

CIBERLETRAS

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

ISSUE 5

El relato de viajes y otros ensayos

August, 2001

TABLE OF CONTENTS

Sección especial sobre relatos de viajes

- Cristina Guiñazú / Susana Haydu
Mauricio Rugendas: un pintor de nuestra América
- Mary Berg
Involuntary Travel: The Aventuras and Infortunios of Agustina Palacio de Libarona on the Argentine Frontier 1840-41
- Vasant Gadre
Vislumbres de la India: viciadas por el prisma de pensamiento occidental de Octavio Paz
- Ernesto Livon-Grosman
Lo abierto y lo cerrado: el espacio patagónico en la literatura de viaje
- Cristina Guiñazú
En el nombre del padre: Las peregrinaciones de una paria de Flora Tristán
- Leona Martin
Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1834?-1922): intrépida viajera española; olvidada "Cantora de las Américas"
- Adriana Méndez-Rodenas
Género e historiografía en La Vida en México (1843)
- Mónica Szurmuk
Visto, oído, recordado: William Henry Hudson viaja a la Patagonia
- Sébastien Velut
Alejandro de Humboldt en las Américas. El arte del explorador

Essays

- Jean François Daveti
Jorge Luis Borges y Henry James o la soledad mestizada de dos escritores intranjeros
- Roberto González Echevarría
Literatura y exilio: Carpentier y El derecho de asilo
- Julie Greer Johnson
Engendered Theatrical Space and the Colonial Woman in Sor Juana's Los empeños de una casa
- Sofía Kearns
Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's Latest Poems
- Silvia Kurlat Ares
La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de Ema, la cautivade Cesar Aira
- Silvia Lorente-Murphy
De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en La mujer habitada de Gioconda Belli
- Claudio Maíz
Nuevas cartografías simbólicas. Espacio, identidad y crisis en la ensayística de Manuel Ugarte

- Yolanda Molina Gavilán / Thomas Di Salvo
Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema
- Ruth Muñoz-Hjelm
El teatro del silencio
- Silvia Nagy-Zekmi
¿Testimonio o ficción?: actitudes académicas
- Laura Pirott-Quintero
"Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's Duerme"
- Randolph Pope
La elusiva verdad de la autobiografía: En torno a Coto vedado de Juan Goytisolo
- Leda Schiavo
Estudio de un espacio imaginario: Las fiestas galantes (I)

Reviews

- Susana Haydu
Nicolás Helft y Alan Pauls. El factor Borges William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (compiladores). Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura
- John Incledon
Suzanne Jill Levine. Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions

**SECCIÓN ESPECIAL SOBRE RELATOS DE
VIAJES**

Mauricio Rugendas: pintor y viajero de nuestra América

Cristina Guiñazú
Lehman College, CUNY

Susana Haydu
Yale University

Rugendas es un historiador más que un paisajista; sus cuadros son verdaderos documentos.

Domingo Faustino Sarmiento

La América hispana atrajo a lo largo del siglo XIX numerosos viajeros europeos seducidos por los relatos de los primeros románticos. El mito del buen salvaje unido al imaginario paisajístico creado por Humboldt, Schiller y Chateaubriand despertó la curiosidad de numerosos escritores y pintores. Los relatos de viaje proliferaron y tuvieron un gran éxito de público en Europa y en América. Sin embargo, son menos conocidos los pintores que recorrieron el continente y dejaron cuadros asombrosos para la sensibilidad europea. Debret en Brasil, Vidal y Pellegrini en Argentina, Gay y Graham en Chile, Mark en Colombia, Linati y Nebel en México constituyen un grupo influyente de pintores viajeros que dejaron documentadas sus impresiones y vivencias.

Uno de los pintores más importantes del período, el alemán Mauricio Rugendas (1802-1852), seguidor de Humboldt se dedicó al arte costumbrista representando escenas detalladas del medio social y físico de los países que visitó. Rugendas es uno de los iniciadores de la pintura romántica en América donde dominaba hasta ese entonces el arte neoclásico. Sus paisajes, personajes y escenas de la vida cotidiana contribuyeron a

ampliar la idea de este continente en Europa y, también por medio de las reproducciones de litografías, influyeron en la concepción que los americanos tuvieron de sí mismos.

Rugendas viajó a América por primera vez en 1821, con una expedición científica al Brasil en la que participó como grabador y dibujante. Allí permaneció cinco años. Interesado por la geografía y por las escenas típicas de pueblo, sus dibujos representan detalles botánicos y relatan las costumbres indias. Esos dibujos se caracterizan también por una minuciosidad científicista que facilita los estudios comparados.

Su segundo viaje se inicia en 1831. Salió de Europa hacia Haití desde donde pasó a México. Durante su estadía en este país trabajó intensamente; se conocen alrededor de dos mil obras sobre temas variados: trajes típicos, flora, fauna y pueblos indígenas. Desde allí, es desterrado a Chile por ocultar a dos fugitivos conspiradores contra el general Anastasio Bustamante.

En 1834 llega a Valparaíso. Durante su estadía en Chile que duró once años desarrolló ampliamente su arte en acuarelas, dibujos y pinturas al óleo que documentan en detalle la vida del país por esos años. Desde allí realizó viajes a Perú, Bolivia, Uruguay y Argentina confirmando su interés por una amplia gama de temas y escenas muy características de cada región. Para entender bien el cuadro social y costumbrista hay que recordar la influencia de Alexander von Humboldt cuya autoridad le permitió a Rugendas incorporar la geografía a la situación social representada.

En 1847 regresa a Augsburgo. El rey Luis I de Baviera compra su archivo de más de tres mil obras. Aún así muere en 1858, casi desconocido en su patria y célebre en América. La mayoría de sus obras se encuentran en los museos de Alemania.

Comentamos aquí algunas de sus obras.

Rugendas fija en sus pinturas los lugares que más lo atrajeron. Hay que señalar sobre todo la cordillera de los Andes que atravesó en 1838 por el paso de Uspallata junto a su amigo, el pintor Krause. *Casucha de las Cuevas*, uno de los trabajos más expresivos realizados en la cordillera es un estudio sobre cartulina que muestra las más altas cumbres nevadas de los Andes.



Utiliza una amplia gama de tonos distribuidos en capas horizontales que pasan de los rojizos de la tierra a una franja más clara que acentúa la perspectiva del valle y que contrasta con los tonos grises azulados de las montañas para ascender finalmente al celeste del cielo. La utilización de diferentes planos logra crear una perspectiva de profundidad y de altura. El pintor ha conseguido dar una impresión general de grandeza que se nos impone; es de notar que lo ha obtenido colocando la diminuta figura de un gaucho ante esa inmensidad. Además, la impresión de movimiento provoca una sensación

de vértigo que lo convierte, como bien dice Bonifacio del Carril, en un precursor de Van Gogh. Esta pintura que responde al gusto romántico de la época es un comentario admirativo sobre el poderío y la belleza del espectáculo andino.

Dentro de las pinturas costumbristas queremos llamar la atención sobre las siguientes.



Una de sus litografías, *La topeadura*, representa la costumbre de un juego entre los huasos chilenos. El dibujo capta la fuerza y el movimiento de los caballos en lucha mientras que los jinetes tratan de mantenerse firmes en sus monturas. La atención a los detalles se nota en la ropa de los huasos y en sus rasgos distintivos como los sombreros de copa alta, característicos de la región. Rugendas deliberadamente deja de lado el paisaje para que la mirada del espectador se detenga exclusivamente en la tensión de la escena. Este cuadro es uno de los muchos que el pintor ha dedicado al caballo criollo que se convirtió en uno de sus temas favoritos como lo demuestran dos de los cuadros aquí reproducidos, *El rapto de la cautiva* y *Desembarco en Buenos Aires*.



Desembarco en Buenos Aires, óleo sobre tela, representa la llegada de un grupo de viajeros a la costa después de haber dejado su embarcación. Llama la atención el primitivismo de la escena en la que resalta una precaria carreta, guiada por un adolescente, donde van amontonados tres gauchos y una mujer. El gaucho está retratado de frente en la figura de la izquierda y de espaldas en la figura a caballo. Nuevamente el pintor nota los detalles de la vestimenta: el chiripá colorado, las camisas abullonadas, los pantalones amplios, generalmente blancos y la ristra a la cintura sujetando el facón que asoma en la espalda. En el trasfondo se observa la silueta de otra carreta con viajeros que repite la escena mostrando el tráfico de la costa. La acción se desarrolla en medio de una naturaleza agreste, sin edificaciones ni muestras de un puerto. Es de notar la predilección de Rugendas por los caballos que pinta desde distintos ángulos. El cuadro, de 1845, evoca la época de la gobernación de Juan Manuel de Rosas y el movimiento de intercambio con Uruguay. Asimismo, el color rojo, preponderante en las vestimentas, recuerda el requisito del partido federal en llevar ese color como muestra de adhesión a la política rosista.



La plaza mayor de Lima (1843), óleo en tela del que reproducimos aquí sólo una parte es una de las obras maestras del pintor. Muestra el lugar de encuentro obligado tanto de los forasteros como de los limeños que convergían allí para comentar los sucesos del día. Se trata de una escena de gran movimiento y de muchos personajes distintivos de diversas clases sociales. Participan damas de alta alcurnia, acompañadas de sus maridos, hombres elegantes de levita y chistera, tapadas, esclavos, algunos sacerdotes, militares y hombres del pueblo con sus ponchos y sombreros de paja. Discretamente, Rugendas se autorretrata hacia a la izquierda tomando del brazo al joven uniformado en rojo y azul. A la izquierda de Rugendas aparece el vendedor de lotería con alto sombrero de copa beige y que anota en su libreta los números de los billetes. También se destaca la mirada coqueta de la tapada de saya verde que observa al caballero de levita y chistera gris que está más a su derecha. En un detalle que es un verdadero testimonio cultural, Rugendas pinta sobre la arcada de la izquierda, bajo el balcón verde, el afiche que anuncia la función de la ópera *Romeo y Julieta* de Bellini que representaba la Compañía lírica italiana. Se destacan al fondo del cuadro las fachadas de la catedral y de la capilla del Sagrario que enmarcan la escena.



El rapto de la cautiva (1845), óleo sobre tela, puede ser construido como escena costumbrista de gran violencia. En las pampas argentinas los ataques de los malones eran todavía frecuentes y el temor al rapto de las mujeres producía verdadero terror en el imaginario de la población blanca. Este cuadro, inspirado en el poema de Esteban Echeverría, *La cautiva*, forma parte de una serie de cuadros y bocetos que Rugendas dedicó a este tema. Entre todos ellos, éste se destaca como obra maestra. Con gran dramatismo representa al indio como un salvaje de gran fuerza física; la tensión del cuerpo sobre la montura en movimiento y el brazo en alto llevando la lanza transmite una violencia contenida. Contrasta con la figura de la cautiva, con las manos atadas y en expresión devota, mirando al cielo, parecida a las mártires representadas en el Renacimiento. El movimiento del caballo, a galope tendido, casi suspendido en el aire, acentúa la furia de la escena.

La expresividad romántica de la pintura está enmarcada por una naturaleza inhóspita y los tonos sombríos del atardecer. Rugendas, amigo de Sarmiento, ilustra su tesis sobre el contraste entre civilización y barbarie.(1) La mujer vestida de blanco, representante de la civilización europea se halla a merced del oscuro indígena que cabalga desnudo sobre el caballo. La imagen muestra dramáticamente el contraste entre los dos mundos.

A Rugendas le interesaron los diferentes tipos de personajes americanos con los que se encontró a lo largo de sus viajes. Así lo demuestra la publicación de *Album de trajes chilenos* (1838) en Santiago de Chile, en la Imprenta litográfica de J.B. Lebas. Incluye allí *El carretero*, *El arribano*, *El lacho*, *El arriero* y otros personajes típicos que figuran con sus atavíos característicos. Así *El lacho*, que se pasea, en su caballo entabado, elengantemente vestido y que contrasta con los otros personajes con sus útiles y sus ropas de trabajo.

También ha pintado numerosos retratos de los personajes de las clases altas que hechos por encargo, le permitían sobrevivir. Gracias a ellos, tenemos hoy una galería de gente prominente. Destacamos por ejemplo, los retratos de Mariquita Sanchez de Mendeville, Carmen Arriagada de Gutike, (2) el general Juan Gregorio de las Heras, el coronel Eduardo Gutike, Domingo de Oro y otros.

Un personaje típico de Lima es el de la *tapada*. Corresponde este nombre a la vestimenta que llevaban las limeñas para salir a la calle y que llamó poderosamente la atención de todos los extranjeros que llegaban al Perú. Consistía en una saya y en un manto puestos de forma muy particular. Según Flora Tristán, sólo las limeñas eran capaces de plegar la saya de manera apropiada. En cuanto al manto, siempre negro, era plisado con igual cuidado que la saya y tapaba los hombros y la cabeza, dejando sólo un ojo al descubierto. Según Tristán, esta vestimenta daba a las limeñas una gran libertad; podían salir sin ser reconocidas y hasta sus voces parecían diferentes a consecuencia del uso del manto que les tapaba la boca. Podían asistir a los espectáculos, a la corrida de toros, a asambleas públicas, a los bailes, a los paseos, a las iglesias y a hacer visitas,

siendo bien vistas por todos. Rugendas, asombrado por esta costumbre, pintó numerosas escenas donde figuran las tapadas.



La tapada, óleo sobre papel muestra la gracia proverbial de la limeña. El evidente contraste de los colores junto al gesto coqueto de las manos, una sujetando graciosamente el manto, la otra un pañuelo de encaje, crea un conjunto que acentúa la sugerente seducción de la figura. Es de notar el gesto provocador de la mujer al adelantar su pie pequeño calzado en chapines finísimos. Igualmente importante es el único ojo que descubre y que insiste sobre el misterio que emana de su figura.

Tapadas en la alameda, óleo sobre papel muestra el lugar más frecuentado de los encuentros entre los limeños. Ubicado a orillas del Rímac y bordeado de álamos tenía un excepcional atractivo para los extranjeros, entre ellos, Rugendas que iba repetidamente a hacer sus bocetos. El pintor ha dejado varios cuadros en los que figuran las tapadas ya sea conversando con sus galanes o sentadas en grupo. En este cuadro llama la atención el énfasis con que muestra a las tapadas en exhibición de sí mismas. Sentadas, en actitud de espera y, enmarcadas por los árboles y las flores que las circundan, ocupan el centro mismo del cuadro.



Aunque en este óleo figuran solas, dirigen la mirada hacia el espectador en una actitud de apertura. Los brazos desnudos, los encajes, los tobillos descubiertos de una de ellas confirman el estar a la expectativa de alguna posible aventura. Apenas bocetados en el trasfondo se ven el río y la silueta de la ciudad de Lima. Toda la escenografía está organizada para destacar el artificio del conjunto.

Sin lugar a dudas, y como observó Sarmiento, gran admirador de Rugendas, éste fue un verdadero narrador de las costumbres americanas para los europeos. La visión del extranjero se ha detenido en los detalles novedosos y exóticos dejando un legado que da a conocer las costumbres del siglo pasado en detalles precisos que documentan las diferentes clases sociales con sus vestimentas y utensilios. Su formación de pintor naturalista le ha permitido ilustrar el medio ambiente en que se movían los personajes de modo tal que los cuadros nos llevan a visualizar con mucha mayor precisión los relatos de varios viajeros literarios.

Notas

(1). Rugendas conoció a Sarmiento en Chile durante la estadía de éste como exiliado. El pintor compartía con el argentino ideas avanzadas de educación para la época. Como aquél, sostenía la necesidad de educar a las niñas para mejorar las condiciones sociales.

(2). Carmen Arriagada fue el amor de su vida. Casada con el coronel Gutike, en una relación de infelicidad, Arriagada ha dejado un nutrido epistolario amoroso, uno de los mejores del género, dirigido al pintor.

Bibliografía

Bonifacio del Carril. *Mauricio Rugendas*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.

Tomás Lago. *Rugendas pintor romantico de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Juan Mauricio Rugendas. *Album de trajes chilenos*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

---. *El Perú romántico del siglo XIX*. (Ed. José Flores Araoz) Lima: Carlos Millá Batres, 1975.

Involuntary Travel: The *Aventuras* and *Infortunios* of Agustina Palacio de Libarona on the Argentine Frontier 1840-41

Mary Berg
Harvard University

As Argentina reorganized after the fall of Juan Manuel de Rosas in 1852, the new president, General Justo José de Urquiza, commissioned a distinguished French scientist, Martin de Moussy, to undertake an extensive study of the geography and population of Argentina (1). With such a broad mandate, it is not surprising that, in July of 1856 (2), Moussy and his companion, Benjamin Poucel, were intrigued while in Tucumán by the rumor that there was a woman in Salta who had a story to tell. They traveled four days on muleback to meet "La Heroína del Bracho." Poucel wrote to Félix Frías (July 25, 1856) of his exciting discovery that

Existe en estas comarcas un ser angelical, y es una mujer argentina. Entre las miles de víctimas de la era nefanda que tanto duelo causó, no habrá otro ejemplar de virtud más sublime. No hay que recordar los males pasados; más vale ahogar esos recuerdos en océanos de perdón y olvido. Pero ¿cómo se envolverían en un mismo manto a las víctimas y a los sacrificadores de ellas? Es un deber presentar a éstas con toda la pureza del sacrificio adornado con sus virtudes y nunca Buenos Aires habrá hecho demasiado para consolar a las provincias hermanas por los desórdenes y calamidades que el Buenos Aires de aquel entonces causó a sus hermanas. (Villafañe, 108)

They were so impressed by her tale that Poucel went back to Buenos Aires with a written version, "dictada por la misma víctima" (Villafañe, 109) which was published in Félix Frías' newspaper, *Religión*, in 1858, translated into French in 1861 and widely

published in newspapers and travel anthologies from 1863 on, illustrated with dramatic woodcuts.(3) In 1866, the story was published in Madrid in the fifth volume of *La Vuelta al mundo: Viajes interesantes y novísimos por todos los países*, an extensive series of international travel narratives.

Moussy and Poucel were by no means the first travelers to circulate Agustina Palacio's remarkable story: it seems to have been passed around in manuscript form throughout the 1850's; a young Italian visitor quotes extensively from his notes on a trip to Salta. He met with "la Heroína del Bracho" and was very impressed by her story, which he quotes at length, saying that in these citations "séame permitido emplear las palabras mismas de Agustina, que en un diario manuscrito que tuve entre mis manos, trazó con palabras sencillas la historia de aquella época de su vida." (Mantegazza, 184).(4).

In the twentieth century, there have been at least two editions of Agustina Palacio's story: *Aventuras y desgracias de la señora de Libarona en el Gran Chaco*, a 1946 Zig-Zag (Santiago, Chile) book (5), and a 1925 Buenos Aires edition, *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho*, put out by La Asociación Nacional Damas Patricias Argentinas de Santiago del Estero. Numerous articles and history books have referred to Agustina Palacio, but without including any bibliographic references. Abelardo Arias' 1971 bestseller, *Polvo y espanto*, retells the Agustina Palacio story, although some of the factual, historical basis for his novel may have been drawn from Luis C. Alen Lascano's *Juan Felipe Ibarra y el Federalismo del Norte*. (6)

The story told by "La Heroína del Bracho"

Agustina Palacio's story begins abruptly (7), as a nearly generic, timeless *testimonio*, a personal testimony of injustice suffered, an account which names names and allocates blame. Autobiography is utilized on behalf of a class action suit; tyranny must not be suffered in silence.

Los soldados enviados en busca de mi marido vinieron hacia casa tirando tiros contra nuestras puertas y ventanas. Mi marido estaba en el campo. La detonación de los fusiles, el estrépito de las puertas hechas pedazos, los gritos de los soldados cuya feroz brutalidad nos era demasiado conocida, me espantaron, y fuera de mí corrí a esconderme en una cisterna donde estuve más de media hora. Temblaba no sólo por mí, sino también por mis dos niñas. Confieso que no había tenido la fuerza de ánimo para llevarme conmigo a Elisa y a Lucinda; oía sus ayes en un cuarto contiguo, y no me atrevía a volver con ellas. (Palacio, *Infortunios*, 16) (8)

The place is Santiago del Estero, in northwestern Argentina. The time is September, 1840, when Santiago del Estero was under the dictatorship of the man who had been its governor for twenty years: Felipe Ibarra, a crony of Rosas. The narrator is Agustina Palacio de Libarona who in Sept. of 1840 was 18 years old, and had been married for two years to José María de Libarona. They were both from families that had resisted the despotism of Rosas and his local henchmen.(9) In Sept. 1840, they had just come from Salta in order to visit Agustina Palacio's parents in Santiago del Estero. They brought their two small daughters, one-year-old Elisa and newborn Lucinda, and intended to make only a short visit. But on Sept. 25, a group of soldiers led by Santiago Herrera rose up against Ibarra. They counted on the backing of the Coalición del Norte to safeguard their rebellion, and they managed to drive Ibarra out of town. The citizens of

Santiago del Estero were called together by a young judge, Pedro Ignacio de Unzaga, and many signed a declaration that they wished to elect a new governor. José María de Libarona was asked to write the text of the declaration, since he was familiar with legal documents (10). The rebels did not receive the expected military aid from surrounding towns, and within a few days Felipe Ibarra had retaken the city with the troops that had remained loyal to him. After twenty years of experience with Ibarra's sadistic vengefulness and cruelty, most of those who had signed the petition to depose him knew that they had to flee quickly. Ibarra's soldiers sacked the town to find those responsible for the rebellion. Many were arrested, including Agustina Palacio's brother; as Agustina hid in a church, clutching her baby, she received word that her husband had been caught.

Era verdad; Libarona había sido vendido por un miserable baqueano a quién creía honrado y había tomado por guía. En un alto que hicieron en medio del bosque, el campesino se había separado de él con el pretexto de ir a dar agua a los caballos, y había corrido a denunciarle.

Inmediatamente Ibarra mandó soldados para cercar el bosque, y mi esposo sorprendido, cogido y encadenado, fué arrastrado al campamento. Le ataron a un poste junto a la puerta de la Quinta, al paso de todas las tropas de caballería, y allí estuvo expuesto a los insultos de la soldadesca. (I, 17)

She recounts her drastic efforts to obtain help for her husband, the fear and helplessness she encounters everywhere, and horrors of the next eight days when an increasing number of prisoners are tortured and killed before everyone's eyes.

Exaltada por la indignación y el dolor, y sin pensar ya en mí, me fuí en derechura al campamento donde descubrí al punto a mi marido medio desnudo, atado a un palo, a dos pasos de un cuerpo de guardia, sufriendo los rayos de un sol ardiente, con la cabeza descubierta y el rostro y los ojos manchados de tierra. En cuanto me distinguió prorrumpió en lágrimas que ni siquiera podía enjugar con sus manos que estaban atadas. Quise acercarme a él, pero el centinela me lo impidió, y en vano le imploré y le ofrecí dinero. Le pedí que tomara mi pañuelo del cuello y cubriese con él la cabeza de mi esposo; tampoco quiso. Después le supliqué me permitiera al menos que me colocara delante de mi marido para abrigar un poco su cuerpo con mi sombra, pero el bárbaro no quiso atender a mi súplica. Entonces, exasperada, me lancé a mi marido, y el soldado de un culatazo me arrojó al suelo y me pegó con tanta fuerza que creí me había roto el brazo. [...]

A los prisioneros que estaban atados de pie en el campamento les habían dado el espectáculo de uno de sus amigos que yacía por el suelo envuelto, o mejor dicho, estrechamente encerrado en un pellejo de buey muy duro que le obligaba a encorvarse; sus huesos estaban medio rotos, su semblante estaba inyectado y negro de sangre, y se agitaba y rodaba a un lado y otro con gemidos lastimeros. Ibarra que se presentaba de tiempo en tiempo a gozarse en la vista de esas torturas, creyó que aquel movimiento de su víctima podía ser para ella una especie de alivio, y así fue que mandó hincar en la tierra dos filas de estacas y ordenó que colocasen al infeliz en el estrecho intervalo que las separaba a fin de que le fuera imposible moverse. [...]

[Santiago] Herrera, que era el verdadero jefe de la insurrección, había logrado sustraerse a todas las pesquisas, pero por fin fué cogido y herido a sablazos. Cuando le ataron, Ibarra mandó que le apretaran mucho la cuerda sobre sus mismas heridas. Le aplicaron el suplicio del retobado con refinamientos de una inaudita crueldad. Pusieron el cuero en

redondel, obligaron a Herrera a sentarse en medio, y después de haberle metido la cabeza entre las piernas cosieron en su derredor el cuero apretando su cuerpo, para lo cual se sentaron encima algunos hombres. Cuando la bola de cuero que contenía a Herrera quedó reducida al menor volumen posible, la ataron a un caballo por medio de una cuerda y la llevaron saltando por las calles. ¿Quién sabe en qué momento exhaló Herrera el último suspiro? [I, 19-21}

Libarona and Unzaga, the judge who had encouraged people to sign the petition drawn up by Libarona, were dragged off tied behind horses. They survived the battering and other mistreatment, but a detachment of soldiers moved them farther and farther into the outback of the Chaco, beating them and playing sadistic jokes at regular intervals: "les ataban a un árbol y les anunciaban que iban a matarlos a lanzadas. Tales eran los órdenes que Ibarra había dado" (I, 22). Libarona managed to smuggle occasional messages home, stressing that Agustina should not try to visit him:

Quise ir a buscar a mi esposo, pues la vida separada de él me era insoportable; pero un solo temor me detenía, y era el que podía caer en manos de los indios al desobedecer a mi marido. Sin embargo, supliqué a mi hermano y a mi familia que me diesen licencia para partir, y ellos combatían mi resolución y me exhortaban a tener paciencia.

Por aquellos días llegó de Buenos Aires un destacamento, y yo fuí a ver al comandante con la esperanza de interesarle en mi favor; pero sucedió lo contrario, pues este jefe escribió a Ibarra que si Libarona era culpable, era preciso mandarle fusilar, a lo cual respondió el monstruo feroz que la muerte era un castigo demasiado suave. (I, 23)

Agustina Palacio describes her many unsuccessful attempts to get various people, including Ibarra and his superior in command, General Oribe, to intercede on Libarona's behalf. She did get permission to visit him, and, with one-year-old Elisa, she stayed with him in the camp where he was imprisoned, but the conditions were so dreadful that

Mi marido no cesaba de suplicarme que me volviera con mi familia, diciendo que le atormentaba más de lo que yo podía creer, el ser testigo de las privaciones y miserias de toda clase que yo sufría.

Una semana hacía que estaba con mi marido cuando corrió el rumor de que los indios se reunían y no tardarían en venir a atacarnos. Entonces mi esposo insistió con viva ternura para que yo me alejase, y por fin pronunció estas palabras, que fueron las que me causaron mayor impresión:

--Solo, podría huir; pero ¿cómo me escaparé de los indios contigo y con la niña? En efecto, me habría sido imposible soportar una larga carrera a caballo. Regresé pues a Santiago del Estero, pero conservando en el fondo de mi corazón la convicción de que más tarde volvería a ser partícipe de la soledad de mi marido. (I, 27-28)

The prisoners were moved farther and farther from civilization, into areas where the danger from Indian attack was great, and where they were tormented by insects, lack of food and water, and hostile surroundings. Libarona became so depressed and ill that he stopped sending messages, and his wife says she received news of him only by making constant rounds of the families of other prisoners who occasionally mentioned him in their smuggled notes home. When she heard that he was sick,

Aquel mismo día partí a pesar de todas las súplicas de mis parientes; viajé de día y de noche, atravesé Matará sin detenerme, y penetré en el desierto. Al entrar en la choza de mi marido, me lancé con los brazos abiertos, pero mi marido retrocedió mirándome con fría indiferencia; tenía los ojos fijos, y su palidez y su flacura llegaban a lo sumo; ¡ay! tenía delante de mí a un ser privado de la razón. Espantada, quise hablar...Unzaga me hizo una señal, y yo contuve mis gritos, pero no mis lágrimas.

Dirigí con la mayor seriedad posible algunas palabras de afecto a mi marido, y él, con la mayor serenidad, me dió respuestas incoherentes. (I, 29)

Through much of the next year, Agustina Palacio nursed her husband through days and nights of high fevers, desperate and frightened. She sent for doctors, who refused to travel to the prison camp, and who very probably could not have gotten official permission to do so.

Yo habría querido ir en persona a arrojarme a los pies de alguno de ellos, pero ¿cómo abandonar a mi marido? Podía fallecer durante mi ausencia. Un día estaba yo haciendo tomar un baño a mi enfermo, con gran trabajo, pues me resistía en su locura. Trataba de envolverlo en una manta para resguardarle del viento en nuestra chocita cubierta de paja y sostenida con cuatro estacas, cuando una india entró precipitadamente diciendo que los indios iban a llegar y que no estaban más que a cinco leguas de nosotros. Era preciso huir. Yo arrastré a mi marido al monte en medio de un torbellino de viento de una fuerza inaudita. Los habitantes de las demás chozas hacían como nosotros, pero era menester huir más lejos. Ofrecí una crecida cantidad de dinero por dos caballos, y no obtuve más que uno. Coloqué a mi marido encima, y yo monté en

ancas; mas como en esta posición no me era dado guiar el caballo, el animal marchaba a su capricho. Unzaga estaba indispuesto y no había podido acompañarnos. Muy luego entramos en un sendero tan angosto que las ramas de los árboles espinosos hicieron añicos mi vestido. Casi a cada paso nos veíamos expuestos a herirnos o a caer. Yo me desesperaba porque no sabía guiar el caballo, pues no me habían acostumbrado a la equitación; cuando en nuestros días felices mis parientes me llevaban a la quinta, era siempre en carruaje.

Llegaba la noche; hice apearse a mi marido y me senté a su lado sin poder dormir; él padecía cruelmente.

Al otro día uno de los fugitivos me notificó que ya no había que temer de los indios, y volvimos a nuestra choza. (I, 30)

Each time they were somewhat settled, they were again forced to move; whenever it occurred to him,

Ibarra mandó que nos internaran más en el Gran Chaco, y al punto nos trasladaron a un lugar enteramente privado de agua. Cuatro leguas había que andar para encontrarla, y desde entonces debía hacer muy a menudo aquel camino, para proporcionarme el agua que nos era indispensable. El sol me tostaba andando y me devoraban los insectos; el cansancio, las privaciones y el dolor me aniquilaban. [...] Muchas veces, cuando pedía a mi marido que se dejara meter en el baño, se ponía furioso y me arañaba y me mordía. Una vez me desmayé. También solía suceder que se escapaba del baño, y a consecuencia de estos accesos su enfermedad empeoraba mucho. Yo no tenía más alivio que mis plegarias y mis lágrimas. Los soldados venían de tiempo en tiempo a imponer a mi marido que hiciera trabajos

imposibles, lo cual era un pretexto para sacarme dinero. Había yo hecho reemplazar nuestra miserable choza por un rancho que al menos nos protegía un poco contra el viento y la lluvia. Al instante me denunciaron, y el comandante Fierro escribió a Ibarra para informarle que vivíamos en el lujo. Pocos días después llegó otra orden para internarnos más al Chaco; los soldados nos empujaron hacia delante, y llegados a otro desierto nos dejaron a la sombra de un árbol. Allí permanecimos quince días sin otro abrigo que el follaje. (I, 32)

She built makeshift shelters, and foraged for food and water to keep them alive. During Indian attacks, she pulled her husband out into the forest and tried to hide him. During one,

los indios saquearon nuestro rancho y lo redujeron a cenizas. Cerca de allí mataron a muchas personas. Yo consideré como un milagro que no nos hubiesen descubierto, pues no estábamos lejos. Hasta habrían debido oír los gritos de Libarona, si no les hubiesen aturdido sus propios clamores, sus silbidos y los relinchos de sus caballos. Nos habíamos quedado sin refugio, y durante veinte días nos guarecimos entre un montón de ramas. Luego nuestros soldados nos mandaron que siguiéramos adelante y nos llevaron a un lugar donde eran de temer, además de los ataques de los indios, los de los jaguares. Allí un espantoso aguacero vino a caer sobre nosotros durante tres días. Yo resguardé a mi marido de la lluvia como pude, mediante algunos pedazos de cuero extendidos sobre pedazos de madera; pero a pesar de esto, estaba calado y tiritaba que me daba lástima verlo.

Los más de los días no sabía cómo proporcionarme alimento. Una vez fuí a una legua de

distancia, entré en una aldea, y ninguno de sus habitantes me quiso vender nada de comida, no obstante que les ofrecí buenos precios. (I, 35-36)

Provisions and water become ever scarcer, and she is prevented from sending or receiving messages, medicine or food packages from home;

Para colmo de miseria me quitaron la escopeta de mi marido con la que solía cazar Unzaga. El comandante no me ocultó que querían obligarme a abandonar a José María, quien quedándose solo no tardaría en morirse de hambre. Yo respondí que no lograrían quebrantar mi voluntad y que sabría morir cerca del infeliz proscrito. Una mañana pusieron a mi marido en una parihuela y continuaron internándonos en la selva; yo le seguía a pie con Unzaga y los soldados nos llenaban de insultos. Su maldad llegaba al punto de dar sacudimientos a la camilla, que a cada paso arrancaban gemidos al enfermo. Hubo un momento en que transportada de indignación quise moderar sus movimientos y extendí mi mano hacia una de las varas, pero un soldado me dió un bofetón en el rostro que me arrojó en el suelo.

Por fin se detuvieron. Nuestra miseria era más grande que antes todavía. El dinero de nada podía servir en aquellos lugares salvajes; mi salud se había quebrantado más y más, tenía frío por la noche y mi marido, que ya no me conocía, no me permitía estar ni aún a los pies de su cama. (I, 36-37)

Even in this remote and desolate area, Agustina Palacio says briskly, era preciso hallar de qué vivir. Conociendo que aún me encontraba en estado de criar a un recién nacido, con la leche que la naturaleza había destinado a mi pequeña Lucinda, fuí por los pueblos contiguos y descubrí una india que estando enferma no podía dar de mamar a su

hijo, y que tuvo a bien permitirme que yo le diera el pecho, dándome cada vez en cambio de este servicio una taza de caldo para mi pobre marido. Yo devoraba mis lágrimas viendo aquella criatura india que chupaba con avidez, y trataba de rechazar mis preocupaciones, pero no podía menos de comparar el miserable estado a que me veía reducida con mi vida de felicidad y de lujo de tiempos anteriores. La india me trataba con dureza y como a una criada, y yo me hacía humilde. Un día entró un indio y me dijo si quería cortarle una chaqueta; yo nunca había cortado ninguna ropa de hombre; sin embargo, tuve la suerte de cortar y acertar y el indio satisfecho me dió algunos pedazos de chaqueta. Otros indios se presentaron al otro día y me trajeron telas pidiéndome que les hiciese vestidos.(11) Yo dejé entonces la criatura porque su madre era una mujer malvada y me puse a coser, a pesar de los fuertes dolores que sentía en el pecho, y gracias a este trabajo no nos faltó el maíz, si bien el agua era salada, fangosa y nauseabunda; cuando yo tenía mucha sed la colaba por un trapo y me tapaba las narices para beberla. (I, 36-37)

For many months longer, Agustina Palacio endured and survived jaguar attacks, the cruelty of Ibarra's soldiers, hunger and the constant danger of being raped by Indians, villagers, soldiers or even by Unzaga, in his desperate loneliness. When her husband finally died, she was alone; hallucinating, she was lost in the forest until she was rescued by a villager she had cured of an infected jaguar bite. It is he who helped her bury her husband and who found her transport back to Santiago del Estero. After four days and four nights of travel, she stumbled through the door of her parents' house crying "Mis hijas! Mis hijas!" (I, 48) They got her into bed, appalled at her physical state, at how thin and filthy she was, and how covered with sores. For a year (12), she had not taken her shoes off, or changed her dress. As soon as she could be moved, the whole family moved to Tucumán from Santiago, where Ibarra remained in power until his death years later.

Throughout the 1850's, Agustina Palacio lived in Salta, where she had become famous as "la Heroína del Bracho," as a woman with a story to tell. There is no evidence that she told her tale before the death of Ibarra (1851) and the overthrow of Rosas (1852) made it not only safe but laudable to speak ill of the tyrants. Agustina Palacio was celebrated as the model of a dedicated wife, and widely admired for her feisty opposition to Ibarra. Like Camila O'Gorman, also a famous emblematic figure of resistance to Rosas, Agustina Palacio became a public symbol of unjust victimization. Both were tremendously popular stories in part because they are tragic love stories where beautiful young women are made to suffer by cruel tyrants because of their loyalty to their men. In both stories, steadfast young women embody the most admirable virtues of the nation, of the *unitario* resistance and opposition to bloody *federal* bullying. Camila and Agustina are young wives who are willing to sacrifice all comfort and security in order to follow their chosen men into a deathmarch emblematic of the nation's violence. For their men, they give up being good daughters and good mothers in order to dedicate themselves to being fully good wives. Their men die. Although Camila is pregnant, she is executed by a vengeful caudillo. Agustina, too, is a young mother, but Ibarra is depicted as taking pleasure in her torment and suffering, although he takes care to let her impose it upon herself. He gives her official permission to visit Libarona in prison camp, and to accompany him on the deathmarch through the Chaco: "¡Que vaya esa loca al Bracho y la roben los salvajes, si esa es su voluntad!" (I, 27), she reports him as saying as he issued her an official pass. She frequently remarks with bitterness that Ibarra blocks her efforts to civilize their condition in the Chaco: he stops delivery of food and medicine, refuses to let her brother accompany her, orders her garden to be dug up, and forces them to move on whenever they get comfortably settled. But Ibarra stops short of allowing her to be

personally harmed. The soldiers mistreat their prisoners, but she does not report that they ever touch her. When she mentions how much they all feared Indian attacks, Agustina Palacio recounts that

Los soldados que nos guardaban de lejos, aunque estaban bien armados, no temían menos que nosotros a los salvajes. Una tarde el sargento me vino a preguntar si yo sabía en dónde estaban los indios, y me contó que habían sorprendido a una mujer de un pueblo de las inmediaciones, la habían despojado de sus vestidos a pesar de sus gritos y la habían robado. Yo le dije que si llegaba a verme expuesta al mismo peligro, le pedía por favor que me disparase un balazo, pues estaba bien persuadida de que la noticia de mi muerte afligiría menos aún a mi familia que la de mi rapto. --¡Oh, no lo haré, respondió aquel hombre con una horrible mirada; al contrario, si pudiese o si me atreviera, la ataría a usted y la llevaría a vender a algún ricacho.(I, 43)

It is a measure of Ibarra's power that his soldiers do not dare to get rid of this young woman who is keeping their prisoners alive and thus forcing them all to go on and on in the dangerous backwoods of the Chaco where none of them wants to be.(13) Ibarra allows "la Heroína del Bracho" to live the extraordinary experience the subsequent telling and retelling of which will make her into an emblem of resistance to him.

The 1925 and 1946 texts

The 1946 *Aventuras y desgracias de la señora de Libarona en el Gran Chaco* and the 1925 *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho* reproduce the same basic version of the story, but the latter was edited with some care: corrections were made in accordance with Agustina Palacio's own notes

and in consultation with the version of her story she dictated to her brother-in-law Santiago Libarona (see note 6) and then revised. Some of the corrections are factual: Ibarra's minister was named Gondra rather than Gallo, the tortured man is named Julio rather than Zulio, "un destacamento" is more specifically "la primera división del ejército de Oribe," and, most importantly, it is clarified that it was not Rosas himself who visited Santiago del Estero in 1840, but "el temible Oribe" and the whole incident of that visit is revised. Other corrections significantly change a reading of the text, and since they presumably reflect Agustina Palacio's wishes and her own emendations of the text, it is interesting to look at them closely. There are five differences that seem particularly significant: 1) omission of a hint that Ibarra had been one of Agustina Palacio's rejected suitors; 2) omission of a paragraph which discusses a brief visit that Rafaela Carol de Unzaga made to the Chaco; 3) addition of explanatory notes and description of how Agustina Palacio felt both at the time and as she told the story later; 4) hundreds of minor changes in word selection and in how she refers to her husband, called "don José" in the *Aventuras* text, but either "Libarona" or "José María, mi marido" in Agustina Palacio's revision (the *Infortunios* [I] text most often quoted here); and 5) inclusion of a substantial number of photographs and letters.

When Libarona was first imprisoned in a town some distance from Santiago del Estero, Agustina Palacio was beside herself with worry and anxiety. She prayed and fretted and went to see Oribe to beg him to help, and it is then that she wondered what Ibarra was up to.

Se me ocurrió que quizás Ibarra quería que me humillase a él y que nada concedería mientras no fuese yo a arrojarme a sus plantas. Esta idea me era odiosa pero

no se apartaba de mi mente; la comuniqué a mi familia, y todos me aconsejaron que ese paso tan peligroso no conduciría a nada. Pero, ¿qué otra tentativa me quedaba que hacer? ¿Podía resignarme a estar con los brazos cruzados? Salí, pues, con dirección a la casa de Ibarra, y no habría padecido más si me hubiesen conducido al cadalso. En cuanto me vió, exclamó furioso:

--¿Qué quiere aquí esa mujer? ¡Que salga al instante, que la echen fuera!

Y después de pronunciar otras palabras tan groseras que aun hoy me ruborizan, añadió:

--Dejen a ese gallego en donde está...Bien está allí...¿Acaso su ausencia no te da a tí libertad? ¿Qué tienes que pedirme para él?

--¿Cómo no he de venir a interceder por mi marido? -le dije.

Se lanzó a su caballo, y yo di un paso hacia él.

--¡Que la echen fuera!, -repitió con furor.

Y dió un latigazo en los aires hacia donde yo estaba, con tanta fuerza que por poco me cruza la cara. (I, 24-6)

The *Aventuras* version had included a note that commented that "por ciertas palabras oídas en una conversación, se supone que Ibarra solicitó los favores de la joven Agustina antes de su casamiento, y que ella contestó despreciándole." (A, 21) María Saenz Queda also speculates (without documentation) that "el gobernador la habría pretendido sin éxito antes de su casamiento con José," (70) but Agustina Palacio herself suppressed all overt mention of Ibarra's previous romantic interest in her.(14)

An even more interesting suppression is the complete omission in the 1925 edition of any mention of Unzaga's wife's visit to El Bracho. In the *Aventuras* text, perhaps in response to a question by Poucel, Agustina Palacio says

He olvidado decir que en la época en que teníamos aún algunas provisiones y un rancho, la señora de Unzaga, doña Rafaela Carol, había pasado once días con nosotros; pero no pudiendo soportar más tiempo nuestros trabajos se había vuelto a marchar maldiciendo la hora en que había puesto los pies en el desierto.(A, 46)

By omitting all mention of Rafaela Carol's visit in the 1925 text, Agustina Palacio chooses not to contrast her own successful survival skills on the raw frontier with the failure of the other city woman to adapt. She may be electing not to disparage another woman (15) as she promotes herself (and is promoted by all those who chose to publicize her story) as "la Heroína del Bracho," as the courageous, perfect wife who follows her husband wherever he goes, and does whatever has to be done to feed and shelter him and tend to his needs. The only person who is praised as truly kind to Agustina Palacio during the months of her distress in El Bracho is another woman; perhaps the occasional kind gestures of men impressed her less. Ladylike and circumspect, Agustina Palacio did not presume to publish her own text, but allowed a succession of males to appropriate it and form her in the image they desired of National Heroine and Self-sacrificing Wife to offset the image (repeated in 1968 by Juárez) of the "Salvaje Unitario," the self-centered, spoiled, hothouse liberal.

The 1925 text omits many of the explanatory notes which presumably were felt to be helpful to nineteenth century European readers who were unfamiliar with Argentina. In their place, more personal notes are inserted. Added to the description of *retobado* torture, where men are sewn into cowhides, we hear that "un vecino de Santiago, Don Carmen Romero, que vió pasar la bolsa de cuero arrastrada desde la cincha de un caballo, al preguntar y ser informado de lo que contenía, cayó desmayado." (I, 20).

