to establish a difference between Carpentier's, Wade's, and her own narrative.

In *In the Palm of Darkness*, Thierry has the mission to incorporate in his personal narrative the voices of those who are in danger of being obliterated:

The first time they told me that story I was very little, but the first thing I asked was what had happened to the woman carrying the sack of bottles. That's a defect of mine when people tell me something I always keep track of the ones in the background, the ones who disappear for no reason, the forgotten ones. (12)

Clearly, his faith in his *loas* guides his concerns, which are a reflection on the situation of Haiti at the turn of the century. Thierry's thoughts and preoccupations are also integrated into his general identification with nature, which is a basic component of the cult of voodoo. He describes

the feelings he experienced when he saw the *grenouille du sang* for the first time with Papa Crapaud:

I could have squashed it if I wanted to, or put it in the jar and kept it for Papa Crapaud, who would have given anything to see it, but it occurred to me that maybe bad luck came with the *grenouille du sang* because everybody killed it. If I let it live, maybe it would go to the *loas*, who are its natural masters, and quiet them by telling them how well I had treated it. (30)

It is evident then that his religion is intertwined with ecological preoccupations. Another instance that reveals this connection is the law that guides all his actions and that gets him close to his *loas* and to nature: the "Law of Water." This is the law that he will attempt to teach Papa Crapaud and Victor. This effort to communicate with the two white scientists is related to his mission in life of not only helping them to fulfill their scientific objectives, but also wanting to save them by teaching them this Law. In the novel, Thierry becomes fond of both Papa Crapaud and Victor; he identifies with their sorrows and difficulties in love. Papa Crapaud, the previous white scientist who was also researching amphibians, falls madly in love with Ganesha, but this relationship eventually leads him to a strange death.(13) The scientists' interest in the frog's fates parallels Thierry's interest in the fates of Papa Crapaud and Victor.

In some fashion one could argue that Thierry sees both of them as avatars of the same entity, somehow respecting the sacred in them.(14) Their love stories, interest in amphibians, sorrows, Haiti, and Thierry (as their guide) are the elements linking them, thus giving the novel a cyclical structure. For Thierry, saving the lives of those two white scientists is teaching them about a new human perspective based on tradition and spirituality. Victor summarizes this when he says:

What you love, he said, you must respect, and the principle of all love is memory. I could commit his words to memory, and he advised me to learn them, but repeating them without the

authorization of the "mysteries" brought severe punishment. Since he hadn't been able to save Papa Crapaud's life, perhaps now, after so many years, he could save the life of another frog hunter. (74)

From that moment on Thierry tries to teach Victor the "Law of Water," the foundation of his beliefs. However, at the beginning Victor ignores Thierry's lessons. Victor's identification with Haiti is minimal, his obsession is just finding the frog, his world is his own. The search for the little frog is turned into a self-conscious exploration that closes the door to his social, religious, and political surroundings. In fact, Victor has a distorted vision of Haiti and his remarks are in more than one instance racist. In the chapter entitled *Pereskeia quisqueyana* he makes several comments that reveal contempt for Haiti and its inhabitants. When Victor sees Yoyotte's photo, he describes her by focusing on traits that have fueled racist thoughts about ugliness in human aesthetics: "To have her picture taken she had put on a little hat with flowers, and probably had painted her lips, though I wasn't sure about that, the photograph was black and white and her mouth would have been prominent with or without lipstick" (111). Victor continues her description by focusing now on her daughter's hair: "Her daughter, on the other hand, was a tall, heavysset young woman with short, spiky hair; for the picture she had laughed and placed her arm around her small mother, tilting her head until her porcupine bristles touched the other woman's gray hair" (112).

In the same chapter, when he talks about his barber, he uses the following phrase: "the man who passed for a barber in Marfranc, a scarecrow of a man called Phoebus" (158).⁽¹⁵⁾ On the other hand, he also describes Sarah (a white botanist who is also searching for a rare species of plants) in harsh terms but he is nevertheless looking for a certain beauty in her.

Also, as with his endangered amphibians, Victor animalizes Thierry by seeing him as a rare species that should be recorded before it disappears too. When Victor is at the hospital, after being attacked as a warning that he should leave the mountain where he is conducting the search, he attempts to record Thierry's description and explanation of the "Law of Water." But Thierry asks

Victor to turn off the recorder since "The law he was about to teach me could exist only in the mind and on the tongue of men." (74) However, Victor cannot understand at that moment the spiritual laws that Thierry is explaining to him. Before Thierry leaves the hospital, Victor again conveys the idea that Thierry is like an animal and not to be trusted: "He walked out of the room, not making a sound, and I was reminded of Bengali servants in the movies, the ones who always end up stabbing their masters" (66). Evidently, at the beginning of the novel there is no identification with his guide and what he represents.

In another chapter, Victor purposefully ignores the explanation that Emile Boukaka gives him about the disappearance of amphibians. However, it is clear that Boukaka's explanation is central to the novel and the character's representation:

They say that Agwé Taroyo, the god of waters, has called the frogs down to the bottom. They say they have seen them leave: Freshwater animals diving into the sea, and the ones that don't have the time or strength to reach the meeting place are digging holes in the ground to hide, or letting themselves die along the way. (95)

Victor is confused by Boukaka's criticism about the prejudices and limitations of the Western scientific thought:

"The great flight has begun," he repeated. "You people invent excuses acid rain, herbicides, deforestation. But the frogs are disappearing from places where before of that has happened."

I wondered who he meant by "you people." You people, the professional herpetologists. Or you people, the biologists who hold their conferences in Canterbury, in Nashville, in Brasilia, hold them behind closed doors and walk out more perplexed than when they came in. You people, fearful, finicky people, incapable of looking at the dark, recalcitrant, atemporal side of the decline. (96)

This explanation signals the beginning of Victor's discomfort with who "you people" implicates.

However, Thierry's efforts to save Victor are metaphorically placed in the correct person and are moving in the right direction. Victor's transformation is gradual, and although it is not total, one has to recognize that Victor is not completely blind to Haiti's crucible. Initially, the reader can perceive an indication of this gradual transformation:

In Haiti my perspiration had turned rank, almost thick, and when it dried, it stiffened my shirt. Several times a day I found myself sniffing under my arms; I was intrigued by the odor, my own unfamiliar odor like the odor in a dream. Inhaling that intense, personal, unexpected smell gratified a part of me I can't define, it stimulated my senses, I thought it made me more attractive.
(22)(16)

He continues by describing the particular light of Haiti and how that light gives vitality to men such as Thierry. Again, in the chapter *Pereskeia quisqueyana*, Victor's increasingly critical point of view helps him to see Haiti as a desolated land. This preoccupation grows stronger and toward the end of the novel he seems to feel for and understand Haiti in a different light. The chapter entitled *Breakfast at Tiffany's* is an important one since it witnesses and ratifies this transformation:

[H]ow would I explain that Haiti wasn't simply a place, a name, a mountain with a frog that had survived? How would I tell him about Cito Francisque, the man who had driven me off the Mont des Enfants Perdus? [. . .] [H]ow would I make him see that Haiti was disappearing, that the great hill of bones growing before our very eyes, a mountain higher than the peak of Tête Boeuf, was all that would remain? (170-1)

The words quoted above are the same words uttered by Thierry at the beginning of the novel. Once recycled by Victor they demonstrate how Victor is engaged in a process of identification with Thierry and in a process of a theoretical shifting of point of view.

In another moment of enlightenment, Victor also assumes and repeats Thierry's phrase about frogs and the understanding of the world: "And in that I was like Papa Crapaud: Frogs were my whole world, and the guts of a frog, as Thierry said, cannot enlighten a man" (174). Evidently, the process of transformation here is irreversible once initiated. Suddenly, Victor discovers his connection with Thierry when he realizes that their suffering and respective sorrows have joined them, that they refer to a common emotional and existential space:

Suddenly he said something that struck me: A man never knows when the grief begins that will last forever. I looked at him and saw a tear running down his cheek.

"Not grief, not joy," I said very quietly. "A man never knows anything, Thierry, that's his affliction." (97)

From that realization occurs an illuminative leap at the end of the novel when Victor realizes that Thierry is a special person surrounded by the darkness of violence in Haiti. In this moment Thierry's initial animalization is reverted:

Thierry sat looking at me and began a sad monologue, it was like a confession, he talked about the man he had stabbed to death and about his entire family. I realized that he too was a dying species, a trapped animal, a man who was too solitary. (178)

Victor's use of the absolute "a man" rewrites his earlier use of "trapped animal."

The penultimate chapter of the novel is a reflection of Thierry about his life, past, and religious beliefs, once they have captured the last exemplar of the *grenouille du sang*. This chapter is a voodooist theorization on the cyclical aspect of life and how any man or woman is destined to repeat his or her path:

A man repeats all his roads, he repeats them without realizing it, his illusion is that they're new. I have no more illusions, but I do have to walk my own steps, the few I have left, and you have to walk yours, and the woman who stayed up there and will be dead tomorrow, she will walk again on the path that is hers. (180-1)

This idea is directly connected to voodoo and the notion of humanity as an image, model and integral part of a spiritual world that intersects with it. Therefore, every human being has to repeat the path of the *loas* since what is at stake, what is longed for is the realization of his or her spiritual self and the order that he or she belongs to. In this sense, we can relate repetition to a ritualistic connection with the *loas*.

Not surprisingly, *In the Palm of Darkness* ends with the death of all the main characters. They die just as they fulfill their search: the *grenouille du sang* is found and Thierry's mission is over when Victor gains wisdom and understanding. Although all those deaths could function as a denunciation of Haiti's violent world (which Victor continuously criticizes in the novel), they could be also related to the Petro *loas*, who are acrid, blood thirsty, and demanding of big sacrifices. In fact, the bloody Haitian revolution in the eighteenth century started under the auspices of the Petro *loas*. Still, what is probably more important to consider, based on this kind of ending, is that in the face of total annihilation there is the possibility of transformation: Upon dying, according to voodoo practices, one will join with the *loas*.

This last point will bring us back to the issues of anthropology, science, voodoo, and silence. López-Baralt explains that intellectuals such as Carpentier and Levi-Strauss (and one could add Davis) failed in their attempt to engage in an understanding of the Other. The travels and adventures of those authors' characters are failed attempts since none of them opened a space that would give room for the voice of the Other. As an example, a novel such as *The Serpent and the Rainbow* closes its last chapter with a statement that reveals this deafness:

I was watching all this when I felt something fluid--not water or sweat or rum--trickle down my arm. I turned to a man pressed close beside me and saw his arm, riddled with needles and small blades, and the blood running copiously over the scars of past years, staining some leaves bound to his elbow before dripping from his skin to mine. The man was smiling. He too was possessed, like the youth straddling the dying bull, or the dancers and the women wallowing in the mud. (267)

Statements like the one above are typical of a Western and white mentality that understand Haiti only under the light of the uncanniness of a possession.(17)

Characters like the scientists Papá Crapaud and Victor S. Grigg are trapped, at least initially, in the same tendency to silence that Haitian Other. They are somehow observing the Other in the same manner shown in the paragraph quoted above and, similarly, they do not look at themselves when they speak with Thierry. Therefore they were not able to understand the Other and their relationship to that Otherness. In Montero's novel, the evolution of a point of view and break with a silence responds to the obliteration of the Other's voice. That is why the structure of the novel is dialogical in its alternation of narrative voices from one chapter to the other: Thierry is not only talking to Victor and attempting to teach him the Law of Water, but Victor is in the process of following and accepting this conversation. One could argue that both characters and narrators are co-authors of the text's narrative.

As a compensational device, for the past silencing of the Haitian Other and in spite of all the violence that surrounds all the characters, the novel ends with the chapter narrated by Thierry. In this chapter Thierry will ratify his voodoo beliefs. He ends by repeating the prayer that is a mirror for the whole process of growth of the two main characters:

I will see everyone I've been waiting for, probably everyone who loved me, I will stretch out my arms to them and speak to them slowly so they'll understand: "You, darkness...:

Then they will show me the light. (181)

"You, darkness, enfolding the spirit of those who ignore your glory" (181) is therefore a summary or a lesson that opens up or illuminates the life of the characters. At the end, the light of understanding shuns all darkness, by learning to listen to the Other, and by the Other's ratification of his Otherness. This understanding refers to a theorization of a Caribbeanness based on the acknowledgment and recognition of a voice that refers to a black experience of the Caribbean. This requires from those *reading* the Caribbean that they abandon the automatization of culture and language in order to be able to look deep beneath the surfaces at the black and Haitian experience of the Caribbean. (18)

Notes

(1). The novel *In the Palm of Darkness* was originally written in Spanish in 1995 with the title *Tú, la oscuridad*. It was translated into English by Edith Grossman in 1997.

(2). This summary appears in the book jacket of the English edition.

(3). Here I am making references to the theories of myth and history presented by Roberto Gonzalez Echevarría in his book *Myth and Archive: a Theory of Latin American Narrative*.

(4). From now on, all López-Baralt's translations are mine.

(5). The issue of an impossible return to the origins was foreseen in the nineteenth century by writers such as Eugenio María de Hostos. His novel entitled *La peregrinación de Bayoán* is an excellent example of this kind of abstraction.

(6). When one considers the narrator in *The Kingdom of this World* one can conclude that the narrator is europeanized. In the best of all cases he goes through a process of hybridization that leaves apart the experiences of black Haitians, since their reality already falls under the "real maravilloso" category.

(7). This "thank you note" and dedication appears only in the Spanish version.