The personal and local anecdote has replaced the perspective of European scientific inquiry. When Agustina Palacio's text mentions how upset and depressed she felt when she traded wetnursing an Indian baby in exchange for food, a 1925 note adds "Algunas personas recuerdan que doña Agustina se consternaba y lloraba cuando contaba este episodio" (I, 37). When she finally goes home to her family, we are reminded that "En el manuscrito ya citado, Doña Agustina cuenta que tardó mucho tiempo en curarse de la hinchazón de las manos y de los males que le acarrearón tantos sufrimientos"(I,48). A long 1925 note about Unzaga's execution is again localized: "Cuentan los ancianos pobladores de esa Villa, la desesperación de Unzaga...y el terror que produjo a la población, que pasó en vela la noche, pasmada ante semejante salvajismo" (I, 50).

Agustina Palacio's choice to refer to her husband as Libarona or as "José María" or "mi marido" also makes the story more personal: she seems to take possession of her own narrative more fully in the 1925 version. The material included with her text provides testimony that her story is true, and the photographs show townspeople of Santiago del Estero who were involved in some way with the story, although they may not be mentioned in the narrative. A photograph of an older man is labeled "Señor de la Cruz Herrera, que protegió secretamente a la heroína Agustina Palacio de Libarona, en sus infortunios en el desierto" (I, 51) and a picture of a stolid younger couple is labelled: "Señor Zacarías Herrera y su esposa Eladia Contreras Maldonado. El señor Herrera a la edad de 18 años, burlaba la vigilancia del tirano Ibarra, y conducía provisiones a la heroína, mandado por su señor padre don José de la Cruz Herrera, a altas horas de la noche. 1840 a 1841." (I, 53) The Herrera family is not mentioned in Agustina Palacio's text, which minimizes any assistance she may have received, instead emphasizing the

amazing courage, tenacity and inventiveness with which the young woman managed to survive in the wilderness and care for two invalids.(16)

La Heroína del Bracho

In Benjamin Poucel's panegyric 1856 letter to Félix Frías, he exclaims that

si una gran virtud debe ser honrada en la tierra para ejemplo de los buenos y remordimientos de los malos, ella [la Heroína del Bracho] es una virtud encarnada; y a Buenos Aires le toca ensalzarla como lo merece, para que sepan las provincias que sus glorias las adopta Buenos Aires, en honor del nombre argentino. (Villafañe, 110)

Agustina Palacio's saga is more than a moral tale; it is a celebration of a young woman's stubborn efforts to survive hardships on the Argentine frontier, her determination to help her husband whatever the personal cost to her, and her triumphant resourcefulness. Her own physical body becomes the site of the nation's conflict, and then becomes a symbol of the nation's triumph, as she tells her story over and over again. Her assertive first-person saga speaks for all women pioneers, and for the health of the reborn nation.

Notes

(1). This study was motivated by Argentina's (and Urquiza's) desire to promote immigration. In an 1855 speech to Congress, Urquiza discussed the desirability of creating favorable publicity for the country: "Bien conocido es por el gobierno que el medio más eficaz de llamar la inmigración extranjera es el de dar conocimiento de nuestro rico suelo tan privilegiado por su extensión, feracidad y benignidad del clima, y para

obtener también inmensos resultados que en otros sentidos debe dar un trabajo descriptivo y estadístico de la República, celebró por ello un contrato con persona [Martin de Moussy] de reconocida competencia, a fin de que visitando y estudiando todas las provincias de la Confederación, hiciese una descripción de todo lo más importante con respecto a la geografía propiamente dicha, el suelo y su naturaleza, a las producciones de los tres reinos, el clima, a la población bajo el aspecto fisiológico y moral, a las vías de comunicación y comercio, en general." (Valenti, 44-45) Moussy traveled, often in the company of the French geographer and writer Benjamin Poucel, from 1854 to 1859, when he returned to France and published his monumental *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*.

(2). A May 1861 letter from Martin de Moussy to the French translator of the story, M. F. Denis, casts doubt on the exactness of the date, because he verifies the truth of Agustina Palacio's tale and says "Yo he tenido la honra de ver a esa heroína del amor conyugal en agosto de 1857, a donde se ha retirado con su familia; pero entonces no me hallaba bien al corriente de su admirable historia, y sólo algunos meses después estando en Tucumán y en Santiago del Estero, teatro de los sucesos, me fué confirmada por varios testigos oculares la veracidad de aquella relación; además estas deplorables aventuras son de notoriedad pública, y los habitantes de esta última ciudad se enorgullecen de su heroica compatriota." (Palacio, *Aventuras*, 54-55) Is it possible that Poucel may have seen her in 1856 and Moussy in 1857? This same letter from Martin de Moussy is also quoted (undated, different translation) at the end of the 1866 Madrid *La Vuelta al mundo* edition, which also comments that "muchos viajeros franceses han tenido el honor de ver en estos últimos años a la ilustre y heroica doña Agustina. Uno de ellos, Mr. Benjamin Poucel, bien conocido por los grandes servicios que ha prestado a la ciencia y a la industria, ha

obtenido de esta señora, no sin repetidas instancias, la relación cuyo extracto acaba de leerse" (346).

(3). The story was widely circulated by *La Tour du monde*, Paris, 1863, and in other editions. The preface of the 1925 Buenos Aires edition of the story says that a Paris edition of *La vuelta al mundo* was published by the newspaper *El Correo de Ultramar*, and "se sabe que esa publicación fué reproducida en muchas partes y en algunos lugares de España fué entregada como texto de lectura en las escuela primarias." (Palacio, *Infortunios*, 10) It would be interesting to know whether the Paris *La Vuelta al mundo* text (which I have not seen) is the same as the Madrid *La Vuelta al mundo* text (which I have seen, and which is *not* the basis for the two twentieth century editions discussed here).

(4). Paolo Mantegazza's description of his visit to Agustina Palacio is fascinating both in its similarities to and its differences from the 1866, 1925 and 1946 texts (all of which give Poucel as their source). Allowing for the differences in vocabulary caused by his writing the story in Italian (translated back into Spanish by Juan Heller and published in 1916 as *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación*), most of the quoted passages are virtually identical to the Poucel texts, but there are quite a number of additional details and descriptions which would have enhanced the Poucel versions, unless there were space constraints in the newspapers where they were first printed. The Chilean (Zig-Zag, 1946) text appears to translate the original *Le Tour du monde* text (possibly also the Paris *La vuelta al mundo* text?), since the preface says that "Habiéndonos sido imposible proporcionarnos en París el texto original español de donde se ha vertido al francés la interesante relación de estas aventuras, nos vemos obligados a

traducirla de este último idioma, lo que creemos oportuno advertir contando de antemano con la indulgencia del lector por las faltas involuntarias en que podamos incurrir en esta ingrata tarea. (M.U.)" (Palacio, *Aventuras*, 9) What the Zig-zag edition does not specify is the first publication date (etc.) of the M.U. translation it is reproducing. My guess is that the M.U. translation is a 19th century one, which found its way back to Santiago del Estero and came to be considered *the* text, reedited with extensive revisions and corrections by the 1925 committee, and published in Buenos Aires. If the M.U. translation came out in the 1860's (which seems likely since he refers to the "reciente obra" by Demersay on Paraguay, which was published in Paris, 1860-64), this would account for Agustina Palacio being able to make additions and emendations. Although the 1946 Zig-zag text is 95% identical to the version published in Buenos Aires in 1925, the 1925 text was clearly not consulted because they would have copied the changes made by Agustina Palacio herself.

(5). Lea Fletcher, editor of *Feminaria* magazine in Buenos Aires, first called my attention to this text. Lily Sosa de Newton has been most generous with her wealth of information and documentation.

(6). Alen Lascano says: "Ha reconstruido este momento del drama histórico santiagueño el gran novelista argentino Abelardo Arias en su consagrada novela *Polvo y Espanto*, cuya factura documental se inspiró en nuestro libro *Juan Felipe Ibarra y el Federalismo del Norte*, con la fidelidad digna de una pluma magistral." (Alen Lascano, *Historia de Santiago del Estero*, 327). However, Alen Lascano's *Juan Felipe Ibarra y el Federalismo del Norte* does not mention Agustina Palacio at all and the book

downplays the whole incident in a few pages of general discussion which justify and condone Ibarra's rage and punitive measures.

(7). Although both editions reproduce the *La vuelta al mundo* text, the 1925 *Infortunios* makes corrections and removes certain references, as well as adding some additional material. The preface explains that in the edition being used as basic text, "aparecen algunos errores, muy explicables en el viajero francés que la redactó, a quien escapaba el recuerdo preciso de algunos detalles de los sucesos y del medio en que ocurrieron, que es posible emendar con el relato que de los mismos infortunios hizo doña Agustina a su cuñado don Santiago Libarona, que en manuscrito, corregido por mano de ella, se ha tenido a la vista." (Palacio, *Infortunios*, 10). In this 1925 text, two paragraphs are added to the beginning, to provide more background.

(8). The 1925 *Infortunios* will henceforth be abbreviated as I. The 1946 Zig-zag edition will be abbreviated as A. The 1866 edition will be referred to by date.

(9). In Juan Felipe Ibarra, Alen Lascano portrays Santiago de Palacio, Agustina's father, as a supporter of Ibarra. In 1831, Palacio stood in Gobernador for Ibarra (118) and in 1832, Palacio begged Ibarra to return to the Governorship (119).

(10). Various historians tell this story differently: Libarona's involvement in the rebellion may have been substantial. Alen Lascano dismisses him as "este curioso petimetre que ha trascendido por la fortaleza de su esposa" in *Historia de Santiago del Estero* (323). In *Juan Felipe Ibarra y el Federalismo del Norte*, Alen Lascano says that Rodríguez and Libarona organized the "sublevación interna" (153) which Ibarra had to destroy violently "para lograr la sobrevivencia eterna de la patria." (156) What is certain

is that as Agustina Palacio tells the story (in all the versions discussed here), her husband is a blameless victim of a cruel tyrant.

(11). Not surprisingly, Agustina Palacio is profoundly ambivalent about Indians. It must have been humiliating to feel herself dependent upon their goodwill. For a well brought-up young lady from the city, nursing an Indian baby must have been, as she says, a deeply distressing reversal of usual roles. In the 1925 text, she cuts some insulting adjectives; when a friendly Indian warns her about an impending Indian attack, for instance, the 1860s text read "una india, una china" (A, 30) but the 1925 is simply "una india" (I, 30). One of the most bizarre people she encounters is described as a mestizo, and it is unclear whether or not she attributes his rudeness, ugliness and dim-wittedness to his racial mixture: "Era un mestizo, hijo de un salvaje del Chaco y de una blanca. Su fisonomía era enorme de alta y ancha; su nariz era tan aplastada que casi tocaba por cada lado sus orejas, sus labios parecían dos morcillas, y apenas se veían sus ojos que se asemejaban a los del jabalí. Sus manos, sus pies y sus pantorrillas eran de una gordura espantosa. Yo me detuve estupefacta y helada, pues no sabía qué criatura era aquella que estaba viendo. Sin embargo, recogí mis fuerzas para preguntarle cómo me podría procurar un poco de agua, y me respondió con rudeza que no tenía más que ir a los Bañados, a cuatro leguas de allí, donde él también iba; y dicho esto se alejó murmurando." (I, 41)

(12). It could not have been more than four or five months, but she says "No me había descalzado hacia un año a fin de estar siempre pronta de noche para cuidar a mi esposo o para huir de los indios." (I, 48)

(13). Raúl A. Juárez, in his admiring biography, *Vida de Felipe Ibarra*, comments that Ibarra reacted fairly and generously: "Pudo haber enchalecado o fusilado a Unzaga y

Libarona que estaban en el complot de asesinarlo y prefirió desterrarlos." (318) Juárez suggests that Libarona was a weak man who was easily broken by a little rough treatment. He lists 1842 (?) "novedades de El Bracho. El encargado del Fortín le escribe: 'Pongo en conocimiento de V. E. que el Salvaje Unitario desterrado en esta Frontera Livarona está loco de atar pues cuanto se descuida la Mujer sale disparando por los montes y para más no se le entiende lo que habla y está tan flaco que parece esqueleto'. Efectivamente, el condenado había enloquecido. Su esposa, abnegadamente había ido a asistirlo. Vivían en una choza junto con Unzaga, y solos debían cotidianamente procurarse el sustento, disponiendo para tal fin de un caballo y una escopeta. En ese chaco tenían libertad parente en sus vidas; más padecían las dureza del medio salvaje, que era su cárcel, y la hostilidad de algún burdo guardián. Por ende, ella sufría más que ellos el cambio operado, de niña rica y mimada a esa vida rural áspera y dura. Aún más, hora padecía el maltrato que dábale su marido, cuyo trastorno mental lo había vuelto furioso." (303) Juárez lists Feb. 11, 1843 (?) a the date of Libarona's death and says that "su esposa, años después, hizo redactar sus memorias de aquellos días luctuosos" (305) and he complains that she "incurría en inexactitudes que hasta hoy se las tiene por ciertas" (305) though he does not seem to have seen the 1925 corrected text of the *Infortunios*. Juárez speculates that Unzaga was repentant for all the trouble he had caused Ibarra, and that after her husband's death "doña Agustina dejó aquel agreste lugar, despidiéndose de aquellos restos amados, para volver a la ciudad, junto a sus hijas y a los suyos que la esperaban ansiosos, después de haber cumplido voluntariamente - pues en ningún momento fue castigada por pena alguna - un acto de abnegación ejemplar, que efectuábalo periódicamente, alternándolo con estadias en la ciudad." (305) Juárez is emphasizing that Agustina Palacio visited her husband voluntarily, that it was never construed by Ibarra as being punitive of her, and, finally,

that her visits were intermittent rather than continuous, as her own text describes. Juárez has strong feelings that Libarona and Unzaga deserved their punishment, although Ibarra's rightful vengeance (for the death of his brother in the attempted rebellion) "imitó ...a la inhumanidad que cumplieron a su hora los jefes unitarios que se autotitulaban de 'la ilustración y la cultura'" (306).

(14). Alen Lacano does not mention Agustina Palacio, but does discuss Ibarra's very unhappy marriage and admits that he had "algunos amoríos" (*Juan Felipe Ibarra*, 56).

(15). Although, of course, by omitting all discussion of Rafaela Carol's brief stay, she does not give her credit for trying, either. In general, Agustina simplified her story whenever possible, in the changes reflected in the 1925 text. For more discussion of these issues of frontier survival as well as a fuller comparison of Agustina Palacios' texts and the story as it appears in Abelardo Arias' novel *Polvo y espanto*, which depicts Rafaela Carol very negatively and promotes Agustina as the perfect wife see Lea Fletcher "Mujer y frontera."

(16). The 1866 Madrid *La Vuelta al mundo* text tells almost exactly the same story in words that are almost all different, as though two translators with very different temperaments and totally dissimilar writing styles had translated the same text. The question is, of course, which text? Agustina Palacio seems to have been a star attraction for European travelers in the 1850's, and they wrote down her story in many different languages, which were published in the originals and in translations all over Europe. The 1866 Madrid text is wordier and somewhat more florid than the 1925/1946 text. It reproduces the errors of fact of the 1946 text which were corrected by Agustina Palacio

in the 1925 version. It often offers several words in place of one in the 1925-1946: for instance, it reads "iban a morir degollados o a lanzadas" instead of "iban a matarlos a lanzadas" (I, 22). Sometimes entire sentences are added: 1866: "Ibarra estaba en su puerta dispuesto a montar a caballo. Así que me vió, dijo con grosera rudeza. ¿Qué viene a hacer aquí esa mujer?" vs. 1925/46: "En cuanto me vió, exclamó furioso: ¿Qué quiere esa mujer?" (I, 26) Some of these additions are quite lengthy, but do not really change the story or add substantive information. Sometimes there are extra details, but the translator might have put them in for added effect. In the exchange between Agustina Palacio and the rude sergeant (quoted above), for instance, 1866: "Juro a Dios que no, me contestó el sargento, mirándome horriblemente: no haré lo que usted me encarga; antes bien, si pudiera, la amarraría perfectamente, y luego iría a venderla a algún rico habitante de Montevideo." vs. 1925/46: "¡Oh no lo haré, respondió aquel hombre on una horrible mirada; al contrario, si pudiese o si me atreviera, la ataría a usted y la llevaría a vender a algún richacho." (I, 43). When she gets home and they take her shoes off, the 1866 adds a sentence: "Tampoco me había desnudado más de una vez para lavar mi ropa, y en todo mi cuerpo había señales de un trabajo superior a las fuerzas de una mujer delgada." This rings a little false, since Agustina Palacio demonstrates at length that she pushed her body into doing all sorts of things she didn't know she could do; she wants commiseration, she wants to inspire shock and horror that this was done to her, but she is proud of her accomplishments. On the whole, there is nothing new in the 1866 version, and the wordiness is less striking than the 20th century texts.

Works Cited

Alen Lascano, Luis C. *Historia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1996, 2nd. ed.

---., *Juan Felipe Ibarra y el Federalismo del Norte*. Buenos Aires: Ed. Peña Lillo, 1968.

Arias, Abelardo. *Polvo y espanto*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971

Demersay, L. Alfred. *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*. Paris: L. Hachette et cie., 1860-64. 2 vol. and atlas.

Fletcher, Lea. "Mujer y frontera" in *Espacios de género: III Jornadas de historia de las mujeres 1994*. Rosario (Argentina): Centro Rosarino de Estudio Intrdisciplinario sobre las Mujeres, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., 1995. Vol. II, 81-87.

Juárez, Raúl A. *Vida de Felipe Ibarra*. Santiago del Estero, 1968.

Mantegazza, Pablo. *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina*. Buenos Aires: Coni Hermanos, Serie Universidad de Tucumán, 1916.

Moussy, Martin de. *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*. Paris, Fernando Didot, 1860-64. 3 Vol. & atlas.

Núñez Palacio, José Luis. "Agustina Palacio y su romance sin barreras" *Revista de La Nación*, March 29, 1992.

Palacio de Libarona, Agustina. "Aventuras y desgracias de la señora Libarona en el Gran Chaco (América meridional.) 1840-41," in *La vuelta al mundo. Viajes interesantes y novísimos por todos los países*. Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1866. Vol. V, 331-346.

---., *Aventuras y desgracias de la señora de Libarona en el Gran Chaco*. Santiago (Chile); Zig-Zag, 1946.

---., *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho*. Buenos Aires: La Asociación Nacional Damas Patricias Argentinas de Santiago del Estero, 1925.

Saenz Quesada, María. "Agustina Palacio de Libarona, heroína del amor conyugal." *Todo es historia*: XXVI, 310 (May, 1993), 70-72.

Valenti, José J. C. *Estudio del ambiente social, económico y político en el que actuó el Congreso de 1853*. Buenos Aires, 1968.

Vargas, Susana. "Agustina Palacio de Libarona: 'La heroína del Bracho'" *Paula* (Buenos Aires) No. 8 (Feb., 1988), 96-99.

Villafañe, Benjamín. *Las mujeres de antaño en el norte argentino*. Jujuy (Argentina): Universidad Nacional de Jujuy, 1953.

***Vislumbres de la India: viciadas por el prisma del pensamiento
occidental de Octavio Paz***

Vasant G. Gadre
Jawaharlal Nehru University

Octavio Paz pasó unos seis años en la India en calidad de embajador de México. En *Vislumbres de la India*, que "es ante todo, una colección de intuiciones acerca de la historia, la sociedad, la política, y, sobre todo, el pensamiento y su expresión literaria, (1) Paz nos relata sus vivencias de la India. Raleigh Trevelyan dice que "los ensayos en este libro ambicioso no son, desde luego, 'vislumbres', sino más bien el resultado de larga experiencia y estudio". Sean intuiciones de las vivencias de Paz o vislumbres resultantes de su larga experiencia en la India y de su estudio, las someteremos a continuación a un examen crítico.

Al hablar de la antigua historia de la India Paz declara que "la India antigua no tuvo noción de historia"(2). En los manuales de historia que se enseñan en los colegios indios, se hace constar que los arios -llegados del noroeste - invadieron a la India en el segundo milenio antes de Cristo y vencieron a los dravidianos -los habitantes originales del país-, y los empujaron violentamente hacia el sur, o los subyugaron o los absorbieron como castas bajas. Esta hipótesis ha sido aceptada a tan gran escala, que todo manual o libro escolástico escrito, en cualquier parte del mundo, que trate de la historia antigua de la India o haga referencia a ella, menciona la invasión aria como si fuera parte natural e incuestionable de la historia auténtica.

Octavio Paz también parece aceptar la teoría de la invasión aria como si fuese el evangelio. Dice que "el fundamento de la, civilización hindú es indoeuropeo ... es

indudable que los rasgos característicos de la civilización hindú son de origen indoeuropeo: los Vedas y las otras escrituras santas, la mitología, la lengua sagrada y literaria, los grandes poemas..." (3)

Y, ¿quiénes eran los indoeuropeos, que tanto contribuyeron a la civilización hindú? Eran, según Paz, "los grupos arios que llegaron al subcontinente en el segundo milenio antes de Cristo y cuyas creencias fueron codificadas en los textos sagrados".(4) Paz afirma que los indoeuropeos eran los que "penetraron en la India, en el tercer milenio, y se encontraron con los pueblos nativos".(5)

Se atribuye la vasta literatura sagrada védica a los supuestos invasores arios. Por otra parte, los harappanos -y Paz dice no desconocerlos, "claro, que en Mohenjo-daro y en Harappa aparecen prefiguraciones de la cultura, y la religión de la India," (6) han dejado atrás restos arqueológicos que quizás sean los más importantes del mundo antiguo, pero ninguna, literatura. Lo cual provoca una situación paradójica: una gran literatura atribuida a los llamados arios, pero ninguna prueba histórica ni arqueológica de la existencia de los arios forasteros; y, una gran historia y arqueología atribuida a los harappanos, que no han dejado ninguna huella literaria. Esta situación se hace todavía más paradójica cuando consideramos que los harappanos eran alfabetizados, mientras que los arios invasores eran supuestamente nómadas y analfabetos.

Por otra parte hay estudiosos e intelectuales que, basándose en la nueva evidencia arqueológica, geográfica y de matemáticas, astronomía, lingüística y restos esqueléticos, han rechazado la teoría de invasión aria. Según la nueva hipótesis, el centro principal de la civilización harappana es el recién descubierto río Saraswati de fama védica. Mientras que el río Indo cuenta con unos veinticinco yacimientos importantes harappanos, el río

Saraswati tiene más de 500. El secamiento del río Saraswati causó el término de la civilización harappana. No se ha desenterrado ninguna prueba que demuestre la supuesta destrucción de la ciudad de Mohenjodaro ni la masacre de los pueblos. Los yacimientos fueron simplemente abandonados debido a los cambios ecológicos causados por el secamiento del río Saraswati.

La interpretación del período remoto de la historia o prehistoria constituye un ejemplo clásico de cómo ha sido manipulada la historia por las varias fuerzas políticas, autoproclamadas seculares, socialistas y progresivistas. Estas fuerzas representan un bando del espectro de la política nacional de la India. El otro bando es el representado por los nacionalistas del partido *Bharatiya Janata Party*. En esta pugna entre los dos bandos, Paz se sitúa, claramente al lado de los llamados secularistas. La supuesta invasión de los arios ha servido los intereses de los historiadores así dispuestos, para afirmar que si los invasores musulmanes y británicos, llegaron del extranjero, igual era el caso de los arios. Por lo tanto, el Cristianismo, el Islam y el Hinduismo son todos igualmente extranjeros en el contexto indio.

Los comunistas y los secularistas mantienen que los arios conquistaron a la India y convirtieron a los dravidianos en castas bajas, dentro del marco de la estructura social aria y su jerarquía, en nombre del hinduismo. Y que, por ello, estos nativos originarios los dravidianos- deben rechazar el hinduismo y la cultura del norte de la India. No les importa a los secularistas y a los comunistas lo que opinaba Ambedkar -la persona responsable por el resurgimiento de las castas bajas en la India contemporánea -acerca de la cuestión-. Este ha escrito: "En cuanto a lo que se refiere al *Rig Veda*, no hay absolutamente nada que indique o hable de la invasión de la India por los arios venidos

de fuera ... en cuanto al testimonio de la literatura védica, se puede afirmar que va en contra de la teoría de que la casa originaria de los arios estaba situada fuera de la India..."

(7)

La supuesta invasión aria ha servido también para la manipulación de un concepto tan clave como es el de la nación. ¿Constituye la India, en realidad, una nación? El Partido Comunista mantuvo efectivamente, que, antes de lograr la independencia, India también -al igual que la Rusia pre-revolucionaria que contaba con varias nacionalidades sumergidas- tenía sus propias nacionalidades sumergidas. Que cada grupo lingüístico por lo menos constituye una nación distinta. De acuerdo con esta opinión la India no fue nunca una sola nación en ningún período de historia. Los británicos en el curso de su campaña imperialista, conquistaron a varias naciones y reinos en una zona determinada del subcontinente indio y, consiguientemente, toda aquella zona sobre la cual establecieron su dominio, llegó a adquirir cierto sentido de unidad, inspirada sólo por el lazo común de esclavitud bajo los británicos. Este lazo común de esclavitud condujo a un movimiento independentista común, contra los británicos.

Paz comparte esta opinión y dice: "Ya he señalado que una de las características de la historia de la India ha sido la ausencia de un Estado universal que uniese a todos los distintos pueblos de lenguas y culturas diferentes."(8) Afirma que: "La historia política de la India fue siempre la de monarquías rivales, en lucha permanente unas en contra de las otras." (9) "En realidad, desde una perspectiva histórica y política, la India es un *Commonwealth*, una confederación o unión de pueblos y naciones ..."(10)

Pero hay los que mantienen que la India no es multinacional. ya que ha sido siempre una nación. Estos sostienen que, desde tiempos muy antiguos, ha habido plena

conciencia en el pueblo indio de que el suyo era una nación, una nación distintiva; no resultaba contradictorio para los que compartían esta conciencia común que hubiese varios reinados en su territorio. El *Visnu Purana* declara en términos claros: "Al norte de los océanos y al Sur de los Himalayas, se extiende la tierra de Bharat, habitada por los bharatis. La tierra se llamaba Bharatvarsh y sus habitantes se llamaban colectivamente bharati(ya)s desde la antigüedad más remota, y todos los indios tenían completa conciencia del hecho de que ellos constituían una nación. Se consideraba chakravartikshetra a toda la India, lo cual quiere decir que el objetivo de todo rey indio era que todo el territorio de Bharat formara parte de un solo reino (y que fuera él su emperador, por supuesto); y había un bien establecido y respetado código de conducta que regía todo este proceso. Cabe destacar que este concepto estaba basado en la noción de que el Bharatvarsha era una sola nación y que, por lo tanto, ninguno de los varios reyes sentía nunca el deseo de ir más allá de las fronteras de la India hacia tierras extranjeras para extender el territorio de su reinado.

Los innumerables centros de peregrinaje hindúes que se extendían por toda la India, desde el norte hasta el sur y desde el este hasta el oeste, eran también un reflejo evidente de la clara conciencia de la identidad religioso-cultural común, puesto que los indios de todos los reinados los visitaban. Se consideraba a toda la India una tierra creada por Dios, y los peregrinos hindúes visitaban estos centros sin pensar en las fronteras geográficas de los varios reinos que había en esta nación. No les daba la sensación de haber entrado en una tierra extranjera. La conciencia religioso-cultural hindú es el lazo que le ha dado al país su propia identidad distintiva.

Los líderes nacionales de la India independiente, que pretendían ser los constructores de la nueva nación multinacional, y los intelectuales como Paz que sostenían que esta "nueva" nación había adquirido el sentido de unidad, gracias sólo a los británicos, harían bien en recordar lo que dijo al respecto el Mahatma Gandhi, a quien le habían otorgado estas mismas personas el título de "Padre de la nación". Hablando, de Gandhi, Paz dice: "no debemos juzgarlo; a los santos no se les juzga: se les venera."(11) El Mahtma Gandhi, hablando de si la India era una nación o no, se manifiesta en términos muy claros:

Los ingleses nos han enseñado que, antes, no éramos una nación y que necesitaremos de varios siglos antes de que llegemos a ser una nación. Esto no tiene ningún fundamento ni validez. Eramos una nación antes de que vinieran a la India. Una sola idea nos inspiraba. Nuestro modo de vivir era el mismo. Fue sólo porque éramos una nación que pudieron establecer un solo reinado. (12)

Al asumir la dirección de la India independiente en 1947, a los líderes nacionales les gustó la idea de que la historia del país -la India multinacional- empezaba con ellos; de que la India, que contaba con el nuevo proyecto nacional de socialismo y secularismo, era una nación en vías de construcción, una nación cuya construcción les había caído en suerte. Octavio Paz añade su voz de apoyo a esta idea:

El Estado ... es la expresión de la voluntad de distintos grupos que, a pesar de las diferencias que los separan, coinciden en la idea central que inspira a lo que he llamado "el proyecto nacional": hacer del conglomerado de pueblos que es la India una verdadera nación. Este proyecto nació en el siglo pasado en la élite intelectual de la India,

principalmente en Bengala, y fue el resultado de las ideas filosóficas y políticas importadas por los británicos. (13)

Paz mantiene que "la tendencia a la fragmentación" es un "rasgo permanente de la historia de la India."(14) Como confirmación de esa tendencia. hacia la fragmentación, Paz da el ejemplo del "caso de los sikhs, comunidad guerrera ... hoy una activa fracción de esa comunidad ha declarado la guerra a ese gobierno y a la mayoría hindú."(15) Paz lo escribió antes de 1995 y los acontecimientos posteriores ponen de relieve cuán equivocado estaba. No más existe el problema sikh, el que fue fomentado en primer lugar por las manipulaciones del Partido Congreso, llamado secular, y después por el país vecino. El Partido Akali de los sikhs tiene alianza con el *Bharatiya Janata party* que, para Paz, "amenaza con su doctrina de un nacionalismo hindú no solo a la democracia sino a la integridad de la India ... un partido ... que se propone convertir a la India en una nación hindú."(16) El llamado partido de nacionalismo hindú (el BJP) junto con el Partido Akali de los sikhs no solo gobiernan en el estado del Punjab, sino que también llevan tres años en poder en Nueva Delhi. El prejuicio de Paz se pone de relieve cuando consideramos que la llegada al poder del *Bharatiya Janata party*, por el proceso electoral, no ha supuesto ni una amenaza a la democracia ni a la integridad de la India.

Paz dice que "el sikhismo, como religión está muy cerca del Islam" y que "para los sikhs, el gobierno indio era un cómplice de las maquinaciones hindúes en su contra". El gobierno indio en 1984, cuando hubo una matanza de los sikhs tras el asesinato de Indira Gandhi, no era del BJP sino del Partido Congreso, campeón del secularismo según Paz. Aunque en teoría, el sikhismo fue iniciado por el Guru Nanak con el objetivo de reconciliar a los hindúes y a los musulmanes, en práctica el sikhismo fue nutrido por los

hindúes. El primer hijo de familias hindúes se hacía sikh hasta no hace mucho. Resulta chocante oír hablar a Paz de las maquinaciones hindúes en contra de los sikhs. El Guru Gobind Singh nombró a cinco discípulos, llamados los *panj pyaras*, y les dio la responsabilidad de asegurar que prevaleciera el dharma hindú por todas partes.

Volviendo al concepto de la India multinacional, que contaba con un proyecto estatal basado en la doctrina del secularismo, todas las comunidades religiosas -la hindú (que constituye una mayoría abrumadora), la musulmana y la cristiana, entre otras, - formaban partes iguales de la nación. Este concepto de la nación ha sido propagado tan extensamente por todos -los periodistas, los políticos, los académicos- que los intelectuales han llegado a creer sinceramente que los que hablan de los hindúes, hablan sólo de una comunidad y que, por lo tanto, son comunalistas. Para los que proponen la teoría de la India multinacional, el hecho de que los hindúes constituyan la comunidad más grande, representa un peligro potencial para las demás comunidades y que, por lo tanto, para la buena salud de esta nación compuesta creen que será buena idea la de tratar de debilitar a esta comunidad. Las compulsiones de la política de banco de votos en la India hace que sea necesario dividir la sociedad hindú en segmentos mutuamente antagónicos y mantener unido el banco de votos de los musulmanes.

El BJP, apoyándose en el *Hindutva*, mantiene que la India -con la cultura inspirada en el *Sanatan Dharma*, es la nación más vieja del mundo. El hinduismo no es una religión revelada, ni cuenta con un solo libro sagrado o una autoridad única. Se considera que los *Vedas* constituyen la base del *Sanatan Dharma* de la cultura india. Constituyen la fuente de todas las posteriores filosofías y sistemas de yoga. Hasta los *Vedas* no constituyen la autoridad suprema del hinduismo. No consta de un conjunto de doctrinas

o sistemas de creencia que todo el mundo ha de reconocer y aceptar. Los *Vedas* son sencillamente un conjunto acumulado de conocimiento.

El hindú tiene toda la libertad de cuestionar o poner en duda cualquiera o todas sus escrituras sagradas. No deja de ser hindú por rechazar la autoridad de ellas. La escritura sagrada de la India tiene el carácter de funcionar como guía. Cada individuo tiene la libertad de insistir en su propia interpretación de la realidad y de seguirla. El individuo tiene abierta la posibilidad de constituir una secta de una sola persona. El dios hindú es un dios personal, asequible a cada individuo, mediante sus propios esfuerzos. A diferencia del musulmán o del cristiano, el hindú -basándose en su experiencia individual o hasta en capricho personal- tiene la libertad de rechazar la autoridad de cualquiera o de todas las escrituras sagradas.

Los que denigran esta tradición pluralista y, en su lugar, defienden la teoría de una nación compuesta, multinacional, nacida en 1947, apoyan un intento artificial con el que el pueblo indio no se identifica. El pueblo no puede identificarse emocionalmente con esa imaginaria y artificial amalgamada entidad nacional, representada por el Estado indio durante mis de 50 años. Así es que las fuerzas representadas por el *Bharatiya Janata party* han ganado terreno espectacularmente durante los últimos cinco años y, durante las últimas tres elecciones generales, este partido, ha surgido como el partido más grande del país. Las fuerzas representadas por este partido mantienen que, a consecuencia de la política de pseudosecularismo adoptado por el gobierno indio durante 50 años, se ha creado un abismo enorme entre la nación y el Estado, entre la sociedad nacional y la clase gobernadora. Es este abismo el que está provocando la desintegración de la sociedad nacional, la desaparición de la conciencia, y la susceptibilidad colectivas, y la

degeneración de la conciencia social. Es debido a este abismo que el egoísmo, la corrupción y la degradación moral han proliferado tanto. El quincuagésimo aniversario de la independencia de la India no logró generar euforia popular porque la India oficial no es la India popular.

Para Octavio Paz, "el problema lingüístico de la India es, asimismo, un problema político y cultural: ¿cómo pueden entenderse tantos millones de hombres y mujeres que hablan tantas y tan distintas lenguas?" (17) Pese a la aparente diversidad lingüística de la India, habrá que recordar que uno de los rasgos característicos de casi todas las lenguas modernas de la India es que todas ellas han seguido más o menos el mismo patrón en el proceso de su desarrollo literario. Así es que si pasamos de la literatura escrita, en una lengua moderna de la India a otra no se da la sensación de haber entrado en un mundo diferente. Y más así, si se pasa de la literatura sánscrita a otra escrita en cualquier lengua moderna de la India. Las varias versiones del *Ramayana* y del *Mahabharata* son obras nacionales, tanto en el sur como en el norte. El tamil que pertenece a la familia lingüística dravidiana y que menos influenciado fue por el sánscrito, cuenta sin embargo, con un léxico del cual un 71% es de origen sánscrito. En el caso del malyalam, dicho porcentaje se eleva a un 81%. La vida y el pensamiento, hindúes y la literatura india en los tiempos antiguos, medievales y modernos deben mucho a los *Upanishadas*, el *Ramayana*, el *Mahabharata* y los *Puranas*. Estas grandes obras han ejercido una tremenda fascinación sobre la mente india durante más de dos mil años y han tenido un gran impacto, sobre todas las literaturas indias. Todas las lenguas de la India y la literatura escrita en ellas, están impregnadas del contenido y del espíritu del *Ramayan*, del *Mahabharata* y de los *Puranas*, con los *Upanishadas* y los *Dharma Shastras* en el

trasfondo. La unidad cultural de la India, tanto la antigua y la medieval como la moderna, se ha consolidado principalmente a través de estas obras.

En cuanto al escenario lingüístico actual de la India, Paz llega a hacer algunas afirmaciones verdaderamente sorprendentes: "El hindi [la lengua nacional del país] es una lengua extranjera ... en la mayoría del país ... la verdad es que muy pocos comprenden cabalmente el hindi oficial". (18) Y la *Enciclopedia Británica* nos hace creer que, con 354.270.000 (19) hablantes de hindi, es el tercer idioma más hablado del mundo. Paz quiere hacernos creer que en la India, "el inglés sigue siendo la lengua de comunicación entre las diversas comunidades lingüísticas" (20).

La verdad es que cuando uno viaja de Cachemira en el norte a Kanyakumaari en el sur, el contacto comunicativo es mantenido mejor por el hindi que el inglés. Este mito de que el inglés es el idioma de contacto en la India hace la vista gorda al hecho de que más de un 90% de la población india no tiene conocimiento alguno de inglés. Se puede decir que en las salas de juntas, en los congresos y en los seminarios universitarios, se usa el inglés pero, por ello, no se convierte en una lengua franca panindia, ya que en nuestra nación de mil millones, no más de 40 millones dominan el inglés.

Paz habla en términos elogiosos de Macaulay, quien llegó a ser en 1834 el presidente de la Comisión de Instrucción Pública de los ingleses en la India y quién (21) precisaba que ... por ahora, "debemos preocuparnos por formar una clase de personas que se conviertan en intérpretes entre nosotros y los millones que gobernamos. Una clase de sangre y color indios pero inglesa en sus gustos, su moral, sus opiniones y su intelecto". Lo que quería hacer Macaulay, en realidad, se puede explicar usando términos de la gramática funcional. Los gobernantes británicos (el sujeto) se sirvieron de la lengua

inglesa (el instrumento) para consolidar y para ampliar su base de poder en la India (el objeto). Paz compara el inglés y el imperialismo británico con la modernización, uno de cuyos elementos constitutivos es la libertad de examen, es decir, la crítica (22). El hindúismo permite la libertad de examen a cada individuo, la libertad de descubrir por sí, si sus principios u opiniones -basadas en el examen espiritual destinado hacia la Auto-Realización- son válidos, y no intenta imponerlos sobre la gente, ni siquiera sobre los que han nacido hindúes.

Paz afirma que, para los problemas de la India, "la respuesta está en el secularismo. Principió en 1868 con la proclama de la reina Victoria que garantizaba la libertad de creencias. Fue perfeccionado por los dirigentes del Congreso, consagrado por la Constitución y encarnado en la figura de Nehru. Los principios son pocos y claros: no hay religión de Estado, separación entre el poder temporal y el religioso ..." (23) El secularismo era el tratamiento por excelencia en la Europa de hace unos siglos. En el llamado mundo cristiano actual, el secularismo es un hecho bien arraigado y establecido. Es ahora tan pluralista como la sociedad hindú ha sido desde siempre.

François Gautier, periodista francés, al hablar de las conquistas realizadas por los occidentales en el mundo, dice que éstos "fueron capaces de alterar de manera radical las civilizaciones y cambiar sus patrones de pensamiento. Y tres generaciones más tarde los hijos de los que habían sido conquistados olvidaron sus raíces, adoptaron el cristianismo y a menudo consideraban a sus conquistadores como sus benefactores." (24) Cabe preguntar si las observaciones hechas por Paz en las *Vislumbres de la India*, son el resultado de esta disposición y actitud. Nos inclinamos a creer que, al tratar de comprender la realidad india, sin dominar ninguna lengua india, ha recurrido a

considerarla desde el prisma del pensamiento occidental y no ha podido penetrar en el alma de la nación india.

Notas

(1). de la Lama, Graciela, "Los estudios de la India en México" en *Papeles de la India*, Nueva Delhi: Consejo Indo de Relaciones Culturales, V.26, No 2 (Tomo 1), 1997, p. 258

(2). Paz, Octavio, *Vislumbres de la India*, Barcelona: Seix Barral, 1996, p. 80

(3). *Ibid*, p. 108

(4). *Ibid*, p. 103

(5). *Ibid*, p.68

(6). *Ibid*, p. 108

(7). Ambedkar, B. R. , *Writings and Speeches*, Mumbai: Government of Maharashtra, 1990, vol. 7, p.73.

(8). *ibid*, p. 154

(9). *ibid*, p. 110

(10). *ibid*, p. 90

(11). *bid*, p. 134

(12). Gandhi, M. K., *Hind Swaraj*, Ahmedabad: Navajivan Publishing House, 1944, p. 56

(13). *Op.Cit.* p. 88

(14). *ibid*, p. 52

(15). *ibid*, p. 65

(16). *ibid*, p. 129

(17). *Ibid*, p. 85

(18). *ibid*, p. 84

(19). Cifras citadas en la versión de 1995.

(20). *Op. Cit.*, 85

(21). *ibid*, p. 123

(22). Véase a este respecto las páginas 120-121.

(23), *ibid*, p. 150

(24). Gautier François, *Rewriting Indian History* New Delhi: Vikas Publishing House Pvt. Ltd, 1996, p 3 (traducción mía del inglés)

Lo abierto y lo cerrado: el espacio patagónico en la literatura de viaje

Ernesto Livon-Grosman
State University of New York at Albany

"History is itself a real part of natural history, of the transformation of nature into man" (Marx). Inversely, this "natural history" has no actual existence other than through the process of human history, the only part which recaptures this historical totality, like the modern telescope whose sight captures, in time, the retreat of nebulae at the periphery of the universe."

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*.

Parte de una investigación más extensa, estas observaciones sobre la literatura de viaje en la Patagonia se proponen señalar varios de los temas que definen la evolución del género en general y su relación con un territorio particular. Proponen que la idea de la Patagonia como un espacio mitológico es anterior, como tantas mitologías, a la formulación de la nación o a la existencia misma de un territorio colonial y que esa construcción es posible gracias al palimpsesto que van constituyendo la sucesión de narrativas que se escriben como respuesta o continuación de otras que les preceden. Esto constituye más una trama que una progresión lineal en la que cada nuevo agregado sería una unidad separada de la anterior. Pero a partir del siglo XIX la autonomía que ha permitido, y estimulado, el paso de tantos viajeros queda contrapunteada por las narrativas criollas que se proponen explorar y escribir sobre la región con una urgencia

política al servicio de la unidad nacional. Ambas miradas convergen en las obras que hoy ya conforman el rico corpus dedicado a crear y extender la idea de la Patagonia.

A pesar de que la literatura de viaje del siglo XVI al XIX es extensa como los territorios y las travesías de las que se ocupa, hay pocas zonas tan inhóspitas y de tan difícil acceso que como la Patagonia hayan sido capaces de atraer, a lo largo de los últimos dos siglos, semejante interés y producción narrativa. Atractivo que, en el caso de los viajeros no argentinos, se debe en parte a que estas narrativas tratan de un territorio independiente del país del que forma parte (1) y por lo tanto por siempre disponible para ser explorado, aparentemente fuera de una jurisdicción nacional definida. Para los argentinos esa misma falta de definición nacional es también un incentivo para el viaje a la Patagonia. Y la atracción por esa zona se debe también a que se la piensa desde un principio como un espacio vacío, inhabitado, cuya vastedad muchos viajeros imaginan como un excelente escenario en el cual recrear la ilusión de un origen geológico y antropológico. La Patagonia, cualesquiera sean los límites del territorio al que se le adjudica ese nombre, ha sido desde su primera inscripción en las narrativas de viaje una zona maleable para el imaginario europeo primero y criollo después.