(8). According to Gerald Prince, an isotopy is defined as "the repetition of semiotic features that institutes the coherence of a text" (47).

(9). Roberto González Echevarría, in *Myth and Archive* interprets this novel as the "founding archival fiction" (3).

(10). To better understand this point one could listen to Monk's compositions such as *Rootie Tootie*, *Consecutive Seconds*, *Trinkle Tinkle*, or *Blue Monk*. All of these songs can be found in the record entitled *Monk's Blues*.

(11). This violence corresponds to the extremely turbulent moments in Haiti's political history in the 1980's and 1990's. Between 1990 and 1994, while the United States of America poorly negotiated the return of the deposed Jean Bertrand Aristide (who won the elections by getting 70 percent of the votes) to Haiti, the country suffered from one of the worst repressions and human rights abuses in their political history. Morris Morley and Chris McGillion, in their article "Disobedient Generals and the Politics of Redemocratization," explain that the Bush and Clinton administrations ignored the Haitian voices that claimed for a true redemocratization process.

(12). This essay does not want to imply that the violence that takes place in the novel is fostered by the multiple aspects of voodoo, but one has to recognize also that Duvalier's regime utilized this popular religious practice to terrorize the population. He frequently appeared in public dressed as the *loa* Baron Samedi (guardian of the cemeteries).

(13). In Hindu mythology, Ganesha was born from death and destruction. Although it is identified as male, in this novel a female impersonates his qualities. This is perfectly acceptable for the tradition of voodoo, since most entities have multiple avatars which include male and female versions. For example, Changó, in the Santería tradition, can be male and also female.

(14). In voodoo practices the *loa* and the "horse" are tightly interconnected. One cannot exist without the other. In fact, Victor seem to be a son of Changó, since he dies by immersion in water or drowning. In voodoo practices it is said that "el agua apaga la candela" (water puts off fire) and this is a clear reference to Yemayá and Changó.

(15). In the original, the phrase used is "un adefesio llamado Phoebus" (153). The implications of the word *adefesio* are even stronger than with scarecrow. In Spanish the word *adefesio* is related to a person who is extravagant, fool, ridiculous, or ugly.

(16). The expression used in the English edition differs from the original in Spanish. For the expresion "I thought it made me more attractive" (22) the original used, "presiento que me enriquecía" (39). The latest can be interpreted as a statement of personal or internal transformation not about physical or external beauty.

(17). As a matter of fact, the shameless military and political intervention of Haiti in the twentieth century was originally supported by a moral and religious superiority of the Western world that condemned the "primitive" and "savage" practices of voodoo.

(18). My special thanks to Lisa Lebduska (Director of Worcester Polytechnic Institutes Writing Center) and to David Dollenmayer (Professor of Humanities and Arts) for their advise and comments in the writing process of this essay.

Bibliography

Benítez-Rojo, Antonio. *Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke UP, 1996.

Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio: Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI, 1984.

Davis, Wade. *The Serpent and the Rainbow. A Harvard Scientist's Astonishing Journey into the Secret Societies of Haitian Voodoo, Zombis, and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Fernández Olmos, Margarite. "Trans-Caribbean Identity and the Fictional World of Mayra Montero." *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Eds. Margarite Fernández Olmos and Lizabeth Paravisino-Gebert. New Jersey: Rutgers UP, 1997. 267-82.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Humphrey Mark. Foreword in "Thelonious Sphere Monk. Monk Blues." compact disk, Columbia, 1994.

López Baralt, Mercedes. "Los pasos encontrados de Levi-Strauss y Alejo Carpentier: Literatura y antropología en el siglo veinte." *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe* julio-diciembre (1988): 81-92.

Montero, Mayra. *In the Palm of Darkness*. New York: HarperCollins, 1997.

---*Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets, 1995.

Morley, Morris and Chris McGillion. "'Disobedient' Generals and the Politics of Redemocratization: The Clinton Administration and Haiti." *Political Science Quarterly*. 112 (Fall 1977): 363-84.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.

"The Thelonious Monk Website." [Http://www.achilles.net:80/~howardm/tsmonk.html](http://www.achilles.net:80/~howardm/tsmonk.html)

Ventura, Michael. "Hear That Long Snake Moan." *Whole Earth Review*. 54 (1987): 28-43.

Viajeros modernistas en Asia

Araceli Tinajero
Yale University

En mayo de 1900, Rubén Campos anunciaba en su crónica semanal del periódico *La Patria*:

José Juan Tablada parte para mañana al Japón. El poeta realiza su sueño de toda una juventud.... ¡Ve, artista! ¡Ve, escogido! ... Estudia y fructifica, y que tu labor acrisolada en la palpación de la más sugestiva de las artes plásticas, porque es soberanamente original, sea simiente fecunda en nuestra tierra. ... Cuando contemples arrobado flotar en un mar de oro el témpano de nieve del Fusiyama, sueña en el lejano y augusto Citlaltépetl. (Tablada, 4: 24-25)

El cronista ya percibía con anticipación la textura del relato de viaje que estaba a punto de escribirse. Las páginas, una vez escritas, figuran precisamente un 'crisol' que elucida un encuentro cultural dinámico y abierto. Campos admiraba la producción de Tablada a la cual llamó "labor acrisolada" por su ecléctica naturaleza. Asimismo, notaba la necesidad de inscribir, cimentar una interpretación cultural del Oriente a partir de un viaje real. Sutilmente, Campos le sugiere al viajero que no se olvide de entablar un diálogo cultural; por eso recurre a la metáfora de los dos volcanes, uno japonés y otro mexicano: cuando contemples el Fusiyama, sueña en el Citlaltépetl.

Tablada fue el primer modernista que viajó hacia el Oriente. Fue enviado por la *Revista Moderna* para escribir y enviar periódicamente desde allá su interpretación cultural en una serie de crónicas titulada "En el país del sol."⁽¹⁾ Pocos años después, Enrique Gómez Carrillo, Efrén Rebolledo y Arturo Ambrogui también viajaron a ese lugar. En este artículo, aparte de las crónicas de Tablada, analizaré y compararé las

similitudes y diferencias en los siguientes textos de viaje: De Marsella a Tokio (Carrillo); Nikko (Rebolledo) y Sensaciones del Japón y de la China (Ambrogui).

El encuentro cultural que se lleva a cabo en el discurso modernista nos ofrece una alternativa que abre paso al cruzamiento de fronteras entre Hispanoamérica y Asia. De igual forma, el relato de viaje enriquece la forma de percibir y conocer a fondo las interpretaciones culturales desde una mirada enfáticamente latinoamericana. Esos relatos, tan descuidados por la crítica, a excepción del trabajo fundador de Aníbal González La crónica modernista hispanoamericana, quien enfatiza la importancia del estudio de este género, amplían los horizontes del imaginario oriental y elucidan el afán de los escritores de formar un diálogo multicultural. El hecho de darle la espalda a Europa y navegar hacia el Este sugiere la necesidad y condición de esos viajeros: conocerse mejor a sí mismos e interpretar a sus lectores las diferencias culturales de otros lugares. Esos intelectuales, lejos de ser vagabundos, tenían una agenda muy clara. Tablada, poeta por antonomasia, siente el deseo de escribir poesía durante su viaje. Sin embargo, pronto se da cuenta que su labor es interpretar --en prosa-- sus percepciones a sus lectores de la *Revista Moderna*. En un tono triste reflexiona sobre su proyecto y escritura:

Contra mi designio; pero impulsado por un sentimiento imperioso, he trazado las líneas anteriores sin resignarme a ser tan prosaico como un agente viajero, sin creer oportuno tampoco hacer vibrar en estas páginas una perpetua crisis de íntimo lirismo. Vamos pues al grano.... (p.3) (2)

Consciente de su labor, el poeta regresa a su proyecto. Aunque más tarde se preguntaba, ¿cuándo llegarían los tiempos en que "podrá el poeta, el artista o quien se precie de serlo, vivir incondicionalmente su vida? ¿Cuándo en el áureo anzuelo de la gloria se clavará un laurel en lugar de un pedazo de pan?" (30). El escritor (así como los

otros viajeros) se veía urgido a poetizar aunque por otra parte tenía la necesidad de inscribir e ilustrar a su público lector sus visiones del Oriente.

Una prosa poética y altamente estilizada, típica de un modernista, es la que figura en las páginas de viaje. Sin embargo, es interesante que en éstas mismas manifiesten simultáneamente la labor crítica e informativa de esos intelectuales. En otras palabras, el discurso de viaje se aproxima en una manera sorprendente a aquél de la etnografía. Como el antropólogo Vincent Crapanzano sugiere:

The ethnographer does not, however, translate texts the way the translator does. He must first produce them. Text metaphors for culture and society notwithstanding, the ethnographer has no primary and independent text that can be read and translated by others. No text survives him other than his own. Despite its frequent ahistorical--its synchronic--pretense, ethnography is historically determined by the moment of the ethnographer's encounter with whomever he is studying. (51) (3)

Si la condición del etnógrafo es producir textos a partir del encuentro con el sujeto o cultura que se estudia, la labor del literato modernista también demuestra tal exigencia. Es decir, éste último, enviado como intérprete cultural al Oriente, se enfrenta ante la necesidad de "producir," de inscribir su encuentro con un Otro.

La forma en que los viajeros se aproximan al Oriente y la representación de su interpretación y descripción, asimismo, es el resultado de una interacción dialógica, condición también necesaria en el discurso etnográfico. Según Clifford Geertz: "the whole point of a semiotic approach to culture is, to aid us in gaining access to the conceptual world in which our subjects live so that we can, in some extended sense of the term, converse with them."(4) Asimismo, los textos que aquí comento son dialógicos en el sentido en que requieren lo que Mikhail Bakhtin llama "exotopy" o "extralocality," es

decir, la distancia entre dos culturas que es necesaria para establecer cualquier tipo de entendimiento creativo de uno mismo y del Otro.(5)

Uno de los modelos teóricos sobre la literatura de viaje que comparte la ideología de Edward Said (*Orientalism*) en su ámbito por decolonizar el saber es aquél de Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Su estudio es sobresaliente porque aunque se trata de la escritura de viaje europea en relación a África e Hispanoamérica, nos ofrece un acercamiento teórico en relación al encuentro entre dos sujetos históricos que nunca antes habían estado relacionados. Pratt denomina a ese espacio "zona de contacto" y enfatiza que éste es asimétrico porque la dinámica de las relaciones de poder que se llevan a cabo son sinónimas a una suerte de "frontera colonial," un límite que se establece con respecto a Europa (6).

En el caso del viajero modernista el espacio de encuentro con el sujeto asiático se convierte en un sitio cultural donde las relaciones asimétricas de poder a las que alude Pratt existen en otro orden. Por otra parte, Said afirma que, "[i]n a quite constant way, orientalism depends for its strategy on the flexible *positional* superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand" (9). Ahora bien, el modernista en calidad de sujeto 'occidental' en términos de Said, nos ofrece una postura 'flexible' pero que no necesariamente impone la superioridad que el crítico nota. Es decir, el viajero hispanoamericano en el Oriente se encuentra, por un lado, en espacios todavía colonizados por el europeo como es el caso de Gómez Carrillo en el entonces llamado Ceilán o Arturo Ambrogi en Saigón; por otro lado José Juan Tablada va a Japón donde no existe el impacto colonizador.

En *Orientalism*, Edward Said sugiere que el discurso orientalista europeo se distingue por "silenciar" al Otro (206). En contraposición a este fenómeno, un enfoque en los recursos retóricos del discurso de viaje modernista revela el acercamiento de estos intérpretes culturales y su afán de querer cederle la voz al Otro a través de varios procedimientos. Es decir, repetidamente se transcriben conversaciones con orientales y se interpretan libros y cuadros. Por la misma vertiente, una forma de interpretar la cultura tiene que ver con la lectura, análisis y presentación de la historia y literatura de aquéllos que se estudia. Como Geertz sugiere:

A good interpretation of anything--a poem, a person, a history, a ritual, an institution, a society--takes us into the heart of that of which it is the interpretation. When it does not do that, but leads us instead somewhere else--into an admiration of its own elegance, of its author's cleverness, or of the beauties of Euclidean order--it may have its intrinsic charms; but it is something else than what the task at hand....(*The Interpretation of Cultures*, 18)

Otra condición del discurso etnográfico es aquella del "yo" autorial el cual se distancia para poder construir un discurso crítico. En los libros de viaje en repetidas instancias ese "yo" se separa mientras nos ofrece detalles que, una vez más, se aproximan al discurso etnográfico. Ese "yo" autorial que figura en los relatos modernistas se asemeja a un 'informante' que se encuentra haciendo trabajo de campo y describe en una forma detallada los pormenores de sus observaciones. En ese sentido, el literato hispanoamericano es como el etnógrafo quien conscientemente produce una distancia "desinteresada." Como lo afirma Vincent Crapanzano en relación al escritor y su descripción etnográfica:

[the ethnographer's] presence does not alter the way things happen or, for that matter, the way they are observed or interpreted. ... His 'disinterest,' his objectivity, his neutrality are in fact undercut by his self-interest--his need to constitute his authority, to establish a bond with his readers, or, more accurately, his interlocutors, and to create an appropriate distance between himself and the 'foreign' events he witnesses. (53) (6)

Si la voz autorial del discurso etnográfico se posiciona en un campo discursivo "neutro" y al mismo tiempo está condicionada a establecer "a bond with his readers" (un lazo con sus lectores), una forma de crear ese vínculo es establecer comparaciones que estén relacionadas con el imaginario cultural de los lectores. Como veremos, tal estrategia será una constante en los relatos de viaje.

Entablar un diálogo interactivo con los sujetos que se estudia, por otra parte es a su vez, una exigencia del discurso antropológico y etnográfico. Crapanzano, quien escribe a propósito de Clifford Geertz y su experiencia en Bali, lo critica por distanciarse de la gente a quien describe: "he [Geertz] engages in dialogue with his reader in a way, at least in his presentation, that he does not engage with the Balinese. *They* remain cardboard figures." (7) Por lo tanto, como Crapanzano lo sugiere, es importante que la voz autorial forme parte de la experiencia que describe. La textualidad modernista, sin embargo, muestra una rica amalgama de experiencias e interpretaciones donde la voz autorial actúa con toda libertad ya que aparece como una especie de vaivén, cuando desea intervenir en la acción y en ocasiones prefiere mantener cierta distancia de los eventos que narra.

Una de las estrategias en las cuales el autor puede apoyarse para interpretar una cultura es aquella de la traducción. Traducir a partir de textos primarios--en este caso, textos orientales--es también una forma de entablar un diálogo cultural multidireccional. En un nivel, el viajero 'conversa' con la autoridad que éste cita; en otro, la cita o textos

una vez traducidos, reproducen cierta armonía que se combina en torno al imaginario cultural de los lectores hispanoamericanos. Como sugirió Walter Benjamin, "the language of a translation can--in fact must--let itself go, so that it gives voice to the *intentio* of the original not as reproduction but as harmony, as a supplement to the language in which it expresses itself, as its own kind of *intentio*."(8)

En contraposición al fenómeno que Edward Said juzga en relación a los viajeros europeos quienes, de acuerdo al crítico, sólo se citaban unos a otros, los relatos modernistas primeramente citan textos orientales. Said sugiere que los orientalistas europeos "treat each other's work in the same itationary way ... Nerval's own voyage to the Orient was by way of Lamartine's, and the latter's by way of Chateaubriand" (*Orientalism*, 176). Por lo tanto, el discurso de viaje modernista se destaca por su singular énfasis de querer llegar a alcanzar un entendimiento más profundo al tomar los textos orientales como punto de partida y no a sus contemporáneos occidentales.

En ocasiones, los relatos de viaje manifiestan el dialogismo cultural al cual he venido aludiendo por medio de la introducción de lenguas extranjeras. Inscribir el idioma del Otro es, en cierto sentido otorgarle la voz a ese Otro. Como Ashcroft, Griffiths y Tiffin observan,

[u]ses of language as untranslated words do have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation. (*The Empire Writes Back*, 53)

Los textos modernistas marcan precisamente esa "diferencia" y marcan una "nueva experiencia" en el imaginario cultural hispanoamericano. En repetidas ocasiones se representa un diálogo donde el escritor se niega a traducir las palabras extranjeras.

En suma, los procedimientos de los relatos de viaje modernistas se adhieren al discurso etnográfico y antropológico. Éstos muestran el afán de los escritores de trascender diferencias geográficas, nacionales, raciales, religiosas y sociales. Asimismo, y aún más importante, es que los relatos manifiestan la actitud de los viajeros hacia otros viajeros contemporáneos, presentan diálogos textuales con europeos, y marcadamente subrayan su crítica del colonialismo y la complejidad de las relaciones de poder. Es decir, como veremos, en ocasiones los europeos son presentados debajo de los asiáticos y por lo tanto, las jerarquías y oposiciones binarias que son inescapables en los análisis de textos que tienen una relación con un poder colonial se pueden ver en un orden mucho más complejo. Aparte de ofrecer una alternativa a la preponderancia de relatos de viaje europeos, los textos elucidan similitudes y diferencias en cuanto a la aproximación a Asia en aquella época finisecular.

Una de las experiencias más insólitas es descrita por Gómez Carrillo en su libro *De Marsella á Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, (1906). Este prolífico escritor guatemalteco, vivió en París y desde allí escribió crónicas para diferentes diarios hispanoamericanos además de una gran cantidad de estudios sobre interpretaciones culturales. (9) Su relato de viaje sobresale por su crítica al colonialismo europeo de los entonces colonizados Ceilán (61-81) e Indochina (93-125). Sus conocimientos históricos, religiosos y filosóficos del Japón (139-263) dan paso a la elaboración de una crítica cultural profunda y detallada que se adhiere a los procedimientos del discurso etnográfico.

A bordo del buque que traslada a Gómez Carrillo hacia el lejano Oriente, el escritor establece una conversación con un chino que no es "vulgar, un mercader, un banquero, no, ni siquiera un diplomático, sino un sabio chino, un chino doctoral..." enfatiza (25) (10) El encuentro ocurre en un lugar neutro, el océano, espacio que no le pertenece a ninguno de los dos. Resulta emblemático que esta experiencia sea una de las que inauguran el texto. Acaso el océano, espacio indefinido, figura como reflejo del texto que está por escribirse y por cederle la palabra a voces jamás antes inscritas a partir de una experiencia real en la textualidad hispanoamericana. Gómez Carrillo le cede la palabra a un chino sabio que hablaba "todas las lenguas europeas" y sobre todo el idioma español (25) y que además estaba escribiendo una obra donde mostraba que "la América toda fue quizás descubierta no por Cristobal Colón, sino por un navegante chino" (26). Desde ese momento el viaje hacia el Este le ofrece la oportunidad al viajero de cuestionar su propia historia y por consiguiente de mirarse desde una nueva perspectiva.

Con gran orgullo, el estudioso chino comenta que desde hace siglos había una conexión íntima entre China e Hispanoamérica y añade, "yo, por mi parte he notado que el calendario mejicano y el chino son idénticos" (27). También expresa sus conocimientos religiosos y filosóficos sobre esas dos regiones al señalar que "la transmigración de las almas, las atribuciones de las divinidades domésticas, los amuletos, la creencia en que el dragón devora al sol en sus eclipses, las reglas monásticas, que son idénticas en la China antigua y en el antiguo Méjico" (27). Con aire autorial aunque modesto, el comparatista amplía: "yo no creo nada. Yo busco. Yo estudio.... En Méjico y en California he vivido veinte años, buscando siempre pruebas que me ayuden a creer" (27). Dialogar sobre el pasado es una forma de cuestionar la historia, de ver las raíces e identidad propia con otra perspectiva. Esta vez, la 'voz' y autoridad del "docto" chino les da la oportunidad a ambos

viajeros de reflexionar sobre su pasado y da paso a un diálogo abierto donde se intercambian ideas desde puntos de vista aparentemente marginales.

Similarmente, Tablada le dará la voz al oriental al describir a sus lectores de la *Revista Moderna* (11) su participación en una ceremonia de té. Las crónicas que José Juan Tablada escribió desde el Japón fueron definatorias en la carrera del escritor. Sus conocimientos de estética, filosofía, religión, historia y literatura de aquel país ya se hacen patentes en su interpretación cultural que se manifiesta en las crónicas. El viaje del poeta al Japón fue decisivo porque cimenta las bases de una larga trayectoria interpretativa sobre aquel país y también funda una de las bases más importantes del orientalismo latinoamericano.

En la ceremonia del té a la que Tablada asiste, nos encontramos ante la presencia de Miyabito, persona que el mexicano admira por ser "un refinado, un verdadero esteta, iniciado en los secretos del arte de su prodigioso país" (69) quien le explica la filosofía que hay detrás de la solemnidad. El escritor acude al recurso tradicional discursivo de la elaboración de preguntas y respuestas; estrategia que le sirve para darle la palabra al filósofo y esteta: "¿Sabéis cuál es el origen del thé?..." (75) (12) pregunta Miyabito al viajero. Después, Tablada transcribe lo enunciado por el esteta japonés: "pues he aquí cómo nació según Miyabito y la tradición de su lírica tierra adonde todo está ennoblecido por la leyenda" (75). Análoga a la experiencia descrita por Gómez Carrillo, el mexicano toma como punto de partida una autoridad que ofrece su punto de vista y su conocimiento. El hecho de cederle la voz a otro "sabio" es, asimismo, una forma de identificarse e ilustrar la posición del intelectual modernista. Es decir, el acto de elegir transcribir una voz autorial abre el texto modernista a un intercambio cultural e intelectual.

No en todos los casos se les da la voz a intelectuales. Arturo Ambrogui dedica un capítulo a su experiencia con un japonés, Nobu, un chofer, con quien visita los famosos templos de Nikko (*Sensaciones del Japón y de la China*, 59-67). (13) Aunque este libro es el único relato de viaje del escritor salvadoreño, es sorprendente cómo se identifica con las ideas de Gómez Carrillo. (13) Por ejemplo, hay una conexión íntima con lo expuesto por el escritor guatemalteco en cuanto a su crítica del colonialismo europeo y occidentalización/modernización del Oriente, su conocimiento de la cultura japonesa y la introducción del idioma japonés y diálogos tanto con orientales como con europeos. En su libro de viaje, el salvadoreño admira y respeta a su chofer. Su conversación con éste elucida cómo un japonés de esa clase vive y piensa. En la medida en que se puede, Ambrogui dialoga con él en japonés, hecho que manifiesta el afán del escritor de querer conocer con mayor profundidad la cultura de aquel país.

Para Tablada, su recorrido por el Japón le ayudó a conocer y dar a conocer pintores que nunca antes se habían nombrado en América Latina--: "Okusai, el pintor panteísta 'el viejo loco de dibujo' Hiroshigue, el divino paisajista" (100). El vate japonés Basho, quien era también en aquel entonces un desconocido en América y Europa, inspira tanto al mexicano que traduce por primera vez al español sus versos: "Basho el poeta, exclamaba: 'El invierno se avecina. Los copos de la cadente nieve son ya bastante pesados para inclinar las hojas del gladiolo'" (145). Alusiones a poemas de escritoras clásicas como Murasaki Ishikibu también fueron traducidos y presentados a sus lectores:

La manga de mi vestido
que el llanto llegó a empapar,
contempló un desconocido
y ¡ay de mí! no he conseguido

que tú me vieras llorar!... (137)

Las citas y sus respectivas traducciones no se limitan a cuestiones estéticas. A Gómez Carrillo le preocupaban los temas sociales, políticos y económicos del Japón. Repetidamente da citas sobre temas de actualidad. Curiosamente, las citas que elige tienen que ver con la internacionalización de ese país. Al aludir al catedrático Tomiso Kwajin, describe su ámbito de crear una "Exposición Internacional para hacer conocer a los extranjeros los progresos del Japón" (196). Consecuentemente, el guatemalteco enumera los planes del jurista Nakamura Shingo quien propone construir temporalmente una ciudad japonesa en Europa para que el mundo vea "lo que es esta raza privilegiada" y para "comenzar a ejercer alguna influencia en el Occidente" (196). Enaltecer el progreso de Japón era una forma de pronunciar sutilmente que el proyecto de modernidad en Hispanoamérica realmente estaba a la par con aquel del Oriente.

Gómez Carrillo aceptaba opiniones de autoridades japonesas que giraban en torno a su visión y construcción de identidad. Citó a místicos como Jidai Shicho quien afirmaba que Japón era el "centro del mundo":

Toda cosa organizada tiene su centro ... y por lo mismo la tierra debe tenerlo. Ese centro es el Japón, que ocupa aquí abajo el lugar que el sol ocupa allá arriba.... La joven América, rica de sus progresos y más rica aún de su porvenir, no puede menos de creerse el centro del globo; pero es demasiado grande para ser un centro. (219)

Su concepción del mundo se contrapone a la noción tradicional eurocéntrica. Se trata de una afirmación, a partir de un intelectual japonés, que manifiesta que la noción de 'centro' y 'periferia' es relativa. Nótese cómo mientras el místico se apoya en creencias religiosas sintoístas al posicionar Japón directamente "abajo del sol," también quisiera otorgarle un lugar de pertenencia a la "joven América." Gómez Carrillo por su parte,

notaba la necesidad de entablar un diálogo multicultural. Como en todo proyecto de escritura, las citas no se toman al azar. Sin embargo, el relato de viaje modernista suele destacar la importancia de instalar una conexión no sólo entre Hispanoamérica y Asia sino en un nivel mucho más abarcador.