Pero en el origen siempre hay por lo menos una pregunta y varias respuestas, series, interceptadas por otras series que construyen a la manera de una red la historia literaria de una tercera parte del territorio argentino que hoy conocemos como Patagonia. Esta investigación busca trazar las correspondencias entre la literatura de exploración y viaje dedicadas a la Patagonia y la incorporación legal y simbólica de ese territorio a la nación argentina. Correspondencias que abarcan entre otros temas el relevamiento geográfico, la Conquista del Desierto y los conflictos limítrofes de una zona que a fines

del siglo XIX aún estaba parcialmente bajo control indígena. Relatos que por su influencia sobre otros viajeros y su contribución, directa o indirecta, a los diversos intentos por establecer la idea de nación tienen un carácter fundacional. A su vez, esta fundación contiene desde su primera manifestación un doble mito, el de la región como un territorio primigenio y tierra de nadie, y el de ese territorio como parte integral de la nación.

Al principio de esta serie de narraciones gran parte de los textos tienen un tono naturalista, una mezcla más o menos híbrida de etnografía, botánica, relatos de caza y aventuras de viaje (2). Sin embargo, es posible decir que como regla general las narraciones que construyen el mito patagónico pierden progresivamente sus ambiciones científicas a medida que el naturalismo del siglo XVIII y XIX se separa en discurso científico y literatura de viaje. Buena parte de la literatura del relevamiento patagónico es contemporánea al desarrollo de un modelo científico positivista que busca la objetividad desprovista del tono confesional e intimista que se asocia con muchas crónicas de viaje. En este contexto la literatura de viaje patagónica se presenta, en el pasado y quizás aún hoy, como un bricolaje. Un ensamble de observaciones que van desde la descripción de los hábitos alimenticios de los guanacos, hasta el descubrimiento y clasificación de nuevos especímenes botánicos pasando por las minucias de la vida de campamento hasta el juicio moral sobre las costumbres indígenas.

La insistencia y el énfasis de los temas varían; la mirada del viajero cambia en el transcurso de cuatro siglos de literatura de viajes dedicada a la zona. Sin lograr una distancia cismática tan completa entre el discurso narrativo y el científico como fue el caso de la separación de la biología o la geología de la literatura de viajes, la etnografía en cambio es una disciplina cuyos temas parecen resistir su compartimentalización y se

encuentran presentes en prácticamente toda la literatura de viaje patagónica. El interés por los habitantes de la zona es una constante no siempre explícita en la justificación de estos viajes pese a que buena parte de las descripciones se concentra en la vida de los indígenas, sus métodos de caza, sus relaciones ínter tribales y, por supuesto, sus lenguas. Esto se comprende en parte porque la etnografía como disciplina no se separa de las ciencias naturales hasta fines del siglo XIX. También, en parte, porque el silencio, el tratamiento oblicuo de lo indígena funciona como un punto ciego, aquello que por ser problemático se trata como accidental o con dificultad y que, quizás por eso mismo, persiste.

El interés por la Patagonia, que se reactiva periódicamente con la publicación de trabajos periodísticos y de ficción, ya es parte de una larga tradición que comienza con los primeros viajeros españoles, portugueses y británicos y que se ha mantenido cíclicamente presente en la cultura británica tanto como en la argentina. De Antonio Pigafetta a Martínez Estrada pasando por Charles Darwin, George Musters y Francisco P. Moreno la continuidad del tema llama la atención en contraste con la ausencia de una crítica igualmente voluminosa que trate a estos textos como un conjunto (3). Y el corpus que forman estas narrativas de viaje llama la atención tanto por su valor histórico como por su volumen. La historia de un país es, entre otras, la historia del desplazamiento de sus fronteras y de su definición como territorio. Configuración complicada por el hecho de que en la idea misma de frontera ya existen dos lados, una doble narrativa, un orden de la realidad diferente a cada lado de esa línea divisoria. Y cada una de estas conforman otras historias que a su vez se ramifican o se truncan y dejan sin embargo un punto de partida para la próxima narrativa. Van creando un tejido que cuanto más se esfuerza en

establecer una división entre lo indígena y lo europeo, como es el caso en las narrativas de la Conquista del Desierto, más termina afianzando esta conexión.

La representación de la Patagonia está directamente ligada a los desplazamientos de la frontera, siendo un espacio que el gobierno de Buenos Aires considera argentino, es decir parte del territorio nacional, pero a la vez sin una representación efectiva del estado. Trescientos cincuenta años después de la llegada de Solís al Río de la Plata en 1516, la Patagonia seguía siendo una zona sin asentamientos europeos ni criollos importantes. Esa diferencia o intersticio retrasa el cierre del mapa de la nación. Es la que permite la coexistencia de por lo menos dos literaturas: la argentina y la inglesa, y da lugar a una serie de intercambios que ocurren en por lo menos tres lenguas, el castellano, el inglés y que de forma alternada incluye a las diferentes lenguas indígenas, entre otras la Tehuelche y la Pehuenche.

Las relaciones que la literatura de viaje dedicada a la Patagonia tiene con la historia política del país es uno de los puntos de referencia posibles para establecer el imaginario social asociado con las expediciones civiles y militares que fueron tan importantes para la formación de una idea de nación y la consolidación de un estado central. Relación paradójica porque si el proyecto de nación necesitó ocupar militarmente territorios tan distantes de Buenos Aires como el Chaco y la Patagonia para poder afianzar ese centro luego se tornaría indiferente a su colonización y desarrollo.

Es tentador ver una correlación entre el proyecto de modernidad de los centros urbanos como una fuerza inversamente proporcional a la colonización e incluso la explotación de la Patagonia: cuanto más avanza el desarrollo industrial del país menos atención se presta a la zona que los argentinos refieren eufemísticamente como el Sur.

Durante el siglo XX la representación de la zona se vuelve cada vez más abstracta y mediada. En la medida en que los recursos y el desarrollo económico del país se concentran en Buenos Aires y las otras grandes ciudades, la colonización de la Patagonia se transforma en un proyecto cada vez más lejano y menos concreto, idealizado. Ese mito, que como todo mito ha quedado vaciado de historia, prometería ilimitadas posibilidades en un paisaje que tanto en el imaginario argentino como en el británico se piensa como un espacio sublime e incluso utópico. Es difícil considerar la continuidad de esa idealización como parte de la vida cultural argentina sin pensar en esos cuatro siglos de literatura como un factor importante para la imagen de la Patagonia (4).

La motivación intelectual de la gran mayoría de los viajeros no argentinos se origina en el esfuerzo por extender los límites de un saber científico directamente asociado a la estructura colonial británica y española. En los viajeros argentinos, en cambio, este proyecto científico se pone al servicio de la consolidación del estado y la reafirmación de la soberanía nacional, de ahí que sus viajes sean posteriores. La estrategia de relevamiento que se encuentra en las narrativas británicas es similar, aunque no idéntica, a la de los argentinos. En ambos casos se trata de constituir grandes bancos de datos y establecer una clasificación de información y objetos que permitan un control de la zona por medio del relevamiento topográfico y etnográfico. Pero los viajeros argentinos muy pronto quedan asociados a la campaña militar que a fines del siglo XIX inicia la construcción de un sistema de comunicaciones y fortines en vistas a una ocupación más permanente. Es sobre esta misma empresa, que es a la vez relevamiento científico y campaña militar, se van a fundar nuevos museos de ciencias naturales y reorganizar las primeras colecciones científicas que le preceden. A la vez estos archivos, colecciones de piezas geológicas, dioramas, herbarios, serían aquellas que permitirían formular las leyes

civiles que legislan la región y las naturales que justificarían sus límites internos y externos. A la etapa que precede la Conquista del Desierto, aquella que inicia el archivo pero que aún no es capaz de ofrecer una imagen completa o general de la región, le corresponden viajeros como Antonio Pigafetta, Thomas Falkner y Charles Darwin.

La segunda etapa trata de completar lo que hasta el momento se había presentado sólo parcialmente. Fragmentos de mapas, relevamientos incompletos a la espera de un nuevo grupo de viajeros que en un mismo gesto van a emitir el certificado de defunción de las comunidades indígenas y establecer un relevamiento oficial tras la llamada Conquista del Desierto. Después de todo, nombrar los lugares y establecer los mapas de la zona son actividades que forman parte de una misma campaña gubernamental de ocupación que hace el relevamiento oficial de la región tras la campaña militar de Julio Argentino Roca una manera de evaluar el botín de guerra. De este segundo momento, de esta ocupación mediada por el viajero oficial, son buenos ejemplos Estanislao Zeballos, Ramón Lista, Roberto Payró y muy especialmente Francisco Moreno.

El tercer estadio, del que se puede decir que aún no ha terminado, se caracteriza por la metaforización del territorio patagónico, la recuperación de aquella naturaleza que había sido sinónimo de lo vacío y la identificación de ese territorio como el repositorio del futuro de la nación. Este tercer momento de esta serie es aquel en el que se han reducido los obstáculos que impiden el ejercicio de una autoridad política y legislativa centralizada por la desaparición de las poblaciones indígenas y el establecimiento de una primera población rural criolla. El relevamiento físico definitivo del territorio, y la sanción de una legislación que ayude a fundamentar la soberanía argentina sobre la región, coincide con esta última etapa de mitificación de la zona. La región ya no se

presenta como la barbarie, inexplorada y desierta, se ofrece en cambio como metáfora del porvenir, el territorio donde aún se pueden encontrar las oportunidades para llevar a cabo lo que no fue posible en otras regiones de la Argentina. A este tercer momento corresponden las narrativas de Guillermo Enrique Hudson y Ezequiel Martínez Estrada. A la vez es posible argumentar que Hudson extiende esta etapa a otros escritores de habla inglesa que habrán de visitar la Patagonia en la segunda mitad del siglo XX, como es el caso de Paul Theroux o Bruce Chatwin. Estos a su vez serán el punto de partida para nuevas narrativas argentinas que responden, contraponen o rescriben las británicas. Es posible ver un movimiento de vaivén que va entretejiendo, a lo largo de varias generaciones, una trama hecha de narraciones que en algunos casos no tienen otro punto de partida que la de revisar la de un viajero anterior (5).

Esta cronología de viajeros británicos y argentinos se remonta hasta el momento del primer encuentro entre aborígenes y europeos, encuentro que da como resultado el bautismo de la zona y su incorporación a los atlas europeos. La importancia de esta genealogía reside en que algunas de las características de esas primeras narrativas, cierta hiperbolización de las primeras descripciones, reaparecerán a lo largo de los próximos trescientos años como características más o menos constantes de la zona. Las múltiples historias que se suceden refuerzan o cuestionan estas primeras descripciones y de una manera acumulativa las incorporan. El reconocimiento de estas narrativas fundacionales le dan al mito patagónico una vigencia y consistencia tal que a fines del siglo XIX se vuelve a rescribir el mito desde tantos puntos de vista como viajeros recorren el territorio. Casos como el de Florence Dixie que organiza su propia narrativa (*Across Patagonia*, 1881) a partir de la de George Musters (*At home with the Patagonians*, 1871) Guillermo Enrique Hudson para quien Darwin es un importante punto de referencia del

mismo modo que más tarde el mismo Hudson lo será para Bruce Chatwin. Este efecto acumulativo, encadenado, de las historias que dan cuerpo al mito es una de las razones de su supervivencia la otra es su inscripción en el marco más amplio de un género no siempre fácil de delimitar: la literatura de viaje.

Al proponer una serie de viajeros naturalistas surge inevitablemente la pregunta por el género, ¿qué es lo que define una narrativa de viaje? ¿Cuáles son sus elementos constitutivos? ¿Cómo reconocer una narrativa de viaje cuando uno se encuentra frente a ella? ¿Qué es lo que tienen en común narrativas tan dispares como las que se dedican a describir la Patagonia a lo largo de cuatro siglos? Clifford Geertz ofrece, en *Works and lives*, un buen punto de partida:

[a travel book always asserts:] I went here, I went there; I saw this strange thing and that; I was amazed, bored, excited, disappointed; I got boils on my behind, and once in the Amazon...—all with the implicit undermessage: Don't you wish you had been there with me or could do the same? (Geertz 1988: 33-34)

Pero esta respuesta se vuelve insuficiente cuando se trata de una serie que, como la que propongo aquí, atraviesa varios siglos y diferentes lenguas. Serie que abarca posiciones tan distantes respecto de las estructuras de poder como las que existen entre un científico inglés enviado por el gobierno británico para recoger y anotar "todo lo que valga la pena ser registrado" y un viajero argentino interesado en llevar a cabo un relevamiento de la zona para resolver un conflicto de límites. Ambos comparten la caracterización de Geertz y sin embargo, ¿cómo dar cuenta de sus diferencias culturales,

lingüísticas e históricas sin disociarlos de la serie que los nombra? Y ¿cómo determinar la manera en que esas diferencias culturales contribuyen a definir el género?

El lugar, la Patagonia, el espacio hacia el cual se viaja y sobre el que se escribe, es sin duda un elemento en común. Otro criterio presente en esta selección son las conexiones textuales. Las referencias a narrativas anteriores y que en más de un caso se invocan como autoridad o se citan para corregirlas y que, en una visión de conjunto, constituyen relaciones de complementariedad y dan una idea evolutiva de corpus (6). Otro criterio que une estas narrativas es su interpretación del paisaje, su caracterización del espacio patagónico, con relación a la historia del país o la historia de las relaciones internacionales que condicionan la representación de la Patagonia. Es decir la inscripción de un cierto tipo de discurso en un marco histórico que permita ver la relación entre los cambios políticos de la Argentina, la representación de la zona y su conexión con una historia del género.

Daniel Defert (1982) ya ha señalado que antes del siglo XIX la literatura de viaje no era un género sino una de las sumas culturales, políticas, económicas, legales y religiosas, de un período dedicado al descubrimiento y relevamiento de los nuevos continentes. Desde la perspectiva de Defert son tres los componentes de este tipo de literatura que se mantienen constantes aunque con diferente énfasis a través de los siglos:

In order to understand the rules of observation peculiar to this literature, one must rediscover which techniques constituted the art of traveling. Historically speaking, the voyage, the collection of curios, and the field trip have, each in their turn, been predominant. From this point on it is not simply the content of observations that has changed but their principle of production and organization. (12)

En las primeras narrativas de viaje dedicadas a la Patagonia se trata, como en el caso de Pigafetta y en cierta medida de Thomas Falkner, de informes que funcionan como documentos que invitan a la colonización, a la inversión económica o a la ocupación militar. Y aunque el carácter original de estos viajes, las primeras visitas al territorio, dan lugar a cierto tono hiperbólico, a ciertos gigantismos retóricos, estas narrativas nunca olvidan sus obligaciones para con quienes financian esos viajes y preservan su funcionalidad política y militar. Esta aparente hibridez, consecuencia de su carácter de suma cultural, da como resultado lo que hoy llamaríamos la contaminación ficcional del informe científico. Pero la falta de especificidad de estas narrativas que aparentemente lo abarcan todo, cambia a partir de las innovaciones tecnológicas (7). La creación de nuevos elementos de medición, astrolabios, brújulas y la disponibilidad de cartas más precisas de navegación, relevan a la crónica de viaje de su función de bitácoras de navegación. De tal manera que estos nuevos dispositivos tecnológicos expanden las posibilidades narrativas al separar el registro de cálculos astronómicos y matemáticos de la descripción de los nuevos territorios.

Permanecen sin embargo ciertos hábitos discursivos, una tendencia a la enumeración y al orden cronológico, propios del estilo "primero sucedió esto y luego aquello", que era común en los registros de navegación. A su vez esto contribuye a que las primeras narrativas carezcan de un análisis sistémico que, como en el caso de Falkner, tienden a la constitución de largas listas de plantas, accidentes geográficos, características climáticas, acompañados de mapas que son en sí mismos ejemplos de enumeraciones. Los habitantes, no sólo su distribución demográfica, tampoco escapan a la enumeración.

Así también ellos son descritos en términos de características físicas, hábitos alimenticios, costumbres religiosas sin una caracterización que trate de presentar este cúmulo de informaciones como una visión unitaria. La otredad de los indígenas que pueblan la Patagonia no siempre genera en las primeras narrativas una reflexión sobre su condición como sociedad y queda limitada por un cierto carácter pragmático. Se los describe con miras a su utilización en futuras relaciones políticas o militares. Comenta Defert:

First of all, in these descriptions we are dealing not with landscapes or societies but with entities that have meaning only for diplomatic strategy. The beauty of a bay is its capacity for receiving a fleet; the majesty of tall trees indicate their usefulness for repairing mast; landscapes speak of occupation as do the affability or the scars of the natives. Nations are identified in terms of their languages, their territories, their chiefs, their traditional friendships and enmities.... This minute observation of diplomatic strategies does not derive from knowledge and techniques any different from those required for the functioning of the European powers. (14)

Sin embargo, esas descripciones acumulativas, en sí mismas archivos, que volverán a ser utilizados en el futuro en intentos más sistemáticos, son parte de proyectos políticos de dominación claramente identificables. Colecciones que formarán bancos de datos, bibliotecas interesadas en acumular información sobre pueblos desconocidos y que a través de la imprenta y la expansión colonial cambiarán la visión que la cultura europea tiene del mundo. Esta literatura de viaje excede la fascinación por lo exótico. Durante el siglo XVIII y XIX se transforma a la vez en incentivo y material técnico para la expansión de los diferentes poderes coloniales que se sirven de ella para evaluar las superficies a distribuirse. Estas descripciones se vuelven un fenómeno extendido en la cultura europea

y modifican la visión de conjunto del mundo conocido al incorporar otras culturas y otras geografías en la formulación de una teoría geopolítica.

Los siglos XVIII y XIX, preocupados con el surgimiento de la nación estado, son testigos de una importante diversificación de estas narrativas. Sus objetivos difieren dependiendo de la región que está siendo explorada de tal manera que cada narrativa modificará sus ambiciones interpretativas dependiendo de la zona de la que trata. Esta especificidad es una condición compartida tanto por los viajeros europeos como por los criollos. En muchas de estas narrativas de viaje el objetivo es producir un relevamiento del sistema político de un determinado país a los efectos de comprender su funcionamiento social y establecer una estrategia diplomática o militar con miras a futuras relaciones comerciales o políticas. Pero la posibilidad de este objetivo presupone el reconocimiento en esas otras culturas de una estructura política y social que justifique la validez de un esfuerzo diplomático. Cuando, como es el caso de la Patagonia, la valoración de una región implica la carencia de esa estructura, léase de un estado, comparable a la que posee la cultura del viajero, las narrativas cambian de óptica y optan por una representación en la cual las naciones indígenas son presentadas como una extensión de la naturaleza.

A fines del siglo XIX este cambio de óptica, el cual afecta tanto a la producción criolla o como a la europea, da como resultado que la narrativa de viaje privilegie las ciencias naturales. El género tiende cada vez más hacia las ciencias biológicas y, al igual que el museo, propone la fusión de naturaleza y etnografía. Esta fusión es la que permitió que algunos de estos viajeros asociaran bajo un mismo techo un poncho yámana, los huesos de una ballena y un coihue petrificado: el estudio de la naturaleza lo justifica. En

este punto me gustaría regresar a la aseveración de Daniel Defert según la cual más que un género se trataría de un complejo sistema de representaciones culturales. En la medida en que, a pesar de esta hibridez, la literatura de viaje logra definir un nicho propio en el campo de la etnografía nunca pierde esa complejidad a la que alude Defert. La mirada inclusiva de ese viajero, para la que nada es ajeno, genera descripciones que no son sólo utilitarias. La literatura de viaje produce a partir del siglo XIX extensos comentarios en los cuales los indígenas quedan incorporados como parte integral del paisaje, o sea que se transforma en viajes de relevamiento geográfico con aspiraciones etnográficas. Ya no se trata de ofrecer un listado de accidentes geográficos sino una visión cultural de la zona. La literatura de viaje se desplaza así de una especificidad biológica al campo de la antropología cultural (8). La hibridez de ese sistema de representaciones culturales se debe al hecho de que la literatura de viaje depende de "lo factual", es decir de las observaciones siempre subjetivas del viajero. El género nunca ha podido desprenderse de este elemento subjetivo abriendo la posibilidad para una inmensa gama de interpretaciones, tantas como viajeros recorran la zona.

Sin embargo la actividad de viajar es una posibilidad limitada a cierto estrato social. El inmigrante, el trabajador golondrina, no son viajeros en el sentido del que recorre por placer o curiosidad con la intención de regresar a un punto de partida. El viajero que da origen a la literatura de viaje es, al menos desde el siglo XVIII en adelante, parte de una cierta clase social, no sólo porque necesita los medios para poder financiar el viaje o conseguir que una institución (el estado, la universidad, el museo) lo financie, sino porque el concepto del viaje como una posibilidad de reflexión política o cultural o requerían, y quizás aún hoy sigan requiriéndolo, la existencia de un individuo con la formación intelectual como para articular esa visión. Esta suerte de restricción social tiene

como consecuencia que la mayoría de los viajeros del siglo XIX y principios del XX sean parte de la misma clase social, y que por lo general estén directamente conectados con el gobierno o con instituciones culturales, militares, políticas que hacen que el género quede asociado al aparato del estado. Basta mencionar cuatro ejemplos dentro de la literatura de viaje patagónica para ver la relación del género con el poder: Lady Florence Dixie y Charles Darwin, la primera, parte activa de una aristocracia política británica, el segundo miembro de un grupo económico con acceso directo a la élite cultural, en este caso Cambridge. Entre los argentinos Francisco Moreno que llega a ser senador nacional y antes que él, Estanislao Zeballos que se desempeñó como ministro de relaciones exteriores del Presidente Julio Argentino Roca. La lista podría extenderse hasta incluir a casi todos los relatos del siglo XIX y del XX.

El impacto político de estos viajeros no se manifiesta sólo en la esfera cultural. Muchos de estos textos se escriben para el estado, ya sea que se trate de un informe militar o un relevamiento topográfico para el establecimiento de un centro de producción agrícola. La literatura de viaje oscila entre la narrativa personal y las obligaciones institucionales. En el marco de la Conquista del Desierto estas narrativas de viaje desarrollan una visión, según la cual los indígenas son parte integral del paisaje y por lo tanto deben ser, como el territorio mismo, subyugados para dar paso al progreso y a la nación-estado. Este es el momento en el cual la narrativa de viaje y el informe gubernamental se funden no para contar sobre remotos paisajes que son parte de un proyecto imperial sino para describir los caminos que rodean las inmediaciones de la propia ciudad, aquellos que permitirían unir el fragmentado mapa de la república. Definida la nación y exterminados los indígenas se inicia en las narrativas patagónicas un proceso de simbolización, por el cual el viaje físico, la aventura de exploración, pasa a un

segundo plano. Y en cambio se enfatiza la metaforización del territorio patagónico, destinatario y punto de partida de ambiciosas aspiraciones económicas y políticas.

Contrariamente a una visión de la historia como una sumatoria, según la cual cada nuevo aporte nos acercaría progresivamente a una visión cada vez más definitiva de la literatura nacional, propongo en cambio leer estos textos como un trama. De tal forma que más que un desarrollo lineal, esta serie de viajeros va dando volumen a la representación de la zona. Sus superposiciones e intertextualidades aumentan las posibilidades interpretativas de quienes las leen y contribuyen a la densidad de quienes vuelven a inscribir una y otra vez el viaje a la zona. Creo además que la literatura de viaje de la zona conserva un grado de especificidad tal que es posible leer estos textos como parte del imaginario argentino, a pesar de que las lenguas en las que fueron escritos no sean siempre el castellano. Imaginario que resulta interesante no tanto porque ofrezca una idea resuelta de la identidad nacional sino porque muestra que estos relatos de viaje ponen en escena los fantasmas de lo salvaje como sinónimo de América. El deseo común de estas narrativas por definir la región más que obtener una respuesta pone de manifiesto lo evasivo de una noción de identidad que depende tanto de los viajeros que visitan la Patagonia como del momento histórico en que se escriben.

Todos ellos contribuyen a la formación del mito patagónico como desierto, tierra de nadie, inconmensurable, poblada por gigantes que restringen el acceso a la zona en la que quizás se encuentre el paso que conecte los dos océanos o la prueba geológica que explique la evolución de la tierra. El mito no oculta pero distorsiona y empobrece aquello que está lleno de significado. Así los indios quedan desprovistos de su historia, transformados en gestos o espectáculo, caracterizados como gigantes, como mansos o

como violentos, como pieza de museo o como idealización de una forma de vida. Una vez vaciado el mito puede volver a llenarse según las necesidades marcadas por un nuevo momento cultural. La fuerza del mito está en su capacidad de naturalizar la historia. La colonización, el encuentro con los indígenas, en última instancia la ocupación de un territorio y lo que habrá de ser la justificación de esa guerra de ocupación requieren de ese vaciado. Requieren que se presente a la Patagonia, a los indígenas y al paisaje (especialmente el paisaje), como un fenómeno natural cuya historia se funde con la narrativa misma del viajero. Esa naturalización del paisaje y de sus habitantes, como lo señala la cita de Guy Debord que abre estas notas, adopta un nuevo sentido y problematiza las narraciones de los viajeros, cuando se los ve a través de la historia, cuando se los intenta captar como un conjunto detrás del mito.

Notas

(1). Esta percepción del territorio patagónico se mantiene hasta principios del siglo XX. Basta como ejemplo la edición de 1911 de la *Enciclopedia Británica* en la que se incluyen artículos separados, uno para Argentina y otro, separado, para la Patagonia. Narrativas más recientes como la de Bruce Chatwin, *In Patagonia* o la de Paul Theroux, *The Patagonian Express* dependen en parte de cierta visión autónoma de la región que de otra manera implicaría entre otras necesidades un conocimiento mínimo del castellano o una idea más precisa de la historia argentina.

(2). Para una historia pormenorizada del género durante el período renacentista ver la excelente introducción de Jas Elsner y Joan-Pau Rubiés: *Voyages & Visions: Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999.

(3). Existen trabajos de investigación dedicados exclusivamente a los viajeros británicos, entre ellos el de Santos Samuel Trifilo *La Argentina vista por viajeros ingleses 1810-1860* (1953) y más recientemente el de Adolfo Prieto *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina.* (1996)

(4). Una historia de los intentos utópicos que tuvieron lugar en la Patagonia tendría que incluir, entre otros, al Rey de la Patagonia durante la primera mitad del siglo XX y a la comunidad del Bolsón durante la segunda parte de ese mismo siglo.

(5). El reciente libro de Adrián Gimenez Hutton, *La Patagonia de Chatwin* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999) es uno de los ejemplos más extremos de una narrativa que depende enteramente de una narrativa anterior. De manera similar Lady Florence Dixie escribe *Across Patagonia* en gran parte a partir de la de George Musters.

(6). Aunque el mecanismo de citas y referencias ya está presente en las narrativas más antiguas, no es hasta la segunda mitad del siglo XX que contamos con una narrativa sobre la Patagonia hecha únicamente de citas de viajeros anteriores. Para ese entonces el grado de simbolización del viaje a la Patagonia se encuentra tan mediado por la intertextualidad de las crónicas de viajes que es posible publicar un libro que, como *Nowhere is a place* de Bruce Chatwin y Paul Theroux, presente un viaje hecho de los jirones textuales de otros viajeros. ¿Sugiriendo así que el único viaje a la Patagonia que nos queda disponible es el de la lectura?

(7). Es difícil subestimar la importancia del impacto tecnológico en la literatura de viaje cuando en un viaje que se llevó a cabo en 1999, por entre las cumbres más altas

de la Cordillera de los Andes, los viajeros informaban de su viaje a diario por medio de computadoras portátiles, cámaras digitales y módems inalámbricos con lo cual el viaje se transformó en los comentarios de las imágenes que los viajeros enviaban a través del Internet.

(8). El último trabajo de James Clifford, *Routes: travel and translation in the later twentieth century* es un buen ejemplo de cómo redefinir el género por medio de uno de sus intereses. Clifford decide, previsiblemente desde la postmodernidad, ir en la dirección opuesta que caracteriza al fin de siglo XIX. En lugar de enfatizar la supuesta objetividad de la narrativa de viaje antropológica, prefiere deliberadamente enmarcar su subjetividad. Para un estudio pormenorizado de lo subjetivo en el discurso antropológico es de gran utilidad el texto antes mencionado de Clifford Geertz, *Works and lives*.

Bibliografía

Black, Jeremy. *Maps and History*. New Haven: Yale University Press, 1997.

Browne, Janet. *Charles Darwin, a Biography*. New York: Knopf, 1995.

Chatwin, Bruce. *In Patagonia*. New York: Penguin, 1988.

Clastres, Pierre. *Society Against the State*. New York: Zone Books, 1989.

---. *Archeology of Violence*. New York: Semiotext(e), 1994.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Later Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. 1967. 13 April 2000
<<http://www.nothingness.org/si/debord/SOTS/sotscontents.html>>

Defert, Daniel. "The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries." *Dialectical Anthropology* 7 (1982): 11-20.

Dixie, Lady Florence. *Across Patagonia*. New York: R. Worthington, 1981.

Elsner, Jás y Joan-Pau Rubiés. *Voyages & Visions: Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999.

Falkner, Thomas. *A Description of Patagonia*. Chicago: Armann & Armann, 1935.

Geertz, Clifford. *Works and Lives*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Gimenez Hutton, Adrian. *La Patagonia de Chatwin*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

Hudson, Henry William. *Idle Days in Patagonia*. New York: E. P. Dutton, 1917.

Lista, Ramón. *Obras*. Buenos Aires: Editorial Confluencia, 1998.

Martínez Estrada. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. México: Fondo de Cultura, 1951.

--- . *Radiografía de la Pampa*. México: Colección Archivos, 1983.

McEwan, Colin, Luis A. Borrero y Alfredo Prieto, eds. *Patagonia: Natural History, Prehistory and Ethnography at the Uttermost End of the Earth*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Montaldo, Graciela. "Espacio y nación." *Estudios* 5 (1995): 5-18.

---. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Moreno, Francisco P. *Viaje a la Patagonia Austral*. Buenos Aires: Hachette, 1969.

---. *Reminiscencias de Francisco P. Moreno*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.

Morley, Roberts. *W. H. Hudson: A Portrait*. New York: Dutton, 1924.

Musters, George Chaworth. *At Home with the Patagonians*. London: John Murray, 1871.

Nouzeilles, Gabriela. "Patagonia as Bordeland: Nature, Culture and the Idea of the State." *Journal of Latin American Cultural Studies* 8 (1999): 35-48.

Payró, Roberto J. *La Australia argentina*. Buenos Aires: Imprenta de la Nación, 1898.

Pigafetta, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1970.

Porter, Denis. *Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

Richards, Thomas. *The Imperial Landscape*. London: Verso, 1993.

Rosman, Sylvia. "Of Travelers, Foreigners and Nomads: The Nation in Translation." *Latin American Literary Review* 26 (1998): 17-29

Theroux, Paul. *The Old Patagonian Express*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

Williams, Raymond. "Ideas of Nature." *Ecology in Theory and Practice*. Ed. Jonathan Benthall. New York: The Viking Press, 1973. 147-164.

Ygobone, Aquiles D. *Viajeros científicos en la Patagonia durante los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1977.

---. *Francisco P. Moreno: arquetipo de argentinidad*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.

Zeballos, Estanislao. *La conquista de quince mil leguas*. Buenos Aires: La Prensa, 1878.

En el nombre del padre: *Las peregrinaciones de una paria de*

Flora Tristán

Cristina Guiñazú
Lehman College, CUNY

Hacia mediados del siglo XIX, el relato de viaje, constituido en género literario, es reconocido como instrumento didáctico y de entretenimiento. A lo largo del siglo, dentro de la gran proliferación de textos existente, es posible examinar numerosas variantes, según los intereses del autor: misionera, naturalista y la del simple viajero curioso de novedades. Rasgo común a todos los textos es la autoridad del yo narrador sobre la cual invariablemente se apoya la narración. Sin embargo, en el caso de muchos textos escritos por mujeres, el prestigio de las autoras necesita reafirmarse dentro el texto con explicaciones destinadas a probar la legitimidad de sus voces. En la mayoría de estos casos el motivo de los viajes se debe más a razones personales y familiares que a deberes intelectuales y las autoras se sienten obligadas a justificar la tarea escritural que acometen. En este sentido, la situación de las viajeras británicas del siglo XIX, descrita por Sara Mills, no difiere de la situación de escritoras de otras procedencias:

Because of the way that discourses of femininity circulated within the late nineteenth and early twentieth centuries, women travel writers were unable to adopt the imperialist voice with the ease with which male writers did. The writing which they produced tended to be more tentative than male writing, less able to assert the 'truths' of British rule without qualification (3). (1)

Aunque muchas viajeras no provienen de metrópolis con intereses imperialistas, sus afirmaciones denotan cambios y alternancias de voz en relación con su autoridad dentro del texto. En *Las peregrinaciones de una paria* (1838) de Flora Tristán la búsqueda de la legitimidad por parte de la autora juega un rol preponderante en el relato y sigue una dinámica sumamente compleja. Dada la importancia de las circunstancias biográficas de Tristán, creo útil recordar algunos datos que tienen relevancia en relación con el texto estudiado. Flora Tristán nace en París en 1803, hija de Anne-Pierre Laisnay y de Mariano de Tristán, miembro de una familia peruana de gran alcurnia y coronel al servicio del rey de España. El matrimonio, celebrado en una ceremonia religiosa privada, sin ninguna documentación civil, no tiene validez legal. Por esa razón, cuando Mariano Tristán muere en 1807, la familia queda totalmente desprotegida y pasa grandes necesidades económicas. En 1821, Flora es obligada por su madre a contraer matrimonio con el pintor y litógrafo André-François Chazal. La pareja tiene una relación difícil y las violencias del marido obligan a Flora a una primera mudanza a la casa de su madre. A lo largo de su vida, siempre por temor a Chazal, tendrá que cambiar de residencia en numerosas ocasiones. En 1828, Flora logra la separación de bienes y en 1832, el marido acepta la separación de cuerpos. A cambio de ese arreglo, Flora cede la tenencia de su hijo Ernest al marido mientras que la hija menor queda bajo su tutela. En 1829 Flora le escribe por primera vez a su tío, Pío Tristán que vive en el Perú. Invocando el nombre del padre -adjunta su certificado de nacimiento- le cuenta sus penurias en espera de compensación legal y económica. Se despide con estas palabras: "Espero de Ud. justicia y bondad. Confío en Ud. con la esperanza de un futuro mejor. Le pido su protección y le ruego amarme como tiene derecho a reclamar la hija de su hermano Mariano". (*Flora Tristan. La paria et...*, 29)

Las circunstancias biográficas mencionadas explican el motivo del viaje de Flora Tristán al Perú en 1833. Su objetivo es doble: reclamar el reconocimiento de la familia paterna y la herencia que le corresponde por su padre. Por temor al rechazo de la familia y al maltrato que podría recibir durante el viaje, deja a su hija en Francia, ocultando a todos que es madre y que vive separada del marido. Georges Van Den Abbeele señala que todo viaje supone un intercambio que resulta en ganancia o pérdida para el viajero. El capital arriesgado puede incluir artículos tan variados como la cultura, la salud y la sabiduría. En el caso de Tristán, sin embargo, las finalidades del texto han de diferenciarse de las necesidades del viaje. *Las peregrinaciones* cuentan el viaje al Perú pero sobre el itinerario geográfico se inscriben varios intereses. A la búsqueda personal del origen y de la identidad propios se añade el ajuste de cuentas que, ante el fracaso en lograr el apoyo familiar, Tristán torna en beneficio propio y en contra de su familia peruana, sobre todo de su tío. Además, muy importantemente, selecciona episodios y escenas en torno de los cuales traza la evolución de su pensamiento.

Los tres textos que preceden el relato de viaje: la dedicatoria, el prefacio y el prólogo responden a un cuidadoso montaje de autopresentación y justificación por parte de la autora. Escritos después de terminado el relato, presentan la imagen pública que Tristán quiere para sí. Surge aquí la figura de la autora experimentada que escribe con conocimiento de causa y que difiere de la imagen de la viajera presentada en el transcurso del relato.

Tristán escribe en francés y publica su libro en Francia; lo dedica sin embargo "A los peruanos" y firma la dedicatoria: "Vuestra amiga y compatriota". De ese modo, se autorrepresenta en un espacio cultural intermedio en el que une su ciudadanía francesa,

real con una ciudadanía peruana, imaginaria. No hay duda que quiere afirmar el privilegio y el prestigio de ser una mujer de mundo, conocedora de los dos continentes. Mary Louise Pratt en su estudio del relato de viaje distingue, al referirse a Hispanoamérica, dos variedades narrativas: la etnográfica y la autoetnográfica. La primera corresponde a los textos que, escritos por europeos para lectores europeos, describen lo diferente y exótico desde una perspectiva de superioridad destinada a una posible dominación. La segunda, caracteriza al texto que responde al anterior; escrito por autores provenientes de sociedades colonizadas interpreta la cultura autóctona para el público de la metrópolis. Tristán se adjudica una postura ambigua que pretende abarcar ambas variedades narrativas: en tanto europea, observa y critica desde una postura en que formación y experiencia juegan en favor de su autoridad; pero, en tanto paria y mujer que desea convertirse en criolla, queda fuera de las esferas de poder. Las circunstancias señaladas hacen que conceptos tales como civilización, marginalidad y desplazamiento tejan un subtexto muy relevante. Como se verá, la voz autorial cambia de posturas. A principios del relato la narradora reconoce las limitaciones que padece, debidas a la inexperiencia:

En esa época, yo era muy exclusiva, mi país ocupaba más mi pensamiento que todo el resto del mundo: a partir de las opiniones y los usos de mi patria juzgaba las opiniones y los usos de otros países. El nombre de Francia y todo lo que se le relacionaba me producían efectos casi mágicos. Entonces consideraba a un inglés, a un alemán, a un italiano como a extranjeros: no comprendía que todos los hombres son hermanos y que el mundo es su patria común. (I, 41) (2)

A pesar de esta advertencia muchos comentarios críticos son formulados a través del prisma europeo. Europa figura como el paradigma sobre el cual mide sus observaciones. Sin embargo, eso no le impide referir críticas a las sociedades europeas. La posición compleja y equívoca que la autora crea para sí dentro del texto le facilita jugar con un amplio registro de temas que abarca sus preocupaciones políticas y sociales y su situación personal. Figuran en el texto la situación de los esclavos en Perú, la guerra civil en Arequipa, las costumbres familiares, la vida en los conventos, los conflictos con su esposo, las negociaciones con su tío, y una de las preocupaciones que marca toda su obra, la situación de las mujeres.

La estrategia de Tristán por hacer suya "la zona de contacto" entre las dos culturas, la francesa y la peruana atenúa el tono de la dedicatoria, del prefacio y del prólogo que preceden al relato de viaje en sí. Los tres textos introductorios tienen por objeto apoyar el derecho de Tristán a narrar con autoridad su viaje al Perú. En la dedicatoria se arroga una superioridad que le permite señalarles a los peruanos sus errores: "... viendo que tomaban la ruta equivocada, que no pensaban antes que nada, en armonizar sus costumbres con la organización política que han adoptado, he tenido el coraje de decirlo, a riesgo de ofender el orgullo nacional". (I, 7) Resume luego sus críticas: la clase alta es corrupta y las clases bajas están embrutecidas; propone a continuación una solución: educar a todo el pueblo. Termina con el deseo de que algún día, el gobierno peruano pida ayuda a las artes de Asia y de Europa para que el país recupere el rango que tuvo en la época precolombina.

Tristán asume la postura de un sujeto activo que formula juicios valorativos sobre los peruanos a quienes otorga la posición de objeto pasivo; se trata de una relación de

poder parecida a la denunciada por Edward Said en *Orientalism* con relación a Oriente.

(3) A esa concepción de la otredad corresponde la representación de los peruanos bajo imágenes generalizadoras y estereotipadas. Sin embargo, como se verá más adelante, la voz autorial en *Las peregrinaciones* altera ese modo de observación con la inclusión de comentarios divergentes. Las preocupaciones del sujeto narrador por representar las vivencias de diferentes grupos minoritarios relativiza el tono del discurso etnocéntrico.

En el prefacio, Tristán continúa estableciendo su autoridad; explica que los libros más útiles a la sociedad son los que ayudan a la humanidad a conocerse a sí misma. Dice apreciar el género de las memorias cuando son publicadas en vida del autor y cuando narra las luchas de las personas sin alcurnia contra los poderosos. Resulta obvio que el comentario valora el texto propio explicando las razones por las cuales lo escribe y a sabiendas de que va a generar reacciones adversas. (4) El prefacio también puede leerse como un manifiesto a favor de las mujeres. La autora recurre al argumento de los utopistas sociales para quienes el grado de civilización de un pueblo se mide según el grado de independencia de sus mujeres. Defiende así su derecho -y el de todas las mujeres- a escribir *su historia*; les da coraje para que escriban sus experiencias, extendiendo ese derecho a todos:

Que todo individuo, en fin, que ha visto y ha sufrido, que ha debido luchar contra las personas y las cosas se haga el deber de contar con toda verdad los acontecimientos en los que ha sido actor o testigo y que nombre a aquellos de quienes se queja y a quienes elogia ya que, lo repito, la reforma no puede operarse, y no habrá ni integridad ni franqueza en las relaciones sociales sin revelaciones semejantes. (I, 14)

Convencida del poder de la palabra para producir cambios sociales, Tristán incita a la publicación de las experiencias personales y de los sufrimientos individuales. Si bien por un lado, da entrada al yo romántico, por otro, la actitud de la autora no deja de sorprender al lector por cuanto anuncia una exhibición, inaceptable para una mujer en esa época. Dice: "En el transcurso de la narración hablo a menudo de mí. Describo mis sufrimientos, mis pensamientos, mis afectos..." (I, 14) Se trata de una manera de asumir autoridad justificando ante el lector la importancia de "sus memorias". (5) Tristán se arriesga al franco rechazo de los lectores ya que desafía el anonimato que Carolyn Heilbrun acertadamente nota como condición asignada a la mujer. Llega incluso a acusar, sin nombrarla a George Sand, por su falta de coraje:

...un escritor que ha brillado desde sus comienzos, por el pensamiento elevado, la dignidad y pureza de su estilo, al elegir la novela para hacer sobresalir la desgracia de la posición que nuestras leyes le han causado a la mujer, ha puesto tantas verdades en su descripción que hasta sus propios infortunios han sido presentidos por el lector. Pero ese escritor, que es una mujer, no se ha contentado con el velo con que se ha escondido en sus escritos y los ha firmado con un nombre de hombre. (I, 13)

Si anteriormente la narradora había hecho alardes de mujer de mundo para criticar a la sociedad peruana, ahora torna su mirada a Europa para señalar allí la falta de libertad e incluso atacar a uno de sus íconos feministas.

Las experiencias personales tienen importancia para Tristán porque cree en la posibilidad de formar un movimiento social en base a la comunidad de intereses individuales. Formula así un alegato en favor de todas las mujeres que viven separadas

de sus maridos. Aunque este sea otro justificativo para hablar de sí misma, la aserción adquiere una amplitud que le da vigencia política:

Muchas mujeres viven separadas de hecho de sus maridos en los países en que el catolicismo de Roma ha hecho rechazar el divorcio. No es entonces sobre mí personalmente que he querido atraer la atención sino sobre todas las mujeres que se encuentran en la misma posición y cuyo número aumenta diariamente. (I, 14)

Este tipo de comentario altera notablemente la representación del sujeto narrador que, reconociendo sus debilidades y necesidades se hace portavoz de sus congéneres. Concluye el prefacio con una visión de sí misma en la que se muestra abriendo un nuevo camino y cumpliendo una misión de conciencia. Cierra el párrafo con el gesto romántico de una guía heroica que da las pautas de una moral social nueva.

Dentro de la profusión de observaciones y comentarios del libro, los datos autobiográficos y las explicaciones que los acompañan juegan un papel importante ya que sirven como contrapartida a los juicios que emite como sujeto europeo y civilizado. Siguiendo nuevamente a Said, los elementos autobiográficos y los episodios y caracteres individuales que figuran en el texto -y que con tanta frecuencia aparecen en los relatos de viaje de mujeres- minimizan las declaraciones generalizadoras que presentan al otro, aquí, a los peruanos, en situación de inferioridad. A modo de viñetas, Tristán introduce las historias de los personajes que le permiten desarrollar su pensamiento. En todos los casos se presenta a sí misma como participante o como testigo directo de lo que acontece. En el ver y en el oír fundamenta la veracidad del relato.

La paria

El tercer y último texto que precede la narración del viaje, el prólogo, consiste en un relato autobiográfico; no insistiré sobre él ya que se han dado anteriormente los datos más importantes. Sólo mencionaré que relata los maltratos recibidos de su marido, Chazal. Tristán aquí se declara una paria en base al tratamiento que la sociedad le da a la mujer separada. Explica: "Exceptuando un pequeño número de amigos, nadie le cree y, alejada de todo por la maledicencia, no es más, dentro de esa sociedad que se vanagloria de su civilización, que una paria desgraciada..." (18) Por primera vez en el texto -la idea será repetida posteriormente- Tristán da su definición de paria. La importancia de la explicación no sólo deriva de la prominencia de la palabra en el título del libro sino de que también otorga identidad a la narradora. Autorreconocerse como tal, le permitirá asumir una nueva voz y una postura política conducentes a actividades públicas de envergadura. Nuevamente hay que insistir en que estas declaraciones son muy poco comunes en la escritura femenina del siglo XIX; además de tocar temas prohibidos lo hace en términos igualmente prohibidos: "...what has been forbidden to women is anger, together with the open admission of the desire for power and control over one's life." (Heilbrun, 13)

El pivote central narrativo gira en torno a la lucha por conseguir el reconocimiento de la familia paterna o sea, el reclamo en el nombre del padre. Tristán insiste sobre el tema cuando le escribe a su tío después de haber perdido todas las esperanzas de triunfar en su misión: "Ya que la legitimidad de mi nacimiento es discutida, sólo me quedaba desear ardientemente ser reconocida como hija legítima, a fin de correr una cortina sobre la falta de mi padre, cuya memoria queda empañada por el estado de abandono en que ha dejado a su hija..." (*La paria et son rêve*, 30). Ha expresado la misma idea cuando, en el barco, discute con uno de los pasajeros, Alfred David que critica duramente a los

peruanos: "He nacido en Francia pero soy del país de mi padre. El azar determina que nazcamos en un lugar y no en otro. Observe mis rasgos y dígame a qué nación pertenezco". (I, 89) En la lucha por lograr ser reconocida como perteneciente a la familia Tristán, sin otra documentación que la ya mencionada, utiliza los rasgos de su cara para probar su origen. En más de una ocasión señala la sorpresa con que familiares y amigos notan el parecido con su padre o con otros miembros de la familia. Sin embargo, una vez aceptada la condición de paria -Pío Tristán la considera hija natural de su hermano- comprende la dimensión pública de su situación y le adhiere paulatinamente un plan de carácter político. La noción de ser una paria, que ya había sido introducida en el prólogo, se fundamenta en el texto con la historia de cada mujer que encuentra en el viaje. En el siglo XIX, las mujeres, sin derechos civiles y consideradas responsabilidad del padre o del marido, después de la separación matrimonial quedan desplazadas en la sociedad sin tener un rol específico y respetable que cumplir. Tristán descubre el carácter universal de la paria; esa situación, que la impulsa a iniciar el viaje, no cambia bajo el paisaje americano: "Siendo Paria en mi país, había creído que interponiendo entre Francia y yo la inmesidad de los mares, podría recobrar una sombra de libertad. ¡Imposible! En el nuevo mundo, era todavía tan Paria como en el otro." (I, 102)

A partir de esa aceptación, construye una nueva visión de sí que la libera de la sujeción familiar paterna y le gana la independencia intelectual. El proceso de cambio tiene lugar durante el viaje y ocurre a medida que la narradora enfrenta nuevas situaciones. Inserta en la narración la biografía de varias mujeres que, aunque viven bajo condiciones muy diferentes, sufren injusticias semejantes en razón de su sexo. Esas experiencias, salpicadas con diálogos directos que ceden la voz a las mujeres, se desarrollan ante los ojos del lector y dan al relato un valor testimonial. Un caso en

particular es el de su prima Carmen, mujer de alcurnia que, por el matrimonio con libertino y jugador se ve reducida a vivir en la pobreza. Luego de una discusión con Carmen sobre el destino de las mujeres, concluye Tristán: "Las mujeres son aquí, por el matrimonio, tan desgraciadas como en Francia: ellas encuentran también la opresión de ese lazo y la inteligencia que Dios les ha dado queda inerte y estéril". (I, 173) La discusión entre las primas confronta dos puntos de vista opuestos. Para la peruana resulta inconcebible actuar independientemente ya que, desafiar las costumbres locales, la marginaría aún más. Sus actividades se reducen a un ir y venir entre visitas y reuniones dentro de un círculo cerrado de familiares y amigos. Tristán nota una diferencia entre las mujeres del Perú y las europeas: "En Europa, como aquí, las mujeres están sometidas a los hombres y tienen que sufrir aún más su tiranía. Pero en Europa, se encuentra más que aquí, mujeres a quienes Dios ha otorgado suficientes fuerzas morales para liberarse del yugo". (172) Este comentario hace referencia a la misma Tristán que, sin poder decírselo a su prima, se ha rebelado y ha huído del marido, actuando según sus convicciones. El comentario, por otra parte, responsabiliza a las peruanas o, por lo menos a aquéllas que podrían ejercer algún liderazgo, por no reaccionar en contra del *status quo*. La mayoría de los casos narrados por Tristán están relacionados con su interés por hacer reinstaurar la ley de divorcio. El matrimonio forzado es una de las grandes injusticias por las que luchan muchas mujeres a lo largo del siglo. (6)

Otro ejemplo que destaca como notable es el de la señora de Gamarra, "la mariscal" quien, según la opinión general, gobierna el Perú y comanda el ejército durante la presidencia del marido. Su ejemplo le da a Tristán la idea de intervenir en la vida política. Sin embargo, hacia el final del viaje, cuando Tristán la conoce personalmente,

doña Pencha se halla camino al exilio, perseguida y odiada por el pueblo peruano; ella también, convertida en paria. Recuerda la narradora:

Esa mujer estaba todavía presente en mi mente: su coraje, su constancia heroica en el medio de los sufrimientos innumerables que había tenido que soportar me la hacían ver más grande de lo que era en realidad y sentía que se me cerraba el corazón al ver esa criatura de élite, víctima de las mismas cualidades que la distinguían de los demás, forzada, por los temores de un pueblo pusilánime, a dejar su país, a abandonar familia y amigos y partir, siendo víctima de la enfermedad más horrible, para acabar su dolorosa existencia en tierras del exilio. (II, 185-6)

En base a las observaciones señaladas -aquí sólo menciono unos pocos ejemplos- Tristán elabora un panorama social en el que se sitúa a sí misma.(7) Si bien al final de viaje su condición de paria no ha variado, sí ha cambiado su actitud frente a ella. Las consideraciones que la narradora hace sobre su situación después del fracaso de sus demandas y cuando ya ha decidido volver a Francia, la muestran en un cuadro de desolación romántica, vulnerable, decepcionada pero enfrentando el mundo:

...dejaba la casa donde había nacido mi padre y donde había creído poder encontrar refugio; durante los siete meses en que la había habitado, había hallado la morada de un extraño. Huía de esa casa donde me habían tolerado sin adoptarme; huía de las torturas morales que había sentido y de las sugerencias que allí me había inspirado la desesperación: ¿huía hacia donde?... lo ignoraba. No tenía un plan y cansada de las decepciones, no hacía proyectos: dejada de lado por todos, sin familia, sin fortuna ni profesión, sin siquiera un nombre propio, partía al azar como un globo en el espacio que va a caer allí donde el viento lo lleva. (II, 122) (8)

A pesar de esa imagen azarosa, Tristán ha desarrollado durante el viaje todo un aparato crítico que le permite reflexionar sobre cuestiones políticas y sociales. A partir del gesto heroico que implica aceptar el fracaso de su misión, surge el orgullo de su superioridad moral y la convicción de poder hacerle frente a la adversidad. Tristán elabora en *Peregrinaciones* los principios de lo que Máire Cross y Tim Gray denominan feminismo legal consistente en demostrar la necesidad de proteger a las mujeres de ciertos tipos de opresión para otorgarles mayor libertad y darles acceso a la educación.

Aunque las ideas feministas de Tristán hallan mayor desarrollo en este texto, no sólo sus observaciones sobre la situación de las mujeres influyen su pensamiento. También ha tenido la ocasión de apreciar prácticas sociales en las que el ejercicio de la autoridad por parte de un grupo minoritario con poder económico sacrifica a la mayoría a trabajar en condiciones insalubres. El relato del viaje crea un espacio de reflexión en que las costumbres europeas y las peruanas se contrastan. A este orden de cosas pertenecen sus comentarios sobre la esclavitud, la iglesia peruana y el sistema de gobierno, por ejemplo. Si Tristán, años más tarde, pone tanto empeño en su labor por organizar la Unión Obrera es porque esas ideas han germinado en base a las observaciones y a los comentarios de *Las peregrinaciones*.

En dos ocasiones la viajera discute sus ideas sobre la esclavitud. La primera tiene lugar en una escala en las islas de Cabo Verde donde se enfrenta con M. Tappe, ex-seminarista dedicado a la trata de esclavos quien le cuenta en qué consiste su trabajo; sus palabras provocan la repugnancia de Tristán que debe retirarse. La segunda ocurre en Chorillos, Perú, cuando visita un ingenio azucarero. Allí el dueño del establecimiento, M. Lavalle le explica la necesidad de la esclavitud como el único medio de lograr que los

pueblos de otras razas -menciona también a los indios- trabajen. Tristán transcribe el diálogo enfrentando el interés económico del dueño del ingenio con su interés humanista. Contrasta luego el lujo de la casa de Lavalle con la indigencia de sus esclavos. El episodio termina con la visita a una celda en que dos mujeres negras han sido encerradas por haber dejado morir de hambre a sus hijos. Tristán comprende en ese hecho un acto de rebeldía para evitar la esclavitud de los niños. En ambos episodios la narradora deja que los explotadores transmitan sus opiniones permitiendo que el lector las "escuche" de su boca haciendo que participen de la discusión. La serie de viñetas mencionadas destruye la posibilidad de considerar a los peruanos bajo una figura unificadora, sujeta a algún estereotipo. Lo que la viajera ha hallado, sin embargo es una semejanza que cruza todas las fronteras: la marginalidad de los grupos sin poder económico.

El relato de viaje, iniciado por el deseo de encontrar el reconocimiento en el nombre del padre y de todo lo que este significa, culmina con el gesto de triunfo de Tristán que acomete la tarea de narrar sus experiencias. La aventura culmina de una manera opuesta a la de Telémaco; Tristán no va a tomar el lugar de su padre sino que va a crear un espacio nuevo para sí. De las experiencias personales y de la influencia de las ideas preconizadas por las utopías socialistas de Saint-Simon y Fourier nace la escritora y la combatiente que va a luchar por los derechos de los obreros en Inglaterra y Francia. (9) Hay que recordar nuevamente la gran distancia que media entre el sujeto del relato de viaje que alterna entre una postura de inseguridad -frente al tío por ejemplo- y otra de seguridad -que le permite las críticas- y la voz altamente triunfal de los textos que lo preceden: dedicatoria, prefacio y prólogo, escritos después de la narrativa. Uno de los logros mayores del libro reside en mostrar cómo las diferentes tensiones trazan la evolución del sujeto narrador que culmina con la adquisición de una voz autorial nueva

capaz de tomar partido político en los conflictos que la apasionan. Con ese acto marca su libertad y se hace cargo de su quehacer. Resulta obvio que la distancia señalada corresponde igualmente a un distanciamiento ideológico. Creo que esto permite leer la expresión del título, peregrinaciones, bajo una nueva perspectiva. Francesca Denegri observa que el uso de la palabra resulta anacrónico en el siglo XIX. Según esta crítica, Tristán voluntariamente aleja su libro de las narrativas de viaje convencionales enmarcándolo dentro del discurso religioso. Si bien las peregrinaciones evocan el recorrido jalonado de penitencias que sigue un peregrino en pos de una figura espiritual de la cual espera favores y retribuciones, la palabra, en este contexto, resulta altamente irónica. Las peregrinaciones de Tristán no sólo fracasan en su primera misión sino que culminan con la proclamación de la palabra propia. Desplazada del dominio patrimonial a un lugar marginal por su ilegitimidad, Tristán consigue por la escritura trastornar las jerarquías del poder. La figura de autoridad ha sido subvertida por el yo. Si ha perdido el derecho a hablar en el nombre del padre, habla en nombre de los desposeídos, de los parias que forman parte de todas las comunidades, sean europeas o americanas. Volviendo al prefacio, se debe notar que utiliza el pronombre "nosotros" que abarca un grupo social no especificado. A ese grupo se dirige para dejar establecida su misión de guía social. Si se da otra ojeada a la dedicatoria, hay que reconocer ahora que la autora no se dirige a todos los peruanos sino sólo a aquéllos a quienes puede responsabilizar de la mala situación del país y, en especial, a aquél a quien puede responsabilizar de su propia situación. De allí que la noción de texto etnográfico, con que calificaba la dedicatoria a comienzos de este trabajo, deba ser modificada. En este texto, sobre todo, condensa Tristán el arreglo de cuentas con sus opositores. (10) La frase "A los peruanos" disimula

un escrito personal cuidadosamente armado para herir y atacar a personajes bien determinados.

El viaje y su posterior narración marcan un hito en la vida de la autora; señalan el antes y el después de un aprendizaje que se traduce en un cambio radical de la perspectiva autorial. En la narración son frecuentes expresiones tales como "en aquella época", "en aquel entonces" para señalar los comienzos del viaje pero no indican meramente una distancia temporal sino y sobre todo, el distanciamiento del yo inexperto de la viajera del yo conocedor y experimentado de la narradora. La experiencia en el Perú es el origen de muchas de las inquietudes que Tristán pondrá en obra después de su regreso a Francia. La maleabilidad del relato de viaje le ha dado la posibilidad de hacer hincapié en viñetas y escenas en las que es posible leer la germinación de su pensamiento socialista y feminista.

Notas

(1). Esta situación de ambigüedad es aún más difícil para las escritoras hispanoamericanas, doblemente marginadas. En *Recuerdos de viaje* (1882) de Eduarda Mansilla y *La tierra natal* (1888) de Juana Manuela Gorriti por ejemplo, los textos se inician con explicaciones que delatan la ansiedad de estas dos argentinas, debida a la posición de marginalidad en la que se sienten inscritas. La primera hace valer su experiencia como "parisina", ya que haber vivido en la ciudad luz, paradigma cultural de la época, le otorga la sabiduría de una mujer de mundo por excelencia. La segunda, expresa inquietud ante la recepción que su texto pueda tener entre los críticos. Hay que tener en cuenta que cuando estas autoras publican sus respectivos relatos de viaje ya

habían escrito buena parte de su producción y gozaban de fama en varios países. Para un estudio más amplio del tema, ver: María Cristina Arambel Guiñazú & Claire Martin, *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

(2). Las citas del texto de Tristán provienen de la siguiente edición: Flora Tristán, *Les pérégrinations d'une paria*. 2 vols. Paris: Indigo & côté-femmes éditions: 2000. Las traducciones son mías.

(3). Escribe Said: "Everyone who writes about the Orient must locate himself vis-à-vis the Orient, translated into his text, this location includes the kind of narrative voice he adopts, the type of structure he builds, the kind of images, themes, motifs that circulate in his text -all of which adds up to deliberate ways of addressing the reader, containing the Orient and finally representing it or speaking in its behalf." (20)

(4) Cuando el libro de Tristán se dio a conocer en el Perú, fue quemado en la plaza de Arequipa. Ricardo Palma apunta que el libro de Tristán también fue quemado en el escenario de un teatro limeño por los años de 1837 a 1839 en : "El poeta de las adivinanzas", *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1968: 712. En otro acto de represión , su tío, Pío Tristán ordena cancelar los pagos de una pensión que le había adjudicado a su sobrina.

(5). En el prefacio, Tristán califica a su relato de viaje como "memorias". Podríamos decir que en efecto, su relato se acerca a ese género ya que en numerosos episodios actúa como testigo de los acontecimientos que narra. Se acerca también a la autobiografía porque el relato se centra en el yo narrador y en las peripecias que le

sucedan. Kathleen R. Hart estudia este libro como autobiografía en "*Rêveries des promeneuses solidaires: Flora Tristan and the French Autobiographical Tradition*". *French Forum* Vol. 19, 1994: 133-148.

(6). En 1837 Tristán envía a la Cámara de diputados francesa su *Pétition pour le rétablissement du divorce*. Ese documento protesta contra la prohibición del divorcio por el código napoleónico y apoya su defensa según los derechos establecidos en la revolución 1789. Argumenta que Dios no estableció la indisolubilidad matrimonial. Explica allí también que el divorcio garantizaría un mejor trato para las mujeres dentro del matrimonio. Tristán vivirá en carne propia el peligro que señala: el 10 de septiembre, Chazal intenta asesinarla de un balazo, hecho por el cual será condenado a 20 años de prisión.

La ley de divorcio instaurada en Francia en 1792 es anulada en 1816 y no será reinstaurada hasta 1884. La separación de cuerpos -lograda por Tristán- no cambia los deberes ligados al matrimonio, entre ellos el de la fidelidad. Para una información detallada sobre las leyes que afectan a las mujeres, ver: Nicole Arnaud-Duc, "Las contradicciones del derecho", *Historia de las mujeres*. Tomo 7. El Siglo XIX: 91-133

(7). Otras historias interesantes: la Sra. Aubrit, francesa que tuvo que huir del matrimonio con un viejo militar y que ha conseguido después de una serie de peripecias instalar una casa de alojamiento en Valparaíso. Su prima Dominga que, habiendo sido religiosa, se escapa del convento para retomar su vida seglar. En su conversación con Flora, Dominga se queja de haber sido dejada de lado por la sociedad y de carecer de toda libertad. Otras historias, de carácter grupal, se refieren a las *ravanas* y a las tapadas. Las primeras, son mujeres indias que acompañan a los soldados en las campañas militares y

demuestran destrezas superiores a las de sus compañeros. Las segundas, son las limeñas de las clases media y alta. Son llamadas así por la vestimenta que usan para salir a la calle; las cubre completamente, exceptuando un ojo. Tristán admira la libertad de movimientos de las limeñas pero lamenta la frivolidad de sus intereses.

(8). A su vuelta a Francia, Tristán comparte sus ideas con otras feministas a las que da coraje para actuar. Así lo prueba una carta del 8 de diciembre de 1837 a Olympe Chodzko. Dice: "... para ser una mujer de mundo, es Ud. más fuerte de lo que yo esperaba -tiene carácter y con dos o tres pequeñas desgracias más, estará lista para tirarle el guante a la sociedad. Antes de diez años, la *Paria* no estará más sola; otras osarán escribir sus nombres en su bandera..." (*Flora Tristan. La paria...: 57*)

(9). Tristán encuentra apoyo en las ideas de Saint-Simon y Fourier que defienden la igualdad total de los sexos y atacan el matrimonio como una operación mercantil en que la mujer es simplemente una propiedad. Proponen además la educación femenina y el derecho de la mujer al trabajo y a la libertad sexual. De regreso en Francia, Tristán emprende una labor significativa para concientizar a los obreros y a las mujeres sobre las injusticias que reciben y los derechos que merecen. Su primera publicación es un panfleto destinado a promover la protección de las mujeres extranjeras: *Necessité de faire un bon accueil aux femes étrangères* (1835). Escribe una novela utópica, *Méphis* (1838) en la que ilustra sus tesis. Después de varios viajes a Inglaterra, publica *Promenades dans Londres* (1840) en que describe la situación miserable de las clases más bajas. En 1843 comienza su recorrido de las zonas industriales francesas, harengando a los obreros sobre sus derechos y promoviendo su libro *l'Union Ouvrière* (1843). Sus notas sobre este viaje fueron publicadas mucho después de su muerte, bajo el título *Le Tour de France* (1973).

(10). Hay que notar el tono altamente irónico con que comienza la dedicatoria: "Pensé que de mi relación podría resultar algún beneficio para ustedes; por eso se los dedico. Estarán sorprendidos, sin duda, que una persona que usa tan raramente epítetos laudatorios cuando habla de ustedes haya pensado en dedicarles su obra. Los pueblos son como los individuos: menos avanzados son y más susceptible es su amor propio". (7)

Bibliografía

Arnaud-Duc, Nicole. "Las contradicciones del derecho", *Historia de las mujeres*. Tomo 7. El Siglo XIX. Madrid: Santillana, 1993: 91-133

Cross, Máire y Gray, Tim. *The Feminism of Flora Tristan*. Oxford and Providence: Berg Publishers, 1992.

Denegri, Francesca. "Desde la ventana: Women 'Pilgrims' in Nineteenth-Century Latin-American Travel Literature". *Modern Language Review*. Vol. 92 (1-2), 1997: 348-362.

Guiñazú, María Cristina y Martin, Claire. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

Heilbrun, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. New York: Ballantine, 1988.

Mills, Sara. *Discourses of Difference. An analysis of women's travel writing and colonialism*. London and New York; 1991.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

Said, Edward, *Orientalism*. London: Routledge, 1978.

Tristán, Flora, *Flora Tristán. La paria et son rêve*. Correspondance établie par Stéphane Michaud. Fontenay/St.Cloud: ENS Editions, 1995.

---. *Les pérégrinations d'une paria*. 2 vols. Paris: Indigo & côté-femmes éditions: 2000.

Van Den Abeele, Georges. *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (¿1834?-1922): intrépida viajera española; olvidada "Cantora de las Américas" (1)

Leona Martin
Susquehanna University

En el año de 1890 se publicó en Barcelona *América y sus mujeres*, libro escrito por Emilia Serrano, Baronesa de Wilson para celebrar a las numerosas mujeres ilustres que ella había conocido durante sus viajes por casi todas las repúblicas del "Nuevo Mundo." En cualquier estudio de la vida y de las obras de esta española singular saltan a la vista las palabras "única" y "primera": única española del siglo XIX que viajó sola por casi todo el hemisferio occidental; autora del primer estudio comprensivo (1890) de la mujer americana, y de la primera antología de escritores americanos (1903) (2) que incluyera voces masculinas y femeninas. Emilia Serrano de Wilson se jacta de haber conocido personalmente a la mayoría de las ilustres figuras que desfilan por sus páginas y de haber visto en persona los lugares y maravillas naturales que describe. (3) "Viajera que sin temor alguno, cruzaba solitarios bosques, surcaba los mares y ascendía a la maravillosa cordillera andina," doña Emilia fue, en todo sentido de la palabra, una mujer excepcional (*Americanos célebres* 8). (4)

Resulta lamentable pero poco sorprendente el hecho de que Emilia Serrano de Wilson se haya borrado casi por completo de la memoria colectiva. Fue un destino que les aguardaba a muchas mujeres escritoras de su época, más tal vez a las españolas que a sus hermanas de otras naciones europeas. La situación de Serrano de Wilson resultaba especialmente precaria ya que, al residir y al publicar sus obras en tantas repúblicas del mundo hispanohablante, no estableció los imprescindibles lazos profesionales para insertarse firmemente dentro de la tradición cultural nacional de algún país específico.

Irónicamente gozó de mayor fama en los países hispanoamericanos que en su madre patria, hecho que se constata en las pocas palabras que se dedican a ella en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana Espasa Calpe*, edición de 1927, donde leemos que Emilia Serrano "viajó por toda América donde era conocidísima" (Tomo 45, p. 599). Por desgracia, aun en años recientes, marcados por una notable labor de resuscitación de la actividad literaria femenil del siglo XIX, muy poca atención se ha prestado a la Baronesa de Wilson. (5)

Serrano de Wilson dedicó todos sus esfuerzos a la diseminación-tanto en España como en Hispanoamérica-de información sobre las Américas. En *América en fin de siglo* (1897), libro que escribió con plena conciencia de la inminente disolución final del imperio español en las Américas, habló de la noble meta que la inspiraba: una unión entre los pueblos de habla española que fuera "tan estrecha, tan íntima, tan grande y útil para todos como inquebrantable" (133). Este artículo examinará las actividades profesionales de Emilia Serrano de Wilson con enfoque especial en el doble papel de *mujer de letras* y de *científica* que desempeñó para lograr sus metas.

Las semillas de la futura vocación de Emilia Serrano se sembraron durante los años de su niñez y su adolescencia. Nacida en Granada, a los cinco años de edad sus padres la llevaron a París para que se educara en la Ciudad Luz. Se crió dentro de un ambiente sumamente cosmopolita y privilegiado. En las páginas introductorias de *América y sus mujeres* la autora recuerda, por ejemplo, a los literatos-- hombres célebres como Alfonso de Lamartine, Francisco Martínez de la Rosa y Alejandro Dumas hijo--que frecuentaban la casa de sus padres en París. (6)

Desde sus años más tiernos, se cristalizaron dentro de la imaginación de Emilia Serrano tres pasiones irreprimibles: el amor por las letras, la afición por los viajes, y su enorme fascinación con las Américas. Esta última pasión nació en la biblioteca de un anciano venerable, un tal don Máximo, quien veraneaba cerca de la casa que tenían los Serrano a orillas del Lago Como en Italia. A la joven Emilia le encantaba conversar con don Máximo y terminó por ganarle las llaves de su corazón así como las de su biblioteca, lugar donde se reunía una impresionante colección de obras americanistas. Años más tarde Emilia Serrano recuerda nítidamente las horas mágicas que pasó en la biblioteca de don Máximo:

Las escenas de la vida de los indios, descritas gráficamente; los descubrimientos y conquista, las batallas, las heroicidades de españoles y de indígenas, la lucha tenaz y justa de los hijos del Nuevo Mundo contra los invasores, me enajenaron hasta el punto de olvidarme de todo lo que no era leer, dándose el caso de renunciar a paseos y a otras distracciones, por entregarme a mi pasión favorita. (*América y sus mujeres* 12)

El sueño "americano" de Emilia se nutrió dentro del ambiente intelectual parisiense de la época en el que la noción de las Américas ocupaba un lugar preeminente. Entre los ingredientes que contribuyeron a este interés figuraban los informes científicos y los relatos personales con que volvieron de las Américas los grandes expedicionarios, hombres como Charles de La Condamine y Alexander von Humboldt. En *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Mary Louise Pratt explora a fondo el gran impacto que tuvieron dichos textos en la reelaboración de la identidad política y cultural de las Américas durante el período decimonónico (111-143).

Temas políticos--las Guerras de la Independencia y la formación de las nuevas repúblicas, la emancipación de los esclavos, o la *querelle d'Amérique* (7) --se discutían acaloradamente en los salones y en la prensa a la vez que la fiebre americanista se expresaba en novelas, poesías y obras de teatro que se cultivaban a ambos lados del Atlántico. Participantes indispensables en el diálogo fueron los numerosos hispanoamericanos que se habían refugiado en París, algunos por motivos políticos y otros, en busca de enriquecimiento cultural.

Durante este período tan fructífero para su formación intelectual, Emilia Serrano sufrió una serie de tragedias personales. Ella revela que, antes de llegar a los 15 años de edad, contrajo matrimonio con un inglés aristocrático (de ahí su nombre de pluma, "Baronesa de Wilson") y que, apenas cumplidos dos años de casados, enviudó. Pocos años después le acaeció una segunda desgracia, la muerte a los cuatro años de edad del fruto de su matrimonio, la pequeña Margarita Aurora.

Con viajes por Europa y España, esta vez acompañada de su madre, y mediante el cultivo de las letras, poco a poco se sobrepuso la recién enviudada a sus dolores, integrándose plenamente a la vida intelectual, primero en París y luego en España. Publicó poemas patrióticos, religiosos, y sentimentales y también redactó varias novelas, entre ellas, *Magdalena* y *Misterio del alma*. De gran importancia fue su colaboración en las revistas americanistas, como *La Revista del Nuevo Mundo*, que circuló a ambos lados del Atlántico.

En honor de su hija fallecida, Emilia Serrano escribió un manual de conducta para las jóvenes, *El Almacén de las Señoritas*, (8) obra que se volvió muy popular en todo el

mundo hispanohablante. También figuran en la lista de sus obras tempranas traducciones de las novelas de Alejandro Dumas al español y varios manuales de viajes.

Toda esta actividad no la desvió, sin embargo, del sueño que había nacido años antes en la biblioteca de don Máximo: el viaje a las Américas. Con el transcurso del tiempo, el viaje iba tomando forma concreta dentro de la imaginación de Emilia Serrano. No se propuso viajar como turista sino en plan profesional, asumiendo, como ya se ha mencionado, el doble papel de *mujer de letras* y de *científica*.

Ya antes de partir para las Américas, Emilia Serrano de Wilson había pulido sus destrezas de *mujer de letras*. De joven se había inspirado en el modelo establecido por la ilustre francesa, Madame Germaine de Staël, anfitriona por excelencia de salones literarios y culturales. Más tarde, influyó en ella otra *mujer de letras* muy afamada, su "hermana hispánica," la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, con quien se relacionó primero en París y luego en Sevilla.

El Nuevo Mundo le ofrecía a Emilia Serrano un escenario muy amplio y hospitalario para el ejercicio de su talento. Frisando en los cuarenta años se embarcó rumbo a las Antillas, viaje en el que el destino de la viajera española quedó permanentemente unido a las tierras de ultramar. (9) En 1862 emprendió un segundo viaje, iniciando una odisea que la separaría de tierras españolas por más de 15 años. Viajó por casi todos los países del hemisferio con residencias prolongadas en la Argentina, Perú, Ecuador, Cuba y México. En 1891 se embarcó por tercera vez; en este viaje reunió los materiales incluidos en *América en fin de siglo* (1897). Aun en el siglo XX se aprovechó la incansable sesentona/setentona de nuevas oportunidades para viajar y para redactar libros, tales como *Maravillas americanas* (1910).

Al pasar de un país a otro, doña Emilia preparaba cuidadosamente el terreno para su recepción dentro de los círculos culturales que la esperaban. Se valía de cartas de introducción a eminentes figuras nacionales y de artículos de promoción publicados de antemano en los periódicos del día. En casi todas partes, la hermandad de mujeres hispanoamericanas que se había establecido informalmente para promover las aspiraciones intelectuales y literarias de las mujeres le brindó una acogida muy calurosa. La lectura de *América y sus mujeres* nos permite apreciar la estructura de dicha hermandad, que se distingue por su carácter eminentemente pan-ibérico. El éxito que tuvo la hermandad se debió principalmente a un pequeño núcleo de mujeres excepcionales que combinaban sus labores intelectuales con viajes internacionales que sirvieron para establecer una poderosa red de colaboración femenina. Entre ellas se destacan Juana Manuela Gorriti de la Argentina, la peruana Clorinda Matto de Turner, Soledad Acosta de Samper de Colombia, y, claro está, el objeto de este estudio, Emilia Serrano de Wilson.

Estas mujeres se dedicaban a la publicación de revistas, a la docencia, y a la redacción de novelas, poesías, y textos de género menor: por ejemplo, libros escolares, tratados pedagógicos, manuales de conducta, y libros de recetas. Participaban también en las tradicionales tertulias y veladas literarias en donde se reunían hombres y mujeres para discutir temas culturales y políticos. En Lima, para citar un ejemplo, se hicieron muy famosas las veladas literarias que organizó Juana Manuela Gorriti durante los años de 1876-1877. (10) Al describir su participación en las veladas limeñas, Serrano de Wilson ilumina con gran claridad este mecanismo social que tanto ayudó a consolidar la hermandad de mujeres (*América y sus mujeres* 159).

Viajando como *escritora y mujer de letras* Emilia Serrano llegó a los países más distantes de la América latina y en todas partes dejó obras publicadas e importantes contribuciones a la vida cultural. En Chile, por ejemplo, reunió materiales que servirían más tarde para su colaboración con Armando Donoso en la publicación de una antología literaria, *El Parnaso Chileno* (1910). En Perú sus huellas se hallan en la revista, *Semanario del Pacífico* (1877-1878) (11), mientras que en el Ecuador publicó un folletín interesantísimo sobre su viaje entre Guayaquil y Quito así como un tratado pedagógico, *La ley del progreso*, inspirado en las ideas progresistas del eminente educador y estadista argentino, Domingo Faustino Sarmiento. En México, doña Emilia vivió un período de gran productividad intelectual con la redacción de una novela en dos tomos, *El mártir de Izancanac* (1890) y la preparación de *México y sus gobernantes*, libro escolar sobre la historia mexicana que se usó durante décadas en las aulas mexicanas. (12)

En *América y sus mujeres*, el lector llega a apreciar las múltiples voces con que Emilia Serrano se representa como "viajera intrépida," y "Cantora de las Américas." Se trata de un texto híbrido en que la autora intercala descripciones de lugares y homenajes a las mujeres hispanoamericanas dentro de la narración de su gran odisea por tierras americanas. Capta escenas de la navegación en alta mar, la subida a lomo de mula a las altas cumbres de los Andes o la travesía del Istmo de Panamá, en las que repercuten las voces de los hombres valientes que desde los primeros años del descubrimiento y de la conquista se dedicaron a dominar el Nuevo Mundo. Las primeras páginas de *América y sus mujeres*, revelan hasta qué punto se identificó Serrano de Wilson con este modelo indiscutiblemente masculino:

Verdaderamente sentíame enamorada de la idea [el viaje a las Américas] pareciéndome ya verme en medio de aquellas majestuosas soledades que cruzaron los atrevidos españoles del siglo XVI y XVII, tan aficionados por su índole aventurera y audaz a enredarse en empresas riesgosas y erizadas de dificultades. No podía ocupáreme lo temerario del propósito; pero mi excelente salud y la incontrastable fuerza de voluntad, salían fiadoras para que no temiese el cansancio moral o físico (21).

Las lecturas que Emilia Serrano había hecho sobre la conquista y la colonización influyeron mucho en sus reacciones como viajera. Dedicó muchas líneas a la historia de los lugares que visita, citando a menudo los textos más antiguos. Tal fenómeno sucede, por ejemplo, cuando describe su viaje por el Estrecho de Magallanes y sus contactos con los indígenas fueguinos quienes se acercaban en canoas a los pasajeros que se hallaban sobre la cubierta del vapor transatlántico (*América y sus mujeres* 126-127). Al narrar este suceso, doña Emilia se refiere al texto original que escribió Francisco Pigafetta, cronista oficial de la tripulación de Magallanes.

Si Serrano de Wilson se inserta dentro de un ámbito masculino al identificarse con los descubridores y los conquistadores, la misma tendencia se puede observar respecto a sus aspiraciones como *naturalista* o *científica*, actividades esencialmente masculinas que motivaron muchas de las expediciones del siglo XIX.

Entre los grandes naturalistas, ninguno tuvo mayor influencia sobre Emilia Serrano que Alexander von Humboldt. A menudo ella cita los estudios de Humboldt para así legitimizar sus propias interpretaciones de la naturaleza americana. La resonancia entre las voces de Wilson y Humboldt se hace especialmente fuerte cuando la geografía por la que transita doña Emilia coincide con momentos cumbres de la aventura

humboldtiana. Se nota este fenómeno en el Ecuador al acercarse doña Emilia a la capital por el camino de los volcanes. Ella cita a Humboldt para indicar la altura de los picos nevados y en la descripción que nos hace del Chimborazo, se trasluce la gran fascinación que sintió Humboldt por ese volcán, "El Monarca de los Andes," pico que no se dejó conquistar ni por él ni por el gran libertador Simón Bolívar.

Otro lugar icónico del cosmos humboltiano que había quedado hondamente grabado dentro de la imaginación europea y que figura de manera muy prominente en el texto de Emilia Serrano fue el Salto de Tequendama, maravilla natural que se halla a poca distancia de Bogotá. El éxtasis que le inspiró a doña Emilia su visita a este lugar y que ella describe en prosa y en verso refleja claramente las reacciones expresadas por Humboldt.

Un detalle curioso que demuestra la forma en que Emilia Serrano esculpía su imagen de *científica* es su insistencia en llamar la atención a su "maletín," accesorio de viaje en el que guardaba los numerosos artefactos que coleccionaba y los apuntes que iba tomando en archivos y bibliotecas. El "maletín" simbolizaba la seriedad con que se entregaba a sus actividades intelectuales y su gran satisfacción ante el hecho de que en las Américas le solían facilitar el acceso a las bibliotecas, privilegio vedado a las mujeres en España.

Después de más de diez años de recorrer tierras americanas, en el año de 1883 Emilia Serrano de Wilson llegó a México. Data de este año una biografía autorizada, *La Baronesa de Wilson: su vida y sus obras*, redactada por Ramón Elices Montes. Obra publicitaria que alaba todas las proezas de la "Cantora de las Américas," este libro tiene el valor de proporcionarnos un catálogo muy completo de las obras que había publicado

Emilia Serrano hasta aquella fecha, las revistas en que había colaborado, y los numerosos honores que le habían concedido. Su biógrafo describe las mil "curiosidades" que figuraban dentro de su colección personal, "un mosaico de inestimable valor" que incluía "vestigios de dos civilizaciones y de muchas centurias." Sus artefactos y apuntes constituían "preciosos comprobantes con afán buscados en todo el continente americano y que sólo la heroica constancia y la investigadora fe de la ilustre escritora [pudieron] reunir" (*La Baronesa de Wilson* 45-46).

Todavía se requiere mucha investigación para poder juzgar con mayor acierto la obra y la vida de Emilia Serrano de Wilson. La mayoría de los datos biográficos que tenemos provienen de los textos publicados o autorizados por ella misma. Doña Emilia, una mujer sumamente ambiciosa y sagaz, supo manipular los medios de comunicación y los sistemas de beneficencia para lograr sus metas. Existen muchas razones para sospechar que paralelos a las aventuras públicas de esta valiente viajera había otros episodios ocultos de índole romántica. En efecto, se murmura la posibilidad de que fuera amante de José Zorrilla en París y que la pequeña Margarita Aurora tal vez fuera hija de esa unión, no del matrimonio con el Barón Wilson. (13) Queda sin comprobar pero se puede conjeturar que la primera visita que hizo a las Américas (rumbo a las Antillas) coincidió con la residencia de Zorrilla en Cuba. Se hace mención, además, de unas segundas nupcias que contrajo en 1873 con Antonio García Tornel, doctor en Medicina (14) pero no se proporciona ningún dato adicional.

Los viajes definieron la esencia de Emilia Serrano de Wilson. Satisficieron su espíritu de aventura, le proporcionaron múltiples materiales para sus escritos, y le dieron una libertad inigualable para crear y recrear una identidad pública. Gracias a sus viajes,

doña Emilia pudo forjar una existencia en que se unían múltiples mundos: el de España y el de las tierras americanas; el del pasado imperial contrastado con la nueva época republicana; el de una *mujer de letras* quien también desplegaba sus talentos dentro de la esfera masculina de las investigaciones científicas. Irónicamente, sin embargo, su misma pasión por viajar llegó a condenar a Emilia Serrano Baronesa de Wilson al olvido. Su obra quedó desparramada por caminos y lugares tan distantes que sólo ahora se está rescatando para crear un mosaico que refleje debidamente los méritos y la extraordinaria audacia de "La Cantora de las Américas."

Notas

(1). Resulta difícil precisar la fecha de nacimiento de Emilia Serrano. Ella indica que nació en 1845, pero otras fuentes de información, entre ellas su partida de defunción, sugieren que ocurrió dicho acontecimiento unos diez años antes.

(2). *El mundo literario americano*. 2 Vols. Buenos Aires: Maucci Hermanos, 1903.

(3). La autora critica a sus compatriotas que escriben sobre las Américas sin nunca haber tenido contacto directo con las tierras del Nuevo Mundo. Es cierto que en casos como el de Menéndez y Pelayo, sus estudios americanistas se basaban exclusivamente en los textos que leyeron.

(4). Parte de la información que se incluye a continuación se halla en el artículo que publiqué en inglés en *Hispania* 82:1 (1999): 29-39.

(5). Algunos estudios sobre Serrano de Wilson que merecen mención son la disertación inédita de Dolores Gómez ("Emilia Serrano de Wilson: cantora peregrina de América en la literatura del siglo XIX"); un artículo sobre la actuación de Serrano de Wilson en la revista, *El Semanario del Pacífico*, escrito por Maida Watson; y el artículo, "El canto a América de Emilia Serrano," por John Dowling (1996).

(6). Muchos datos sobre estos primeros años de la vida de Emillia Serrano de Wilson se hallan en las primeras páginas de *América y sus mujeres*.

(7). La *querelle d'Amérique* consistió en un debate sobre la supuesta inferioridad de las Américas en cuanto al estado de desarrollo de la naturaleza (Pratt 140).

(8). Las fuentes bibliográficas que he consultado indican que este libro se reeditó por lo menos siete veces, siendo el año de su reedición más reciente 1924. *El Almacén de las señoritas*, lo mismo que *Las perlas del corazón*, circuló por todo el mundo hispanico, adoptándose como texto escolar oficial en algunos países.

(9). Muy difícil de determinar son los itinerarios exactos y las fechas de los viajes que hizo doña Emilia. La autora tiende a no precisar las fechas y a combinar como parte de un sólo trayecto detalles tomados de diferentes viajes. Véase John Dowling, "El canto a América de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson."

(10). Juana Manuela Gorriti nació en la Argentina en 1818. Pasó años como exiliada en el Perú (1848-1878) tras una época de gran turbulencia política en la Argentina y un matrimonio desdichado con Manuel Isidoro Belzú, quien llegó a asumir la presidencia de Bolivia (1848). Juana Manuela ocupó un lugar preeminente dentro de los círculos intelectuales limeños, donde todavía se recuerdan las veladas que organizó en

vísperas de la Guerra del Pacífico. Véase "Las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: un momento dorado del feminismo hispanoamericano," capítulo (páginas 219-226) que contribuí a *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura (Siglos XVI al XIX)*. Se halla mucha información sobre Juana Manuela en *América y sus mujeres* (páginas 79-87).

(11). Véase Watson, Maida, "Women Writers in Late 19th Century Perú: The *Semanario del Pacífico* and the Baronesa de Wilson." *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*. 1992 Spring, 7:2. 47-53.

(12). Este libro se reeditó varias veces. La fecha de reedición más reciente de que tengo noticia es 1967.

(13). Parece que Emilia Serrano figura en los versos de Zorrilla con los nombres de *Beida* o *Leila*. Véase Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, páginas 1068-1075.

(14). Véase María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-biográfico*, p 638.