Para el viajero, desplazarse a una tierra antes desconocida y escribir sobre lo inmediato no es suficiente; éste lee, se informa y reconoce que ese mismo acto le permitirá conocer más a fondo la cultura en cuestión. Una forma de interpretar la cultura tiene que ver con la lectura, análisis y presentación de historia y literatura. La introducción de historias enmarcadas es una forma de hacer una especie de "reseña" a la que se le añade una opinión y cierta crítica y de la cual se aprende durante el proceso de interpretación. Gómez Carrillo cita, parafrasea y cuestiona la historia de Ceilán tal y como se presenta en el *Mahaavansa* ya que "por encima de todas las lecturas modernas surge, alucinador, el divino libro de las mentiras, el bello romancero de esta raza de leyes y de santos, el *Mahaavansa* sagrado" escribe (82). Irónicamente el escritor llama al texto "libro de las mentiras". Por otra parte, sin embargo, lo elogia, lo admira y reconoce su valor cultural e histórico para los nativos al añadir que "no hay en las literaturas occidentales un poema de igual significación nacional" (82). Mientras admira el estilo de la prosa inscrita en el texto, su interpretación hace alusiones sutiles en torno al mito clásico Occidental del fénix al utilizar la siguiente metáfora: "de sus frases surgen, como de una ceniza muy espesa, las maravillas de las eras prestigiosas. Es al mismo tiempo una crónica y un evangelio" (82). Después de citar fragmentos del *Mahaavansa*, el escritor va intercalando a la historia que analiza su propia visión. Es decir, construye una especie de cuento a partir de la historia escrita en el *Mahaavansa*. En sus propias palabras introduce la historia casi en forma de cuento al enunciar que había un rey que:

amaba los perfumes, las sederías, las piedras preciosas y las flores. Su historia, en ciertos pasajes, es un inventario de riquezas y de esplendores. En sus mantos brillan las gemas variadas de todas las minas índicas. Sólo de perlas llevaba a veces centenares de variedades--perlas blancas, *no como las que nosotros conocemos* y que en realidad tienen reflejos y matices de aurora, sino de una blancura mate, de una blancura cal o de un mármol roto; perlas rosadas, llenas de voluptuosos tintes ... perlas azules, hijas verdaderas del mar y del cielo, con hondos misterios en sus luces; perlas áureas, en fin, como hechas de arenas de oro y de rayos de sol [énfasis mío]. (84)

Nótese cómo dialoga con sus lectores al subrayar que las perlas "no [son] como las que nosotros conocemos." Se destaca que su intención es 'interpretar' lo que no tenía lugar dentro de los horizontes culturales de sus lectores. Asimismo, su irresistible deseo de presentar una escritura estilizada (o "preciosista" como algunos críticos la llamarían) subraya su afán de enseñar de acuerdo al tradicional concepto de 'enseñar deleitando.'

Por otra parte, Gómez Carrillo toma en cuenta que la historia es un fenómeno que implica una serie de transformaciones drásticas. Con una metáfora que pareciera haber sido escrita para un público oriental ilustra que "la bendición de Budha lo embellece todo, lo enriquece todo. Las dinastías pasan admirables de magnificencia. Las edades sin prisa, en una amplia marcha de elefantes, van transcurriendo" (90). Aquí se invierten los papeles al escribir de acuerdo a una metáfora y a un lenguaje que sería mejor percibido por un nativo de Ceilán. Al final de esta parte de su relato condena la presencia europea en la historia de ese país. A la luz de su mirada la historia va cambiando su rumbo:

los europeos aparecen al fin. Y entonces, sorprendidos como en medio de un divino sueño de poderío sin fin, de riquezas infinitas, de pompas eternas, los hijos de los antiguos conquistadores vuelven hacia el pasado sus ojos melancólicos, y huyendo de la

realidad que los hace esclavos de razas bárbaras, se pierden en la contemplación de sus leyendas, mientras los muros de sus palacios van derrumbándose piedra por piedra. (90)

¿Acaso el crítico se da cuenta que la historia de Ceilán es paralela a los acontecimientos de la conquista de América? Sus descripciones de la historia de Ceilán aluden a un pasado mítico, nostálgico y hasta utópico, tal como en ocasiones se describen las sociedades precolombinas. En todo caso, sutilmente desaprueba el choque del encuentro con un poder imperial. No cabe duda que el viaje enriquecía al viajero y le daba la oportunidad de reflexionar sobre su propia identidad.

La introducción de lenguas extranjeras es una vertiente que se puede encontrar en todos los textos que aquí comento. Ejemplo de este fenómeno se puede apreciar en el relato de Ambrogui quien inserta frases como las siguientes: "Sayónara! Sayónara.!... 'Yoku irasshaimashita!'" (22). O, "Kon nichí wa, kuruma-ya-San!" (36). El viajero se dirige al chofer en su lengua materna: "Uyeno ye yukimasu" (37). Ambrogui, le deja un campo abierto a sus lectores para que éstos rellenen los huecos aparentemente ambiguos del idioma extranjero.

Existen también pequeños diálogos transcritos que se dejaron intactos en el idioma extranjero pero que con la ayuda del contexto, los lectores pudieron darle sentido. Ambrogui describe su experiencia con su chofer a quien tanto aprecia antes de salir para Asakusa Kwannon:

- Issho ni oide-ni-marimasuka?
- Dokoye oide-ni-marimasuka?
- Asakusa Kwannon ye marimasu! (59) (14)

Por otra parte, Ambrogui utiliza más palabras en japonés que sus contemporáneos. Por ejemplo, en una sola página utiliza por lo menos unas quince palabras: *kuruma, hikite-tchayas, biwas, shamisen, geishas, maikos, hokanes, musumes, oiranes* (17). (15) Y, a través del libro se pueden encontrar por lo menos doscientas palabras japonesas. Es importante tomar en cuenta que el vocabulario que el escritor decide dejar en el idioma original no está tomado al azar sino que se trata de palabras que perderían su sentido una vez traducidas. Este hecho va añadiendo al imaginario oriental hispanoamericano nuevas ideas y conceptos que de otra forma no habrían tenido el mismo impacto.

Tablada se limita a dejar en japonés uno que otro término: *matzuri*, (59); *yashiki*, (37); *sammon*, (53); *chimchinyoski* (59); *banzai*, (27). (16) A veces explica al pie de página el significado del término introducido (34) y en cuanto puede traduce. El acto de traducir, en este caso, subraya el proyecto didáctico del escritor quien valora su labor de intérprete para un público moderno que

demandaba abrirse a nuevas culturas y aprender sobre el Oriente. El escritor va intercalando vocabulario nuevo a medida que va relatando lo que su mirada contempla. Por ejemplo, al presenciar un festival escribe que "desde el día anterior los *chimchinyoski* (pregoneros) vestidos con su corta enagua oscura y tocados con enormes sombreros semejantes al salmo de un kiosko ... el *matzuri*, el festival religioso ... el *chinchin* se acercaba sonando su tímpano argentino" (59). Incluso, sorprende el uso de la onomatopeya 'chinchin.' Tal sonido surge de la forma fónica de acuerdo a la experiencia acústica en el idioma japonés.

El escritor mexicano Efrén Rebolledo, quien viajó por poco tiempo al Japón, escribió desde allá un breve relato titulado Nikko en el cual ofrece sus sensaciones de ese

lugar. (17) Rebolledo, como los otros escritores que aquí analizo, llega al grado de traducir proverbios como el siguiente:

Nikko wo minai uchi wa

keko to iu na.

(No puede decir magnífico

el que nunca ha visto Nikko.) (*Obras completas* 159)

Quizá más que ningún otro escritor, Rebolledo traduce por medio de citas al pie de página. Incluso trata de "dibujar" el alfabeto japonés en el texto al describir cómo una japonesa, la "señorita Nieve traza sobre el papel de arroz las elegantes sílabas del *hiragana*" (*Obras completas* 163). Aquí describe uno de tres alfabetos del idioma japonés, la *hiragana*, a partir del español. El texto se convierte en una especie de palimpsesto donde se entrecruzan dos formas de escritura y ese espacio textual actúa como reflejo del discurso híbrido.

Anteriormente comenté varios diálogos textuales entre modernistas y asiáticos. Sin embargo, cabe aclarar que también se entablaron diálogos con otros extranjeros. Como en toda escritura, las citas y alusiones a otros textos son estrategias tomadas selectivamente para sostener un punto de vista y, por lo tanto, contradicen o elogian a sus antecesores. El simple hecho de seleccionar a cierto autor y no a otro ya abre paso a cuestionamientos y nuevas perspectivas en torno a sus contemporáneos o antecesores.

Tablada, quien profundamente admiraba a Heredia, hace alusión a él desde sus primeras páginas. Los paisajes del Japón lo hacen recordar a las descripciones de Heredia en "El corredor" (18). Asimismo, le entusiasma la influencia del arte japonés en el Occidente, tanto en Europa como en Hispanoamérica. El hecho que el arte japonés

estuviera contribuyendo a formar una cultura mucho más abarcadora le permitía distinguir, por ejemplo, la influencia de éste en el arte europeo:

la influencia de ese arte de intenso carácter y de sutil sugestión ha avivado en los artistas europeos el estudio de la flora y de la fauna mínima, llevando nuevos elementos a la ornamentación y al decorado, otros factores que no son la eterna hoja de acanto de los capitales o la cara de león de las gargolas [sic] clásicas, ni el bestiario monstruoso o la intrincada vegetación de la época ojival (92-93).

El crítico y esteta era capaz de percibir las contribuciones del arte japonés que daban lugar a un arte auténticamente ecléctico. De igual manera, Tablada ya había estudiado y enseñado (en la escuela de Bellas Artes en México) el aporte del arte chino y japonés en el arte mesoamericano.

En ocasiones la crítica no era tan positiva en cuanto a otros escritores. Más de una vez, Gómez Carrillo desaprobaba a Kipling por haber creado estereotipos sobre todo en torno a los japoneses. Lo peor no era tanto el haber formado estereotipos sino que quizás lo que más se lamentaba es que ciegamente, los escritores viajeros contemporáneos repetían lo que su antecesor Kipling había escrito (141). El modernista nos ofrece una respuesta y una visión diferente a la realidad que figuraba en el discurso europeo. Efrén Rebolledo atraviesa por la misma experiencia ya que aprende con desilusión que el paisaje que ha leído en libros de viaje del escritor francés Loti es muy distinto al que su mirada contempla. Al llegar a Nikko, con un tono triste, se dice a sí mismo:

requiero mi libro en octavo de forro amarillo que resulta ser las *Japonerías de otoño* de Pierre Loti, y me acuerdo, no sin ser bañado por una onda melancolía, que hace mucho tiempo, en una época en que no me imaginara al menos venir al Japón, allá muy lejos, en el terruño ahora distante miles de millas, leí con fruición ese propio libro,

saboreando goloso su rareza, y siempre bañado por la misma onda melancolía, ábrolo en el capítulo sobre Nikko. ¡Cuánta inexactitud!. (175)

Por la misma vertiente, Ambrogui en su viaje presencia el paisaje japonés y lo compara con el que previamente había estudiado en libros de arte oriental y en las descripciones hechas por Loti y Hearn. Es allí donde comprueba "hasta qué punto el Japón de las estampas de Nakajima Tetsujiro--llamado el Hokusai--y de Kunisada: el Japón, falsificado por Pierre Loti y divinizado por Lafcadio Hearn, está contaminado de occidentalismo" (34). La realidad que se presenta ante sus ojos no solo había sido "simulada" sino descrita en una forma casi fantástica. A esto se añade el hecho que a esa cultura la percibe "contaminada," por la inevitable transformación que imponía aquella época de cambios.

El diálogo intelectual a partir de las publicaciones modernistas se hace patente cuando sale a la luz el ensayo *El alma japonesa* en el cual Gómez Carrillo inserta partes de su relato de viaje. La crítica francesa acude a compararlo con Kipling. Gustave Kahn, escribe en el periódico *Siècle* que "*El alma japonesa* es, con las *Cartas del Japón* de R. Kipling, lo que se ha escrito en Europa de mejor informado, de lo más hermosamente pintoresco y de más intuitivo sobre el país Nipón" (*El alma japonesa*, 7). El modernista, quien en varias ocasiones no había estado de acuerdo con Kipling, por lo menos es visto, de acuerdo a la crítica y a sus lectores, con la misma autoridad que el escritor europeo. Por lo tanto, lejos de imitar a sus contemporáneos, los viajeros fundamentan sus percepciones y opiniones de acuerdo a una perspectiva propia.

Como mencioné antes, el "yo" autorial repetidamente se distancia de lo que interpreta. Sin embargo aquí me gustaría ilustrar cómo la voz autorial se hace parte de la experiencia que describe. La ceremonia del té, a la que ambos, Tablada y Ambrogui

asisten en sus respectivos viajes, es delineada en una prosa pulida y hasta exquisita. El escritor mexicano--a quien ninguno de sus contemporáneos modernistas lo igualaba por sus profundos conocimientos en relación a la estética y filosofía del Japón--nos elabora paso por paso las particularidades de tal solemnidad. Su escritura, en este caso también 'etnográfica,' sobresale por la armonía que se configura entre forma y contenido. Lentamente, guiando a sus lectores paso por paso, Tablada 'dibuja' los interiores que encontraba a su alrededor:

Todos los departamentos de la vasta mansión tenían la sencillez característica de los interiores japoneses; esteras albeantes y acolchadas que hollábamos descalzos; maderas preciosas y purísimas cuya fresca virginidad ningún barniz había ultrajado y aquellos ensambles, aquellas juntas de artesones y cornisas sin un solo clavo engarzándose unas en otras por una maravilla de carpintería. (71)

El tono de su escritura nos brinda la sensación de espacio y sencillez la cual se adhiere a los principios de la estética oriental. El poeta elucida la inevitable paradoja a la que se enfrenta la palabra cuando pretende producir un silencio. La frase que alude a las "esteras albeantes y acolchadas que hollábamos descalzos" nos remite al sigiloso sosiego que nos sitúa en un ambiente sereno e imprescindible para la ceremonia.

Desde la preparación del té, las pautas de etiqueta durante la ceremonia, y hasta la importancia de los artefactos son presentados con la sabiduría de un esteta japonés.