Género e historiografía en *La Vida en México* (1843)

Adriana Méndez Rodenas
Universidad de Iowa

El 15 de julio de 1840, Frances Calderón de la Barca anuncia que ha estallado la "Revolución en México o Pronunciamiento", y procede a registrar en su diario la serie de brotes violentos ocasionados por la contienda entre federalistas y centralistas en el México decimonónico. Con precisión de historiadora, describe las acciones de Valentín Gómez Farías en contra del Presidente Anastasio Bustamante, quien fue secuestrado a mitad de la noche:

La tempestad que durante algún tiempo ha venido fraguándose, acaba de estallar. Don Valentín Gómez Farías y el desterrado general Urrea se han pronunciado por el federalismo. Se levantaron en armas a las dos de la mañana de hoy y, apoyados por el quinto batallón y el regimiento del Comercio, se dirigieron a Palacio, sorprendieron en la cama al Presidente y le hicieron prisionero.(1)

Conforme salían las noticias al día siguiente de que el Presidente al fin había logrado escaparse, Frances Inglis las anotaba minuciosamente en su cuaderno, intentando así retratar el caos político de la nación, siempre con la interrupción constante del "rugido del cañón" (p. 173). El lector de estas memorias deriva del relato una mirada irónica a la política mexicana y a los sucesos que condicionan el nacionalismo de la época. En su papel como testigo histórico, Calderón de la Barca nos ofrece no sólo una valiosa perspectiva sobre un período turbulento en la historia de México, sino que también marca su relato con una diferencia de género.(2)

Considerado como "el mejor relato de viajes en Latinoamérica" por el historiador Charles Hale,(3) *La vida en México* fue publicado por primera vez en 1843. Felipe Teixidor, el traductor y editor de la versión castellana publicada en Porrúa, considera que el libro "ocupa un lugar sobresaliente en la extensa nómina que hemos dado en llamar de 'viajes'", y aclara que este término no es del todo aplicable a la obra de Calderón de la Barca y a la de otros extranjeros, cuya estancia en México fue más prolongada (p. vii). De hecho, *La vida en México* cabalga entre la literatura de viajes y el género autobiográfico, pues registra las impresiones de la autora a raíz de dos años pasados en México fines de 1839 a principios de 1842 cuando acompañaba a su marido, don Ángel Calderón de la Barca, quien sirvió de "primer ministro plenipotenciario de España en México" (loc. cit). Durante su estancia en América, Madame Calderón de la Barca (como se le ha llamado en la historia literaria hispanoamericana) fue testigo de la serie de revoluciones y contra-revoluciones que sacudieron el tejido político-social de la República poco después de la Independencia. A este caso, el historiador británico Hugh Thomas agrega con típico humor seco que :

habiendo nacido en Edimburgo, de familia escocesa, estaba bien preparada para sobrevivir las muchas experiencias escalofriantes que ella y su marido encontraron en sus extensos viajes. Sobrevivió una revolución en la ciudad de México, logró escaparse del ataque de bandidos, cruzó ríos crecidos en barrancas remotas, y para colmo recibió una visita del gabinete mexicano entero, quienes vinieron a rogarle que no se pusiera un traje que en ella resultaría indecoroso para una fiesta de gala.(4)

Las escenas que describen el viaje de la pareja Calderón del Puerto de Veracruz hacia la Capital, hacen de *La vida en México* un registro íntimo del encuentro de una mujer europea con el Nuevo Mundo. Es más, el estrecho contacto de Frances Calderón con "la aún vibrante aristocracia virreinal de la ciudad de México"⁽⁵⁾ junto con sus agudas observaciones sobre diversas capas sociales los indígenas, las mujeres en el mercado, el clérigo, las monjas en el convento, las empleadas domésticas, las costumbres de los mexicanos de clase alta hacen que *La vida en México* se lea como una historia social del México decimonónico. Es como si el impulso mimético que ejercían los artesanos mexicanos al plasmar en estatuillas de cera los oficios y menesteres de la Ciudad de México, talento que Calderón tanto admiraba, se reprodujera, aunque en forma mediatizada, en su propio texto, resultando en "una historia de México en miniatura", pero en letra impresa (167).

Si para observar a la sociedad mexicana Frances Calderón se valió de su propia intuición, para interpretar los sucesos políticos del momento dependió de historias contemporáneas como el *Ensayo histórico de las revoluciones de México* (1831) de Lorenzo de Zavala, libro que figuraba en la biblioteca de su esposo como fuente definitiva de la historia de México.⁽⁶⁾ Que Frances Calderón conocía a fondo la historia de México se demuestra en sus característicos retratos de figuras políticas, tal como su amena descripción del General Santa Anna después de asumir el poder en 1841. De hecho, Calderón de la Barca depende pero a la vez discrepa de interpretaciones históricas previas, como el famoso *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* del Barón Von Humboldt (1814) o la *Historia antigua de México* (1826) de Francisco Javier Clavijero, así como también de otros relatos de viajeros.⁽⁷⁾ Esta interdependencia o intertextualidad resulta en una historia híbrida de las revoluciones de México, así como también en una

visión de género de la historia social mexicana. El subtexto de los viajeros científicos representado más que nada por el *Ensayo político* de Humboldt se mezcla con una perspectiva íntima condicionada por la experiencia femenina. La narrativa de viajes se hibridiza a causa de una eficaz combinación entre una rigurosa documentación de sucesos políticos y la experiencia vivida; por eso el título *La vida en México* sugiere una curiosa mezcla entre aguda observación y mirada interior (insight).

Si lo comparamos con otras historias del siglo XIX, *La vida en México* desmonta la "narrativa mayor" de la historiografía latinoamericana dirigida a la empresa de forjar una nación después de concluirse las guerras de independencia. Los estudios del género en América Latina han demostrado cómo el discurso nacionalista se erige estrictamente en términos de un discurso separatista que es definitivamente influido por el género (en el sentido biológico-social)(8). En su análisis de la autobiografía, Sylvia Molloy muestra cómo los escritores y políticos del siglo XIX usaron la memoria autobiográfica para justificar tanto su posición ideológica como para documentar sus "vidas ejemplares." Según Molloy, los *Recuerdos de provincia* (1850) del argentino Domingo Sarmiento se lee como "un texto imbricado de alto significado moral e histórico, un ejemplo para la posteridad y un testimonio nacional".(9) En Sarmiento, el narrador autobiográfico adapta una postura heroica en la que el Ser (masculino) se identifica con la nación (femenina), resultando en una concepción paternalista de la nacionalidad en la cual Sarmiento figura orgullosa y exclusivamente como "padre de la nación".(10) Conforme a este paradigma, la historiografía latinoamericana del siglo XIX se despliega como "un panteón de figuras heroicas y ejemplares", (11) sobreentendiéndose que éstas son principalmente masculinas.

Esta retórica de auto-engrandecimiento caracteriza la mayor parte de la prosa historiográfica en el siglo XIX, el discurso responsable de articular las bases de la identidad cultural latinoamericana y su sentido de "peculiaridad histórica".(12) Pero la ecuación entre Ser y Nación se deriva además de otra convención literaria mucho más difundida y que establece el género autobiográfico en sí. Esta es "la aparentemente inocente ecuación entre subjetividad masculina e identidad humana", que resulta en que "la experiencia masculina se identifique como el paradigma normativo de lo humano".(13)

Junto con otros relatos de mujeres europeas en América Latina, *La vida en México* engendra "una historia alternativa construida por mujeres",(14) es decir, una lectura diferente del discurso del nacionalismo hispanoamericano de la que ofrecen los relatos oficiales o canónicos, como serían las memorias de Sarmiento. Al leer *La vida en México* como ejemplo del entrecruce: género e historia, me propongo demostrar cómo los relatos de viajes escritos por mujeres, aunque narrados desde una perspectiva autobiográfica, cumplen necesariamente un propósito historiográfico. Este propósito no es nada menos que desmitificar la trama heroica, proto-nacionalista, fabricada por criollos educados como Sarmiento, modelo del pensamiento historiográfico americano.

Ya que las mujeres han sido excluidas del terreno de la historia monumental escrita mayormente por los hombres, se les ha negado también su contribución al campo de la historiografía americana. El aporte femenino al discurso nacionalista se ha dado cuantitativamente en términos de géneros literarios considerados "menores", como la carta, el relato íntimo, la memoria o el relato de viajes. Asimismo, las historias escritas por mujeres han sido o bien relegadas a los márgenes de la tradición, o bien excluidas del

recuento histórico del nacionalismo hispanoamericano. En este sentido es interesante notar que *La vida en México* alcanzó luz pública sólo por intervención de Sir Walter Prescott, amigo de la pareja Calderón, quien animó a Frances Inglis a publicar sus cartas, tal como lo indica el prólogo a la edición original.(15) Y es irónico que Prescott "hizo uso considerable de las descripciones de Calderón de la Barca, de un país que él mismo nunca vio" (*Life in Mexico*, p. xxii) para su *Historia de la Conquista de México*. Si bien el libro de Prescott llegó a considerarse un texto clásico de la historiografía romántica y se convirtió instantáneamente en un éxito editorial (nota 32, xviii),(16) las memorias de la escocesa tuvieron una recepción muy distinta. *La vida en México* no sólo suscitó muchas sospechas, sino que inclusive provocó casi una brecha diplomática entre México y Francia.(17) Irónico es el hecho de que haya sido Madame Calderón quien introdujo a Prescott a historiadores mexicanos, dando lugar a que el libro de Prescott fuese ampliamente distribuido en México, no obstante que desató numerosas polémicas.

Tanto la prensa mexicana de la época, como los españoles residentes en México, se opusieron a la manera franca con que Calderón abordó los asuntos nacionales. Si bien los periodistas mexicanos descartaron el libro como "una colección de memorias despreciables", los españoles lo vieron como "una venenosa sátira contra los mexicanos", y criticaron a Frances por comprometer tanto a la persona del embajador como al mismísimo gobierno español. La prensa de la época también proclamó que Frances Calderón "había traicionado la generosa hospitalidad que los mexicanos le habían mostrado a ella y a su marido".(18)

A pesar de estos ataques, que afortunadamente nunca llegaron a oídos de la autora,(19) Calderón de la Barca mantiene el mismo tono de objetividad y distancia al

analizar las muchas intrigas, asaltos al poder y altercados políticos cundidos en el Palacio de Gobierno durante sus dos años en México. Desde el principio de su viaje, demuestra un vivo interés por la política mexicana, ya que salpica el relato del viaje con cuadros descriptivos de generales y Presidentes uno de los más notorios es el contraste entre el General Santa Anna, Anastasio Bustamante y el General Victoria en términos de personalidades políticas, estrategias y motivaciones.(20) Dado su papel público, como esposa del ministro español, Calderón de la Barca evita asumir una postura determinada, y repite una y otra vez en sus memorias que "yo no me mezclo en la política mexicana" (p. 166), declarándose así mera espectadora del teatro político.

A pesar de estos reclamos, *La vida en México* documenta un fragmento de la contienda civil entre federalistas y centralistas (conservadores y liberales) que sacudió los primeros 25 años de la República.(21) Más específicamente, Calderón de la Barca registra el levantamiento federalista de 1841 en contra del Presidente Bustamante después de mucho "rugir del cañón", el suceso que condujo eventualmente a la restitución del General Santa Anna como Presidente Provisional en octubre de 1841.(22) Estos sucesos, narrados en las Cartas XXIV y XXV de *La vida en México*, se interponen al relato que describe el tour de la pareja a "tierra caliente", y la etapa final de la misión diplomática de Don Ángel.(23)

A continuación analizo la representación que la autora hizo de la rebelión de 1841, con el fin de determinar el estatuto textual de *La vida en México* como memoria histórica. A mi juicio, el texto de Calderón constituye una historia alternativa, de signo femenino, que desinfla la retórica "elevada" de la prosa historiográfica de rasgo heroico producida en el siglo XIX; en otras palabras, lo que podría llamarse la "narrativa mayor" de la

historiografía romántica hispanoamericana. Este reclamo lo fundamento en las estrategias retóricas que utiliza la autora para representar el acontecimiento histórico, que son, fundamentalmente: 1) la reconfiguración del suceso mismo, 2) el cuestionamiento del supuesto de veracidad que sostiene toda noción de historiografía, y 3) la desmitificación de actores políticos (hombres en su mayoría) con el subsecuente cambio de énfasis hacia la mujer como legítimo agente de la historia. En última instancia, todas estas estrategias se absorben en la postura irónica de la autora, que es a la vez persistente y subversiva. Al leer este episodio, contraste el recuento irónico del levantamiento de 1841 y sus consecuencias con el ajuste de cuentas que hace Calderón de la Barca de la nación mexicana después de la Independencia, lo que en la historiografía tradicional constituiría un "juicio sinóptico".(24) Aunque el discurso de la historia en *La vida en México* proceda de lo particular a lo general, de la documentación concreta a la cápsula sintetizadora (de acuerdo a lo que Louis Mink llama "el juicio sinóptico"), se llega a las abstracciones y generalizaciones propicias de "la operación historiográfica" por otra ruta, una quizás más circular. En este texto, el pensamiento racional y las "conclusiones ingredientes" (el término es de Mink) propias del historiador, se complementan con la intuición femenina y las impresiones subjetivas derivadas de la experiencia concreta.(25) En breve, en los capítulos pertinentes a la contienda civil en México, Frances Calderón hibridiza lo que se podría clasificar como discursos "masculinos" y "femeninos", construyendo así un texto histórico que se lee más como una continuidad discursiva, que como una confrontación entre discursos antagónicos.(26)

El suceso histórico se representa directamente en *La vida en México* mediante el sorprendente anuncio que encabeza la carta XXIV, con fecha del 15 de julio de 1840, donde se declara "Revolución en México o Pronunciamiento, como lo llaman" (*Life in*

Mexico p. 295).(27) Adaptando un tono de documentación objetiva, Calderón provee al lector con información de fondo, una rápida puesta-al-día de los acontecimientos políticos. Pero el enfoque del relato cambia rápidamente al sopesar el efecto inmediato del caos político en la población; así como también en su círculo de amigos, diplomáticos y visitantes extranjeros. Frases como "¡Ha comenzado el tiroteo!" y "El cañón está rugiendo ahora", se yuxtaponen a imágenes de mexicanos huyendo para ponerse a salvo, o aguardando con ansia el desenlace de los acontecimientos:

¡Ha comenzado el tiroteo! La gente corre por las calles. Los indios se dan prisa a regresar a sus pueblos, a trote redoblado. [...] A todo lo largo de la calle, los balcones se encuentran llenos de gente que miran con ansiedad en dirección a Palacio" (*La vida en México* , pp. 171-172).

Al representar la rebelión de 1841 como una ruptura en el tejido social mexicano, Calderón de la Barca acude a lo que Michel de Certeau llama "el topos de inteligibilidad" del discurso historiográfico, una radical discontinuidad en el orden temporal y social que invita a la interpretación; en otras palabras, al discurso historiográfico.(28) Al interponer hechos objetivos que atañen a la secuencia de los acontecimientos con observaciones más personales, Calderón de la Barca se asoma a una noción más contemporánea de la historia como serie relativa, más que como un conjunto de datos o suceso único.(29)

El contrapunto entre documentación y comprensión intuitiva se marca retóricamente en el relato; ya que el desenlace narrativo de los sucesos claves en torno al "pronunciamiento" se presenta como una interrupción en la escritura del diario. Esta estrategia es particularmente efectiva en la escena que recuenta la misteriosa fuga del Presidente Bustamante de su cautiverio:

El rugido del cañón, que llega del lado de Palacio y que hace estremecer la casa y vibrar los vidrios de las ventanas, y que me hace dudar del buen nombre del Presidente, parece ser la contestación a esa proclama (*La vida en México*, p. 173).

No sabemos, a ciencia cierta, si la ironía de Calderón de la Barca se debe a versiones discordantes acerca del destino del Presidente, o simplemente a su seco humor anglosajón.(30) Sin embargo, al llamar la atención del lector a la escritura de la memoria, Calderón desmonta una de las convenciones fundantes de la historiografía; es decir, el que hecho y escritura no sean nunca simultáneos, y que sólo el intervalo entre pasado y presente le permite al historiador suplir este hueco con su reconstrucción de los acontecimientos y forma particular de conocimiento.(31) Entonces, en vez de adoptar la postura clásica del historiador, ella introduce una forma alternativa de conocimiento, puesto que basa esta escena en las convenciones propias del relato de viajes, que aspira a representar al viajero fielmente transcribiendo sus experiencias, al mismo tiempo que contempla el paisaje. Transpuesta a la narración de los sucesos, esta táctica retórica tiene el efecto de difundir la representación de la trama y arrojar luz sobre el vínculo entre suceso y escritura. Si el paradigma, raíz de la historiografía es mostrar la conexión implícita "entre dos términos antinómicos lo real y el discurso", el relato de Calderón de la Barca va en dirección contraria, mostrando la ineficacia del discurso al confrontarse con "lo real": el efecto del "rugido del cañón" sobre el pueblo en general y la experiencia angustiada e la rebelión de 1841.(32)

El discurso historiográfico en *La vida en México* adapta la convención del "texto laminado" en la cual se injerta a la narración eferencial o bien otro texto una "crónica o documento de archivo", o bien un tejido de citas.(33) Adaptando a sus propios ropósitos

la convención de objetividad propia de la historiografía, Calderón interpone documentos de los dos bandos puestos en medio de su narración. para ilustrar así el choque entre posturas políticas.(34) De este modo, se documenta la ebelión de 1841 alternando los boletines oficiales firmados por el Presidente Bustamante, con los reclamos contrarios de Valentín Gómez Farías (pp. 172-77), incluyendo las acusaciones de éste contra ustamante por haber "[roto] su palabra olemnemente empeñada" (p. 173) a la nación. Al incorporar estas fuentes y citas en el tejido de su propio texto, Calderón de la Barca acredita su relato como verdadero, sustentando así la convención de verosimilitud del relato histórico y calificándose a sí misma como "fuente de autoridad".(35)

A pesar de establecer el valor verídico del texto, Calderón de la Barca asume también una postura propia de su género cuando ironiza la excesiva retórica de los rebeldes, que rebasan cualquier concepto de realidad. Por ejemplo, ella comenta un fragmento particularmente dramático, y se burla del tono elevado y superheroico que adoptan los principales líderes de la revolución:

Vemos la anarquía asomando su cabeza ruin por encima de las aguas (adornada seguramente con el gorro de la libertad), y a los valientes soldados al instante sumergirla de nuevo. Podemos ver a Gómez Farías y a Urrea levantar una escalera de cadáveres. Y después, ¡que escena tan digna de Lucrecia Borgia!, seduciendo a sus víctimas en la fruta amarga (acaso uvas agrias), desalterándose con sangre, y sus lacerados cantos se acompañan de sollozos en profundo. ¡Rechina la humanidad los dientes con sólo leerlo!.
(180)

Aunque al representar "los dos lados de la historia", Calderón asume la máscara del historiador, en aparente acato a la convención de "objetividad"; al mismo tiempo subvierte tal posición al adoptar la postura corrosiva del crítico literario. El cuestionamiento a la retórica oficial se manifiesta también por el hecho de que Calderón parece privilegiar fuentes orales a fuentes escritas. De esta manera, la viajera escocesa termina socavando la primacía de la noción de la historia como Archivo: (36)

Como dice un mexicano muy inteligente: "Hace algunos años nos soltamos dando gritos: eso fue en la infancia de nuestra Independencia; ahora comenzamos a pronunciar. Sólo Dios sabe cuándo habremos de alcanzar la edad madura para hablar claro, y puedan así entender lo que queremos decir. (p. 177)

Al cuestionar de modo humorístico el mismo concepto de pronunciamiento, Calderón de la Barca desinfla la retórica que presupone "El Estado soy Yo y por lo tanto Yo soy absoluto", típica de la prosa historiográfica hispanoamericana, desmontando asimismo el discurso dominante del poder.(37)

No obstante su osadía, Calderón exhibe la ambivalencia de la escritura decimonónica al tener que justificar su entrada al terreno (masculino) de la historia. Al final de la Carta XXIV, que detalla la primera fase de la rebelión, Frances Calderón adapta conscientemente el "discurso de lo femenino", al incluir la apología típica de la mujer por atreverse a escribir, o, lo que es igual, a insertarse como sujeto dentro de la historia al igual que el hombre: (38)

Al llegar a este feliz término, que ha de ser tan placentero para vosotros como lo es para nosotros, debo dar fin a esta carta sólo citando, en mi descargo, lo que decía

Madame de Stäel en respuesta a aquello de que "las mujeres no deben ocuparse en la política; quizás así sea, pero cuando a una mujer le van a cortar la cabeza, ¿no es natural que pregunte siquiera por qué?".

Lo mismo digo, pues cuando se oyen silbar las balas, y las granadas caen muy cerca, debe considerarse muy lógico y muy femenino investigar las causas de semejante fenómeno.

(p. 185)

Más adelante, cuando en una carta posterior resume el desenlace de 1841, Calderón refuta esta apología al defender su derecho de hablar de política. Las Cartas XLIV-XLV detallan un segundo pronunciamiento, liderado esta vez por el General Valencia, en agosto de 1841, en contra del Presidente Bustamante. Este suceso es clave en la historia mexicana porque provoca a Santa Anna a asumir la presidencia en octubre del mismo año.(39) Con la histriónica entrada del General Santa Anna al escenario de la historia, se complica la trama política, descrita por Calderón como "una partida de ajedrez en la que los reyes, torres, caballos y alfiles hacen movimientos diversos, mientras los peones miran, sin tomar parte en el juego" (p. 308), metáfora que sutilmente burla la noción masculina de poderío militar. En este punto del relato, la pareja Calderón se ve forzada a abandonar la Ciudad de México, ya que el gobierno les confiscó la Casa de la Moneda donde estaban alojados para usarla como almacén de armamentos. Cuando el devenir de los acontecimientos la afecta directamente, Madame Calderón se ve forzada a descartar el discurso apologético femenino: "Y es por demás que me excuse por hablar de política. No hablamos ni pensamos en otra cosa" (p. 316). Desde su refugio en la hacienda de San Javier, ella mantiene sigilosa vigilancia sobre el drama que se avecina, y cuidadosamente documenta los hechos. Tan pronto los principales actores aparecen en escena, Calderón alterna el discurso femenino con el discurso historiográfico, resolviendo

el conflicto aparente a favor del último, aunque manteniendo vivas las preocupaciones de su sexo/género. Si bien su marido sale a recibir al General Bustamante, privilegiando de esta manera al actor histórico, Calderón se desvía de la postura oficial al querer presenciar la llegada de las tropas del General Paredes. De ahí que su atención no se fije tanto en "el individuo trans-histórico",⁽⁴⁰⁾ sino más bien en el hombre ordinario obligado a servir de "carne de cañón" en un conflicto bélico que trasciende sus intereses individuales:

Caballería, infantería, equipajes, cañones, etc., están pasando en estos momentos por el pueblo. Son los pronunciados del general Paredes que van camino de México. Una curiosidad femenina me induce a dejar la pluma y juntarme con los que se van al pueblo para verlos pasar... (p. 318)

A partir de aquí, Calderón sigue registrando los momentos culminantes del drama político con su característico estilo "periodístico" e irónico. Documenta, por ejemplo, la marcha de Santa Anna a la ciudad de México, la estrategia de Bustamante de arreglar un encuentro entre los tres generales, las resoluciones de Tacubaya y, finalmente, el sorpresivo contra pronunciamiento ⁽⁴¹⁾ a favor del federalismo, el suceso que provocó la subida de Santa Anna al poder. Cuando llega al punto más álgido de la trama política la renuncia de Bustamante junto a la incertidumbre acerca de las verdaderas motivaciones de Santa Anna éste se narra combinando el subtexto documental "Todo se halla en un estado de absoluta anarquía y confusión" (p. 321) con opiniones concluyentes de la autora, que revelan su perspectiva de género, o sea, su visión femenina y alternativa.

La imagen del "rugir del cañón" se amplifica retóricamente para reflejar las erradas ambiciones políticas y el abuso del poder propio de ambos bandos:

¡Qué retumbo tan horrible! Hay no sé qué de aterrador, y al mismo tiempo de humillante, en estas manifestaciones de ira y del poder del hombre cuando parece usurpar los atributos de su Creador, imitando el trueno. La divina exhalación que en él se enciende, le ha enseñado cómo arrancar los metales de las entrañas de la tierra; de qué manera combinar estas materias simples para producir con ella efectos tan terribles como los rayos del cielo. Sus pasiones terrenales le impulsan a manejar estos instrumentos de destrucción y borrar en sus semejantes la imagen de Dios. ¡Su poder es tan divino! Y las causas que le impelen a usar ese poder ¡tan miserables! Y si la mente creadora de estos mensajeros de la muerte participa de la divinidad, cuán mezquinos y degradantes, aun en lo humano, los motivos que les ponen en acción. (p. 321)

De esta manera Calderón subvierte el discurso del poder y de supremacía militar que caracteriza el contra-golpe centralista de 1841, criticando también el rumbo del nacionalismo mexicano como un constante altercado entre facciones políticas.(42) Al asociar "el estallido del cañón" con "el poder" y "la ira" del hombre, al mostrar la ilusión del poder como derivada de un sujeto indivisible el sujeto de la historia, imaginado siempre en términos masculinos, Calderón subvierte los presupuestos del discurso histórico producido por los "hombres-héroes", así como también la noción misma del suceso histórico. La airosa persona del General Santa Anna y su gabinete, que entran "solemnemente" a la Ciudad de México (p. 322), representan la aspiración al poder,(43) y por tanto son levemente ridiculizados en el textomemoria. En contraste, la autora prefiere al destituido Bustamante por su "constante y fervoroso deseo de salvar la vida de sus semejantes", desinflando una vez más el mito del héroe.

En vez de aplaudir las enredadas tácticas políticas de Santa Anna y los otros líderes, la descripción del levantamiento de 1841 pone el énfasis en los ejemplos de heroísmo de las mujeres. Las clases populares, junto con las mujeres, se presentan como víctimas del perpetuo conflicto político que reina en su país. En el capítulo que pone en la balanza las consecuencias de la revolución, Calderón elogia a las mujeres por haber utilizado la cabeza en vez de las balas; de esta manera otorga valor a un tipo de comportamiento no valorizado y ni siquiera registrado en la historiografía oficial: la fuga de las mujeres de la escena del tiroteo para salvar a hijos, maridos u otros seres queridos.

En ocasiones, las señoras y los niños huyeron por las azoteas que corren a lo largo de las calles, de azotea en azotea, sólo detenidos en los puntos en donde se emplazaban los cañones. Así se escapó la señora..., con sus seis hermosos niños, hasta la casa de su hermano en una noche de furioso tiroteo. (p. 189)

Estos fugaces episodios reconstituyen una imagen de la mujer como sujeto histórico que está totalmente ausente en las fuentes documentales, en donde la mujer aparece únicamente como instrumento del conflicto político. Por ejemplo, en los boletines de Gómez Farías se comenta el caso de "una mujer encinta [que] fue muerta cuando pasaba a las puertas del Palacio; creyendo que habiendo venido un parlamentario de su bando, se suspendería el tiroteo, como de hecho lo hicimos nosotros" (p. 173). (44)

La presencia de las mujeres entre los estallidos del cañón pone en tela de juicio los métodos y motivos de las dos facciones, a tal grado que el mismo acontecimiento casi llega a perder todo significado. La perspectiva de género le permite a la autora ironizar las dudosas estrategias de la comandancia militar mexicana "También parece ser un plan novedoso el sostener un continuo cañoneo durante la noche y descansar la mayor parte

del día (p. 175), así como también suponer con lógica femenina que "Me atrevo a pensar que si emplazaran los cañones más cerca del Palacio, la contienda podría terminar muy pronto". A pesar que las mujeres se representan como sujetos marginales al espectáculo histórico, ellas juegan, paradójicamente, un papel vital en él, pues su quieta presencia ayuda a subrayar la inutilidad de la violencia y, en última instancia, lo vano del prolongado conflicto.

Otras señales de una historiografía alternativa van más allá del énfasis en el heroísmo femenino, porque en estas páginas Calderón se inscribe a sí misma como testiga de la suerte de los pobres, identificándose de alguna manera con ellos. En vez de abstraer algún principio generalizador de los acontecimientos vividos y descritos, tal como quizás haría un historiador, Calderón de la Barca concluye su descripción de la revolución del 1841 con la siguiente observación:

Es asombrosa la calma de que ha dado muestras el pueblo soberano durante todo este período. ¿En cuál otra ciudad del mundo se habría abstenido de tomar parte al lado de este o del otro bando? Las tiendas están cerradas, los artesanos carecen de ocupación, hay millares de gente ociosa que vive sabrá Dios cómo, y sin embargo, no han ocurrido motines, no existe confusión ni aparentemente hay impaciencia. Grupos de pueblo se reúnen en las calles, o se detienen a conversar frente a sus puertas y discuten las contingencias; pero esperan las decisiones de sus jefes militares, como si se tratara de un juicio divino contra el cual toda apelación es inútil e impía. (pp. 184-85)

Al identificarse de esta manera con las masas silenciosas del pueblo, Calderón de la Barca subvierte la postura distanciada del historiador a favor de una posición más enfática, revirtiendo así "la operación historiográfica" que postula la distancia con el pasado como requisito indispensable de la escritura histórica. En vez de representar la conexión implícita de la historiografía con los fantasmas (los muertos) del pasado (45), la posición de género de Calderón de la Barca se enfoca más bien en los sobrevivientes, no "para que existan en otro lado", sino para que puedan heredar su propio tiempo y ocupar su espacio social correspondiente.(46)

Como resultado de estas diversas formas de representación, *La vida en México* desmonta muchas premisas de la "narrativa mayor" de la historiografía hispanoamericana del siglo XIX. Para empezar, el acontecimiento histórico mismo se minimiza a favor de los pequeños datos de la vida cotidiana. La rebelión de agosto de 1841 concluye con un boletín oficial que anuncia la restitución del orden y del mando centralista.(47) Basándose de nuevo en las convenciones de la literatura de viajes, Calderón de la Barca modifica con sutil humor la "alta seriedad" del discurso historiográfico al anunciar, a un destinatario invisible, que "[l]a llegada del paquete inglés, que nos trae todas estas nouveautés, es quizá uno de los acontecimientos más notables que ocurren aquí" (p. 190). Disminuye así la importancia de todo lo anteriormente narrado.

El uso del humor para subvertir la estatura del texto histórico se hace especialmente evidente cuando Calderón le aclara al mismo destinatario que: "[e]scribo más bien con la mira de ocupar mis pensamientos, que con la esperanza de interesaros, pues me temo que ya empezáis a estar aburridos de esta mi "revolucionaria" misiva" (p.

177). Al confundir la función del destinatario de las cartas con el lector virtual de las memorias, Calderón le relega a éste la tarea de impartir el "juicio sinóptico" final, revirtiendo una vez más la "operación historiográfica", la cual proponía que este juicio era responsabilidad única del historiador.(48) Tal como lo sugiere el acento irónico en la palabra "revolucionario", la rebelión federalista de 1841 aparece en el diario de viaje no como un suceso de trascendencia en el futuro de México, sino más bien como farsa repetitiva del anhelo del poder,(49) cuyo único efecto perceptible fue "un cambio de ministerios" (p. 321).(50)

En sus párrafos finales, Calderón de la Barca se muestra escéptica de cualquier cambio político, sea éste basado en reformas constitucionales o en medios más violentos:

[T]odos los mexicanos, sean hombres o mujeres, por debajo de los cuarenta, han vivido bajo el Gobierno español, presenciaron la revolución de Dolores en 1810, su continuación por Morelos y sus variaciones y su paralización en 1819; la revolución de Iturbide en 1821; el grito de Libertad que en 1822 dieron los generales "beneméritos de la patria" Santa Anna y Victoria; el establecimiento del sistema federal en 1824; la horrible revolución de la Acordada en 1828, en la cual México fue saqueado; la adopción del sistema central en 1836, y la última revolución de los federalistas en 1840. (p. 263)

Esta irónica evaluación de la rebelión de 1841 resulta, entonces, en la "erosión" del acontecimiento del terreno de la historia, o sea, en su eventual desaparición hacia los márgenes.(51) Las repeticiones y reversos del suceso, junto con la interpretación irónica que da la autora, sugieren que el suceso mismo, inclusive la misma noción de pronunciamiento como tópico indispensable de la historiografía mexicana, también tiende a desaparecer. Así es que *La vida en México* se aleja de un concepto totalizador de

la historia acercándose, en cambio, a un sentido de la historia escrito con/como una diferencia.(52)

Una vez concluida la representación del suceso, asume ella misma la enorme tarea de emitir un juicio final sobre la política mexicana, incluido en la Carta XXXVI que versa sobre "Hombres distinguidos" (p. 259-256). Dirigida a su hermano Henry Inglis, esta carta se lee como una especie de capitulación, o repaso final, de su trato personal con los principales líderes de la vida pública mexicana. Ella clasifica a los actores históricos en distintas categorías: "soldados, estadistas y literatos" (p. 259), todas representando "el tipo histórico" que encarna las fuerzas y pasiones de una era específica.(53) Para citarlo de nuevo, "de los que he mencionado no hay ninguno, en el caso de tener que escribir su vida, que no se escribiera al mismo tiempo la historia de estas guerras civiles" (259), juicio que parece conformarse a la tradición establecida en las autobiografías del siglo XIX de igualar al Ser u Hombre público con el Estado o la Nación.(54) La autora continúa su relato identificando a los personajes que mejor representan "a la Historia":

Bustamante, como hombre honesto y soldado valiente; Santa Anna, como un general perspicaz, activo y ambicioso, y cuyo nombre tiene un prestigio, quizá para bien o para mal, pero del que carecen los otros; el general Victoria, un hombre sencillo, bien intencionado y sin cultura, valeroso y paciente. (259)

Sin embargo, Calderón de la Barca sí se aleja de los parámetros de la "narrativa mayor" de la historia hispanoamericana, pues los que figuran en su relato no son únicamente estos tres grandes líderes, sino otros hombres de Estado y figuras literarias que jugaron un papel menor en el desarrollo del nacionalismo mexicano. Ella le da un lugar prominente, en su relato, a personajes como Don Francisco Tagle que eran o bien

amigos personales de los Calderón, o bien parientes cercanos de estos amigos (como el señor Fagoaga, hermano del Marqués del Apartado).(55) De ahí que su visión de género se manifieste no sólo en la selección, un tanto arbitraria de hombres de Estado, sino que también sus descripciones subrayan aspectos de estas vidas famosas que no aparecen para nada en historias oficiales. Me refiero al agudo comentario acerca de la buena fortuna "de estos señores al elegir mujeres iguales o superiores a ellos, si no en educación, sí en bondad, elevación de sentimientos y talento natural" (p. 263). Es más, al resumir la vida de los políticos de México, Calderón de la Barca destaca no tanto el relieve de su vida pública, sino más bien la virtud de aquellos que decidieron retirarse enteramente del teatro político para dedicarse humildemente a "la vida doméstica y a las tareas literarias" (p. 261).(56) Al privilegiar así los valores domésticos, tradicionalmente asociados con la mujer, por encima del ansia masculina por el poder, Calderón de la Barca transfiere una visión de género a la contienda entre liberales y conservadores en el México post-independentista. A pesar de haber criticado severamente a los políticos mexicanos por su conducta militar extravagante, la autora valoriza aquí la habilidad de estos hombres de Estado de suprimir sus discrepancias al menos en el ámbito público (57), lo que sugiere una valorización del empeño femenino en favor de la armonía y en contra del predominio militar.

Como historia imbuida de una visión de género, *La vida en México* contribuye al campo emergente de la historia de y sobre mujeres. Lo que la historiadora norteamericana Joan Scott ha denominado el "relato de ella" (her/story) tan necesario a la investigación feminista.(58) En esta línea, el relato de Frances Calderón cumple un propósito semejante al de autobiografías canónicas como el Facundo de Sarmiento, al abordar la problemática de la identidad nacional, pero de un modo diferente.(59)

Por esto, Rosario Castellanos denominó a su antepasada europea con el justo epíteto de "partera de almas", metáfora que resume el otro lado de la diferencia de género que, hasta muy recientemente, ha pasado desapercibido en los recuentos del nacionalismo hispanoamericano.(60)

Notas

(1). *La vida en México: durante una residencia de dos años en ese país*, trad. y prólogo de Felipe Teixidor (México: Editorial Porrúa, 1987), pág. 171. Las referencias posteriores serán a esta edición y aparecen en el texto.

(2). Empleo el término "género" en el sentido que tiene gender en inglés, categoría con la cual la crítica feminista ha conceptualizado la construcción social del sujeto femenino.

(3). Charles A. Hale, reseña de la edición de 1966 de *Life in Mexico, The Hispanic American Historical Review* (noviembre 1967), pág. 582. Hale apunta atinadamente que el valor de esta edición radica en incorporar material adicional que no logró ser impreso en previas ediciones.

(4). Hugh Thomas, "Visits to Mexico," *Encounters* 73:5 (1989), 34. La "túnica delicada" era un vestido folklórico, típico de la china poblana, mujer de Puebla, quien tradicionalmente vestía trajes con faldas anchas y llenos de colorido. A pesar de su gran esfuerzo por adquirir un traje auténticamente "nativo", y así ganar la simpatía de sus huéspedes, la Señora Calderón se sorprendió al ver que su gesto tuvo el efecto opuesto. El mismo Presidente, con todo su gabinete político, se les apareció sorprendentemente a los

embajadores españoles para informarles que la asistencia de Frances al baile despertaría un escándalo público, ya que "todas las Poblanas eran femmes de rien". Si bien Frances Calderón renuncia al traje de china poblana en favor de una sencilla toga romana, no lo hace sin antes ironizar sutilmente la actitud de los gobernantes mexicanos.

(5). Hale, reseña de *Life in México*, 582.

(6). "Fanny (sic) cita o parafrasea de éste [Ensayo histórico de Zavala en varias ocasiones particularmente del capítulo VIII del primer volumen, rico en caracterizaciones de mexicanos importantes].(traducción mía) N.de la p. 678, en Howard T. Fisher y Marion Hall Fisher, *Life in Mexico The Letters of Fanny Calderón de la Barca*, With New Material From the Author's Private Journals (New York: Doubleday & Co., 1966.

(7). Los Fishers identifican a estos autores junto con sus obras como fuentes que aparecen en algunos pasajes claves en *La vida en México*. Según ellos, Calderón hace constantes referencias a Mexico in 1827, de Henry George Ward, un libro que la autora admiraba principalmente debido a los dibujos de la señora Ward sobre la vida mexicana, lo cual ella consideró el equivalente pictórico de sus propias descripciones narrativas. Véase *Life in Mexico*, p. 68, nota 7.

(8). Sylvia Molloy, *At Face Value: Authobiographical Writing in Spanish America* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 146-47.

(9). *Ibid*, 147.

(10). "No es meramente el hecho de que Sarmiento se muestre como un argentino ejemplar: él es Argentina, formando con su país un cuerpo inseparable" *Ibid*, 148.

(11). *Ibid*, 8.

(12). Roberto González Echevarría, *Myth and Archive A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 7-9.

(13). Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography, Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1987), 17, 12. De este modo la mujer queda relegada a "the margins of critical discourse" [los márgenes del discurso crítico], o sea, fuera del mundo simbólico. Este paradigma dominante presenta a la autobiografía femenina con mayores obstáculos en la medida en que la mujer intenta re-presentarse (fraguarse) con sus propias palabras.

(14). En su estudio sobre viajeras británicas a la India, el Tibet y Africa, Sara Mills advierte lo que considera ser las trampas de la crítica feminista: ya sea el leer los diarios de viajes escritos por mujeres estrictamente como escritura autobiográfica, o, en última instancia, como el ejemplo de un género "protofeminista". De tal forma cuestiona incrustar la narrativa de viajes dentro de "the larger project concerned with the construction of an alternative women's history" [el proyecto más amplio que concierne la construcción de una historia alternativa hecha por mujeres]. Véase Sara Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (London and New York: Routledge, 1991), p. 29. En este trabajo nosotros tomamos precisamente la dirección opuesta al proponer que en la tradición latinoamericana el "lost continent" [continente perdido] de la escritura de mujeres comienza justamente a ser desenterrado por historiadores y críticos literarios.

(15). Introducción de los editores, *Life in México* (1966), p. xxii. No obstante, Michael P. Costeloe destaca que "[Sra. Calderón] began the process of seeking a publisher and [...] turned to Prescott for help" [la señora Calderón comenzó el proceso de buscar un editor y acudió a Prescott], al punto que Prescott procuró un editor para la edición norteamericana, y también promovió activamente la posibilidad de una edición británica. Michael P. Costelone, "Prescott's History of the Conquest and Calderón de la Barca's 'Life in Mexico' Mexican Reaction, 1843-1844," *The Americas*, 47: 3 (January 1991).

(16). Thomas documenta el hecho sorprendente de que Prescott era ciego y por tanto nunca pudo haber visto los famosos panoramas descritos en su *History*; p. 30.

(17). Costeloe describe la manera en que los diarios mexicanos comparaban despectivamente a Mdme. Calderón con un desagradable diplomático francés. *Ibid*, p. 344. Aunque este autor atribuye las diferentes reacciones a Prescott y Calderón a la necesidad que tenían los mexicanos de sostener y proyectar una imagen nacional positiva (p. 347), también se debe indiscutiblemente a la diferencia de género y a la prevaleciente actitud de resistencia contra mujeres de talento como sería la esposa del embajador.

(18). *Ibid*, pp.344-345.

(19). Según Costeloe, "La Señora Calderón parece no haber tenido idea de la controversia que [su libro] suscitara en México ni de la aguda crítica de la que fueron objeto tanto ella como su esposo", *Ibid*, págs. 345-346.

(20). Esto viene incluido en el capítulo que los Fishers titulan "Distinguished Men of Mexico" [Hombres distinguidos en México], p.418.

(21). Para un resumen de la historia mexicana acudí a Jan Bazant, "Mexico from Independence to 1867," *The Cambridge History of Latin America*, vol. III, From Independence to c. 1870 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 423-470.

(22). *Ibid*, pp.438-439.

(23). La revuelta federalista liderada por Gómez Farías se narra en las cartas XXIV, con fecha miércoles, 15 de julio de 1840, y XXV, martes, 28 de julio de 1840, respectivamente (*La vida en México*, 171-190). En la edición de los Fishers la primera carta reza el título "The President Seized in His Bed" [El Presidente capturado en cama] y, la segunda, "Quiet After the Cannonading" [Silencio después del cañoneo]. Estos títulos sugieren que los editores, a pesar de declarar que se basaron únicamente en los manuscritos de Calderón, también ficcionalizaron el relato.

(24). Louis Mink, *Historical Understanding*, ed. Brian Fay, Eugene O. Galob y Richard T. Vann (Ithaca: Cornell University Press, 1987), pp. 77 a 82. Posteriores referencias a Mink serán tomadas de estas páginas.

(25). Empleo conscientemente el término "intuición femenina" de dos distintas maneras: una, para afirmar la diferencia de género, y, dos, para subrayar el hecho de que la mujer aprehende el fenómeno histórico de forma diferente.

(26). Aquí sigo la tesis de Sara Mills cuando sostiene que la narrativa de viajes escrita por mujeres revela efectivamente una tensión entre los "discursos de la femeneidad", los cuales han amoldado a la mujer al rol doméstico tradicional, y el discurso colonialista heredado del paradigma predominantemente masculino del libro de viajes europeo. Esta tensión no se manifiesta en términos de una "simple oposición

binaria" sino como un circuito textual que se expande y a la vez se contrae. Mills, *Discourses of Difference*, 18, p.4-45. Ya que Mills basa su tesis primeramente en libros de viajes de mujeres británicas, yo aquí lo ajusto a mi propio propósito.

(27). Los Fishers subrayan el episodio histórico al usar esta frase como subtítulo a una sección del libro (p. 293).

(28). "Dependiendo de los periodos de la historiografía, o es el suceso o es la serie continua de donde surge el punto de partida y la definición de lo inteligible" (mi traducción), Michel de Certeau, *The Writing of History*, traductor al inglés, Tom Conley. (New York: Columbia University Press, 1988), p. 48.

(29). *Ibid.* p. 81.

(30). "Los revolucionarios o pronunciados insistían en que el Presidente no había escapado, sino que se le había permitido abandonar Palacio en el entendido de que él trabajaría en favor de un acuerdo entre las facciones" (mi trad.), N.7, pág. 734, de la edición de *Life in Mexico* hecha por los Fishers.

(31). Tom Conley, "Translations, Introduction: For a Literary Historiography," en De Certeau, *The Writing of History*, viii. Véase también la discusión en págs. 36-37.

(32). "La historiografía carga en su propio nombre una paradoja casi un oxímoron de la relación entre dos términos antinómicos entre lo real y el discurso. Su propósito consiste en conectarlos (o) hacerlos funcionar como si los dos estuvieran unidos", Michel de Certeau, *The Writing of History*, xxvii.

(33). De Certeau, *The Writing of History*, 94.