Ya el thé pulverizado, aromoso y sin azúcar que turbara la pureza de su sabor, nos había sido escanciado por el dueño del "yashiki" que lo había minuciosamente preparado según todas las intrincadas reglas de la ceremonia. Para combatir el olor imperceptible [sic] del carbón, habían ardido los perfumes entre cenizas calientes. Una regla indeclinable de etiqueta nos obligaba a cumplimentar al anfitrión sobre la belleza de los innumerables

accesorios del servicio del thé. Y lo hicimos sin recurrir a lisonjas hiperbólicas, pues aquellas lacas enfundadas en brillantes brocados eran venerables por viejas y por bellas; los perfumes dignos de arder a los piés [sic] de una reina y aquellas porcelanas estaban ennoblecidas con las marcas ilustres de "Janzan," "Awata" y "Rakú." (78-79)

En un solo párrafo se recrea la armoniosa sincronización de todos los sentidos. La sensación del té en el sentido del gusto, "aromoso y sin azúcar," que dicta la condición de tener que ser "saboreado" a pesar de su acerbo, se complementa con la dulzura de los "perfumes." Después, la palabra oral rompe el silencio necesario de la meditación imprescindible que se debe llevar a cabo durante la preparación y aceptación del té ya que el artista se ve obligado a "cumplimentar" a su anfitrión. Por último, resulta simbólico que el pasaje termine con la alusión a la porcelana, artefacto tan venerado por los japoneses ya que el uso de ésta aún en el sentido práctico ennoblece la vista, el tacto y el gusto. El artefacto primero es "venerado" a través de la mirada, después es palpado y finalmente saboreado al momento de tomar el té. Tablada, consciente de la importancia de la porcelana para esa cultura, llega al grado de nombrar las "marcas ilustres" o sea, los nombres de los alfareros grabados debajo del objeto. "Al penetrar en el recinto sagrado, una impresión sobrenatural se apodera del alma. La suntuosidad en la delicadeza es alucinadora" escribe Gómez Carrillo al entrar a un templo sintoísta (165). La representación de este espacio se asemeja al reino interior, lugar privilegiado en el discurso modernista. Mientras Carrillo analiza y detalla meticulosamente lo que se encuentra ante su mirada, compara: "como los templos japoneses no son inmensos cual las catedrales cristianas, ni están hechos para multitudes sino para aristocracias reducidas, la vista abarca desde luego los detalles. Por todas partes oros, lacas, marfiles, jades, bronces, sedas, filigranas" (165). El lenguaje 'preciosista' refleja la exacerbación del

viajero quien se da cuenta que la palabra no es suficiente para manifestar ciertos estados del alma. Por eso, mientras reflexiona escribe:

sí; la palabra humana no puede nunca traducir esas maravillas de arte, de gracia, de luz, de armonía, de suntuosidad. Decir por ejemplo, que las más espléndidas arquitecturas europeas son miserables si se comparan con éstas, no parece sino una frase. En realidad es algo más, puesto que es una sensación. ¡Pero qué diferencia entre la intensidad con que se experimenta y la palidez con que se expresa! (168)

Una vez más, el viajero condicionado a comparar, alude a "arquitecturas" que son parte de su imaginario cultural; sin embargo, en este caso la desigualdad que encuentra entre el arte oriental y occidental es una estrategia suasoria en esta parte de su discurso. Es decir, el hecho de comparar las "arquitecturas europeas miserables" (por no mencionar las hispanoamericanas) dice mucho de su posición ideológica ante el europeo. La actitud de esos viajeros sobre todo se destaca por su ardua labor crítica e investigación sobre lo que presentan. Como acabo de ilustrar, su discurso etnográfico es multidimensional. Los escritores indagan con profundidad asuntos estéticos, religiosos y filosóficos. Lejos de escribir con prisa y superficialidad, el modernista observa, estudia, pule su prosa aún con la demanda de tener que escribir con la rapidez que exigía el periódico, como es el caso de Tablada.

La crítica en contra del colonialismo todavía vigente en algunas partes del Oriente es un asunto que les preocupaba a los intelectuales modernistas. Asimismo, la europeización de esa entidad era causa de su desaprobación. El viajero siente desilusión al ver la rápida transformación, producto de una influencia europea. Incluso, siente la nostalgia de un Oriente que jamás conoció. Los japoneses modernos "van y vienen

vestidos con el traje nacional que profanan ridículos sombreros europeos" les critica Tablada (31). Ambrogui tiene la misma impresión:

nuestros ojos se fatigan de ir de una a otra tienda entre tanta cosa bella. Pero a este paraíso del arte japonés, ¡ay! un infierno de vulgaridad occidental ... los 'nipones' van a surtirse de cuellos postizos, de pañuelos, de camisas escocesas, de corbatas de tintes rabiosos, de sombreros de fieltro, de guantes, de bastones de mangos demasiado ridículos. (76)

La "vulgaridad occidental" que el viajero encuentra al ver el consumo de mercancías europeas tiene que ver con el hecho de que el viajero quisiera encontrar un Oriente casi idílico y sin rastro de 'contaminación' europea.

Con gran sentimiento, Gómez Carrillo manifiesta que los valores japoneses están cambiando. En una parte de su relato se refiere al espíritu público y subraya que "por desgracia, los partidos políticos se empeñan en disminuir la nobleza de este gesto [el gesto japonés], obligando al pueblo á obrar á la manera europea, á la manera *yanqui*, á la manera del comerciante moderno..." (194-5) [subrayado en el original]. De igual forma critica el hecho que Shiga Juko, un agrónomo japonés, sugiera que es importante ornar la capital de su país con "una avenida de estatuas de mármol en honor de los grandes 'hombres de esta época'" (96). Y se pregunta:

¿De esta época? Ya en algunos jardines las figuras extravagantes de caballeros de bronce con levitas y sombreros de copa hacen sonreír á los japoneses y reír á los extranjeros. La única estatua agradable es la que, en el recinto de la ciudad imperial, representa á un guerrero antiguo á caballo. (197)

No cabe duda que el viajero siente que la europeización se hace patente hasta en la arquitectura de la ciudad. El guatemalteco siente nostalgia por un pasado inmediato libre de huellas occidentales.

La ciudad de Kioto, la antigua capital, es la única que mantenía el carácter tradicional del Japón de acuerdo a Ambrogui. En ella el viajero encuentra casi un refugio por ser un lugar que considera todavía legendario. Se regocija: "¡Qué lejos, qué lejos este hotelito, limpio, alegre, pacífico, de las ridículas pretensiones del Imperior [sic] Hotel de Tokio, o del britanismo insoportable del Oriental Hotel de Kobé! Japonés, japonés por sus cuatro costados, japonés sin la menos mácula de occidentalismo" (86). Parece ser que el escritor quisiera huir de toda huella occidental hacia un lugar cálido que le ofrece amparo. En ese sentido, el viajero manifiesta la sensación que aparece como una constante en la textualidad de aquel fin de siglo: transformaciones drásticas que iban a la par con el progreso y la inevitable percepción de una realidad fragmentada y caótica.

La industrialización y el fugaz movimiento de Shanghai que Ambrogui presencia es visto con desfamiliarización aunque admite que tal fenómeno transformador es una especie de filtro de los Estados Unidos:

Estoy en Shang-Hai, en el famoso Bund; y al hacerlo, creo pisar de nuevo el asfalto de Market Street. El mismo apretujamiento de colosales inmuebles. El mismo ensordecedor movimiento de 'trams' eléctricos; la misma nube de autos apestantes, y de motociclos detonantes como petardos; el mismo enjambre de ciclistas; las mismas filas interminables de grandes camiones rechinantes bajo el peso de los bultos apilados. (109)

El hecho de comparar la modernidad inescapable con la europea o americana no significaba que América Latina estuviera viviendo un atraso en relación a esas otras dos regiones sino que como he sugerido antes, la condición inevitable del viajero es encontrar

conexiones que lo ayudaron a comprender mejor el mundo en que vivía. En este caso, el viajero compara los elementos que no le parecen atractivos con aquellos europeos/norteamericanos y los utiliza como estrategia para evitar admitir que Hispanoamérica también sufría las transformaciones que exigía el fin de siglo.

La crítica a la europeización, y por ende, a la americanización está íntimamente ligada a la refutación del modernista por el colonialismo cultural. Ambrogui y Gómez Carrillo coinciden en su relato sobre la presencia francesa en la entonces colonizada Indochina. Es aquí particularmente donde las "relaciones asimétricas" de poder que Mary Louise Pratt sugiere en su libro *Imperial Eyes...* se encuentran en otro orden. Esta vez, la "zona de contacto" a la que la crítica alude en relación a un colonizado hispanoamericano/africano y un colonizador europeo se presenta en una forma distinta. El literato modernista critica y condena el colonialismo que presencia y lo denuncia. Ya no se trata de un colonizado y "subordinado" que se pone al servicio del discurso del colonizador para poder crear una textualidad propia sino al contrario, en su capacidad de intérprete cultural e intelectual inscribe, en sus propios términos, su desaprobación por la ocupación en zonas aparentemente marginales.(18) Ambrogui, presenta una opinión más radical a la de Gómez Carrillo. Con resentimiento describe el trato que se les da a los "anamitas":

El gracioso 'kuruma' de las ciudades japonesas, el 'rickshaw' de Shang-Hai y de Hong-Kong, es aquí en Saigón, el 'pousse-pousse', del cual tira, desgarbadamente, el anamita de flácida trenza.... Pálidos, [los anamitas] macilentos, con sus pantalones despedazados, desnudo el tostado torso, los pobres anamitas trotan, jadeantes, encorvados sobre los varales por los caminos de roja arena.... Pobres anamitas!. (166-167)

Abiertamente condena a los sujetos coloniales valiéndose de adjetivos peyorativos:

[el anamita] sufre, callado, con todo su cuerpo. Es un mártir. El oficial colonial, ebrio, grosero, le aporrea, sin motivo, como a su perro. Los soldados holgazanes, les dan peor trato que a las bestias, les obligan, por la fuerza a arrastrarles, escatimándoles al mísero pago. El anamita tiembla ante el colonizador, odioso, antipático; más cruel, más insolente, que el inglés en la India y Egipto. (167)

El viajero, consciente del régimen colonial que se imponía en otros territorios y el cual consecuentemente rechaza, sugiere que no existía colonialismo más cruel que el del francés. Con desilusión Ambrogui observa que partes de Saigón figuran un lugar parisino en donde los anamitas habían sido usurpados:

el gobierno francés, ha querido hacer así a Saigón. Ayudado por el oro de los pobres anamitas, vilmente despojados, ha levantado a las orillas del Don-nay, entre las arecas y los cocoteros, una coqueta ciudad que es, para sus 'coloniales', para sus orquídeas de vicio, un amable y suntuoso invernadero; una perfumada, elegante y voluptuosa prisión que les recuerda, a cada instante, en cada sitio, a su lejano y 'tres cher' París (180).

Nótese cómo a un lado de los "cocoteros" se impone el fastuoso espacio de pertenencia colonial adornado como un lugar casi utópico. Resulta simbólico que el sitio esté descrito como una "prisión", metáfora de un aislamiento autoimpuesto que separa y contrapone a ésta al resto de la colonia.

Esa época de cambios en la que a los viajeros les tocó vivir, también les permitía ver cómo se invertían los papeles de poder en cuanto a la relación del oriental y el europeo. Tanto chinos como japoneses sobresalen en los textos por sus adelantos y capacidades. Gómez Carrillo nota que "en Hong-Kong, en Singapur, en Choló, el triunfo

chino es más visible. Los ingleses mismos declaran que Singapur pertenece á los chinos" (123). No sólo el espacio textual les es cedido sino que se imponen con autoridad. En otra parte, Carrillo añade que, "los ingleses mismos, que son políticamente los señores del país, declaran que el negocio, el trabajo, la vida, el movimiento, el progreso, están en manos de los chinos" (101). Lejos de instalar a los orientales en los márgenes de la sociedad--cosa inevitable en Saigón entre la relación del anamita y el francés--, el escritor se enorgullece de ver un cambio. Cuando pasa por Shanghai, escribe un capítulo sobre "Los chinos que trabajan" donde dice que: "los asiáticos, que están lejos de ser menos inteligentes que los occidentales, notan lo que se puede hacer industrialmente, gracias á los sistemas modernos, y ya poderosas Sociedades de capitalistas chinos luchan contra los europeos" (123). Tal espacio de pertenencia e inversión de papeles también se hace tangible en cuanto a la educación de Japón. Se cita al autor Nagao quien "conoce á fondo las escuelas de altos estudios de Europa y de América" (198). El erudito japonés opina sobre los avances de la educación en su país: "aparte de ciertas especialidades que algunos sabios europeos cultivan de una manera exclusiva, no existe ninguna rama de los conocimientos humanos que no podamos estudiar en nuestra patria. Y, á decir verdad, la enseñanza en nuestras escuelas oficiales ó privadas ha llegado ya á un nivel superior al de las escuelas europeas" (199). Asimismo, aparte de aspectos culturales, los papeles de poder se invertían en la escala política.

Tablada, quien curiosamente se alojó en el barrio chino de Yokohama, Japón, desde allí se enteró de la rebelión de los Boxers en China (1900). Con respecto a esa lucha sangrienta de los chinos en contra de los europeos, dice con amargura: "hay sangre europea en las ondas cenagosas del Río Amarillo y en las charcas de los arrozales palúdicos y las cigarras de este Otoño han chillado rabiosamente al abrevarse en un rocío

trágico que no es el de la aurora..." (22). Aunque desapruaba la agresión china, una vez más, los papeles de poder se han invertido. Ahora es la "sangre europea" la que corre por los ríos. En contraposición a su opinión sobre las luchas sangrientas y su preocupación por la guerra, Tablada describe en una forma peyorativa a los chinos sin que esto altere la inversión de los papeles: es el chino el que mata al europeo. Asimismo, su ideología señala la posición externa y desinteresada del escritor ya que no quiere participar en esta guerra colonial entre culturas. Sin embargo, el viajero ve palpitar el poder del oriental e irónicamente se preocupa por el europeo, sujeto que ha desaprobado constantemente en otras instancias.