(34). Los Fishers dan el siguiente resumen de las fuerzas contrincantes que culminaron en el levantamiento de 1841: "El hecho básico involucrado en esta revolución fue en teoría el federalismo versus el centralismo nombres mexicanos para los puntos de vista opuestos entre liberales y conservadores [...]. Los federalistas más liberales, dominantes por un tiempo después del derrocamiento del emperador Iturbide, y en algunos otros periodos en adelante, estaban fuera del poder en este momento. En general, querían como representación de una política nacional un documento similar a la constitución destituida en 1824, bajo la cual oficiales del Estado mexicano esgrimían una fuerte influencia. [...] Los centralistas más conservadores, cuyos principios se encarnaron en la constitución de 1836, creían en un gobierno nacional más autoritario y centralizado. Su constitución en este momento era la ley de la tierra, y que México se administraba bajo departamentos en vez de Estados, y cada departamento lo encabezaba un gobierno militar", (mi trad.) en *Life in Mexico*, N.1, p.733.

(35). De Certeau, *The Writing of History*, p. 94.

(36). La noción de de Certeau que "archival endeavors are always fragmentary" [los trabajos en archivo son siempre fragmentarios]; *ibid*, ix. Este paso dismitificador invierte la teoría de la literatura latinoamericana basada en la representación de un gran Archivo de Libros como depositario del conocimiento (prohibido). Roberto González Echevarría desarrolla esta noción en *Myth and Archive A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

(37). Ya en el siglo XX, esta retórica grandiosa se amplía a todo un género; el de la novela del dictador. Como se ejemplifica en *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, los discursos del poder se manifiestan como un acto de transcripción entre un

"yo" poderoso y un amanuense humilde (y humillado). También resulta de un collage de obras históricas y biográficas, y de una constante redacción o elaboración de textos. Véase Roberto González Echevarría, "The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship," en *The Voice of the Masters-Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin: University of Texas Press, 1985), pp.77-79.

(38). En N. 34, p. 365 de *Life in Mexico*, los Fishers notan que "no fue Mme de Staël, sino una mujer desconocida... [en 1797, después del Reinado del Terror]. Napoleón dijo: "Madame, no me gusta que las mujeres se involucren en la política". A lo que ella replicó: "Tiene usted razón general, pero en un país donde se cortan cabezas es natural que las mujeres quieran saber por qué". (Mi trad.)

(39). Aunque los Fishers incluyen en esta sección un capítulo final sobre "The Warmth of Mexican Charity" [La cordialidad de la beneficencia mexicana], que se refiere a la visita de Calderón de la Barca a hospitales y casa de expósitos (pp.528-543), la narrativa histórica se expone solamente en los primeros tres capítulos ("Manifestoes and the Roaring of Cannon", "Refuge in the Country" y "Back to the Capital". [*Life in Mexico*, 495-527]). El historiador Jan Bazant describe cómo el congreso mexicano se vio forzado a redactar una nueva constitución con el fin de moderar el despótico gobierno de Santa Anna. Finalmente, " cuando las exigencias fiscales de Santa Anna se hicieron insostenibles, el General Paredes, conocido por su honestidad en asuntos financieros, se rebeló en Guadalajara. [...] Santa Anna fue destituido del poder a finales de 1844, hecho prisionero y, después, exiliado de por vida" (mi traducción) en "Mexico from Independence to 1867" pp.440-441.

(40). El término es usado por Georg Lukács en *The Historical Novel* (Boston: Beacon Press, 1963).

(41). Los Fishers usan este término para describir el retiro de Bustamante, N. 18, p. 783.

(42). La alianza formada entre los generales Valencia, Paredes y el ubicuo Santa Anna se describe como "a centralist revolt against centralism" [una revuelta centralista en contra del centralismo]. Bazant, "México from Independence to 1867", p. 439.

(43). "El gobierno de Santa Anna se convirtió rápidamente en reaccionario y autocrático. El amaba el fausto y la pompa de la presidencia pero detestaba el trabajo diario de la administración" (mi trad.) Ibid, p. 451.

(44). La historia continúa de esta manera: "Este Gobierno, informado de tal desgracia, mandó llamar al marido de la muerta y ordenó que se le diesen veinticinco pesos; pero el infortunado hombre, todavía lleno de dolor, declaró que le bastaba con doce para atender sus necesidades" (pp.173-174).

(45). "Historiography [...] represents the dead along a narrative itinerary" [La historiografía (...) representa a los muertos a lo largo de un itinerario narrativo], De Certeau, p. 100. El autor discute la historiografía como "a burial rite" [un rito funerario], el cual exorciza y honra a la vez a los muertos de previos períodos históricos. pp. 99-102.

(46). En la formulación de De Certeau, el intervalo entre presente y pasado marcada en la escritura histórica en términos de vida o muerte, le permite al viviente participar de lleno o realizarse en el tiempo presente. Véase p. 101.

(47). Cf. Bazant, "Mexico from Independence to 1867," p. 438.

(48). Contrastar el Historical Understanding, de Mink, con el postulado de De Certeau de que "the reader [is placed] in the position of what is quoted" [el lector se sitúa en la posición de lo citado] (*The Writing of History*, p. 95).

(49). Los Fishers apuntan algo similar: " En la práctica, los pronunciamientos carecían a menudo de la sencillez de una lucha basada en principios claramente definidos. Lo que los complicaba y, a veces, los volvía insignificantes desde el punto de vista intelectual y económico, era el cínico oportunismo de algunas figuras militares de alto nivel" (mi trad), *Life in Mexico*, N1, p. 733.

(50). Los Fishers titularon el capítulo XXV "Quiet after the Cannonading" [Silencio después del cañoneo] (*Life in Mexico* pags. 316-323). En éste expresan un punto de vista más cínico de todo el acontecimiento al destacar que "nothing was accomplished" [no se resolvió nada] (*Ibid* N.1, p. 736).

(51). De Certeau, *The Writing of History*, p. 99.

(52). "El historiador ha dejado de ser una persona que forja un imperio. El o ella ya no contempla el paraíso de una historia global. El historiador llega a circular alrededor de un adquirido compendio de racionalizaciones. Trabaja en los márgenes".(mi trad.) *Ibid*, 79; subrayado del autor. La diferencia entre la historiografía de los siglos diecinueve y veinte se explica como el paso entre "the totalizing function" [la función totalizadora] de la historia a "a critical experimentation" [la experimentación crítica] (p.80).

(53). Lukacs, *The Historical Novel*.

(54). Cf. Molloy, *At Face Value*.

(55). Nótese que en ambos casos los "hombres distinguidos" también habían sido huéspedes de los Calderón. Durante el episodio de septiembre de 1841, la pareja se había refugiado en la hacienda campestre de San Xavier perteneciente a los Fagoaga (*Life in Mexico*, N.21, p. 766; *La vida en México*, Carta XLV); ya habían visitado la hacienda de los Tagle en San Angel y "will shortly return to it again" [pronto volverían a ella nuevamente] (*Life in Mexico*, N. 23, p.767). De aquí que el gesto de incluirlos entre los astros del nacionalismo mexicano pudiera ser interpretado más como una apreciable muestra de agradecimiento y amistad que como una verdad histórica.

(56). Es pertinente que citemos de lleno este fragmento: "Y es este el caso muy frecuente en los tiempos actuales en México; de que los hombres más distinguidos sean los que lleven una vida más retraída; los que han desempeñado su papel en la arena de la vida pública y han visto cuán inútiles fueron sus esfuerzos en favor de su país, y se han refugiado en el seno de sus familias, en donde tratan de olvidar las calamidades públicas entregados a la vida doméstica y a las tareas literarias" (p. 261, mi subrayado).

(57). Acerca de Santa Anna y Bustamante, Calderón declara que "si por ventura se encuentran en un salón, se darán el uno al otro un cordial abrazo a la mexicana, como si nada hubiera pasado". Carta XLVI, *La vida en México*, p. 326.

(58). Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia University Press, 1988), pp. 19-20.

(59). " El discurso histórico hace explícita una identidad social, aunque no tanto en la forma en que es dada o preestablecida, como en la forma en que se diferencia de un

período anterior de otra sociedad" (mi trad.) De Certeau, *The Writing of History*, p. 45;
subrayado del autor.

(60). Rosario Catellanos, "La mujer mexicana en el siglo XIX", *Mujer que sabe latín* (México: SepDiana, 1979), 160.

**Visto, oído, recordado: William Henry Hudson
viaja a la Patagonia**

Mónica Szurmuk
University of Oregon

*El poder de evocación de Hudson
es tan vívido, que en ocasiones puede
afirmarse que supera en nitidez y
luminosidad a la visión directa.*

Ezequiel Martínez Estrada.

El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson.

En los últimos veinte años la crítica literaria se ha enfocado con creciente interés en el rol de la narrativa de viajes en la expansión del imperialismo, y también en las características particulares de la narrativa de viajes como género, un género intermedio entre la realidad y la ficción. La lectura de la narrativa de viajes como género literario ha generado dos operaciones contrapuestas: por un lado la desvalorización de la narrativa de viajes como género de la realidad, y por otro lado su revalorización como texto. Dentro del creciente corpus de narrativas de viajes se cuentan libros olvidados redescubiertos recientemente, y los que siempre fueron canónicos. Muchos escritores europeos que cultivaron la narrativa de viajes sobre América también usan estos paisajes como trasfondo para sus novelas y cuentos. William Henry Hudson, escritor nacido en la Argentina de padres norteamericanos que se nacionalizó inglés en la última parte de su vida, es un ejemplo paradigmático. Un "expatriado nato" como lo define Jean Franco, Hudson es reclamado por las tradiciones literarias argentinas e inglesas, a veces con entusiasmo, a veces con desgano. Nunca central, el rol de Hudson en ambas tradiciones ha

sido siempre importante, y las re-ediciones de sus libros y el interéscritico que generan nunca ha desaparecido.

En 1871, Hudson viajó al valle del Río Negro con el objetivode estudiar pájaros para una revista inglesa. El valle de RíoNegro era en ese momento la frontera sur, el límite del incipientestado, el lugar donde terminaba la Argentina como idea y empezaba el "desierto."Hudson tiene un accidente (se dispara en la pierna) y esto le impide cumplircon su objetivo (ver pájaros) ya que no cuenta con el sigilo necesariopara observarlos con cuidado. Esta geneología (la del accidenteque impide la vida natural pero da ocasión a la literatura) se repiteen la biografía de Hudson remitiendo a la génesis misma dela escritura del autor. La ocasión de la escritura para él(y la narrativa que se va a transformar en el eje de su biografíaescolar) es el período de enfermedad durante su infancia en queno poder correr por la pampa lo lleva a leer sobre la pampa, escribir sobrela pampa. En este caso, el no poder observar pájaros lo lleva adiscurrir sobre otro tipo de otredad --no la del pájaro como animalpersonalizado-- sino la del ser humano animalizado – el indígena.

Me guían en el análisis de *Idle Days in Patagonia* tres presupuestos sobre el género:

1. La narrativa de viajes es un género dominado porla subjetividad del autor/la autora presentado también como el/laviajero/a y el/la testigo presencial. Es desde esta subjetividad que elautor/la autora crea una comunidad. homogénea de lectores.

2. La narrativa de viajes es un género poco confiable para conocerla otredad (el objeto de estudio, el lugar visitado) pero muy efectivopara entender el proceso de construcción de una comunidad imaginadade lectores.

3. La mirada objetiva que objetiviza y analiza -- condición *sinequa non* de la narrativa de viajes escrita por los hombres en el sigloXIX – no existe.

Hudson parte de la Argentina en 1874 y después de más de una década de pobreza se establece como escritor a través de su rol como autor de libros de ficción y de viajes sobre la Argentina. *Idle Days*, de hecho es publicado en Inglaterra en 1893 cuando Hudson ya era un escritor reconocido en el campo del ensayo naturalista. El libro fue un éxito y fue reeditado en inglés en los años 1917, 1923, 1926, 1935, 1936, 1954, 1979, 1984, 1968 y 1990. Una versión en francés titulada *Un flâneur en Patagonie* apareció en 1994, y hubo traducciones al castellano en 1940, 1956, 1975, 1984 y 1997. Hudson como autor inspiró a figuras fundamentales de la literatura argentina como Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. En el marco de la literatura inglesa en una reciente edición de su *Green Mansions*, Ian Duncan celebra a Hudson como un nexo importante entre el romanticismo del siglo XIX y los movimientos ecológicos del siglo XX.

En los 23 años que median desde el viaje al relato también la Patagonia había cambiado radicalmente a través de la ocupación militar de la campaña del desierto, y la posterior destitución y aniquilamiento de los indígenas y la distribución de tierras entre criollos y colonos extranjeros. Por otro lado, Hudson había llegado a la frontera sur que en ese momento estaba marcada por el Río Negro. De alguna manera, entonces, el título del libro es una trampa porque promete describir una región --la Patagonia-- que Hudson no había visitado.

Muy poco pasa en *Idle Days in Patagonia*. El libro en realidad le permite a Hudson discurrir largamente sobre sus opiniones sobre la naturaleza, la vida de los pájaros, la constitución de las razas. Los comentarios de Hudson son poéticos a veces, disparatados

otras como cuando establece una clara relación entre el color de los ojos y el desarrollo de la inteligencia, observando por ejemplo que los ojos azules, signo de claridad de visión y de inteligencia, no sólo tienen correlatos de raza sino también de clase (las clases bajas en Londres, por ejemplo, tienen para Hudson ojos azules descoloridos que finalmente se harán oscuros, marca indeleble de la corrupción de la raza).

El libro de Hudson es importante en tanto y en cuanto aparece en el momento en que el sellado del pacto de la nación establecía el ofrecimiento de las tierras de la Patagonia al mejor postor en Europa. Artículos en revistas especializadas en Europa ofrecían tierras en la Patagonia donde un hombre europeo podía hacerse rico rápidamente. La aparición del libro en ese momento tiene como función editorial y comercial el dar información concreta sobre la Patagonia incluyendo una enfática incitación a viajar a la Patagonia y establecerse allí. La trampa reside en que en realidad Hudson nunca visitó la Patagonia y en el libro existe la Patagonia como ausencia, el lugar al que nunca se llegó.

Existía para fines del siglo XIX una cartografía completa de la zona que la incluía toda y que describía la población indígena de cada una de ellas. Viajeros ingleses desde Thomas Falkner a Charles Darwin habían detallado la existencia de la región y las características naturales de ella (incluyendo la población indígena en el compendio de características naturales). Sin embargo, aunque dialoga con otros viajeros, principalmente sobre las divergencias en la clasificación de los pájaros, Hudson calla en cuanto a su propia ubicación geográfica. Los recuerdos de este viaje se transforman en el libro que es de por sí un libro marcado por ausencias – la más notable, la de la Patagonia en sí – pero también por otras ausencias como el registro del cambio sociopolítico geográfico marcado por la

campaña del desierto. La ausencia marcada como presencia, los "días de ocio", son días en los que Hudson estaba imposibilitado de hacer el trabajo para el que había viajado – mirar pájaros – y en su lugar pasa una temporada percibida como vacación (ocio) pero que también es trabajo. El río marca los ritmos del viaje, es la presencia continua. Las 230 páginas del libro están ocupadas por elucubraciones sobre la otredad, que se presentan como resultados de la investigación natural pero que están cargadas de estereotipos y generalizaciones.

Idle Days in Patagonia es ante todo un libro sobre la otredad. En las márgenes del imperio surgen estas miradas cruzadas, ejercidas por los que a la vez son marginales a los proyectos. En *Idle Days in Patagonia* el estudio de la otredad aparece, como sucede siempre en la narrativa de viajes, como un estudio sobre la constitución del sujeto, el no sujeto es el otro. Ejemplo de esto es la elaborada discusión que hace Hudson sobre el rol de los ojos y la mirada en la aprehensión de la realidad. En su visita al cementerio indígena, por ejemplo, Hudson reflexiona frente a una calavera:

If by looking into the empty cavity of one of those broken unburied skulls I had been able to see, as in a magic glass, an image of the world as it once existed in the living brain, what should I have seen? (42)

En esta reflexión, Hudson propone por un lado la humanidad básica del indígena y a la vez lo presenta como ya muerto. Hudson explora la humanidad del indígena otorgándole un tipo de constitución de la subjetividad a través de una mirada similar a la que Hudson realiza. En su mirada, Hudson reconoce la mirada del otro y a la vez incluye la posibilidad de que el otro mire.

El proceso de construcción de la subjetividad que empieza con la mirada es generalizado por Hudson que también otorga la originalidad absoluta de la mirada propia a los indígenas y a los gauchos. La diferencia entonces entre la mirada de los grupos que Hudson describe --colonos, indígenas, gauchos-- y también él mismo, parte de la perspectiva individual que a la vez los define como diferentes entre ellos pero les otorga a cada uno una subjetividad propia e individual. Este gesto de otorgar individualidad a los indígenas es bastante significativo y raramente restaurador. Callar frente a la muerte pero otorgar retrospectivamente carácter humano, voz, mirada.

Sin embargo, a través de su uso del presente para describir eventos sucedidos más de dos décadas atrás, Hudson crea lo que Johannes Fabian llama el tiempo diacrónico de la periferia y entonces ubica a los indios en un pasado irreparablemente perdido. La ausencia de la marca del paso del tiempo y de la explicación geográfica se vuelven entonces menos inocentes ya que Hudson narra en el presente lo que en 1893 era una realidad en el resto de la Patagonia, pero que en 1871 estaba restringida a las colonias de frontera como las que Hudson describe. Al omitir las referencias al paso del tiempo y a la geografía Hudson de hecho generaliza el proceso de genocidio que ya había comenzado y que no se extendería al resto de la Patagonia hasta ocho años después de su visita. Para dar un ejemplo de esta operación en el texto:

After a century of residence in the valley the colonist has established his position so he cannot be driven out. Twenty five years ago it was still possible for a great cacique to gallop into the town, clattering his silver harness and flourishing his spear, to demand with loud threats of vengeance his unpaid annual tribute of cattle, knife blades, indigo, and cochineal. Now the red man's spirit is broken; in numbers and in courage he is

declining. During the last decade the desert has been abundantly watered with his blood and before many years are over, the old *vendetta* will be forgotten, for he will have ceased to exist. (72)

La imaginación de la Patagonia, la memoria de la Patagonia que construye Hudson incluye indios ya desaparecidos pero existentes alguna vez y provistos de la capacidad de "mirar." Un ya clásico artículo de Gayatri Spivak realizaba desde el título la problemática pregunta: ¿puede hablar el subalterno? Podríamos preguntar desde la lectura de la antropología y la etnografía: ¿puede el subalterno mirar? ¿cuál es el lugar de su mirada? Si Hudson articula una presencia subalterna, ésta es definitivamente la mirada del indígena. Imaginada desde el que escribe, y coincidiendo por supuesto con la crítica que define esta mirada como racista apropiadora, hay sin embargo un elemento innegable y es que esta mirada permite especular sobre la existencia previa de una otredad marcada por la ausencia y la presencia. Una presencia que permite a Hudson presentarse como otro y querer mirar lo que el indio veía. Sin embargo, el indio ya es un indio muerto que se estudia y se reconoce en rastros, calaveras en un cementerio, artesanías en el sitio que en el presente de la narración ocupa la colonia inglesa.

En toda su obra, Hudson realiza una crítica muy fuerte al proceso de modernización y de tecnificación del campo. Su visita al valle del Río Negro es de interés naturalista, es una visita para conocer pájaros e ignorar habitantes. Es una visita al hogar de los indios, al lugar que en pocos años va a transformarse en el lugar privilegiado de otro proyecto. La dramatización de la unidad nacional se hará en la Patagonia inscrita en el despojo de los indígenas.

La autoridad de ver, de ser testigo presencial, fundamental en la narrativa de viajes, cobra en este libro de Hudson sobre la Patagonia una importancia fundamental porque en él Hudson cuestiona el valor de la mirada y se pregunta cómo mira el otro. En este libro se opone la superioridad del hombre blanco, se contrasta al indio condenado a la desaparición con los pájaros a los que Hudson se propone salvar. Los pájaros son salvables, los indios no. Hudson se propone salvar a los pájaros pero ve la desaparición de los indios como inevitable.

Según Edward Said, los espacios fuera de Europa fueron descritos de manera tal que Europa se crea en contraposición. Lo que quiero sugerir es que en textos como *Idle Days in Patagonia* el autor/narrador en realidad se narra a sí mismo, crea en la Patagonia un espacio para investigar su propia subjetividad y su lugar como europeo, un lugar que, además en el caso de Hudson, es paradójico por su historia personal (como observa Graciela Montaldo, Hudson no es un inglés sino claramente "una figura más del nomadismo bonaerense" 121). En ese espacio de la subjetividad de Hudson aparece brevemente ese esbozo de otra presencia, de otra mirada de un mundo que el narrador ya presenta como perdido.

Obras citadas

Duncan, Ian. Introducción a *Green Mansions* de Hudson. Oxford, New York: Oxford

University Press, 1998.

Franco, Jean. Introducción a *La tierra purpúrea ; Allá lejos y hace tiempo* de Hudson.

Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

Hudson, William Henry. *Idle Days in Patagonia*. London: J.M Dent, 1954.

Montaldo, Graciela. "Territorios y escalas: Ficciones de frontera." *Latin American Literary Review* 25, no. 50 (1997 July-Dec): 121-32 .

Rosman, Silvia. "Of Travelers, Foreigners and Nomads: The Nation in Translation."

Latin American Literary Review 26, no. 51 (1998 Jan-June): 17-29.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" En *The Post-Colonial Studies*

Reader. Eds. Ashcroft, Griffiths y Tiffin. Londres: Routledge, 1995.

**Alejandro de Humboldt en las Américas.
El arte del explorador**

Sébastien Velut
Ecole Normale Supérieure

Para David Yudilevich

La *Relación histórica* del viaje de Alejandro de Humboldt en las Américas constituye sin lugar a duda un hito tanto en la historia de las exploraciones de las Américas como en el campo de las narrativas de viajes. Hay un antes y un después del viaje (1799–1805) y de la publicación de sus resultados científicos; tiempo que se extiende durante toda la estadía en Francia de su autor, hasta 1827. De hecho, la información brindada por Alejandro de Humboldt mejora sustancialmente el conocimiento que se tenía de la América española, particularmente en Francia y Alemania – más que en la misma España, donde la monarquía había impulsado una serie de estudios sobre el Imperio. Por otra parte, el viaje americano lo lleva a dar un panorama del Imperio español en sus últimos años; antes de que se terminara la publicación de su obra, ya comenzaban las guerras de la independencia que modificarían sustancialmente la realidad americana.

Asimismo, la *Relación histórica* establece de manera definitiva la reputación de Alejandro de Humboldt como explorador y científico; conoce éxitos en París, Londres y Berlín y se le consulta para preparar nuevos viajes. El joven Alcide D'Orbigny visita a Humboldt en París antes de emprender su propio viaje a la América meridional mientras Charles Darwin lleva consigo en el *Beagle* sus libros, sintiendo crecer su admiración por el prusiano a medida que progresa su viaje. Humboldt establece al mismo tiempo un verdadero protocolo científico a uso de los viajeros e inventa una manera de narrar los

hechos estableciendo una nueva tradición literaria, cuya posteridad se encontrará, años después, en las novelas de Jules Verne. Son estas dos dimensiones, la científica y la literaria, las que quiero abordar en este trabajo, mostrando sus relaciones recíprocas.

La *Relación histórica* plantea el problema de los vínculos entre la aventura que constituye el viaje, los acontecimientos pintorescos que implica, pudiendo servir de material para una narración placentera y, por otra parte, el contenido científico que lo justifica y va a establecer de manera definitiva la reputación científica de su autor. La dimensión científica se expresa a través de las mediciones realizadas en varios puntos del recorrido, de las tablas geográficas sustancialmente mejoradas que permiten trazar mapas más precisos, de las observaciones astronómicas, y se completa por la identificación de un gran número de especies y la colección de ejemplares para los museos europeos (1). Estos aportes, establecen de manera definitiva la fama científica de Humboldt, cuyos talentos variados ya se habían notado antes del viaje americano en sus primeras publicaciones sobre geología (*Mineralogische Beobachtungen über einige Basalte am Rhein*, 1790), botánica (*Flora Fribergensis subterranea* 1793) y fisiología (*Über die gereizte Muskel- und Nervenfasser...* 1797). En cambio, la dimensión literaria, o más ampliamente artística, de la obra humboldtiana constituye una novedad.

Existe sólo un breve cuento, *La fuerza vital o el genio de Rodas*, publicado por primera vez en 1795 (2). Este texto atestigua los numerosos lazos entre los hermanos Humboldt y los círculos literarios alemanes de fines del siglo XVIII –se conoce su amistad con Schiller y sus visitas a Goethe– y muestra la importancia de las referencias a la antigüedad clásica para su formación, pero no da una gran impresión de las dotes literarias del joven Alejandro. De tono pesadamente didáctico, este cuento no logra

articular la dimensión narrativa que recurre a toda una serie de estereotipos, con su contenido filosófico derivado de las teorías vitales de Pitágoras.

Con la *Relación histórica*, género totalmente distinto del cuento filosófico – aunque varios cuentos utilicen el viaje como artificio retórico– Humboldt combina su visión de la naturaleza, enriquecida por la experiencia americana, y una concepción original no sólo de la narrativa sino también un uso de recursos variados para presentar la realidad americana. La novedad aportada por Humboldt radica, entre otras cosas, en su capacidad de inventar nuevas fórmulas descriptiva que combinan la precisión de la mirada con un gran poder de evocación de los paisajes tropicales. Estos esfuerzos se notan no sólo en el texto sino también en los grabados que aparecen en los tomos de las *Vistas de las Cordilleras* y de los *Cuadros de la Naturaleza*. Antes de presentar estas publicaciones, es necesario recordar las condiciones del viaje americano que recoge la tradición del viaje ilustrado dándole sin embargo un nuevo matiz.

1 - Alejandro de Humboldt, el viajero

De Europa a América : la escuela de la imaginación.

El viaje americano de Humboldt, empezado a la edad de treinta años, ha sido precedido por varios viajes en Europa que han sido un elemento importante en su formación. Recuerda Humboldt que, cuando niño, contemplaba mapas, deteniéndose en particular sobre las formas de los mares (*Cuadros de la Naturaleza* p. 702). En 1790 viaja por Europa en compañía de Georg Forster, que había navegado con el capitán Cook en su vuelta al mundo. La influencia de este compañero sobre Humboldt fue decisiva, transmitiéndole el deseo de viajar y los métodos de observación sistemática. Es Georg

Forster a quien recuerda Humboldt cuando vislumbra por primera vez, desde el Alto de Guangamarca, el Pacífico :

Se concibe, de hecho, que el aspecto del Mar del Sur haya tenido algo solemne para un hombre que debe a su comercio con un compañero del capitán Cook, una parte de su saber y la dirección tomada luego por su curiosidad. Georg Forster conoció temprano mis planes de viaje en su intención general, cuando tuve la feliz suerte de visitar por primera vez Inglaterra bajo su conducta. (*Cuadros de la Naturaleza*, Libro VIII).

Después de conocer Londres, Humboldt se dirige solo hasta París que descubre por primera vez en la agitación revolucionaria. De vuelta en Alemania, su trabajo de inspector de minas lo lleva a recorrer extensivamente las regiones mineras, mientras va elaborando su gran proyecto de viaje ultramarino.

Estos viajes de formación del joven Humboldt se inscriben en una tradición profundamente anclada en la Europa ilustrada. La misma *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert, consagra un artículo al viaje que dice: "Hoy día, los viajes por los estados civilizados de Europa son, al juicio de las personas ilustradas, una parte importante de la educación de la juventud" (citado pour Pomeau, 1967). Se busca tanto adquirir nuevos talentos, como corregir prejuicios nacionales o aprender idiomas, concibiendo el viaje no tanto como una aventura picaresca sino más bien como una suerte de clase para los filósofos.

En el caso de Humboldt, estos primeros viajes fueron más que una escuela para sus posteriores exploraciones. Habría podido establecer definitivamente su fama de docto y satisfacer sus ganas de estudio dedicándose, en su palacio de Tegel, a uno u otro tema

de su interés. Pero, desde muy temprano, tiene el deseo de conocer las tierras tropicales y D. Botting (1973) recuerda sus varias tentativas, todas fracasadas, para sumarse a expediciones científicas. Decide finalmente utilizar la herencia materna para financiar su propio viaje americano. El deseo de viajar de Humboldt va, por ende, más allá del afán de conocimiento: quiere ver por sus ojos la naturaleza ultramarina y admirar el cielo del otro hemisferio. Cuando cruza por primera vez el Ecuador y reconoce en la tibia noche tropical la Cruz del Sur se emociona recordando, en una de las pocas ocasiones donde aparece una referencia literaria, los versos de la *Divina Commedia* que, supuestamente, la describen. Y, al llegar a la costa ve por primera vez a los Indios :

Cuántas riquezas encerraban, a nuestros ojos, las canoas de estos pobres Indios!

[...] Las producciones más comunes de los gabinetes de Europa, tenían un encanto particular para nosotros, porque nos recordaban fuertemente que, llegados a la zona tórrida, habíamos alcanzado la meta hacia la cual aspirábamos desde mucho tiempo (cap. III) (3).

El método del científico

En el siglo XVIII se plantea el problema de la utilidad de los viajes para el conocimiento. Como lo subraya Numa Broc (1972), los mayores representantes de la ciencia ilustrada, como Buffon, miran de manera crítica las relaciones de viaje, prefiriendo la observación en el gabinete a los cuentos de los viajeros que repiten los mismos errores y no proceden de manera sistemática, careciendo de la necesaria educación. Muchos relatos aportan el mismo tipo de información fragmentada, poco fiable, carente de la precisión indispensable para un real provecho científico y abundando

en lo pintoresco. Por otra parte, ilustres viajeros desprecian los hombres de gabinete por su poca experiencia del mundo. El famoso Bougainville escribe "Soy viajero y marino, es decir mentiroso e imbécil en los ojos de esta clase de escritores perezosos y soberbios que, en la sombra de su gabinete, filosofan a pérdida de vista sobre el mundo y sus costumbres, sometiendo imperiosamente la naturaleza a su imaginación" (citado por Moravia, 1967, p. 963).

Se hace por lo tanto, en la segunda mitad del siglo, una reflexión, particularmente en la Academia de Ciencias francesa, para proveer a los viajeros de un verdadero método científico (Moravia, 1967 Kury, 1998). Se elaboran cuestionarios con la participación de especialistas de distintas disciplinas para trazar el programa de trabajo de los exploradores. Esta evolución se hace en dos direcciones: por una parte, una mayor exigencia de precisión, de certidumbre de las observaciones realizadas y por otra, se amplían los temas que deben interesar a los viajeros, desde la observación de la naturaleza hasta el análisis de las costumbres, abarcando temas más concretos como las actividades económicas y buscando a veces maneras de mejorar ciertas prácticas europeas o conocer especies útiles. Los viajeros se preparan aprendiendo idiomas y leyendo los relatos anteriores. Estas exploraciones exigen multiplicar las competencias científicas, movilizando a veces verdaderos equipos como en la expedición de Egipto (una de las tantas en las cuales Humboldt intenta participar).

Humboldt recoge estos esfuerzos. Cuando sale de la Coruña, en 1799, lleva consigo gran cantidad de instrumentos que describe con pormenores en el primer capítulo de la *Relación histórica*: cronómetros, barómetros, termómetros, hasta el cianómetro inventado por Saussure para medir el azul del cielo. Aimé Bonpland, compañero elegido

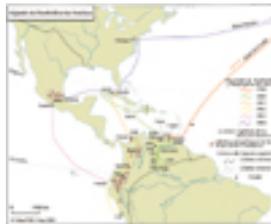
por Humboldt por sus conocimientos botánicos, se encargará de coleccionar, identificar y preparar las plantas, mientras Humboldt se dedicará a observaciones de geología, y astronomía. Se distingue, en este particular de la Condamine, que lo precedió sobre la Cordillera, pero que iba con pocos instrumentos (4). En una carta a su hermano, redactada en noviembre del 1802 (5), en Lima, Humboldt escribe:

Llegué dos veces, el 26 y 28 de mayo de 1802, hasta el límite del cráter del Pichincha, montaña que domina la ciudad de Quito. Hasta el momento nadie, que se sepa, con la excepción de la Condamine, lo había visto y, el mismo La Condamine, sólo llegó después de cinco o seis días de inútiles investigaciones, sin instrumentos, y sólo se quedó doce a quince minutos por el frío excesivo que hacía. Yo pude traer mis instrumentos, tomar las medidas que era interesante conocer y recolectar aire para analizarlo.

Es interesante notar cómo Humboldt toma posición en relación a su ilustre antecesor, La Condamine, insistiendo sobre la novedad de su propio viaje. La hazaña de llegar a la cumbre del Pichincha, es notada rápida y eficazmente. Pero lo más importante han sido las medidas tomadas en dos oportunidades, garantía de precisión. Sin embargo, Humboldt insiste sobre su participación personal en la operación, utilizando tres veces el pronombre "yo" en la última frase e insiste no sólo sobre las medidas sino también sobre su capacidad para elegir cuáles eran las medidas interesantes. Se describe a sí mismo, en uno de sus muchos autorretratos, como un verdadero científico, que posee la capacidad necesaria para tomar medidas fidedignas.

Humboldt y Bonpland en las Américas

El viaje de Humboldt y Bonpland en las Américas dura más de cinco años, desde la salida del puerto español de la Coruña en junio de 1799 hasta su regreso a Burdeos, en agosto de 1804. Provistos de todas las autorizaciones necesarias, los viajeros recorren ampliamente la América española (haga click en el mapa).



(Los números del mapa corresponden a los números del Anexo)

Una primera parte del viaje se desarrolla en Venezuela, adonde llegan. Exploran los alrededores de Cumaná, antes de dirigirse, atravesando los llanos, hacia el Orinoco. Navegan río arriba sobre su afluente, el Apure, logrando demostrar de manera definitiva la existencia de una conexión fluvial por el Cassiquiare entre el Orinoco y el Amazonas. De vuelta a Caracas, se dirigen hacia Cuba, pero dejan la isla en el intento de encontrarse con el capitán Baudin, que según informaciones equivocadas, estaría navegando hacia los puertos del Perú.

Empieza entonces el viaje por las Cordilleras, que los lleva primero por el río Magdalena hasta Santa Fé de Bogotá y luego por las grandes ciudades del virreinato de Perú. Conocen los mayores volcanes andinos y hacen incursiones tanto en la vertiente amazónica como en la vertiente del Pacífico de la Cordillera, llegando finalmente a Lima y al puerto del Callao, el punto más meridional de todo el recorrido.

Del Callao salen por barco rumbo a Guayaquil, donde permanecen un mes. De allí, se embarcan para Acapulco y el virreinato de la Nueva España. Se radican en la ciudad de México, donde hacen varias observaciones e indagaciones en los archivos de la colonia, relacionándose con los científicos que residen en la ciudad. De México, emprenden varios viajes, en particular a la región minera de Guanajuato, observan el trabajo en las minas y hacen una serie de mediciones. Dejan finalmente la ciudad de México para embarcarse en Veracruz y, después de una nueva estadía en Cuba, conocen Estados Unidos.

En Estados Unidos, el viaje de Humboldt toma otra dimensión. No consagra tanto su tiempo a las observaciones sino a dar conferencias y a relacionarse con los hombres más cultos de la joven república. El mismo presidente Jefferson lo recibe varias veces, agasajándolo con una cena privada en la Casa Blanca. Se ha dicho que las informaciones aportadas por Humboldt sirvieron después para los planes de expansión norteamericanos, y en particular, la conquista de Tejas. En lo que se refiere al viaje, ya ha comenzado en Estados Unidos la segunda fase: terminada la exploración, Humboldt se consagra a la publicación de los resultados. Es a esta publicación, y en particular a la *Relación histórica* y a las *Vistas de las Cordilleras* que se dedica la sección siguiente.

2 - Los desafíos de la *Relación histórica*

Textos y cuadros : las dos vertientes de la relación.

¿Por qué una *Relación histórica*? En el caso de un viaje científico es la publicación sistemática de los resultados, conforme a la especialización de los viajeros y a la división vigente de las ciencias que constituye la mayor tarea. Narrar los pequeños

acontecimientos, las aventuras tantas veces repetidas no presenta en principio el menor interés científico, a no ser que el autor sepa darle un tono particularmente interesante. Humboldt advierte plenamente este problema y es sólo para responder a la demanda del público que empieza la redacción de la *Relación histórica*. Se puede recordar que las relaciones de viajes fueron muy leídas en el siglo XVIII para entender esta situación: la monumental empresa del abate Prévost, emprendida en 1747, *L'histoire générale des voyages*, recopilación de relatos de viajes en todo el mundo lo atestigua. De hecho, es la *Relación histórica* la obra de Humboldt más leída, accesible a todos los lectores con los *Cuadros de la naturaleza* y las *Vistas de las Cordilleras*. Pero Humboldt nunca la termina y destruye él mismo el cuarto volumen que había escrito!

Los tres tomos publicados de la *Relación histórica* cubren (véase mapa) principalmente la parte venezolana del viaje de Humboldt, desarrollando particularmente el recorrido por el Orinoco y el Cassiquiare. Pero, curiosamente, el texto humboldtiano casi no menciona los acontecimientos propios de tal viaje, si no son significativos para entender las costumbres o la relación peculiar de los hombres con la naturaleza americana. Da indicaciones mínimas sobre el recorrido, posiciones precisas cuando las puede medir, apartándose generalmente de un simple diario. Significativamente, se podría decir que utiliza mucho más los tiempos imperfectos que describen fenómenos, situaciones, y no tanto los tiempos perfectos de la narración. La *Relación* no relata, pero dilata algunos momentos, algunas escenas que a su vez se abren, conforme a la curiosidad de Humboldt, en una variedad de disgresiones y comentarios. A medida que avanza en su proyecto, estas aperturas se multiplican constituyendo en el último tomo, la mayor parte de un texto, invadido por las notas al pie de página y los anexos.

Así pues, la unidad fundamental del texto humboldtiano es el cuadro y no tal o cual acontecimiento: lluvia de estrellas sobre Cumaná, llegada de los Indios en sus canoas, visita del convento de Caripe:

El convento se apoya en una enorme pared vertical de rocas, tapizada de una espesa vegetación. Los cimientos de piedras, resplandecientes de blancura, aparecen acá y allá, entre las hojas. Es difícil imaginar un sitio más pintoresco: me hizo vivamente recordar los valles del Condado de Derby y las montañas cavernosas de Franconia. Las formas más imponentes del Ceibo y de las palmeras Praga e Iras se reemplazan por las hayas y los arces de Europa. Un sinnúmero de fuentes brotan del lado de las rocas que rodean la cuenca de Caripe, cuyas rápidas pendientes muestran, hacia el sur, perfiles de mil pies de altura. Su humedad favorece el crecimiento de grandes árboles y los indígenas, que gustan de lugares solitarios, hacen sus *comucos* en estas grietas. Bananos y papayos rodean matas de helechos arborescentes. Esta mezcla de vegetales, cultivados y selváticos, confiere a estos lugares un particular encanto. En la ladera desnuda de las montañas, se distinguen de lejos las fuentes por las masas tupidas de vegetación que, primero parecen colgar de la roca y luego bajan en el valle siguiendo las sinuosidades de los torrentes." (*Relación*, cap. IV) (6)

En estos cuadros, Humboldt demuestra su talento para describir los paisajes americanos, combinando la precisión (medidas, identificación de las especies vegetales) con una gran eficacia evocadora para su lector europeo a quien proporciona algunos puntos de comparación. No se puede separar esta descripción del espacio de las emociones de quien lo contempla, recurriendo a un vocabulario específico.

Uno podría lamentar la ausencia de los tomos que faltan de la *Relación histórica*. Pero, se puede también pensar que, de hecho, son las *Vistas de las Cordilleras*, que cumplen el mismo papel para las partes cordilleranas y mexicanas del viaje. El mapa muestra justamente que los paisajes representados en esta obra cubren casi exactamente esta parte del viaje, con solamente un cuadro de la Silla de Caracas, cuya ascensión se narra en el capítulo XIII de la *Relación*. El libro recoge dos tipos de ilustraciones: las vistas de las Cordilleras y los monumentos indígenas (7). Por una parte los paisajes, en su dimensión estética de la naturaleza generalmente humanizada, de otra el pasado americano ilustrado a través de una variedad de documentos que comprenden tanto monumentos como copias de documentos encontrados en las bibliotecas de los dos mundos.

Son las láminas paisajísticas que constituyen la parte que falta de la relación de viaje: en vez de hacer del cuadro un momento de la narración, lo toman como punto de partida para pequeños textos, que van de menos de una página a algunas decenas. Aunque algunos grabados sean concebidos para una demostración precisa –como por ejemplo la vista del Cotopaxi que muestra la distribución altitudinal de la vegetación– pocos se limitan a un solo objeto. Los personajes, la vegetación, los cielos hacen de estos grabados tantas vistas pintorescas, que permiten en una mirada única, sinóptica, percibir la naturaleza americana, su organización, su belleza, inserta en dos tiempos: el tiempo particular del viaje humboldtiano y el tiempo común del desarrollo histórico. Estos elementos se encuentran desarrollados en los textos que acompañan las figuras.

De hecho, algunas láminas reciben un extenso comentario, como es el caso con la lámina número cinco, del pasaje del Quindíú. Esta vista muestra un hermoso paisaje de

montañas, dominado en el último plano por un volcán. En el primer plano, se ve la vegetación característica de estos lugares, que se abre para dar paso a una columna de portadores. Algunos de ellos llevan en sus hombros una silla, en la que viaja, incómodamente sentado, un europeo.

El comentario de Humboldt empieza aclarando la ubicación del sitio, conforme a la división de la Cordillera en tres brazos, en esta parte de la actual Colombia, que impone al viajero atravesar la Cordillera central para ir de Santa Fe a Popayán. Indica la posición precisa del Quindíu, la toponimia, altura y características de los lugares atravesados, particularmente inhóspitos en este caso. Pero lo que encuentra más curioso es la costumbre de ir llevado por un portador –*andar en carguero*, según la fórmula que recuerda Humboldt. El alemán se muestra por lo menos sorprendido de tal costumbre: no puede entender cómo hombres aceptan hacer el oficio de carguero, degradante (desde su punto de vista), arduo y mal retribuido. Estudia brevemente sus condiciones de vida y da otros ejemplos de situaciones similares para luego narrar su propia travesía del Quindíu –que hizo sin recurrir a los servicios de cargueros para él, pero sí para su equipaje– y que le permitió encontrar una serie de nuevas especies vegetales. En este caso se ve cómo la imagen, cuidadosamente elaborada por Humboldt con dibujantes y grabadores, sirve de pretexto para presentar elementos significativos de la geografía física, de la vegetación y de las costumbres, abriéndose sobre consideraciones más generales, y entrelazando elementos particulares del viaje de Humboldt con indicaciones más generales. Estos comentarios son muy variados, existen otras correspondencias, múltiples conexiones entre texto e imágenes. Casi siempre, abajo del texto subyace una visión, haciendo de la vista el órgano de percepción privilegiado por Humboldt, y la imagen combina aspectos pintorescos y científicos que desarrolla el texto. ¿Cuál es, pues, el aporte del científico?

Más allá de la descripción de las especies, de la identificación de las rocas o de la fauna, el esfuerzo de Humboldt se focaliza sobre estos cuadros sinópticos que combinan texto e imágenes, confiriendo a estas obras una dimensión estética que no es para nada secundaria, sino por el contrario fundamental para entender la posición y la originalidad del aporte humboldtiano.