Los relatos de viaje modernista nos ofrecen en una forma fascinante una amalgama de ideas y percepciones alternativas que nos ayudan a apreciar y comprender más a fondo el cruce del complejo encuentro cultural entre el Oriente y el Occidente. Como se ha venido observando, no se trata de un sujeto "marginal" describiendo lo "periférico" como erróneamente se ha percibido. Se trata más bien de un encuentro mucho más diverso donde las relaciones y perspectivas ofrecen una visión más dinámica al formar puntos de confluencia donde lo "marginal" cesa de existir. La localidad de la casa donde Tablada se hospeda en Yokohama sirve como metáfora de ese insólito encuentro cultural. "Mi casa por un excéntrico capricho, sale del barrio europeo donde debía ser confinada, sale de su quietud nocturna y de su puritarismo burgués y ... se empina sobre los barrios chinos" escribe (111). La "casa" pareciera encontrarse en un linde ya que no pertenece ni al "barrio europeo," ni al centro de la ciudad y apenas se "empina" sobre el barrio chino. La casa, y sobre todo su posición, refleja la rica diversidad del discurso modernista ya que lejos de ser "marginal" se inscribe a partir de un espacio multidireccional que le da la bienvenida al contacto de varias culturas.

Gómez Carrillo escribió en altamar que el barco que lo trasladaba al Oriente era una "cosmópolis flotante" porque era el lugar de encuentro de varias nacionalidades. Desde la mar, espacio neutro para todos aquellos que iban a bordo, el literato comienza a inscribir una textualidad que le cedería la voz a sujetos orientales y occidentales. Es por eso que aunque el viajero sentía que "a medida que los hombres se alejan, sus patrias se agrandan" (17) estaba consciente que al borde de la "cosmópolis" su experiencia le brindaría un acercamiento y entendimiento mucho más profundo sobre el mundo. Sorprendentemente, Gómez Carrillo y los demás viajeros siguen los pasos de Alonso Ramírez de Carlos de Sigüenza y Góngora (*Infortunios de Alonso Ramírez*) y sobre todo del relato de viaje ficticio que Fernández de Lizardi nos brinda en el *Periquillo sarniento*. Éste último no llamó al barco "cosmópolis" aunque ciertamente, en un episodio, iban a bordo del buque que los llevaba de Acapulco a Manila, hispanoamericanos, orientales, africanos y europeos. El mexicano ya notaba la necesidad de establecer un contacto multicultural. Por lo tanto, el discurso de viaje latinoamericano, hacia el Oriente, real o ficticio, ha continuado su largo camino. En éste se puede apreciar una secuencia y reanudación de experiencias y encuentros que "rompen las barreras políticas" como dijo lúcidamente Gómez Carrillo.

En su recorrido, el guatemalteco percibe que "la poesía del cielo, del clima, une á aquellos que se encuentran desunidos por la ley" (17). Tal "unión" actúa como un *mise en scène* que Fernández de Lizardi inscribe en la primera novela hispanoamericana y que se repite una y otra vez en el discurso de viaje. Gómez Carrillo, al alejarse de Ceilán, escribe con melancolía: "a medida que las palmeras de Colombo van perdiéndose á lo lejos entre los vapores azules del horizonte, la noción exacta de la realidad que acabamos de ver desaparece de nuestra memoria. Diríase que materialmente una mano borra, una

por una, las sensaciones de la vida..." (81). Sin embargo, gracias a la mano que escribió, poetas como Pablo Neruda, Octavio Paz y Elsa Cross, acaso inspirados por Lizardi, Tablada, Rebolledo, Ambrogui o Gómez Carrillo, viajaron y escribieron también desde Asia para continuar enriqueciendo el imaginario cultural de esa parte del mundo en sus lectores.

Notas

(1). La serie de crónicas que fue escrita periódicamente en la Revista Moderna. Ésta fue después recopilada y editada por José Juan Tablada. El título del libro es *En el país del sol*. New York: D. Appleton and Company, 1919.

(2). De aquí en adelante, a menos que lo especifique, únicamente citaré el número de página. Todas las citas corresponderán al libro *En el país del sol*.

(3). Vincent Crapanzano, "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description." *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: U of California Press, 1986)

(4). *The Interpretation of Cultures*, 24.

(5). Mikhail M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern. W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986) 6-7.

(6). Crapanzano 52.

(7). Crapanzano 71.

(8). Citado por Talal Asad en "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology," *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, 156.

(9). La obra de Gómez Carrillo es bastante extensa. Los siguientes textos tienen que ver con interpretaciones culturales: *La vida errante* (1902); *El Japón heroico y galante* (1912); *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco* (1913); *El alma*

japonesa (1906); Desfile de visiones (1906); Las sibilas de París pequeñas cuestiones palpitantes (1910); El encanto de Buenos Aires (1915); La Rusia actual (1906); Por tierras lejanas (1910); Grecia (1914); Sensaciones de París y de Madrid (1899); La miseria de Madrid (1901); Las florecillas de San Francisco (1908); La Grèce éternelle (1909); Tierras mártires (1919); Ciudades de ensueño: Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco, Nikko (1918); La sonrisa de la Esfinge. Sensaciones de Egipto (1917) y Jerusalén y la Tierra Santa (1919).

(10). De aquí en adelante únicamente pondré el número de página. Todas las citas corresponden a su libro De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón.

(11). A través del libro En el país del sol, Tablada escribe "thé" en lugar de "té". Para facilitar la lectura, evitaré la palabra "*sic*".

(12). Todas las citas de Ambrogui en este capítulo corresponden a Sensaciones del Japón y de la China.

(13). Arturo Ambrogui escribió; Cuentos y fantasías (1895); Manchas, máscaras y sensaciones (1901); Sensaciones crepusculares (1904); Marginales de la vida (1912); Crónicas marchitas (1916); El libro del trópico (1915) y El jetón (1936).

(14). Ambrogui no traduce pero lo que acuerda con el chofer está implícito. Esta es la traducción del diálogo:

- ¿Me hará el gran favor de acompañarme?
- ¿A dónde desea ir usted?
- ¡Voy a Asakusa Kwannon!

(15). La siguiente es la traducción al español de las palabras que Ambrogui deja en Japonés: kuruma: *auto*, hikite-tchayas: *actor/actriz*, biwas: *especie de mandolina*,

shamisen: *especie de guitarra japonesa*, gueisha: *bailarina tradicional*, maikos: *actoras que actúan en un barrio específico de Kioto*, hokanes: *entradas*, maikos: *muchachas*, oiranes: *cortesana* (17).

(16). La siguiente traducción es de los términos que Tablada deja sin traducir: matzuri: *festival religioso* (59); yashiki: *posada típica japonesa* (37); sammon: *pedir perdón*, (53); chimchinyoski: *pregoneros* (59); banzai: *expresión de ánimo y alegría como 'arriba,' 'adelante'* (27).

(17). Desde Japón, Rebolledo escribió *Hojas de bambú*, (1907) y un poemario, *Rimas japonesas* (1907) además de una serie de crónicas inspiradas a lo largo de su viaje en ese país: "Nocturno"; "La letanía de O Jaruko Sama"; "El extranjero desconocido"; "El palacio de Otojímé"; "El coloquio de los bronce" y "El suplicio de Mona Lisa."

(18). Pratt llama a este fenómeno "autoethnography" o "autoethnographic expression." Éste se basa en la expresión donde "colonized subjects undertake to represent themselves in ways that *engage with* the colonizer's own terms. If ethnographic texts are means by which Europeans represent to themselves their (usually subjugated) others, autoethnographic texts are those the others construct in response to or in dialogue with those metropolitan representations" (*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 7).

Obras Citadas

Ambrogio, Arturo. *Sensaciones del Japón y de la China*. San Salvador: Dirección General del Ministerio de Educación, 1963.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge, 1994.

Bakhtin, Mikhail M. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern. W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986) 6-7.

Clifford, James. Introduction. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford and George E. Marcus. California: U of California Press, 1986. 1-19.

---. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard U. Press, 1988.

---. "The Translation of Cultures. Maurice Leenhardt's Evangelism, New Caledonia 1902-1926." *Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. New York: 1994.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El periquillo sarniento*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1987.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Princeton, NJ: Harper Collins, 1973.

Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*. París: Garnier Hermanos, 1906.

---. *El alma japonesa*. París: Garnier Hermanos, 1906.

---. *El Japón heroico y galante*. México: Novaro, 1958.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

Rebolledo, Efrén. *Obras completas*. Ed. Luis Mario Schneider. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

Said, Edward W. *Orientalism*. London: Routledge, 1979.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Infortunios de Alonso Ramírez*. 1690, ed. Jaime J. Martínez. Rome: Bulzoni, 1993.

Tablada, José Juan. *En el país del sol*. New York y Londres: Appleton y Cía., 1919.

---. *Obras completas*. Ed. Guillermo Sheridan. 5 vols. México: UNAM, 1991-1994.

Estructura rítmica de "Hay un país en el mundo" de Pedro Mir

Marlene Gottlieb
Lehman College & Graduate Center, CUNY

La poesía de Pedro Mir pertenece a una larga tradición de poesía comprometida auditiva, poesía destinada a ser recitada en la plaza pública, "en plena voz", como diría uno de sus máximos exponentes, Vladimir Maiakovski. Los tres poemas claves del poeta dominicano ("Hay un país en el mundo" 1949; "Contracanto a Walt Whitman" 1953; "Amén de mariposas" 1969) son composiciones magistralmente orquestradas, en que Mir maneja la métrica, la rima, la aliteración y sobretodo el ritmo para construir un texto cuyo efecto se aprecia tanto gráfica como auditivamente. Se trata de poemas largos escritos en versos semilibres (1) ("Hay un país en el mundo") o libres ("Contracanto a Walt Whitman"; "Amén de mariposas"). Con cada poema Mir se acerca más al verso libre whitmaniano de larga extensión. Sin embargo, los tres poemas siguen en gran parte el mismo principio estructural: Insertos en el marco del verso libre/semilibre del texto mayor, se encuentran poemas (o instantes, en el caso de "Contracanto" y Amén") de versificación tradicional. A través de la reiteración aliterativa de sonidos, palabras y frases, las rimas dispersas y la repetición sintáctica paralelística y de polisíndeton, Mir consigue el máximo efecto sonoro. Además, la disposición gráfica de las palabras y los espacios sobre la hoja blanca le presta un "ritmo" visual enfático al texto.

López Estrada, en su *Métrica española del siglo XX*, propone un método de comentario métrico perfectamente adecuado para el análisis de la poesía de Mir. Como "Hay un país en el mundo"(2) es el poema que ofrece más variedad métrica, lo hemos elegido para aplicarle este tipo de análisis minucioso de su sistema rítmico tanto acústico como gráfico.

El poema consta de nueve apartados, cada uno con un núcleo temático reflejado en las frases reiteradas o en el estribillo:

- o I: Apartad Versos 1-43
Planteamiento de la realidad: Hay un país colocado sencillamente triste, oprimido, agreste y despoblado.
- o II: Apartad Versos 44-89
Cómo debería ser su país: Pero no: no es así
- o III: Apartad Versos 90-121
Lo que necesita su país: Faltan hombres y una canción
- o IV: Apartad Versos 122-139
La canción: Los campesinos no tienen tierra
- o V: Apartad Versos 140-155
País inverosímil: Sobra tierra pero los campesinos no tienen tierra

o VI:	Apartad Versos 156-193	Sigue la canción: [Las tierras] Son del ingenio
o VII:	Apartad Versos 194-239	El resultado: El día luminoso...sobre los hombros de los culpables
o VIII:	Apartad Versos 240-271	Sigue la canción: La esperanza Vendrán los héroes: habrá sangre de nuevo en el país
o IX:	Apartad Versos 272-292	Conclusión: Y ésta es mi última palabra: paz...y el olvido

Se trata de una estructura mayor bímembre cuyas dos partes denominaremos comentario y canción. Esta estructura temática binaria se refleja en la versificación: el comentario está escrito en versos semilibres con rimas consonantes y asonantes dispersas y la canción en versos

tradicionales perfectamente medidos y con patrones fijos de rima, ya sea consonante, ya sea asonante.(3) La inverosimilitud de la situación política y económica del país se refleja en la irregularidad del verso. La declaración y resolución del problema se expresan a través de la "vuelta al orden", la versificación regular de las distintas partes de la canción y de los cuartetos endecasílabos finales del comentario con que termina el poema.

Los tres primeros apartados están escritos en versos semilibres que varían entre el trisílabo y el verso de 18 sílabas. El primer apartado consta de dos estrofas, cada una de las cuales termina con el mismo verso: "sencillamente agreste y despoblado". El apartado II consta de cuatro estrofas; las tres primeras terminan con el mismo verso: "Pero no". La última estrofa termina con un verso tomado del primer apartado y paralelo al último verso de ese apartado: "sencillamente triste y oprimido". El tercer apartado consta de dos estrofas, que terminan con versos semejantes: "Y falta una canción"; "para hacer la canción". Acto seguido, en el apartado IV, comienza esa canción: 4 cuartetos decasílabos (con rima de romance asonante e-a en los versos pares) rematadas con una estrofa de dos versos decasílabos. Todas las cuartetos terminan con el estribillo "los campesinos no tienen tierra" y la última estrofa con una variante del estribillo: "no tienen tierra no tienen tierra". En el apartado V Mir reanuda su comentario sobre el estado de su país en una sola estrofa de versos semilibres (entre tres y quince sílabas). De aquí en adelante alterna el comentario con la canción: El apartado VI continúa la canción, esta vez en una larga tira no estrófica de decasílabos en los versos impares con rima asonante i-e y con un estribillo pentasílabo de pie quebrado intercalado en los versos pares. En el apartado VII vuelve al comentario en verso libre, principalmente de larga extensión entre 11 y 18 sílabas. Este apartado consta de 5 estrofas de extensión desigual. El apartado VIII consta de dos sonetos endecasílabos encadenados. Y el poema

termina con el comentario del apartado IX, pero esta vez en una serie rítmica de cuatro cuartetos endecasílabos.