Ciencia y escritura : la poética de los espacios

Por sus contactos con la lingüística alemana, a través de su hermano Guillermo, o quizás por una tendencia más personal, Alejandro de Humboldt mantuvo siempre un gran interés por las lenguas. No sólo hablaba con fluidez varios idiomas europeos, además de conocer el latín y el griego, sino que se dedicó a estudiar con particular atención las lenguas americanas. Recoge vocabularios y varias notas de la *Relación* desarrollan estos aspectos. Hasta en la introducción de su último libro, el *Cosmos*, Humboldt escribe:

Cuando, por su estructura original y su riqueza nativa, la lengua logra dar encanto y claridad a los *cuadros de la naturaleza* [subrayado nuestro], cuando, por la feliz flexibilidad de su organización, permite pintar los objetos del mundo exterior, difunde en el mismo tiempo como un soplo de vida sobre el pensamiento [...]. Orgulloso de una patria que intenta concentrar su fuerza en la unidad intelectual, me gusta recordarme, contemplándome a mí mismo, las ventajas que le da a un *escritor* [subrayado nuestro], el uso de un idioma propio, el único que pueda manejar con alguna soltura. (8)

Este párrafo, que abre la obra conclusiva del sabio prusiano, es interesante de sobremanera, tanto por lo que dice como por lo que implica. Se puede resaltar la equivalencia entre imagen y texto para la descripción de los cuadros de la naturaleza, y

la designación de autor como escritor. Se puede también pensar que el idioma propio al que Humboldt se refiere no es, lisa y llanamente, el idioma común alemán sino más bien el lenguaje particular del escritor, paulatinamente forjado en los trabajos de escritura.

En estos trabajos se confunden las labores del científico y del artista, del explorador-naturalista y del escritor. El Nuevo Mundo, visitado por Humboldt, no pierde de ninguna manera su encanto al pasar de lo desconocido a lo conocido: al contrario, la ciencia humboldtiana revela una belleza aún más sorprendente de lo que se imaginaba. Ríos que se bifurcan, árboles que dan leche, correo que nada, volcanes, "primitivos" que hablan idiomas tan complejos como los de Europa son algunas de estas curiosidades que el viajero describe y analiza. Escritos y grabados responden a estas maravillas tratando de encontrar un idioma específico que busca la precisión en las medidas o en el uso del vocabulario técnico sin dejar de lado la dimensión estética.

Estos aspectos son analizados: Humboldt subraya en varias oportunidades la calidad peculiar de la luz en la zona tropical, debida por una parte al ángulo de incidencia de los rayos solares, más verticales que en Europa y a la calidad de la atmósfera. Fiel a la lógica de estas observaciones, Humboldt da en el *Cosmos* una serie de indicaciones sobre la pintura de los paisajes tropicales.

Esta transparencia puede ser considerada como una de las causas principales de la belleza del paisaje en la zona tórrida: es ella que resalta el brillo de los colores vegetales y contribuye al efecto mágico de sus armonías y oposiciones (9) (*Relación*, cap. II).

Sin embargo, la poética del texto humboldtiano no se limita a descripciones particularmente bien logradas: construye una red de correspondencias entre los lugares

multiplicando las relaciones entre ellos. El primer sistema de ubicación es la cronología del viaje, desde la Coruña hasta Burdeos. Pero, dada la organización de la obra humboldtiana, el tiempo de la narración se aparta a veces de manera considerable del tiempo del viaje, y no se dispone de indicaciones precisas para ubicar momentos y espacios dentro de la cronología propia de los exploradores. El segundo sistema de coordenadas se refiere a la latitud y la longitud que, conforme a sus planes, Humboldt mide en el recorrido. Con estas indicaciones, mucho más precisas que las anteriores, los lugares toman definitivamente su posición absoluta en el espacio terrestre y relativa en relación con ellos. El tercer sistema de correspondencias se fundamenta en los esfuerzos de Humboldt por comparar los distintos lugares, resaltando para cada uno su carácter peculiar y sus aspectos comunes con otros sitios. Estas comparaciones, base de una geografía general y comparada, son la base de la técnica descriptiva que Humboldt elabora para la *Relación*:

Cuando un viajero debe describir las cumbres más altas del globo, las cataratas de los grandes ríos, los valles tortuosos de los Andes, corre el peligro de cansar a sus lectores por la expresión monótona de su admiración. Me parece más conforme a mi plan para esta *Relación*, indicar el carácter peculiar que distingue cada zona. Se hace conocer mejor el paisaje tratando de designar sus rasgos individuales, comparándoles entre sí, y a descubrir por este tipo de análisis, la fuente de gozo que nos ofrece el gran cuadro de la naturaleza" (*Relación* cap. II) (10)

Finalmente, el sentimiento estético se transmite más fácilmente a través de comparaciones. Ya se habían notado los recuerdos de Muggendorf o del condado de Derby que despierta el valle de Caripe. Pero a veces la reminiscencia va más allá, tejiendo

una red compleja de relaciones entre los lugares, uniendo pasado y presente, viejo y nuevo mundo:

El árbol bajo el cual nos sentábamos, los insectos luminosos que revoloteaban en el aire, las constelaciones que brillaban hacia el Sur, todo parecía decirnos que estábamos lejos de la tierra natal. Si, entonces, en esta naturaleza exótica, del fondo de un valle se escuchaba la campana de una vaca o el mugido de un toro, despertaba de repente el recuerdo de la patria. Eran como voces lontanas, que resonaban mas allá de los mares, y cuyo poder mágico nos transportaba de un hemisferio al otro (*Relación*, cap. III)".(11)

Conclusión : exploradores y turistas

La fama científica de Alejandro de Humboldt –a la que se refieren por ejemplo los diccionarios– ha ocultado en buena parte la dimensión estética de su obra. Esta dimensión es, sin embargo fundamental. Alejandro de Humboldt mismo utiliza pocas referencias literarias en su *Relación*, pero hace mención de Bernardin de Saint-Pierre, verdadero modelo, que supo describir la naturaleza tropical, no "porque la conocía como físico [i.e naturalista], sino porque sentía todas sus proporciones armoniosas de formas, colores y fuerzas interiores" (*Relación*, cap. XX). De la misma manera se puede notar la persistencia hasta las últimas publicaciones de la expresión de "cuadros de la naturaleza" a la vez como punto de partida y culminación del pensamiento humboldtiano, pensamiento que brota de la fascinación por los paisajes tropicales y culmina en su descripción por distintos medios. También se puede incluir en esta perspectiva el afán por los viajes del joven Humboldt que persiste hasta sus últimos años, haciendo de estos viajes no un mero modo de conocer sino una manera de vivir. Resaltar esta dimensión personal, emocional y estética de la obra humboldtiana, parecía necesario; pero, no se

debe por esta razón, ocultar la dimensión científica. Al contrario, lo importante es notar cómo estos dos componentes se refuerzan sin contradecirse.

Ciencia y arte se encuentran en particular en la descripción de los paisajes que aparecen también en el mismo momento como foco de atención de escritores y pintores. Se conoce el descubrimiento de las montañas a raíz de las ascensiones alpinas de Saussure, uno de los inspiradores de Humboldt. Con este último, son los paisajes del Nuevo Mundo los que adquieren una nueva dignidad o, mejor dicho, *aparecen*. Como lo subraya entre otros, Simon Schama (1996), el paisaje existe a través de una lenta sedimentación de hechos y de textos que le confieren existencia y sentido para determinado grupo, inscribiéndolo en una memoria colectiva. Humboldt recurre a esta operación para algunos paisajes americanos, lo que tiene implicaciones estéticas, particularmente en Europa y también políticas, para las repúblicas americanas.

La concepción humboldtiana del hombre en sus relaciones con la Naturaleza – designada a veces como el conjunto de fuerzas permanentes que modelan la realidad humana– justificaba el nacimiento de nuevos pueblos, que podían legítimamente independizarse de las coronas europeas. Entender estas relaciones permitía fundamentar la identidad nacional no sólo en la historia, sino también en una relación con el territorio, tan distinto del territorio metropolitano. Y justamente, Humboldt aportaba también a esta dimensión, describiendo los espacios americanos, resaltando sus rasgos originales pero también indentificando sitios particulares, simbólicos que pasarían a ser altos lugares de la conciencia nacional: nos decía un amiga venezolana que sólo después de leer a Humboldt ascendió a la Silla de Caracas.

Estos lugares privilegiados han pasado a ser destinos para el turismo nacional e internacional, en el que excursionistas buscan ver con sus propios ojos los lugares que su cultura (y la agencia de viaje) les designa como dignos de admiración. Estas trayectorias cruzan pues la del explorador, que también buscaba ver con sus ojos estos cuadros imaginados a través de sus lecturas. Es en particular el caso en el Cofre de Perote, entre la ciudad de México y el puerto de Veracruz, representado en la lámina 34 de las *Vistas de las Cordilleras*, donde se encuentra hoy el restorán Humboldt (12) (haga click en la foto): la marca del viajero –quien tuvo hasta una edad muy avanzada un excelente apetito – sella el territorio.



ANEXO

Las vistas de las Cordilleras y monumentos de los indígenas de América

Se notan en color las láminas paisajísticas

1 y 2 : Busto de una sacerdotisa azteca

3 : vista de la gran plaza de la ciudad de México

4 : Puentes naturales de Icononzo

- 5 : Pasaje de la montaña del Quindíú, en la Cordillera de los Andes
- 6 : Cascata de Tequendama
- 7 : Pirámide de Cholula
- 8 : Parte caída de la pirámide de Cholula
- 9 : Monumento de Xochicalco
- 10 : Volcán de Cotopaxi
- 11 : Bajo relieve mexicano encontrado en Oaxaca
- 12 : Genealogía de los príncipes de Ascapozalco
- 13 : Manuscrito jeroglífico azteca, conservado en la biblioteca del Vaticano
- 14 : Traje dibujado por pintores mexicanos en tiempos de Moctezúma
- 15 : Jeróglifos aztecas del manuscrito de Veletri
- 16 : Vista del Chimborazo y del Carguairazo
- 17 : Monumento peruviario del Cañar
- 18 : Roca de Inti-Guaicu
- 19 : Ynga-Chungana, cerca del Cañar
- 20 : Interior de la casa del Inca, en el Cañar

- 21 : Bajo relieve azteca encontrado en la gran plaza de México
- 22 : Rocas basálticas y cascada de Regla
- 23 : Relieve en basalto que representa el calendario mexicano
- 24 : Casa del Inca, en Callao, en el Reino de Quito
- 25 : El Chimborazo, visto desde el altiplano de Tapia
- 26 : Epocas de la naturaleza, según la mitología azteca
- 27 : Pinturas jeroglíficas sacadas del manuscrito borgiano de Veletri
- 28 : Hacha azteca
- 29 : Idolo azteca de porfirio basáltico, encontrado debajo de la gran plaza de México
- 30 : Cascata del Río Vinagre
- 31 : Correo en la provincia de Jaén de Bracamoros
- 32 : Historia jeroglífica de los Aztecas, desde el diluvio hasta la fundación de la ciudad de México
- 33 : Puente de cuerdas, cerca de Penipé
- 34 : Cofre de Perote
- 35 : Montaña de Ilinissa

36 : Fragmentos de pinturas jeroglíficas, depositadas en la biblioteca real de Berlín.

37 : Pinturas jeroglíficas del museo Borgia en Veletri

38 : Migraciones de los pueblos aztecas, pinturas jeroglíficas depositadas en la biblioteca real de Berlín

39 : Vaso de granito encontrado en la costa de Honduras

40 : Idolo azteca en basalto, encontrado en la ciudad de México

41 : Volcán de aire de Turbaco

42 : Volcán de Cayambe

43 : Volcán de Jorullo

44 : Calendario de los Indios Muyscas, antiguas habitantes del altiplano de Bogotá

45 : Fragmento de un manuscrito jeroglífico conservado en la biblioteca real de Dresda

46, 47 y 48 : Pinturas jeroglíficas sacadas del manuscrito mexicano conservado en la biblioteca imperial de Viena

49 y 50 : Ruinas de Miguítlan o Mitla en la provincia de Oaxaca

51 : vista del Corazón

52 y 53 : Traje de los Indios de Michoacan

54 : Vista del interior del volcán de Teneriffe

Suplemento

55 y 56 : Fragmentos de pinturas jeroglíficas del Codex Telleriano-Remensis

57 : Fragmento de un calendario cristiano sacado de los manuscritos aztecas conservados en la biblioteca real de Berlín

58 y 59 : Pinturas jeroglíficas de la Raccolta di Mendoza

60 : Fragmentos de pinturas aztecas sacadas de un manuscrito conservado en la biblioteca del Vaticano

61 : Volcán del Pichincha

62 : Plano de una casa fuerte del Inca, en la cordillera del Assuay

63 : Balsa sobre el Río de Guayaquil

64 : Cumbre de la montaña de los Organos de Actopan

65 : Montaña de porfirio columnario de Jacal

66 : Cabeza esculpida en una piedra dura por los Indios Muysacas, pulsera de obsidiana

67 : Vista del lago de Guatavita

68 : Vista de la silla de Caracas

69 : El drago de Orotava.

Notas

(1). *Le Musée national d'histoire naturelle* de Paris posee una parte importante de las colecciones botánicas de Alejandro de Humboldt que comprende muchos tipos originales de determinadas especies, descritas y nombradas por primera vez por Humboldt y Bonpland.

(2). Y reimpresso en los *Cuadros de la Naturaleza* con un comentario crítico del mismo Humboldt.

(3). "Que de richesses renfermaient à nos yeux les pirogues de ces pauvres Indiens ! [...] Les productions qui sont les plus communes dans les cabinets d'Europe avaient un charme particulier pour nous, parce qu'elles nous rappelaient vivement, qu'arrivés sous la zone torride, nous avons atteint le but vers lequel tous nos vœux tendaient depuis longtemps."

(4). Sobre este asunto, véase Bourguet y Licoppe, 1997.

(5). Publicada por La Roquette en *Correspondance inédite, scientifique et littéraire* d'Alexandre de Humboldt.

(6). "Je suis parvenu deux fois, le 26 et le 28 mai 1802, au bord du cratère du Pichincha, montagne qui domine la ville de Quito. Jusqu'ici personne, que l'on sache, si ce n'est la Condamine ne l'avait jamais vu, et la Condamine lui-même n'y était arrivé qu'après cinq ou six jours de recherches inutiles, et sans instruments et n'y avait pu rester que douze à quinze minutes à cause du froid excessif qu'il y faisait. J'ai réussi à y apporter

mes instruments, j'ai pris les mesures qu'il était intéressant de connaître, et j'ai recueilli de l'air pour en faire l'analyse".

(7). "Le couvent se trouve adossé à un énorme mur de rochers taillés à pic et tapissés d'une végétation épaisse. Les assises de pierre, d'une blancheur éclatante, ne paraissent que çà et là entre le feuillage. Il est difficile d'imaginer un site plus pittoresque : il me rappela vivement les vallées du Comté de Derby et les montagnes cavernueuses de Muggendorf en Franconie. Les hêtres et les érables de l'Europe sont remplacés ici par les formes plus imposantes du Ceiba et des palmiers Praga et Irasse. Des sources sans nombre jaillissent du flanc des rochers qui entourent circulairement le bassin de Caripe, et dont les pentes rapides offrent, vers le sud, des profils de mille pieds de hauteur. Ces sources naissent, pour la plupart, de quelques crevasses ou gorges étroites. L'humidité qu'elles répandent favorise l'accroissement des grands arbres ; et les indigènes, qui aiment les lieux solitaires forment leurs *conucos* le long de ces crevasses. Des bananiers et des papayers y entourent des bouquets de fougères arborescentes. Ce mélange de végétaux, cultivés et sauvages, donne à ces lieux un charme particulier. Sur le flanc nu des montagnes, on distingue de loin les sources par des masses touffues de végétation, qui d'abord semblent suspendues au roc, et puis, en descendant dans la vallée, suivent les sinuosités des torrents". (cap. IV)

(8). "Lorsque, par l'originalité de sa structure et sa richesse native, la langue parvient à donner du charme et de la clarté aux tableaux de la nature, lorsque, par l'heureuse flexibilité de son organisation, elle se prête à peindre les objets du monde extérieur, elle répand en même temps comme un souffle de vie sur la pensée. [...] Fier d'une patrie qui cherche à concentrer sa force dans l'unité intellectuelle, j'aime à me

rappeler, par un retour sur moi-même, les avantages qu'offre à l'écrivain l'emploi d'un idiome qui lui est propre, le seul qu'il puisse manier avec quelque souplesse".

(9). "Cette transparence peut être considérée comme une des causes principales de la beauté du paysage sous la zone torride: c'est elle qui relève l'éclat des couleurs végétales, et contribue à l'effet magique de leurs harmonies et de leurs oppositions".

(10). "Lorsqu'un voyageur doit décrire les plus hautes cimes du globe, les cataractes des grandes rivières, les vallées tortueuses des Andes, il est exposé à fatiguer ses lecteurs par l'expression monotone de son admiration. Il me paraît plus conforme au plan que je me suis tracé pour cette Relation d'indiquer le caractère particulier qui distingue chaque zone. On fait d'autant mieux connaître la physionomie du paysage, qu'on cherche à en désigner les traits individuels, à les comparer entre eux, et à découvrir par ce genre d'analyse, les sources de jouissance que nous offre le grand tableau de la nature".

(11). "L'arbre sous lequel nous étions assis, les insectes lumineux qui voltigeaient dans l'air, les constellations qui brillaient vers le Sud, tout semblait dire que nous étions loin du sol natal. Si, alors, au milieu de cette nature exotique, du fond d'un vallon, la cloche d'une vache ou le mugissement d'un taureau se faisait entendre, le souvenir de la patrie se réveillait soudain. C'était comme des voix lointaines qui retentissaient au-delà des mers et dont le pouvoir magique nous transportaient d'un hémisphère à l'autre."

(12). El autor de estas líneas no tiene informaciones sobre la calidad gastronómica del establecimiento

Bibliografía

Alejandro de Humboldt. *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1801, 1802, 1803 et 1804, par A. de Humboldt et A. Bonpland*, primera edición Paris 1814 (vol I), 1819 (vol II) y 1825 (vol III).

---. *Ansichten der Natur*, primera edición, Tübingen, 1808 (vol I) Stuttgart y Tübingen 1826 (vol II) y Tübingen 1849 (vol III).

---. *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* : primera edición en dos volúmenes, París, 1810.

---. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, primera edición Stuttgart, 1845–1862.

---. *Correspondance inédite, scientifique et littéraire* editada por la Roquette, Paris, 1865.

Estudios

Bourguet, Marie-Noëlle et Licoppe, Christian. (1997) , "Voyages, mesures et instruments. Une nouvelle expérience du monde au Siècle des Lumières", *Annales HSS*, sept-oct, n° 5, p.1115-1151

Botting, Douglas (1973) *Humboldt and the Cosmos*, New York, Harper and Row, p. 295

Broc, Numa (1972) *La géographie des philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*, Thesis, Montpellier, p. 797

Hein, Wolfgang-Hagen (ed.) (1985), *Alexander von Humboldt : Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Weisbecker, p. 336

Kury, Lorelai, (1998) "Les instructions de voyage dans les expéditions scientifiques françaises", *Revue d'histoire des sciences*, vol 51, p. 65-94.

Labastida, Jaime (1999) *Humboldt, ciudadano universal*, Ciudad de México, Siglo veintiuno editores, p. 391

Lesage-Laboulais, Isabelle (2001) "Les géographes français de la fin du XVIIIe siècle et le terrain , recherches sur une paradoxale absence" *L'espace géographique*, vol 2, 2001, p. 97–110.

Moravia, Sergio, (1967) Philosophie et géographie à la fin du XVIIIe siècle, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 57, p. 937–1011.

Pomeau, René (1967) Voyage et lumières dans la littérature française du XVIIIe siècle, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 57, p. 1269–1289.

Roche, Daniel (1999) Voyage In Ferrone, Vincenzo y Roche Daniel (ed.) *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard p. 349–358.

Shama, Simon (1996) *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, p. 652

ESSAYS

Jorge Luis Borges y Henry James o la soledad mestizada de dos escritores *intranjeros*

Jean François Daveti
Université Paris VIII

Borges enseñó la literatura norteamericana a los estudiantes porteños e inició al joven público norteamericano en los placeres de los textos argentinos. Simboliza un cosmopolitismo que durante más de 80 años lo llevará a frecuentar un sinnúmero de literaturas y de autores, antes de terminar su vida en Ginebra, *su Ginebra*, la de *El Otro*, la que acoge en sus años de adolescencia, sus amistades, sus amores frustrados, pero también la de *Los Conjurados*, donde se mezclan el desencanto de los últimos instantes, la búsqueda confusa y febril de un modelo de hermandad a la vez utópico, desusado y conmovedor. Escritor paradójico, casi indiferente a las simbiosis raciales que han podido conocer ciertos países de América, Borges, en su visión a veces anacrónica del mundo, no habrá cesado de identificar casi exclusivamente Estados Unidos con Nueva Inglaterra, dando la impresión, con razón o sin ella, de vivir en un universo reducible al solo mundo occidental, a imagen de aquellos griegos antiguos que limitaban el cosmos a Grecia. Niega el influjo del contexto (político e histórico) en la literatura, citando a menudo la frase de Whistler, «Art happens», afirmando que el arte es independiente de toda contingencia. Sin embargo, a imitación del Mark Twain de *Huckleberry Finn* (1885), quien asienta definitivamente la escritura norteamericana en su especificidad, Borges intentará afirmar con fuerza, en su juventud, su americanismo. Es la época de *Inquisiciones*, *El Tamaño de mi esperanza*, *El Idioma de los Argentinos* y *Evaristo Carriego*. No logra verdaderamente imponer su modelo, basado en un criollismo urbano

y en la figura del compadre. Recupera las isotopías del duelo y del coraje constitutivos del gaucho e intenta quitarle su importancia a éste en el proceso de identificación nacional. Al mismo tiempo, anuncia con perspicacia la hora de los escritores sudamericanos. Recalca «la influencia irrecusable que los norteamericanos han ejercido y ejercen en la literatura europea» (1) así como el alcance universal de Emerson, Walt Whitman y Poe.

Unos cuarenta años más tarde, en *Introducción a la literatura norteamericana*, insiste en los fundamentos teológicos y puritanos de la nación americana; subraya la importancia de una aproximación estética y la preeminencia del individuo, mientras celebra Estados Unidos como primera democracia de los tiempos modernos. Se detiene en el Transcendentalismo, en su carácter polifacético que abarca teología, poesía, educación, utopías comunitarias. El movimiento, cuyo mascarón de proa es Emerson, brota en reacción contra la escuela de teología de Harvard, acusada de reflejar la imagen de una sociedad petrificada, alejada de las realidades democráticas del momento y de los ideales revolucionarios frente a la ola del capitalismo naciente. Desemboca sobre una antinomia ambigua que junta política y mística, solipsismo y universalismo, edificación de las masas y ejemplaridad de los héroes del pensamiento. También vuelve a encontrar la inspiración alegórica de los teólogos del siglo XVII. Procede de aquella Nueva Inglaterra predilecta de Borges y que tanto tiene que ver con la *Old England*. Tal es, en parte, el mantillo sobre el cual crecen las obras de Borges y James. En su prólogo a *La Humillación de los Northmore* de James, Borges destaca el cosmopolitismo de este neoyorquino educado sucesivamente en Inglaterra, Francia e Italia, la multiplicidad de sus centros de interés, el fracaso de sus tentativas de escritura teatral y la relativa indiferencia con que la crítica británica acoge su producción literaria. Señala que se radicó

en Inglaterra a los veintiséis años; los viajes casuales que emprendió hacia América lo llevaron a lo máximo hacia Nueva Inglaterra. En sus diálogos con Osvaldo Ferrari (2), Borges hace recordar a su interlocutor que James, si bien nunca fue considerado por sus contemporáneos como un americano, tampoco fue aceptado como un europeo de pleno derecho. Esa ambigüedad infiltra toda la obra, compuesta sobre la oposición entre la moral convencional artísticamente estéril de Estados Unidos y el bullicio intelectual de las metrópolis europeas amenazadas insidiosamente por la decadencia moral.

Hecho revelador, Borges incluye a James en su *Introducción a la literatura inglesa* en la que le dedica una página y quien vuelve a figurar en *Introducción a la literatura norteamericana* donde se hace hincapié en los relatos cortos, juzgados superiores a las novelas. Borges describe de manera sintética un trayecto que va desde las relaciones entre europeos y americanos hasta una temática más universal, la de «la perplejidad humana ante el universo» (3). Ese dilema, en el que se debatió James lo asemeja a Borges. El escritor argentino se encuentra también apartado dentro del ámbito literario latinoamericano. Pobló su soledad con Poe, Emerson, Melville, Thoreau, anteriores a la novela, al realismo. Celebró el culto a los antepasados y cultivó la épica durante toda su vida. Recibió una educación inglesa marginal en el Río de la Plata, donde las élites tradicionales solían impregnarse de cultura francesa. Se puede decir de Borges que es un escritor americano en el sentido de que a imitación de aquellos, tiene que asumir su condición de expatriado del interior; se mueve en un espacio intelectual que poco tiene que ver con el mundo referencial, si no es para invertirlo, subvertirlo o pervertirlo. Acechado por el infinito, se refugia en una literatura del solipsismo. Borges y James son paradigmáticos de esta soledad del escritor americano, debida a la ausencia de un entorno cultural estable que constituyera una referencia común:

Hemos nacido americanos- hay que aceptarlo. Considero que es una gran ventaja, y pienso que ser americano es un medio excelente para adquirir cultura. Como raza, poseemos excepcionales disposiciones y me parece que superamos a las razas europeas ya que podemos, de un modo más independiente que ninguna de ellas, interesarnos por formas de civilización ajenas, podemos ser exigentes, en fin (en el ámbito estético) podemos reivindicar nuestro bien sea donde sea que lo encontremos. (4)

Al estar en posición acentuada de desfase con respecto a una sociedad que no corresponde a sus mayores aspiraciones, se niegan a pintarla. Entonces, arman un mundo ficticio de alcance metafísico, moral, allegado a los mitos bíblicos y cristianos, a una actitud transcendentalista y alejada de todo realismo. Cada texto encierra su enigma, su paradoja, su búsqueda espiritual.

¿Cómo no pensar aquí en los relatos alegóricos de Hawthorne - verbigracia *Wakefield*- condicionados por la huella puritana en «un mundo de castigos enigmáticos y de culpas indescifrables?» (5). ¿Cómo no pensar tampoco, y sobre todo, en el prefacio de *Un retrato de mujer*, en que James compara la ficción a un edificio dotado de un número infinito de ventanas, a las que se asoma el escritor, pero al que le hace falta una puerta callejera para liberarse? Las biografías de Borges y James comparten esa soledad esencial del escritor americano. A una toma de conciencia desde el interior en el caso de Borges, corresponde un estatuto de expatriado para James. Quisiéramos ahora averiguar cómo ambos trascienden en un plano estético su condición propia.

Siempre en el prólogo a *La Humillación de los Northmore*, Borges nota la extrañeza de esta obra. Ubica a James al lado de los «profesionales de lo irreal» que son Kafka, Melville y Léon Bloy. Según él, la especificidad del texto jamesiano estriba en

una extrañeza a primera vista insignificante, debida a omisiones perfectamente calculadas, que fomentan ambigüedad y pérdida de identidad.

En «La Esquina alegre» (*The Jolly Corner*), un hombre, Spencer Brydon vuelve a Nueva York tras 33 años de ausencia en Europa y se pregunta con insistencia quién hubiera podido ser al quedarse en la ciudad. Su casa nativa de Manhattan, espacio aislado, pronto se transforma en un espantoso espacio laberíntico, en el que yerra su doble. El protagonista duda constantemente de su presencia al mismo tiempo que el lector ignora si las visiones invaden el mundo referencial o si por lo contrario, Brydon está penetrando un mundo de fantasmas. De esta red de incertidumbres, concretada por un sinnúmero de puertas del que consta la casa, nace lo fantástico. Éste a su vez permite preguntarse sobre el fenómeno de la identidad.

La coyuntura que sostiene el relato de James, es un elemento estructural que revela las múltiples visiones metafóricas del destino. James deja que su personaje se encierre dentro de su propio mundo imaginario. La asombrosa multiplicación de puertas debida, como lo señala no sin humor James, a un fenómeno de moda en la época de la construcción de la casa, prepara el estado de alucinación del protagonista. Estas puertas, suerte de ajuste simbólico del paso progresivo de lo real hacia lo super numerario, del exterior hacia el interior, acompañan un lento proceso de cosificación de la persona, un vértigo de la conciencia. Brydon está totalmente sometido a la configuración espacial, a esta *esquina alegre*, en la que las puertas, proyecciones de su conciencia acaban por apostrofarlo cómicamente. La lucha interior desemboca primero sobre una renuncia. La imposibilidad de penetrar este mundo fantasmal impide el acceso a la memoria y se traduce por una contracción, un estrechamiento del tiempo que figura el decurso de una

vida fatalmente limitada. Espacio, tiempo e identidad flaquean y se desvanecen. Como Borges, James cree en un pasado y un futuro modificables que intenta dramatizar. La aparición de su doble, en el que no se reconoce, que lo espanta, confirma la inexistencia de una identidad propia. La onirogénesis, (recordemos que la misma visión ocupa, en el mismo momento, el sueño de Alicia Staverton, amiga de Brydon), refuerza la incertidumbre en cuanto a la naturaleza de la interpenetración entre mundo virtual y real, entre el mundo fantasmal y el humano. Brydon encarna la oposición entre lo accidental y lo esencial, entre ser y devenir. Intenta sitiarse, rodear a su propia alteridad que acaba por acosarlo, por *arrinconarlo* literalmente. Llevándolo hacia un estado avanzado de alucinación, su búsqueda lo deja sin respuesta. El desvanecimiento de Brydon, que marca el final de su odisea acerca de la identidad, sugiere esa misma «Nadería de la personalidad» borgeana.

En este artículo, Borges intenta demostrar la incongruencia de la noción de personalidad para sacar algunas consecuencias estéticas. Afirma la negación del yo como conciencia unificadora, considerándolo como un estado presente, determinado por una situación particular, en un momento particular. Además, la memoria es incapaz de asentar al yo, ya que sólo produce olvido y deformación del pasado. No es en absoluto una estratificación exhaustiva de momentos presentes y de estados anímicos aleatorios procedentes de la contingencia. Esta oposición entre lo uno y lo múltiple, Borges piensa resolverla uniando las paradojas, fusionando los contrarios y presentando la individualidad movediza, inestable, huidiza y, de hecho condenada a tambalear según las circunstancias. Echada afuera de un pasado imposible de alcanzar, fuese por intermedio de la memoria, proyectada sin cesar hacia un futuro igualmente ilusorio, la individualidad participa de un movimiento perpetuo que es preciso abarcar bien que mal. Luego,

volviendo sobre la estética del siglo XIX, Borges reafirma que fue la de la subjetividad triunfadora, de la ilusoria aprensión por intermedio de la palabra, de una realidad una e indivisible, a la que opone irónicamente un espacio meta ficticio, procedente de la lectura. Considera al héroe realista como una individualidad ametafísica, cuya sombra basta para aplastar el espacio limitado de una sociedad que pretende ser el único cosmos posible. Antes que inscribir a su protagonista dentro de una esfera sociológica, prefiere el campo metafísico, en el que ya no es más la duración, el tiempo devorador, sino el instante fugaz, incierto, lábil el que podría en rigor revelarle de manera milagrosa su razón de ser.

Estas virtualidades jamesianas, estas soluciones imaginarias (recordemos que se trata del hombre que Brydon hubiera podido ser, al haberse quedado en Nueva York), Borges las explota de manera hiperbólica, desde un punto de vista personal y autobiográfico en "Borges y yo" y "El Otro". A la coyuntura de James, corresponde la conjetura de Borges. Con «El Otro», Borges, imagina un encuentro entre el joven y el viejo «Borges», y despoja su fantástico de todo espanto. Fiel a su concepción elástica del tiempo, escoge una forma de diálogo que acerca dos ocurrencias efectivamente realizadas. Superando la extrañeza que experimenta para el adolescente que fue en aquellos años, logra transformar el relato en un lugar de conversación refinado que gira en torno a un conflicto de generaciones. Humor distanciado e ironía, permiten exponer de manera difractada una axiología y una estética. Desengañan el concepto de texto sagrado e imponen un relativismo mordaz, que se repite con una incansable regularidad a lo largo de toda la obra. Relato pseudo etiológico, «El Otro» bebe en las fuentes del mito personal para denunciar mejor su naturaleza quimérica. Es la crónica de un intento abortado de juntar dos fragmentos de una misma persona. Espacio textual en el que la alegoría le gana de mano al símbolo, enuncia con brillo la nulidad y la insignificancia del

yo, del *continuum* ontológico. Para Borges, sólo la literatura puede colmar esta grieta enorme. Es lo que lo justifica.

La lección del maestro (1888), trata de los tormentos propios a la creación literaria. Expone la relación entre el escritor y la crítica o el público. Plantea el problema de la posición económica y social del escritor. Siguiendo los consejos de un maestro, Henry St George, incapaz de contentarse con un público limitado, y que reconoce haber sacrificado su obra a cambio de una vida mundana dirigida del todo por su mujer, un joven escritor, Paul Overt renuncia a la mujer que ama, Mrs Fancourt y se aleja de Londres dos años para dedicarse plena y enteramente a su obra. Al regresar, Overt se entera de que se han casado Saint George y Mrs Fancourt. Este guión, que no supera una mera obra de teatro ligero, vale por la escenificación de la ilusión, de lo oculto. Socava los cimientos de la percepción. Relato costumbrista, denuncia la superficialidad de la vida londinense que no permite profundizar la meta artística. Nos enseña a un Saint George veleidoso que va de inauguraciones en exposiciones y confiesa ser acaparado por lo mundano. «¡Demasiadas cosas! ¡Demasiadas cosas!», exclama y repite St George. La cosa, palabra clave del léxico jamesiano, (6) metafórica ese especie de *perdido-recuperable* que infiltra el texto con insistencia. Se adentra a hurtadillas, inquieta al personaje y se cierne sobre la integridad del texto, amenazado continuamente con la *délitescence* fuera de lo fantástico, y con la revelación de que constituye su propio secreto. También es cuestión aquí, de la renuncia a cierta existencia posible, a ciertos *accidentes*. El lector tiene la impresión de que al aconsejar la ascesis a su discípulo, además de urdir una intriga que lo aleja de Mrs Fancourt, St George concreta de manera oculta y por poderes, a semejanza del mago de «Las Ruinas circulares» de Borges, uno de sus posibles destinos, que no pudo nunca realizar. Es emblemático de la

situación del escritor no sólo con respecto a sus personajes, sino también de la figura del propio autor, que está perfilándose detrás de la máscara de la ficción. Saint George es la exacta inversión de James, que en Borges, ilustra la puesta en tela de juicio de la concepción bohemia del artista y del triunfo fácil; «Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa» (7), afirma el comentarista de «Examen de la obra de Herbert Quain».

«La verdad de un hombre estriba en primer lugar en lo que oculta» afirma un viejo dicho anónimo que hubiera podido ser el epígrafe de «La imagen en la alfombra» (*The Figure in the Carpet*). El relato evoca, más allá de las relaciones entre el escritor y la crítica, el misterio del proceso creativo. Un joven crítico, el narrador de la ficción, se asombra cuando se entera, de la propia boca del gran novelista Hugh Vereker, de que el artículo que le dedicó a su último libro, prescinde por completo de lo esencial. Luego Vereker le explica que su obra se basa en un «pequeño hallazgo», un motivo desarrollado de libro en libro, que le parece evidente, pero que la crítica nunca ha notado. La entrevista entre Vereker y el narrador-crítico registra sobre el modo humorístico, la impotencia del periodista y su insistencia fuera de lugar frente al secreto que preside a la elaboración de toda obra de arte. Esa búsqueda de verdad exagerada asimila el crítico a una forma hiperbólica de lector más cercana del perro rastreador o del detective que del esteta. Le niega toda dimensión hedonista a la lectura, la reduce al simple ejercicio de la racionalidad, del *logos*. Notemos de paso que una banal historia de crítica literaria es capaz, bajo la pluma de un Henry James, de provocar muchos estragos. Poco después de la mitad del relato, el ritmo se acelera. Tras un largo viaje iniciador a las Indias, Corvick, amigo del narrador, quien ha penetrado el secreto, y su mujer a quien lo ha comunicado, se mueren sin transmitirlo a nadie y dejando al narrador en el más profundo estado de

desesperación. Afirmando la primacía de «una forma de verdad, no una verdad coherente y central, sino más bien lateral y dividida», para retomar las palabras de Thomas de Quincey, el texto jamesiano arguye el fracaso de toda revelación absoluta. Refuta de antemano su carácter místico y se refugia dentro del esoterismo, entendido como enseñanza reservada a una minoría de discípulos. De la misma manera que Saint George le proponía a Overt escribir sólo para un puñado de personas (dos o tres), Vereker considera que sólo puede comentar su obra un círculo limitado cuyo acceso permanece supeditado a la aprobación del maestro. Más que una crítica, James instaura aquí una metafísica del texto, una teoría del conocimiento de éste, intuitiva y superracional, trascendental. Su *philosophia perennis* somete a discusión la realidad del secreto entendido como aclaración a toda costa. Admite la impotencia del pensamiento, la necesidad de callar lo indecible. Entonces, la derrota del narrador, en ese timo que lo opone al autor intratextual, consiste esencialmente en creer que ignorar el secreto -¡ si es que hay un secreto único!- equivale a la incapacidad de legitimarse como lector.

En su «Epílogo» a *El Hacedor*, Borges relata la alegoría de un hombre que se propone dibujar el mundo y al que antes de morir le está revelado que sólo ha dibujado su rostro. Como los de James, los textos de Borges son metaficticios, son discursos sobre el lenguaje, lo inefable. Demuestran que es el habla la que condiciona, en última instancia, la índole fantástica de la ficción. En «El espejo y la máscara», la absoluta, la infinita belleza que encierra un poema provoca el suicidio del poeta y la huida del rey que de repente se vuelve vagabundo. Este texto, metafórico del recorrido literario de Borges, escenifica las muertes simbólicas del joven ultraísta o del escritor nacionalista que encontraremos dramatizado de nuevo en «El Sur». El personaje realiza dentro del texto, la cristalización de unas máscaras de orígenes diversos (literarias, espaciales, temporales,

metafísicas) entendidos como los diferentes modos de actuar de su autor, portador de una verdad que lo destruye y que enfrenta por medio de la literatura. Dahlmann, en «El Sur», asume una dimensión autobiográfica. Simboliza el Borges de la época de ensayos tales como «La Pampa y el suburbio son dioses» por poco que dentro del trozo siguiente, se quiera sustituir Borges a Dahlmann y el espacio literario borgeano de los años veinte y treinta al paisaje del Sur:

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. [...] También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. (8)

Entonces, nos parece que la muerte de Dahlmann significa el entierro del escritor del criollismo urbano. «El Sur» representa la imposible aproximación y la no menos imposible reconstitución de un pasado caduco que seríaacrónico querer exhumar, como lo atestigua «la imagen hierática y atemporal del protagonista, en medio de la llanura, como un daguerrotipo de antaño» (9). Es una de las posibles significaciones de la muerte de Dahlmann, especie de fantasma literario que hubiera podido ser Borges, al no haber optado por un cambio de rumbo.

Se puede afirmar con fuerza la existencia muy temprana de una literatura americana cuya peculiaridad consiste en trabajar en la mezcla para entregar un texto teratológico, trabajado por lo infinito:

El recurso al relato de fundación, en el esquema puritano [...], significa la voluntad de reformar, regenerar la literatura europea en América a partir del fragmento textual separado de ella. Esa recomposición del lenguaje europeo inadecuado -alejado de la Palabra- exige que se retome sin cesar una actualización de la experiencia original e imposible de representar de la Fundación: *la exégesis infinita del texto en tanto como espacio y del espacio dentro del texto*. (10)

Borges no dice otra cosa cuando intenta definirse como europeo: «Nosotros somos unos europeos exiliados y además exiliados *lo suficientemente lejos* [Subrayado nuestro] como para tener la visión de Europa» (11). Se trata pues de la definición de un americanismo estrictamente cultural y que sabe no poder prescindir de un pasado de una riqueza excepcional, al mismo tiempo que se otorga el derecho, sino el deber de una mirada crítica sin concesión hacia esa misma Europa. Asimismo Borges no elige entre Valéry y Whitman sino que considera a ambos como símbolos de su continente con sus calidades y deficiencias, carencias que parodia en «Pierre Ménard, autor del Quijote» o «El Aleph». El nacimiento del género fantástico americano corresponde a una pérdida de puntos de referencia espaciales y temporales, culturales y a la búsqueda de un orden nuevo. Su misión consiste en dar cuenta de la ausencia considerada como objeto. Enseñar la nadería, tal es la proeza del texto fantástico. Almotasim no revela nada, sino unos tenues reflejos de reflejos rebuscados de manera accidental; Pierre Ménard, el plagario escapa de la ley y del tribunal; nadie ve a Hládick en «El Milagro secreto» terminar su drama y Aureliano, en «Los Teólogos» perpetra una denuncia cuyos móviles quedarán para siempre desconocidos para sus contemporáneos. Más cerca de nosotros, Borges inscribe a Carriego dentro de la *ecclesia invisibilis* de las letras. Toma a broma ciertas prácticas pleitistas y echa a perder el «todo interpretable» ante el cual el texto se retracta.

El estallido del espacio y del tiempo origina y favorece las utopías polimorfos del continente. Aislado, fragmentario y fragmentado, inasible por su tamaño mismo, implica una subversión del *orden* europeo ordinario, al que se sustituye lo extraordinario, lo desmesurado de las Américas que encarna Buckley, ese millonario megalómano y desdeñoso, deseoso de sustituirse a la divinidad, creando un universo inverso al nuestro, y atormentado por la obsesión del secreto.

James construye «Otra Vuelta de Tuerca» (*The Turn of the Screw*), alrededor de una multiplicidad de misterios que envuelven a cada uno de los personajes. La discreción es la norma que recorre todo el relato y condiciona su existencia. A partir del momento en que la narradora autodiegética, un aya, rompe el pacto de buena conducta que reside en proteger a los niños, a partir del momento en que los interroga de manera brusca, el relato se desvanece, desaparece. La muerte del niño, Milton, al final de la ficción dramatiza la desaparición del texto, bajo el ataque de la interpretación. Muerte del personaje y final de un texto que remite sin cesar a su propio funcionamiento coinciden perfectamente. Ya en el prólogo, el texto promete al lector, bajo el modo irónico del *overstatement*, más y más en cuanto a fantástico. Esa insistencia anuncia un texto autotélico que desenmascara la letra es decir el lenguaje como único proveedor de lo fantástico. James prefigura a Borges, el cual señalará la frontera entre realidad y ficción en un cosmos pensado de entrada como literario, y en el que la referencia bibliográfica, real o apócrifa, condiciona la duda del lector. «Otra Vuelta de Tuerca», con sus atosigadoras visiones de espectros, plantea también el asunto del conocimiento de la mirada ajena (en el caso la de los dos niños) y del punto de vista, constitutivos del relato. La búsqueda del aya se limita a dilucidar -sin lograrlo nunca- el grado de inteligencia, entre los niños y los espectros: de ahí el sinfín de preguntas. ¿Tal vez sean los niños seres

sobrenaturales? ¿Intentan juntarse con los espectros que les inculcaron el mal y podrían destruirlos en cualquier momento? El lector encuentra de nuevo como en «La lección del maestro» o «La imagen en la alfombra» la idea de que un individuo puede manipular a otro, pero retomada aquí de manera abismal. ¿Manipularán los dos niños al aya, como ésta lo piensa a veces? ¿O ella será objeto de sus propias alucinaciones? ¿Acaso esas neurosis no traicionan un amor secreto e imposible de confesar? ¿Existen realmente los espectros? Tantas preguntas que en última instancia recaen sobre el lector, convidado a despecho suyo a participar de este universo teratológico donde el monstruo de lo indecible acecha en cada página. Comparte esta distancia insondable entre él y el mundo que experimenta el personaje y que materializan la ausencia y el duelo.