A pesar de la aparente variedad de versos del comentario, apuntada en el subtítulo del poema, "*Poema gris en varias ocasiones*" (los *itálicos* son nuestros), un análisis de las cláusulas rítmicas revela que la mayoría son heptasílabos. Incluso los versos que no son heptasílabos, se convierten en heptasílabos por sinafia o constan de combinaciones de heptasílabos, como es el caso de casi todos los alejandrinos y la mayoría de los endecasílabos, que constan de una frase heptasílabica unida a otra tetrasílabica. De hecho, de los 292 versos del poema, 142 son de este tipo. Cincuenta y seis son versos decasílabos o pentasílabos (19 son pentasílabos; 37 son decasílabos pero todos compuestos de dos pentasílabos de ritmo igual). De los 44 endecasílabos con que termina el poema, 23 son del ritmo 7+4; 14 son endecasílabos mayores, de los cuales 11 son melódicos y 4 son endecasílabos yámbicos. (4) Entonces, 242 de los 292 versos (aproximadamente 83%) son versos tradicionales o de unidades rítmicas regulares.

Un análisis rítmico del texto revela que en el comentario predominan los versos mixtos de dactilos y troqueos, aunque en momentos enfáticos el poeta emplea largas tiras de troqueos (cf. Versos 16-18; 21-3; 25-8; 49-51; 87-91). Muchos versos seguidos mantienen el mismo ritmo (cf. 105/106; 141/142/144; 194/195; 197/198). Los versos bimembres suelen repetir el mismo ritmo en cada hemistiquio (cf. versos 34, 46, 71, 118, 152, 200). A veces, cuando hay varios versos bimembres seguidos, los primeros hemistiquios tienen un ritmo y los segundos otro (cf. versos 203-4; 221-2; 223-4). En otros casos de dos versos bimembres seguidos, el primero y el cuarto hemistiquio tienen el mismo ritmo (cf. 207-8) o el segundo y tercero (cf. 201-2). Además, los versos semilibres del comentario suelen unirse a través del encabalgamiento, mayormente de tipo brusco, prestándoles así una fluidez que sustituye por la falta de versificación regular. Las dos primeras canciones, por lo contrario, mantienen exactamente el mismo ritmo a lo largo de todo el

poema y apenas utilizan el encabalgamiento (y en los pocos casos donde hay encabalgamiento, se trata de un enlace suave). La repetición. del estribillo cada dos versos y la constancia de las cláusulas rítmicas iguales recalcan el mensaje con golpes de martillo. Los sonetos encadenados consiguen su sonoridad a través de tres ritmos principales: los endecasílabos formados por un heptasílabo y un tetrasílabo; los endecasílabos melódicos y los endecasílabos yámbicos. Los versos de los cuartetos suelen unirse por encabalgamientos tanto bruscos como suaves. El encabalgamiento no sólo une los cuartetos con los tercetos y los tercetos entre sí, sino el primer soneto con el segundo. En el último apartado los endecasílabos van unidos por encabalgamiento en la mayoría de los versos.

El análisis rítmico de "Hay un país en el mundo" explica, entonces, por qué este poema es tan propicio para la recitación. Es un ejemplo magistral del empleo de la combinación de la versificación tradicional y el verso libre para crear una composición musical muy efectiva.

Análisis rítmico del poema

1	Hay	ó
2	un país en el mundo	oo óoo óo
3	colocado	oo óo
4	en el mismo trayecto del sol.	oo óoo óoo ó
5	Oriundo de la noche.	o óo óo óo
6	Colocado	oo óo
7	en un inverosímil archipiélago	o óo òo óo òo óoo
8	de azúcar y de alcohol.	o óo óo ó
9	Sencillamente	o óo óo
10	liviano,	o óo
11	como un ala de murciélago	oo óo óo óoo
12	apoyado en la brisa.	oo óoo óo
13	Sencillamente	o óo óo
14	claro,	óo
15	como el rastro del beso en las solteras	óo óoo óooo óo
16	antiguas	o óo
17	o el día en los tejados.	o óo óo óo
18	Sencillamente	o óo óo
19	frutal. Fluvial. Y material. Y sin embargo	o óo óo òo óo óo óo
20	sencillamente tórrido y pateado	o óo óo óooo óo

21	como una adolescente en las caderas.	o óo òo óo / óo óo
22	Sencillamente triste y oprimido.	o óo óo óo / òo óo
23	Sencillamente agreste y despoblado.	o óo óo óo/ òo óo
24	En verdad.	oo ó
25	Con tres millones	o óo óo
26	suma de la vida	óo óo óo
27	y entre tanto	óo óo
28	cuatro cordilleras cardinales	óo òo óo òo óo
29	y una inmensa bahía y otra inmensa bahía,	óo óoo óo /óo óoo óo
30	tres penínsulas con islas adyacentes	óo óooo óo òo óo
31	un asombro de ríos verticales	oo óoo óo / òo óo
32	y tierra bajo los árboles y tierra	o óo óoo óoo / o óo
33	bajo los ríos y en la falda del monte	óoo óo / óo óoo óo
34	y al pie de la colina y detrás del horizonte	o óo óo óo / o óo òo óo
35	y tierra desde el canto de los gallos	o óo óo óo / óo óo
36	y tierra bajo el galope de los caballos	o óo óoo óo óoo óo
37	y tierra sobre el día, bajo el mapa, alrededor	o óo óo óo / óo óo òo ó
38	y debajo de todas las huellas y en medio del amor.	oo óoo óoo óoo óo óo ó
39	Entonces	o óo
40	es lo que he declarado.	o óo òo óo
41	Hay	ó
42	un país en el mundo	oo óoo óo
43	sencillamente agreste y despoblado.	o óo óo óo / òo óo
44	Algún amor creará	o óo óo ó
45	que en este fluvial país en que la tierra brota,	o óoo óo óo òo óo óo
46	y se derrama y cruje como una vena rota,	o óo óo óo / o óo óo óo
47	donde el día tiene su triunfo verdadero,	oo óo óoo óo òo óo
48	irán los campesinos con asombro y apero	o óo òo óo/ òo óoo óo
49	a cultivar	o òo ó
50	cantando	o óo
51	su franja propietaria.	o óo òo óo
52	Este amor	oo ó
53	quebrará su inocencia solitaria.	oo óoo óo/ òo óo

54		Pero no.	oo ó
55	Y creará		oo ó
56	que en medio de esta tierra recrecida,		o óo òo óo / òo óo
57	donde quiera, donde ruedan montañas por los valles		óo óo óo óo/o óo óo óo
58	como frescas monedas azules, donde duerme		oo óoo óo /o óo óo óo
59	un bosque en cada flor y en cada flor la vida,		o óo óo ó/o óo óo óo
60	irán los campesinos por la loma dormida		o óo òo óo / óo óoo óo
61	a gozar		oo ó
62	forcejeando		oo óo
63	con su propia cosecha.		óo óoo óo
64	Este amor		oo ó
65	doblará su luminosa flecha.		oo ó / o òo óo óo
66		Pero no.	oo ó
67	Y creará		oo ó
68	de donde el viento asalta el íntimo terrón		o óo óo óo /óoo ó
69	y lo convierte en tropas de cumbres y praderas,		ooo óo óo/ o óo óo óo
70	donde cada colina parece un corazón,		oo óoo óo/o óo òo ó
71	en cada campesino irán las primaveras		o óo òo óo/ o óo òo óo
72	cantando		o óo
73	entre los surcos		ooo óo
74	su propiedad.		ooo ó
75	Este amor		óo ó
76	alcanzará su floreciente edad.		ooo óo òo óo ó
77		Pero no.	oo ó
78	Hay		ó
79	un país en el mundo		oo óoo óo
80	donde un campesino breve,		oo òo óo óo
81	seco y agrio		óo óo
82	muere y muerde		óo óo
83	descalzo		o óo
84	su polvo derruido,		o óo òo óo
85	y la tierra no alcanza para su bronca muerte.		oo óoo óo / óoo óo óo
86	¡Oídllo bien! No alcanza para quedar dormido.		o óo óo óo/ óoo óo óo
87	Es un país pequeño y agredido. Sencillamente triste,		o óo óo óo/ òo óo/o óo óo óo
88	triste y torvo, triste y acre. Ya lo dije:		óo óo /óo óo/ óo óo
89	sencillamente triste y oprimido.		o óo óo óo /òo óo

90	No es eso solamente.	o óo óo óo
91	Faltan hombres	óo óo
92	para tanta tierra. Es decir, faltan hombres	óo óo óoo óoo óo
93	que desnuden la virgen cordillera y la hagan madre	oo óoo óo òo óo
		óo óo
94	después de unas canciones.	o óooo óo
95	Madre de la hortaliza.	óo óoo óo
96	Madre del pan. Madre del lienzo y del techo.	óoo ó /óoo óoo
		óo
97	Madre solícita y nocturna junto al lecho.	óoo óooo óo óo
		óo
98	Faltan hombres que arrodillen los árboles y entonces	óo óo òo óoo
		óooo óo
99	los alcen contra el sol y la distancia.	o óooo óooo óo
100	Contra las leyes de la gravedad.	óoo óoo òoo ó
101	Y les saquen reposo, rebeldía y claridad.	oo óoo óo/ oo óo
		òo ó
102	Y hombres que se acuesten con la arcilla	óooo óooo óo
103	y la dejen parida de paredes.	oo óoo óo/ oo óo
104	Y hombres	óo
105	que descifren los dioses de los ríos	oo óoo óooo óo
106	y los suban temblando entre las redes.	oo óoo óooo óo
107	Y hombres en la costa y en los fríos	óo oo óo óo óo
108	desfiladeros	o òo óo
109	y en toda desolación.	o óo òoo ó
110	Esto es, faltan hombres.	óo óo óo
111	Y falta una canción.	o óooo ó
112	Procedente del fondo de la noche	oo óoo óo / óo óo
113	vengo a hablar de un país.	óo óoo ó
114	Precisamente	o óo óo
115	pobre de población.	óoo òo ó
116	Pero	óo
117	no es eso solamente.	o óo óo óo
118	Natural de la noche soy producto de un viaje.	oo óoo óo / óo
		óoo óo
119	Dadme tiempo	óo óo
120	coraje	o óo
121	para hacer la canción	oo óoo ó
122	Plumón de nido nivel de luna	o óo óo / o óo óo
123	salud del oro guitarra abierta	o óo óo / o óo óo
124	final de viaje donde una isla	o óo óo / o óo óo
125	los campesinos no tienen tierra.	o òo óo / o óo óo
126	Decid al viento los apellidos	o óo óo / o òo óo
127	de los ladrones y las cavernas	o óo óo / o óo óo
128	y abrid los ojos donde un desastre	o óo óo / o óo óo
129	los campesinos no tienen tierra.	o òo óo / o óo óo
130	El aire brusco de un breve puño	o óo óo / o óo óo

175	son del ingenio	óoo óo
176	y las manchas de plomo en las ingles	oo óoo óoo óo
177	son del ingenio	óoo óo
178	y la furia y el odio sin límites	oo óoo óoo óoo
179	son del ingenio	óoo óo
180	y las leyes calladas y tristes	oo óoo óoo óo
181	son del ingenio	óoo óo
182	y las culpas que no se redimen	oo óoo óoo óo
183	son del ingenio	óoo óo
184	veinte veces lo digo y lo dije	oo óoo óoo óo
185	son del ingenio	óoo óo
186	"nuestros campos de gloria repiten"	oo óoo óoo óo
187	son del ingenio	óoo óo
188	en la sombra del ancla persisten	oo óoo óoo óo
189	son del ingenio	óoo óo
190	aunque arrojen la carga del crimen	oo óoo óoo óo
191	lejos del puerto	óoo óo
192	con la sangre el sudor y el salitre	oo óoo óoo óo
193	son del ingenio.	óoo óo
194	Y éste es el resultado.	o óo òo óo
195	El día luminoso	o óo òo óo
196	regresando a través de los cristales	oo óoo óo óo óo
197	del azúcar, primero se encuentra al labrador.	oo óoo óoo óo òo ó
198	En seguida al leñero y al picador	oo óoo óoo òo ó
199	de caña	o óo
200	rodeado de sus hijos llenando la carreta.	o óo óo óo / o óo óo óo
201	Y al niño del guarapo y después al anciano sereno	o óoo oóo /o óoo óoo óo
202	con el reloj, que lo mira con su muerte secreta,	óoo óoo óo / oo óoo óo
203	y a la joven temprana cosiéndose los párpados	oo óoo óo / o óooo óoo
204	en el saco cien mil y al rastro del salario	oo óoo ó / o óo óo óo
205	perdido entre las hojas del listero. Y al perfil	o óooo óo/ oo óoo ó
206	sudoroso de los cargaderos envueltos en su capa	oo óo óo óo óo /o óo óo óo
207	de músculos morenos. Y al albañil celeste	o óooo óo / o òo óo óo
208	colocando en el cielo el último ladrillo	oo óoo óo / o óooo óo
209	de la chimenea. Y al carpintero gris	óo òo óo / o óo óo ó
210	clavando el ataúd para la urgente muerte,	o óo òo ó / o óo óo óo

211	cuando suena el silbato, blanco y definitivo,	oo óoo óo / óoo òò óó
212	que el reposo contiene.	oo óoo óo
213	El día luminoso despierta en las espaldas	o óooo óo / o óo óo óo
214	de repente, corre entre los raíles,	oo óo óo óoo óo
215	sube por las grúas, cae en los almacenes.	óo óo óo / o óo òò óó
216	En los patios, al pie de una lavandera,	oo óoo ó / o óo òò óó
217	mojada en las canciones, cruje y rejuvenece.	o óo óo óo/ óoo óo óo
218	En las calles se queja en el pregón. Apenas	oo óoo óo / óoo óo óo
219	su pie despunta desgarrar los pesebres.	o óo óoo óo óo óo
220	Recorre las ciudades llenas de los abogados	o óo óo óo / óoo óoo óo
221	que no son más que placas y silencio, a los poetas	o óo óo óo / oo óoo óo
222	que no son más que nieblas y silencio a los jueces	o óo óo óo / oo óoo óo
223	silenciosos. Sube, salta, delira en las esquinas	oo óo óo óo / o óo óo óo
224	y el día luminoso se resuelve en un dólar inminente.	o óo òò óo / oo óoo óo óo óo
225	¡Un dólar! He aquí el resultado. Un borbotón de	o óo/ o óo òò óo / o òò óo
226	sangre.	óo
227	Silenciosa, terminante. Sangre herida en el viento.	oo óo òò óo / óo óoo óo
228	Sangre en el efectivo producto de amargura.	óoo òò óo / o óo òò óó
229	Este es un país que no merece el nombre de país.	óo òò óo óo óo/o óo óo ó
230	Sino de tumba, féretro, hueco, o sepultura.	óoo óo óoo óo òò óo
231	Es cierto que lo beso y que me besa	o óo óo óo óo óo
232	y que su beso no sabe más que a sangre.	ooo óoo óo óo óo
233	Que día vendrá, oculto en la esperanza,	o óoo óo óo òò óo
234	con su canasta llena de ira implacables	o óo óo óo / o óo òò óó
235	y rostros contraídos y puños y puñales.	o óo óo óo / o óo óo óo
236	Pero tened cuidado. No es justo que el castigo	ooo óo óo / o óo óo óo

237	caiga sobre todos. Busquemos los culpables.	óo óo óo/ o óo óo
		óo
238	Y entonces caiga el peso infinito de los pueblos	o óo óo óo / oo
		óo óo óo
239	sobre los hombros de los culpables.	óoo óo / óoo óo
	1	
240	Y así	o ó
241	palor de luna	o óo óo
242	pasajeros	òo óo
243	despoblados y agrestes del rocío,	oo óoo óo óo óo
244	van montañas y valles por el río	oo óoo óo óo óo
245	camino de los puertos extranjeros.	o óo óo óo óo óo
246	Es verdad que en el tránsito del río,	oo óoo óooo óo
247	cordilleras de miel, desfiladeros	oo óoo óooo óo
248	de azúcar y cristales marineros	o óo óo óo óo óo
249	disfrutaban de un metálico albedrío,	o óooo óooo óo
250	y que al pie del esfuerzo solidario	oo óoo óo òo óo
251	aparece el instinto proletario.	oo óoo óo òo óo
252	Pero ebrio de orégano y de anís	oo óoo óooo ó
253	y mártir de los tórridos paisajes	o óooo óooo óo
254	hay un hombre de pie en los engranajes.	oo óoo óo òo óo
255	Desterrado en su tierra. Y un país	oo óoo óo óo ó
	2	
256	en el mundo	oo óo
257	fragante,	o óo
258	colocado	oo óo
259	en el mismo trayecto de la guerra.	oo óoo óo oo óo
260	Traficante de tierras y sin tierra.	oo óoo óo òo óo
261	Material. Matinal. Y desterrado.	oo óoo óo òo óo
262	Y así no puede ser. Desde la sierra	o óo óo óooo óo
263	procederá un rumor iluminado	o òo óo óo óo óo
264	probablemente ronco y derramado.	o óo óo óo òo óo
265	Probablemente en busca de la tierra.	o óo óo óo òo óo
266	Traspassará los campos y el celeste	o òo óo óo òo óo
267	dominio desde el este hasta el oeste	o óo óo óo óo óo
268	conmoviendo la última raíz	oo óoo óooo ó
269	y sacando los héroes de la tumba	oo óoo óooo óo
270	habrá sangre de nuevo en el país.	oo óoo óooo ó
271	Habrá sangre de nuevo en el país.	oo óoo óooo ó
272	Y ésta es mi última palabra.	óoo óooo óo
273	Quiero	óo
274	oírla. Quiero verla en cada puerta	o óo óo óo óo óo
275	de religión, donde una mano abierta	o òo óo óo óo óo
276	solicita un milagro del estero.	oo óoo óo óo óo
277	Quiero ver su amargura necesaria	oo óoo óo òo óo
278	donde el hombre y la res y el surco duermen	oo óoo óo óo óo

6	4 11 a	=4+ a	7 (b)	5+5= 10 (A)	5+ c	5 b	3=14	11 A	
7	7+4= 11 C	3=7 d	4+8= 12 C	5+5= 10	10=15 C	5+5= 10 (A)	7+7= 14 D	11 A	
8	7 b	7 + e	8+4= 12 C	5+5= 10 (A)	3 +	5 b	7+9= 16	11 B	
9	5 + d	4 = 11 f	8+7= 15 (A)	5+5= 10	10=13 (D)	10 (A)	8+7= 15 D	7+4=11 C	
10	3 = 8 (a)(1 0)	11 D	11	5+5= 10 (A)	5+	5 b	7+7= 14 (A)	7+4=11 C	
11	8 c	4/3 (11) f	11 D	5+5= 10	8=13	10 (A)	7+7= 14 (e)/(A)	11 D	
12	7 a	5/4=7 a	7+7= 14 D	5=5= 10 (A)	5+	5 b	7+7= 14 (E)	11 E	
13	5 + d	11 G	11	5+5= 10	10=15 C	10 (A)	10+7= 17	11 E	

14	2 = 7 (a)	4+4+7=15	7+4=11 E	5+5=10 (A)	10	5 b	7+7=14 (f)/(G)	7+4=11 D
15	7+4=11 E	10+4=14	2 (a)	5+5=10	7+8=15	10 (A)	7+7=14 (f)/(H)	4+3+4=11(13) F
16	3	7+7=14 G	7+4=11 F	5+5=10 (A)	4 (d)	5 b	6+7=13 (F)	7+4=11 G
17	7 a	7+7=14 G	11 E	10 (15)		10 (A)	7+7=14 (G)	7+4=11 G
18	5 d	4/3+a	11 F	5+5=10 (A)		5 b	7+7=14 (H)	11 F
19	9+5=14 (a)	4 =5 7(16)				10 (A)	7 (g)	11 G
20	7+4=11 a	7 H	8 g			5 b	7+7=14	11 F
21	7+4=11 E	4/3+(17) f	7 (a)			10 (A)	11	7+4=11 F
22	7+4=11	3/4=7+7=14 H	7 g			5 b	6+7=13 (G)	7+4=11 G
23	7+4=11 A	4/3(18) +	11 (a)			10 (A)	7+7=14 (I)	7+4=11 H
24	4 (19)	4=7 a	7			5 b	7+7=14 (G)	7+4=11 H
25	5+	7+7=14 I	5 h			10 (A)	7+7=14 (I)	11 D
26	6=11 f	7+7=14	7 g			5 b	8+4=12	7+4=11 I

		J					(G)	
27	4 (a)	7+7= 14 I	2 (i)			10 (A)	7+8= 15 (A)	7+4=11 D
28	10 G	7+7= 14 J	7 h			5 b	7+7= 14 (I)	7+4=11 D
29	7+7= 14 (F)	3 d	7+7= 14 (a)/ J			10 (A)	7+7= 14 (G)	
30	12	5 (k)	4 +			5 b	8+7= 15	
31	7+4= 11 G	5 a	3 = 7 j			10 (A)	7+11= 18 (G)	
32	8/9+ 3=12 (20)	4 f	7 g			5 b	3+7+7= 17 (21) (J)	
33	5+7= 12 H	11 A				10 (A)	8+7= 15	
34	7+7= 14 H	4 f				5 b	7+7= 14 K	
35	7+4= 11 I	2				10 (A)	10+7= 17	
36	13 I	7 (k)				5 b	7+6= 13 (22) K	
37	7+8= 15 J	8 (l)				10 (A)	11	
38	10+7 = 17 J	4 + (m)				5 b	8+4= 12 (J)	
39	3	4 = 8 (l)					5+7= 12	
40	7 a	3 (m)					7+7= 14 (J)	
41	2	7 n					7+7= 14 (I)/(J)	
42	7	7+7= 14					7+7= 14	

		(L)					(L)		
43	7+4= 11 a	7+7= 14 N					6+7= 13 (m)/(J)		
44		11+7=1 8 N/(O)					7+8= 15 (23) (n)/(N)		
45		4+4+4= 12 (O)					5+5= 10 (m)/(J)		
46		7+4= 11 N							

Notas

(1). Navarro Tomás, en su *Métrica española*, distingue entre verso amétrico, verso semilibre y verso libre. Los poemas de versos amétricos (denominados silvas modernistas) constan de versos de distintas medidas pero cuyas cláusulas rítmicas guardan un núcleo silábico constante. La versificación semilibre "mantiene en considerable proporción los metros conocidos...su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas. Se distingue la versificación semilibre de la silva de metros distintos por la admisión de los referidos casos de acentuación irregular". (451). En la versificación libre "el único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo... No se trata...del mero ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados....Se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o inencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra.(454) ...La versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun la de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera. No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta

especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas. Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, in preocupación métrica ni antimétrica...(455).

(2). Seguimos el texto tal como aparece en Pedro Mir. *Viaje a la muchedumbre*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.

(3). Para facilitar la visualización del patrón (o falta de patrón) de las rimas de todo el poema, hemos puesto las letras que designan las diversas rimas en colores distintos en la tabla.

(4). Navarro Tomás emplea el término endecasílabo heroico en lugar de yámbico, preferido por Julio Vicuña Cifuentes. Aquí hemos optado por el término "yambico " porque subraya el patrón rítmico de la alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas.

(5). La rima de cada apartado se analiza independientemente. Así para cada apartado se comienza de nuevo con la letra "a" para indicar la primera rima de ese apartado.

(6). El encabalgamiento entre los versos 240-242 forma un endecasílabo.

(7). El encabalgamiento entre los versos 272-3 forman un endecasílabo.

(8). Si no se divide en hemistiquios según las normas, entonces mide 14 sílabas como los versos siguientes.

(9). El encabalgamiento entre los versos 281 y 282 forma un endecasílabo.

(10). Una rima indicada entre paréntesis es una rima asonante. Si coinciden las vocales con las de una rima consonante, se le asigna la misma letra de esa rima consonante.

(11). Si se juntan los versos 11 y 12, entonces el verso 11 agudo se reduce a 3 sílabas que unidas al verso 12 y con sinalefa forman un heptasílabo. Aunque rítmicamente esto funciona, gráficamente el verso 11 marca el final de la primera estrofa y semánticamente marca un punto final: "Pero no".

(12). El encabalgamiento entre los versos 286-8 forma un endecasílabo.

(13). El encabalgamiento de los versos 256-8 forma un endecasílabo.

(14). El encabalgamiento entre los versos 291 y 292 forma un endecasílabo.

(15). Este verso es el único no dividido en hemistiquios.

(16). Si se juntan los versos 18 y 19, entonces el verso 18 agudo se reduce a 3 sílabas que unidas a las 4 del verso 19 forman un heptasílabo.

(17). Si se juntan los versos 21 y 22, entonces el verso 21 agudo se reduce a 3 sílabas que unidas a las 3 primeras agudas del verso 22, dan el primer hemistiquio heptasílabo de un verso alejandrino 7 +7.

(18). Ocurre lo mismo explicado en la nota 3.

(19). Los números más negros indican el cambio de estrofa

(20). Si dividiéramos el verso en 2 hemistiquios, tendríamos uno de 8 y otro de 3; si no lo dividimos, el verso tiene 12. Sin embargo, en los versos 31 y 32, se repiten 2 frases paralelas octosilábicas: "Y tierra bajo los árboles / y tierra bajo los ríos " seguida por otra casi paralela heptasilábica: " y en la falda del monte", que inicia una serie de heptasílabos intercalados entre otros versos.

(21). Después de las tres sílabas iniciales, el encabalgamiento entre los versos 225 y 226 forma un alejandrino.

(22). Si no se divide en hemistiquios según las normas, entonces mide 14 sílabas.

(23). Si no se divide en hemistiquios según las normas, entonces mide 14 sílabas.

Obras citadas

Domínguez Caparrós, José. Diccionario de métrica española. Madrid: Alianza, 1999.

Lopez Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969.

Mir, Pedro. *Viaje a la muchedumbre*. México: Siglo Veintiuno, 1978.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1995. 2a edición.