En Borges planea la presencia inquebrantable de los muertos y de sus secretos que quedan por desenterrar: Quain, Ménard, Hládick, Cartaphilus son unos cuantos espectros que ocupan el campo textual y se corresponden al aya o a los domésticos de «Otra vuelta de tuerca», al retrato de la novela «El sentido del pasado» o al recuerdo de Corvick quien descifra, en «La imagen en la alfombra» un misterio estético perdido para siempre. Depositario del manuscrito del aya de Bly, Douglas consiente a exhumarlo -no sin rodeos- para leerlo ¡cuán ceremoniosamente! a sus invitados. Un doble movimiento que tiende a toda costa a alcanzar el secreto y que al mismo tiempo lo protege, anima el texto. Douglas, intermediario entre el mundo de los espectros y de los vivientes, mediatiza la relación al igual que los narradores-comentaristas de Borges, encargados de cultivar la memoria de los difuntos, pero también de extirpar su secreto. Existe sin embargo una diferencia esencial entre los dos universos. En Borges, el personaje no tiene en absoluto conciencia de la atmósfera fantástica en la que está sumergido. Es el punto de partida de situaciones aberrantes que él considera *a priori* usuales y que se empeña en provocar y luego en

prolongar, sin ningún límite. La irónica sagacidad de un narrador con un grado de omnisciencia mudable, ayuda a entender sus actos, juzgados fantásticos sólo por el lector. Por el contrario en James, el personaje se inquieta y se interroga continuamente -y con él el lector- por la condición sobrenatural o no de su entorno. A la connivencia más o menos natural entre el narrador y el lector que establece Borges, a despecho del personaje, James opone una identidad de situación entre lector y protagonista.

* * *

En lo que atañe al concepto de América, se nota en Borges un desfase nítido. Aunque no tenga términos bastante duros y excesivos para estigmatizar la falta de madurez política del continente sudamericano (12), es perfectamente consciente, y esto muy temprano, de la realidad de una vida cultural fidedigna: En «El otro Whitman», denuncia la primacía de Europa y de París en el ámbito artístico: «Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa» (13). Clausurar la serie de relatos cortos de *Historia Universal de la Infamia* con «Hombre de la esquina rosada» es afirmar de modo implícito la presencia real y deseable de una épica argentina dentro de la literatura universal. El texto que yo considero fundador de la poética borgeana, «Sentirse en muerte», donde Borges afirma tutear la eternidad, remite claramente a un espacio americano: "La vereda era escarpada sobre la calle, la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún". Es decir que aquí coinciden texto originario y continente de los orígenes. En «El fin», cuento que rescribe el «Martín Fierro», Recabaren «acepta los rigores y las soledades de América». El viaje que emprende Dahlmann hacia el Sur significa conquista y búsqueda de identidad. El infierno en el que se mueve, su estadía en

una clínica por unos días que se confunden con siglos, la indeterminación entre sueño y realidad, la nebulosidad espacial, todo contribuye a borrar y a duplicar el esquema actancial y a inscribir el relato dentro de lo simbólico alegórico. Pasamos del actor al arquetipo, del relato al mito. «Al fin me encuentro con mi destino sudamericano» piensa Francisco Laprida en medio de las balas que zumban. El Sur significa barbarie, orillas de la ciudad y cuchilleros cultores de coraje, pero también encuentro con el arriesgado destino propio y colectivo (14), desprendimiento de Europa considerados como una perspectiva lejana, difícil de aceptar, un reto que puede resultar mortal. El nacionalismo popular y el peronismo, que ya están preparando de antemano la toma del poder, expresan alejamiento y aislamiento con respecto a las democracias sajonas. Poema cifrado, «El poema conjetural» asienta a Borges en tanto como opositor tenaz a Perón si no con las armas, por lo menos con el verbo. Dahlmann y Laprida permiten escrutar pasado y porvenir. Encontrarse con su destino sudamericano significaba para todos los argentinos la necesidad urgente de enfrentarse con la realidad política confusa de estos años cuarenta y cincuenta. Significaba también para todo el continente, ubicarse de manera decente en un tablero político internacional que sólo ofrecía unas perspectivas dramáticas e inciertas. Significaba en fin, un proceso de maduración política en un continente que Borges, desconsolado, juzgaba predestinado a producir caudillos.

Según Edel, «En 1904-05, Henry James vuelve a ver a Estados Unidos tras una ausencia de veinte años. Descubre otra vez Nueva York.[...] Nueva Inglaterra [...] Acude a Washington Place [...] donde un nuevo edificio había provocado la desaparición de su antigua casa [...] Inspeccionó la Quinta Avenida en la que había jugado en su niñez» (15). Espejo de tinta, «La Esquina alegre» recuerda desde un punto autobiográfico, la identidad del escritor minada por la diferencia creciente entre Europa y América. Se puede

considerar como un relato mítico-fantástico inspirado en parte por el alegórico *Rip Van Winkle*, de Washington Irving. ¿Qué representan para Brydon sus orígenes norteamericanos? Un punto de partida, para conquistar nuevos e inmensos horizontes que se renuevan al infinito o por lo contrario un redil, el hogar hacia el cual replegarse a imitación del recorrido de Ulises. Brydon sacó durante más de tres décadas unos recursos sustanciales de sus casas neoyorquinas pero se considera como un modesto rentista. Hombre del pasado, quiere cumplir tardíamente con su «destino americano», con el afán de modernidad, de desarrollo capitalista, que anima al país. «La Esquina alegre», en inglés, *The Jolly Corner*. Ya el título, polisémico fomenta cierta ambigüedad. *Corner* significa también en el dialecto de Wall Street el monopolio, el acaparamiento, el *trust*, los malos negocios. La visión monstruosa que acosa al protagonista es dual. El espectro se llena de una carga simbólica insospechada. Brydon se encuentra descuartizado entre su repulsión pasada, heredada de sus antepasados, y su fascinación presente por el *Sueño Americano* que se vuelve pesadilla. Es una especie de resucitado, *deintranjero* para retomar el neologismo de Jean Bellemin-Noël. Plantea no sólo el problema de la identidad sino también de la ubicación, del lugar y derechos de los expatriados. La amistosa presencia de Alicia Staverton, que nunca dejó su paraíso, su país de las maravillas de Irving Place permitirá un regreso decente (16).

Borges y Henry James, Henry James y Borges, dos destinos literarios, dos soledades construyen su práctica de la escritura fantástica, en parte sobre el origen mítico e imposible de representar de la Independencia del continente americano. Los espectros de James establecen que el sueño americano no es el sueño estadounidense; Borges, plenamente instalado en la cultura occidental, trabaja para forjar un europeísmo que según

dijo Octavio Paz, no sin astucia y perspicacia, es muy americano.

Notas

(1). "Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de Vanguardia* in *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, número 20, 5 de Agosto de 1925.

(2). "Sur Henry James", in *Nouveaux dialogues avec Osvaldo Ferrari*, Pocket, "Agora", Paris, 1990, p 56-62.

(3). Jorge Luis Borges, *Obras Completas en Colaboración*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997, p 1019.

(4). Carta a Perry, citada por Lucette Veza, *Henry James, le champ du regard*, Paris, La Table Ronde, 1989, p 294.

(5). Jorge Luis Borges, *Obras Completas 2*, Emecé, Buenos Aires, 1989, p 55.

(6). Véase Bernard Terramorsi, *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques*, L'Harmattan, Paris, 1996, p 287.

(7). Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1, op cit* p 461.

(8). Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1, op cit* p 527-528.

(9). Maryse Renaud, "El gaucho en los cuentos de Borges o de los ritos de la memoria a la celebración de lo pasional" in *América*, p 211.

(10). Bernard Terramorsi, *Le Mauvais Rêve américain. Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux Etats-Unis*, L'Harmattan, Paris, 1994, p 28.

Traducción nuestra.

(11). Jorge Luis Borges, *Borges A/Z*, Selección, prólogo, y notas de Antonio Fernández Ferrer, Ediciones Siruela, coll «La Biblioteca de Babel», Madrid, 1988, p 95

(12). «Lo que se ha hecho en América del Sur puede importarnos a nosotros y a España también. El modernismo, por ejemplo. Pero al resto del mundo, no. Es decir, que si no existiera América del Sur no ocurriría nada...El «descubrimiento», claro. Si América del Sur no hubiera sido descubierta no existiríamos ni usted ni yo -le decía a María Kodama. Pero, al mismo tiempo, es más importante el descubrimiento del Oriente. [...] Creo que todavía somos un espejo bastante pálido de Europa y de los Estados Unidos, desde luego, sí. ¡Hasta ahora la historia sudamericana es tan rara! : por un lado, las personas que se hacen llamar «el supremo», «el supremo entrerriano», «el salvador de las leyes»; en mi tiempo Perón era «el primer trabajador», su mujer oficialmente «el hada rubia». No creo que se den esos excesos en otras partes del mundo, ¿no? in Jorge Luis Borges, *Borges A/Z*, *op cit*, p 253-254.

(13). Publicado por primera vez en *La Vida literaria* en enero de 1929. Luego integra *Discusión*. Véase *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p 206.

(14). Véase Horacio Salas, *Borges. Una biografía*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1994, p 209 y *passim*.

(15). L. Edel, Prólogo a «The Jolly Corner», in *The Ghostly Tales* of Henry James, citado por Bernard Terramorsi, *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques*. L'Harmattan, Paris, 1996, p 164 y passim.

(16). Véase el análisis de Bernard Terramorsi, *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques, op cit*, p 164, *passim*.. *Essai sur les nouvelles fantastiques*. L'Harmattan, Paris, 1996, p 287.

Literatura y exilio: Carpentier y *El derecho de asilo*

Roberto González Echevarría
Yale University

-y entrar sin hacer tango en la marea de los recuerdos, en la maleta llena de miles y miles de pollitos tiernos del mago de Alejandría, en la valija del prestidigitador que se abre para el auditorio, señoras y señores, porque la función comienza cuando usted llega a cada cuento, y ha de continuar, digo yo, hasta más allá de los límites de la memoria (1)

Gabriel García Márquez

No hace tanto, un crítico miope y pesimista proclamaba que América Latina era una novela sin novelistas. Tan sombrío juicio ha quedado desacreditado gracias a la labor de un espléndido grupo de novelistas contemporáneos, y al descubrimiento de una rica tradición narrativa que se remonta hasta la época colonial. Por el contrario, la queja que se escucha más frecuentemente hoy día es que --dada la abundancia de creación-- la nuestra es una literatura que más bien carece de suficiente crítica literaria. (2)

Yo diría, en vez, que aunque pueda haber poca reflexión crítica independiente en América Latina, no hay literatura que manifieste un más alto grado de reflexión crítica ella misma que la literatura latinoamericana; y añadiría que por cierto, es la literatura la modalidad crítica característica de América Latina. Tal reflexión crítica abarca no sólo la literatura y la teoría literaria, sino también la filosofía, la sociología y la política. Al hablar de reflexión crítica, me refiero no solamente al análisis de problemas literarios o de la

crítica literaria, ni a la realidad sociológica o a la evolución política, sino a meditaciones en torno al cómo y al por qué de tales problemas, a los prolegómenos de tales actividades analíticas, -a sus discursos y metadiscursos. Por ejemplo, en la universidad de Yale, donde trabajo, *Cien años de soledad* ha sido estudiada no sólo por profesores de literatura latinoamericana sino también (ante nuestra creciente alarma), por historiadores, sociólogos y politólogos. Se estudia a Borges en cursos de teoría literaria y Carpentier y Miguel Barnet figuran, por su parte, en los programas de cursos de la facultad de estudios afro-americanos. *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz es tema de historiadores y sociólogos, y Manuel Puig y Julio Cortázar son conocidos por los expertos del cine y la cultura popular. La literatura latinoamericana podrá carecer de un corpus de crítica independiente y original, pero la literatura latinoamericana es en sí misma una riquísima fuente de análisis crítico del más alto nivel. Sería difícil encontrar, por ejemplo, un estudio más penetrante del paso de la ilustración al romanticismo, o una indagación mas sistemática en torno a los orígenes de la modernidad latinoamericana que *El siglo de las luces*, la gran novela de Alejo Carpentier. Aunque el mismo Carpentier no fue un gran crítico o teórico de la literatura, sus novelas y cuentos representan excepcionales reflexiones que despliegan una audacia intelectual e independencia de criterios que a menudo echamos de menos en su prosa periodística o en sus ensayos. La literatura es la crítica y la filosofía de América Latina, así como, sospecho, también de la mayor parte del mundo post-colonial.

De un modo curioso, por lo tanto, la literatura se convierte en América Latina otra vez, como antaño lo fuera en la tradición oral de la épica, en el vehículo de reflexión con el que una sociedad cuenta para hacerle frente a los eternos enigmas que la confrontan; en una alternativa audaz y profunda a las superficiales respuestas con las que los medios

de comunicación masiva nos abruma, y a las contingentes y oportunistas soluciones de la política. Los principales escritores modernos de América Latina -Carpentier, Borges, Guimaraes Rosa, Lezama, Vallejo, Guillén, Neruda, Paz, Roa Bastos y García Márquez- en realidad, agentes de una despiadada revaloración crítica de la tradición. La primera y más perdurable lección que se aprende al leer a Carpentier, es que, en su caso, siempre la parada es la más alta, porque si no el juego no vale la pena. *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* surgen de las más profundas cuestiones que constituyen el fundamento del arte contemporáneo.

La pregunta más acuciante y persistente suscitada por la modernidad en América Latina fue la concerniente a la identidad nacional o cultural, así como a los vínculos existentes entre ésta y la producción literaria. Los principales escritores del siglo diecinueve, esos fundadores de la literatura latinoamericana que fueron Bello, Sarmiento y Martí, imaginaron el problema a partir de un rico sistema metafórico que vinculaba al latinoamericano y su cultura con la geografía y la tierra. Las metáforas, inspiradas en el idioma de las ciencias naturales de entonces, eran mayormente botánicas o geológicas.

Desde la época de los cronistas de Indias, la naturaleza surge como clave de la "diferencia" americana, pero en su mayor parte, los primeros historiadores estaban tan imbuidos del pensamiento escolástico que difícilmente podían reconocer desviaciones de Aristóteles y Plinio. Es Fernández de Oviedo quien más se acerca a proponer que el mundo de la naturaleza americana constituya un sistema independiente del hasta entonces conocido. Los románticos y sus seguidores vieron en esa peculiar naturaleza la posibilidad y el origen de una existencia singular, de una consciencia, precisamente,

original -es decir, de un origen aparte y único. Bello le cantó a la agricultura de la zona tórrida; Sarmiento habló de las pampas desmesuradas y barbaras; Martí soñó con la aparición de lo que él llamaba el "hombre natural" en América Latina, y habló de "inj[ertar] en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" (y no al revés). (3) A pesar de las significativas discrepancias existentes entre estos escritores, para ellos la cultura se afincaba en la tierra, en creencias y valores locales tan distintos de los europeos como la naturaleza, cuya imagen la literatura debía aspirar a ser.

Pero la literatura moderna no es un manojito de lugares comunes y metáforas gastadas; por el contrario, es un riguroso cuestionamiento de toda doctrina, rechazando, al constituirse, las ideas recibidas, y el discurso que las expresa. Las ideologías decimonónicas, inspiradas en la continuidad entre lo humano y lo natural en el continente americano, han sido sometidas por la literatura contemporánea a una crítica severa, en el sentido más amplio del término. Esta literatura, a la que podríamos llamar postmoderna, se complace en satirizar y parodiar tales nociones recibidas y en demostrar que, al contrario de lo que se supone sobre el vínculo natural entre los americanos y la naturaleza, su relación es enteramente artificial y depende de todo tipo de lugares comunes literarios y políticos. Desde una perspectiva, estrictamente política, la importancia de esta crítica -que pone al descubierto la naturaleza, metafórica, de la definición de la cultura- radica en su utilidad a la hora de elucidar el origen ideológico de la relación entre los pueblos y los paisajes americanos. El mecanismo mediante el cual la imaginación liberal pretendió, borrar las fronteras de clase consistió en un concepto totatizador de la cultura cuya coherencia metafórica derivaba del concepto de naturaleza. Desde el punto de vista literario, el gesto crítico le permite a la literatura latinoamericana

declarar su independencia de una burda mimesis que disminuye su capacidad para el auto-análisis. Uno de los temas más frecuentemente invocados en el análisis de la tradición moderna -cuya crítica he venido esbozando- es el exilio, porque éste incluye no sólo la nostalgia por la patria perdida, considerada como origen, sino el sentido de la pérdida irrevocable de ésta como soporte ontológico. Si la tierra dota al individuo de un saber especial, el exilio vendría a ser una suerte de intensificación de ese saber, al someterlo a la prueba de la separación y el regreso.

Dado el generalizado, y aún abrumador, carácter de la experiencia del exilio, en la historia latinoamericana, aliado a la idea de que el ser americano constituye de por sí una variante del exilio, resulta más bien fácil establecer una correlación entre este tópico y la escritura en América Latina. La reducción al absurdo de lo anterior sería la siguiente: ser latinoamericano es encontrarse exiliado de la cultura metropolitana, para no mencionar que los más importantes escritores latinoamericanos han sido, en uno u otro momento, exiliados ellos mismos; el destierro y el desarraigo serían, por lo tanto, cualidades esenciales de toda escritura latinoamericana. Más aún, dado que el acto mismo de la escritura podría considerarse como aún otra modalidad del exilio, la escritura latinoamericana sería (paradójicamente) la más auténtica o natural de todas. Podrían aducirse instancias de corroboración para tan burdo esencialismo con sólo recordar la literatura de los Estados Unidos y los nombres de Henry James, Ernest Hemingway, T.S. Eliot y Ezra Pound, entre otros que podrían invocarse para demostrar que el exilio, es de hecho un mal que afecta a todo el continente, pero por el que debemos dar las gracias por ser una fuente tan importante de la producción literaria americana.

Lo seductor de tan auto-indulgente modo de pensar disminuye considerablemente si se toma en consideración el contexto global de la modernidad, dado que el tópico, del exilio puede subsumirse fácilmente bajo el inciso general de la alienación que atraviesa a toda la literatura postromántica -el sentimiento de no pertenecer al espacio y al tiempo que nos ha tocado en suerte, de haber sido arrancados de una mejor época y mundo. En tanto que la literatura moderna se halla permeada por esta sensación de pérdida y distancia, en tanto que la escritura aparece como una actividad secundaria capaz tan sólo de registrar lo que ya no está más allí, la tendencia debería ser, en realidad, a formular una equivalencia general entre escritura y exilio que invalidase cualquier pretensión de exclusividad por parte de la escritura latinoamericana. A un nivel menos abstracto pero más general, Harry Levin ha escrito un seminal ensayo cuyo punto de partida es que "el exilio ha sido considerado como un grave riesgo particularmente para los poetas, desde que Platón les negara derecho de ciudadanía en su república." (4)

Si a estas ya de por sí contundentes razones añadimos las pruebas que aportan las teorías lingüísticas y psicoanalíticas contemporáneas, el vínculo entre escritura y exilio se hace inevitable. La fuga del significante, su alejamiento del orden del significado constituiría el viaje primordial, del cual todas las ficciones subsiguientes serían meros reflejos. El imaginario psicoanalítico, por su parte, nos convierte a todos en exiliados de nuestras madres, víctimas de la ansiedad de un imposible regreso que continuamente recreamos en torpes aunque repetidos encuentros sexuales, encuentros cuyo placer nunca alcanza a igualar la unidad y éxtasis que gozamos dentro del vientre materno.

Pero todas estas generalidades resultan un tanto inútiles, y a menos que sean calificadas y refinadas, pueden fácilmente conducir a falsificaciones. En términos

históricos, los exiliados son muy diferentes entre sí, a pesar de sus aparentes semejanzas, en tanto padecen destierro por causa de regímenes muy distintos y bajo circunstancias muy diversas. Los exiliados chilenos y nicaragüenses en los Estados Unidos difieren en muchos aspectos, primero y ante todo, en términos de ideología política; sería, por lo tanto, algo temerario declarar que existe un vínculo entre la literatura latinoamericana y el exilio, o entre la literatura y el fenómeno histórico de los exiliados. Lo que en cambio podría decirse con relativa certeza, es que, al parecer, el exilio, es uno de esos tropos fundacionales que la literatura invoca continuamente en un gesto auto-constitutivo, una figura que se encuentra ya presente en la obra del gran Garcilaso de la Vega, el Inca, quien, desde España, tierra de su padre, escribió acerca de la pérdida del reino materno. Es con referencia a este trasfondo temático que me gustaría leer el relato de Alejo Carpentier intitulado *El derecho de asilo*. En este cuento, publicado en medio de la agitación política y cultural de los años sesenta, Carpentier explora la cuestión del exilio como tropo literario fundacional y en relación al candente problema del poder político en América Latina. *El derecho de asilo* es uno de los textos de ficción más explícitamente políticos de Carpentier y, a la vez, uno de los más críticos en el sentido amplio que doy aquí al término. La pregunta crucial es, por lo tanto, si ambas cosas resultan ser, en última instancia, compatibles. El cuento, publicado en 1972 independientemente, ha sido añadido a ediciones más recientes de *Guerra del tiempo*. (5) De muchas maneras, este texto constituye, además, una síntesis crítica del trabajo de Carpentier y su respuesta a la novelística del Boom que estaba en ese momento en su apogeo.

El exilio es uno de los temas más persistentes en la obra de Carpentier, tanto en la ficción como en el ensayo y el periodismo. La lista de los exiliados en sus novelas es muy larga, así que sólo mencionaré a Ti Noel y a los esclavos de *El reino de este mundo*, que

sueñan con regresar al Africa, paraíso perdido habitado por dioses y guerreros, y al narrador protagonista de *Los pasos perdidos*, un latinoamericano que ha vivido en los Estados Unidos por muchos años. El hecho de que Carpentier pasara gran parte de su vida en Francia, de donde su familia era originaria, hace de éste un tema de particular significado e importancia al momento de enfrentar críticamente su propia vida y obra. ¿Representan los exilios de Carpentier un regreso al origen o un distanciamiento del mismo? ¿Fueron sus propios viajes a la Habana o a París retornos de hijo pródigo o fugas del hogar? ¿Cuál fue la patria del peregrino?

Carpentier estaba conciente de la ironía implícita en su situación cultural del gobierno cubano en Francia, país en el que obviamente también se sentía como en casa y en el cual nadie le hubiera tomado por extranjero, como sucedía en la propia Cuba, a causa de su irreductible "R" francesa. Un año antes de su muerte, me contó que cada vez que tenía que asistir a alguna función oficial importante, iba al mismo establecimiento parisino para alquilar su smoking. Una vez allí, el viejo sastre francés, luego de entallarlo cuidadosamente, se alejaba unos pasos para contemplar su obra y proclamaba, "Vous allez bien représenter la France!". Carpentier me dijo que hubiera sido inútil corregirlo. Este dilema está muy presente en una serie de artículos que Carpentier escribió en 1939, luego de su regreso a Cuba, tras una estadía de once años en Francia, que llevan et muy sugestivo titulo de "La Habana vista por un turista cubano." En estos artículos, que he examinado en detalle en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, el escritor hace un paseo imaginario por La Habana, descubriendo cosas extraordinarias que nunca notó antes de partir, pero que ahora es capaz de detectar gracias a la doble perspectiva del que hace de turista en su propio país.

Lo que Carpentier practica en esos artículos es una "lectura" de La Habana, lectura cuya peculiaridad radica en la doble dimensión temporal y en su distancia con respecto a sí misma; semejante lectura sólo puede ocurrir a través de este proceso de distanciamiento, que no es tanto un reflejo del espacio real que se ocupa, como una necesidad íntima del proceso mismo. Las cosas se agrupan en conjuntos significativos, pero sólo al enfocarnos a través del lente aislante del desapego, del no formar parte de ellas, del ser un natural que es a la vez un extranjero -un voyeur de sí mismo. La ficción madura de Carpentier está marcada por esta doble visión, por la necesidad y el temor de ser a la vez lo uno y lo otro, yo y él, yo y el otro. En su trabajo más tardío se percibe además la aprehensión de que sus personajes lleguen a fundirse unos con otros, que se empegoten todos en uno solo, o de que en última instancia, resulten ser proyecciones de alguno que sólo pretendiendo ser diferente (extraño) puede llegar a ser él o ella misma, y que necesita, por lo tanto, proyectarse en otro que se le parece, pero al que no es idéntico. En términos de la experiencia cotidiana, la cuestión de la distancia y del exilio es parecida a la pregunta que todos nos hacemos cuando viajamos a un lugar exótico o distante: ¿Soy todavía el mismo? ¿Sigo siendo igual, o me ha transformado completamente el viaje? ¿Cómo puede el lenguaje, en tal caso, expresar la diferencia? ¿Cómo se puede seguir siendo el mismo en dos lugares distintos? ¿No debería mi nombre reflejar esas diferencias? ¿Debo llamarme Roberto González Echevarría aquí en New Haven, y de otro modo en otra parte? Este es, como Sharon Magnarelli ha demostrado en un brillante ensayo, uno de los problemas cruciales en "El camino de Santiago"(7) En ese relato, Juan lleva siempre el nombre de lo que ha sido, no de lo que es. El protagonista figura sucesivamente como peregrino, indiano (8) estudiante, músico, pero nunca corresponde al adjetivo que lo está describiendo en el presente narrativo.

Los exiliados de Carpentier habitan un ámbito atemporal -una suerte de estado de suspensión- y procuran regresar al hogar o patria perdidos mediante dos actividades íntimamente relacionadas: el amor y la lectura. La función del erotismo es evidente, en especial en un relato como "Viaje a la semilla," en el que el anciano marqués se muere de repente haciéndole el amor a una joven mulata. El relato, contado de forma regresiva, lo lleva de vuelta al vientre de su madre. Los personajes de Carpentier intentan regresar a la madre y experimentar una especie de renacimiento a través de las diversas mujeres con las que se relacionan. En *Los pasos perdidos* hay una regresión que va de Ruth a Mouche a Rosario, que conduce al narrador-protagonista hacia un estado de felicidad prenatal que no logra alcanzar sino esporádicamente en brazos de la última de esas mujeres. Esta regresión corre paralela en la narrativa de su viaje desde el mundo moderno hasta la selva.

El papel de la lectura es más complicado. Lejos de la patria, del idioma propio, los exiliados de Carpentier reifican la lengua materna, la petrifican. La lengua materna muere en el momento en que el exiliado parte y deja de escucharla. Para preservarla en el exilio, el exiliado lee morosamente, acariciando las palabras como si fueran un cadáver que podría ser devuelto a la vida mediante una suerte de conjuro, ritual. Con esta práctica el exiliado, espera recuperar su ser original y despojarse de su nueva y extraña identidad, que se ha convertido en un código mudo que no le pertenece, un cuerpo petrificado, carente de voz, como la estatua de Paulina Bonaparte que Solimán soba en *El reino de este mundo*.

En la obra de Carpentier, el exilio manifiesta varias constantes. La primera es la atemporalidad. Del intervalo en que el personaje vive fuera de la palabra. El exilio es un pliegue temporal que carece de duración, excepto en el interior de sí mismo, y, como

resultado, los acontecimientos, las cosas y la gente que no están sujetos al dinamismo del ser, aparecen como modelos a escala de los reales. Aunque la distancia es lo que hace posible la lectura, también distorsiona las dimensiones del mundo al reducirlas. Los personajes de Carpentier intentan remediar esta situación mediante la práctica del amor y la lectura, que son las otras dos constantes del exilio. El amor imita un retorno, un renacimiento, un nuevo comienzo, La lectura es un intento de recobrar el lenguaje, pero sólo logra convertir el lenguaje en algo cada vez más artificial, más auto-suficiente, menos capaz de significar las diferencias entre los diversos elementos de la realidad.

Aunque probablemente concebido alrededor de 1928, momento en que la Conferencia Panamericana mencionada en el cuento toma lugar en La Habana, *Elderecho de asilo* es un texto tardío y, como tal, constituye una revaluación de las extensas narrativas tempranas que integran el núcleo de la obra carpenteriana.(9) Como en el caso de otros tópicos fundamentales en la ficción de Carpentier, el exilio es, en cierto modo, "deconstruido" en esta historia. Como ya sugerí y planteo ahora más largamente, lo que *El derecho de asilo* desmitifica es la noción de que existe un vínculo natural entre escritura y exilio. En sí mismo, el exilio -o así parece indicarnos es una convención, un artificio literario que no ofrece, de veras, la posibilidad de transformación radical con la que la escritura parece investirlo. En otras palabras, el exilio no constituye una perspectiva auténticamente singular, ni puede asumirse como un estado transcendente que posibilite una visión privilegiada o especial. En última instancia, todos los lugares y todos los momentos son iguales, excepto en la escritura, donde los signos son capaces de diferenciar dos momentos indistinguibles entre sí y, un lugar del otro. Para alcanzar esta desmitificación, el relato acude a todos los tópicos sobre el exilio y los elementos

relacionados a éste que vimos anteriormente, exagerándolos y desfigurándolos (valga la palabra).

Como *El recurso del método*, *El derecho de asilo* se desarrolla en una arquetípica república latinoamericana, en un país que recuerda a Venezuela, pero que podría ser también Chile o Perú. Con su despliegue de símbolos patrióticos -escudo, bandera, uniformes militares- proclamando cooperación, prosperidad e ideales democráticos, el país parece el producto de un Comité de Símbolos de la Organización de Estados Americanos. El protagonista es Secretario de la Presidencia y Consejo de Ministros, el típico funcionario adocenado de un gobierno corrupto. Su principal ocupación parece ser procurarle prostitutas a sus superiores. Cuando el Presidente es derrocado en un golpe de estado, el Secretario se las arregla para refugiarse en la embajada de un país vecino, con el que existe una disputa territorial (*Galtieri avant la lettre*, el dictador provoca al país vecino en un intento de exacerbar el nacionalismo con el suyo propio, para así desviar la atención de la represión interna). El Secretario permanece en el país vecino durante tanto tiempo, que eventualmente puede solicitar la ciudadanía, ya que la embajada es legalmente parte del territorio nacional, aunque ubicada, naturalmente, en suelo extranjero. Además, como el Secretario -que es ahora el Asilado-, para matar el tiempo, se ha dedicado a cumplir la mayoría de las funciones del embajador, inclusive hacerle el amor a la esposa de éste, al adquirir la ciudadanía del país vecino es nombrado embajador ante su país de origen, cuyo territorio nunca ha abandonado. El cuento funciona con la precisión de una figura retórica barroca: se trata de un retruécano. El relato concluye cuando el antiguo secretario le presenta sus credenciales al General Mabillán, el dictador, y ambos bromean en voz baja en el tono guasón de viejos compadres.

Estas inversiones de inversiones -un exiliado que regresa de un lugar que nunca ha visitado a un lugar del que nunca se fue- ocurren dentro del marco de una un tanto deliberadamente burda meditación sobre el paso del tiempo y su relación con los signos que lo denotan. Cada capítulo está precedido por una breve notación del día de la semana en el que toma lugar la acción: la primera dice "DOMINGO," la segunda "LUNES," pero la tercera, una vez que el protagonista se encuentra a resguardo en la embajada, reza "OTRO LUNES (CUALQUIER LUNES)." El tiempo del exilio es un abismo temporal, una especie de muerte. El relato comienza un domingo y termina un martes -la ficción del exilio se encuentra incrustada en ese lunes que no existe, pero que prolifera en incontables días y años, como si un álgebra alucinante se hubiese apoderado de la cronología. En el relato, los días se barajan y expanden hasta que el secretario vuelve nuevamente a ser funcionario. Una vez que presenta sus credenciales, la semana reanuda su curso normal.

En el interior del paréntesis de ese lunes ficticio, el Asilado comienza a "leer" el vecindario en torno a la embajada, al igual que Carpentier leyera La Habana después de su regreso de París. Turista y prisionero en su propia ciudad, el Asilado reifica la capital, la convierte en un sistema de signos que lee e interpreta; la ciudad se convierte en una iconografía y en última instancia en una alegoría. Desde una iglesia que hay detrás de la embajada escucha, y por lo tanto sigue, la liturgia -liturgia que dota al tiempo de sentido, reduciéndolo a un sistema de repeticiones y de símbolos permanentes. Frente a la embajada -y quizás la ubicación de la iglesia y de otras instituciones sea significativa- el Asilado ve dos tiendas. La primera, una ferretería, se le figura un museo, un despliegue arqueológico, lineal de la historia de la humanidad vista a través de sus herramientas de trabajo: "Miró hacia la Ferretería-Quincalla de los Hnos. Gómez

(fundada en 1912, léese en la fachada), y quedó absorto ante la antigüedad sin época de las cosas que ahí se venden. Porque la historia de las industrias del hombre, desde la protohistoria hasta la bombilla eléctrica, está ilustrada por los artículos, objetos y enseres que se ofrecen en la Ferretería-Quincalla de los Hnos. Gómez" (p.30). Para el Asilado la tienda representa la historia, o, mejor aún, es la representación lineal, convencional, de la historia -casi un retablo alegórico. Para él, como lector, los objetos y el tiempo aparecen diferenciados, puestos en un primer plano, ordenados sistemáticamente. La ferretería se ha convertido en una escritura, tan convencional como el latín que se escucha desde la iglesia.

Desde otra ventana, el Asilado puede ver

los escaparates de juguetería de la gran tienda norteamericana. Pero ahí, lo inamovible, lo siempre semejante a sí mismo, por encima de los responsos, lecciones y liturgias de la iglesia, por encima del arcaísmo de los enseres modernos de la Ferretería-Quincalla de los Hnos. Gómez, era el Pato Donald. Estaba ahí, en su humanidad de cartón piedra, de patas anaranjadas, en un ángulo de la vitrina, dominando un mundo de pequeños ferrocarriles en marcha, de alacenas con frutas de cera, pistolas, vaqueras y carcajes, andaderas con ábaco. Estaba ahí, aunque lo vendieran y revendieran, quince veces al día. Como los niños querían, "ése", el de la vitrina, una mano femenina lo agarraba por sus patas anaranjadas, colocando después otro Pato Donald, el mismo, en su lugar. Esa perpetua sustitución de una forma por otra idéntica, inmóvil,alzada en el mismo pedestal, me hacía pensar en la Eternidad. A lo mejor Dios era relevado así; de tiempo en tiempo, por una potencia superior (¿Madre de Dios, madre de Dioses? ¿Algo no había dicho Goethe acerca de ellas?), custodia de su perennidad. En el minuto del cambio, cuando el Trono del Señor quedaba vacío, era cuando ocurrían las catástrofes de

ferrocarril, las caídas de aviones, los naufragios de trasatlánticos, se encendían las guerras, se desataban las epidemias. (p.31-32)(10)

El tiempo del exilio es el tiempo del Pato Donald y del tren eléctrico de juguete corriendo interminablemente en círculos -tiempo de los modelos a escala, de sistemas miméticos, artificiales, de infinitas e insignificantes repeticiones y substituciones. Lo que el Asilado anhela es la capacidad infantil para fijarse en un objeto dado y considerarlo lo suficientemente singular y diferente como para poder decir "ése". Este es el deseo que busca satisfacer con la manía de leer todo lo que le cae en las manos- sean libros, etiquetas, o calendarios- y mediante la seducción de la esposa del Embajador. Pero toda esta actividad genera tan sólo repeticiones, no identidades y diferencias. Nada parece ser lo suficientemente singular como para poder decir, definitivamente, "Ese".

Carpentier ha entretejido con arte inigualable el amor y la lectura al aludir irónicamente a la más conocida de las escenas de seducción mediante la lectura en la literatura occidental. El asilado seduce a la embajadora leyéndole escenas picantes de *Tirante el Blanco*: "la Señora Embajadora se reía con las ocurrencias del libro de gracias escondidas. Se rió más con el capítulo del Sueño de Placer de mi Vida, aquél en que la princesa decía: 'déjame Tirante, déjame' y aquel día, a fuer de parecer pedante, diré que 'no leímos más allá...'" (p. 50) La cita es, desde luego, de *Infierno V, 138*: "Quel giorno pui non vi leggemmo avante".

Las consecuencias y sentido de esta alusión a la historia de Paolo y Francesca son demasiados como para poder agotarlas aquí, pero quisiera mencionar los que están directamente relacionados con el tema del exilio. (11) Por una parte, ha habido un cambio en el libro que los amantes leen. En vez de *Lancelote*, tenemos aquí a *Tirante el*

Blanco, libro de amoríos lujuriosos y humorismo desenfrenado. Hay un claro impulso desmitificador en esta transformación -el amor de la Pareja carpenteriana no es el sublime amor de Paolo y Francesca, sino el muy camal del *Tirante*. Aún así, lo que resulta más pertinente al caso es que Paolo y Francesca, confinados en el infierno, sufren un destino semejante al del Asilado y la esposa del Embajador. Ambas parejas están sentenciadas a la repetición de idénticos gestos dentro de un vacío temporal. Paolo y Francesca, como muñecos de un juguete de cuerda, recrean una y otra vez la escena de seducción inicial. El Asilado y la esposa del Embajador, atrapados en el tiempo artificial y ahistórico de la embajada, también repiten incesantemente los mismos gestos. Como los condenados del Infierno, que pueden recordar el pasado y predecir el futuro pero que son ciegos para el presente, el Asilado y la esposa del Embajador viven una temporalidad hueca -un presente ficticio de juguetes, escritura y erotismo.

La ironía en *El derecho de asilo*- es que el Secretario se las ingenia, a fin de cuentas, para regresar: es decir, que sí logra "renacer" en otro que es él mismo, aunque no completamente. Una vez que logra esto, sin embargo, lo aguarda el descubrimiento de que, del otro lado, las cosas siguen esencialmente iguales; de ahí las bromas que comparte con el dictador al final del relato.

Ser Secretario y Embajador es una cuestión de costumbres, de uniformes, y la "patria" es una distinción arbitraria de lugar, una convención establecida por conferencias Panamericanas y otros rituales políticos por el estilo. Lo que *El derecho de asilo* intenta demostrar es que, al nivel de la escritura, el exilio es una figura retórica, no un privilegio de visionarios: es un tropo muy parecido a la inversión que organiza la trama del cuento, al retruécano de su argumento.

No deja de ser considerablemente irónico el que *El derecho de asilo* empiece con una cita del acuerdo firmado en la Conferencia Panamericana celebrada en La Habana en 1928, en la que se establecieron las pautas para la aceptación de los refugiados políticos en las embajadas latinoamericanas (ironía que ha aumentado en los últimos años, a raíz de acontecimientos históricos tales como la entrada de diez mil refugiados a la embajada del Perú en La Habana). La ironía pone de manifiesto lo absurdo de tales conferencias y, más específicamente, la peculiar farsa del panamericanismo, fomentado por la política externa de los Estados Unidos, en un afán por disimular sus maniobras intervencionistas durante la década de los veinte y los treinta.⁽¹²⁾ Pero, más importante aún, la ironía resulta todavía más devastadora en tanto que en *El derecho de asilo* Carpentier desmitifica la ideología americanista que informa el trabajo de muchos escritores latinoamericanos a partir de los veinte. La cultura latinoamericana aparece en este relato como la inevitable mezcla de códigos heterogéneos típica de las ciudades modernas (publicidad, medios de comunicación en masa, la multitud de mensajes inscritos en muros y otras superficies que no obedecen a lenguajes concretos y que carecen de contenidos específicos), junto a la iconografía oficial que proclama la ideología del estado.

Gran parte de la escritura desmitificada en el cuento, escritura tributaria de una noción más primitivista de la cultura, pertenece, por supuesto, al propio Carpentier, y es evidente que *El derecho de asilo* es también una parodia de parte de su producción anterior, particularmente de *El acoso*. Esta autoparodia no supone, sin embargo, un conocimiento previo de la obra anterior de Carpentier, ya que su objeto más inmediato es el mismo relato *El derecho de asilo*; la revaloración crítica de la tradición que un texto ejecuta usualmente termina por volverse sobre sí misma y sobre la factura de éste. Hemos visto cómo una de las principales características del exilio, tal como figura en el cuento y

en la obra de Carpentier, es el sentido de atemporalidad y, dentro del vacío temporal mismo, la creación de modelos a escala. El exilio produce una intensificación del deseo de recuperar el pasado, un deseo que convierte ese pasado -ya sea encarnado en el cuerpo de la madre o sus substitutas, ya sea en la escritura- en un prototipo cuya actividad principal es la repetición. El tren eléctrico recorre una y otra vez la misma ruta: es la versión en miniatura de un tren que supuestamente se dirige a alguna parte. La ferretería se convierte en un museo, en el que toda la historia de la humanidad se agolpa en el conjunto de implementos que la representan. El amor dentro de este vacío sin tiempo se reduce a su forma más básica, aunque más perversa, la insensata repetición de movimientos y ademanes- Paolo y Francesca condenados a repetir cada uno de sus gestos en el quinto círculo del *Infierno* de Dante. El exilio como santuario es una temporada en un templo de juguetes, de reproducciones autosuficientes, de diminutas máquinas hermeneúticas, como el "mecano" mencionado en el relato, con el que se construyen modelos, representaciones a escala reducida del mundo real.

Pero, ¿no es éste el mismo proceso mediante el cual se ha escrito *El derecho de asilo*? El relato no sólo representa un país latinoamericano en miniatura, diminuto modeto iconográfico de una república bananera, sino que también reduce el tiempo a su unidad más básica de distribución: los días de la semana. En *El derecho de asilo*, el espacio y el tiempo enteros de América Latina aparecen comprimidos, miniaturizados. La historia del "País Fronterizo," por ejemplo, representa otra historia encapsulada, dentro del modelo ya reducido del relato, de una arquetípica república latinoamericana, y parece un boceto para *Cien años de soledad*:

Descubierto el País Fronterizo, arribaron a él los de la primera hornada de civilizadores: adelantados, encomenderos, hidalgos arruinados, truhanes de almadraba sevillana, todos grandes manejadores de dados plomados, bebedores del rancio y del agriado, todos grandes fornicadores de indias; arribaron luego los de la segunda hornada: magistrados, leguleyos, agentes del fisco y oidores, transformándose la colonia, por más de dos siglos, en un vasto potrero con ganado y campos de maíz, hasta donde alcanzara la vista, con algún remanso de hortalizas de España... Pero, vaya usted a saber por qué aparece un día, en ese país, un ejemplar del *Contrato social* de Rousseau, ciudadano de Ginebra (*foederis esquo dictamas leges*). Y luego, es el *Emilio*: los niños, en el colegio de un instituto rousseauiano, dejan de estudiar por libros; se consagran a la carpintería, a una observación de la naturaleza que se traduce en destripamientos de coleópteros y lagartijas arrojadas a las tarántulas dentro de sus propios hoyos. Los padres enérgicos se enfurecen; los espíritus simples preguntan que cuándo y en qué barco llegará el Vicario Saboyano. Y luego, para remate, es la Enciclopedia Francesa. Aparece en América, por primera vez, el personaje insólito del cura volteriano. Y después de la fundación de la Junta Patriótica de Amigos del País, de ideas liberales. Y, un buen día, suena el grito de "¡Libertad o Muerte!" Y, bajo la égida de los héroes, se pasará un siglo en cuartelazos, bochinches, golpes de estado, insurrecciones, marchas sobre la capital, rivalidades personales y colectivas, caudillos bárbaros y caudillos ilustrados. (p.41-42)

Los personajes del cuento, como el sargento Ratón, parecen sacados de los muñequitos o de un juego de soldaditos de plomo. El relato es, también, un modelo a escala reductiva de toda la obra de Carpentier. ¿No es la escritura misma, pues también, un modelo del exilio? ¿No será, después de todo, el de fundación? Si, pero no resultado de una condición esencialmente latinoamericana, sino como una inflexión retórica

peculiar de América Latina. El exilio es un mito literario fundacional tanto como una modalidad fundamental en la elaboración del discurso de la cultura latinoamericana; una versión estratégica de su autodefinición -es el laberinto y sus cien años de soledad.

El protagonista de *El derecho de asilo* es un elemento importante de esta crítica radical de la noción de exilio y su relación a la literatura. El relato no sólo practica una inversión en la trama típica de partida y regreso, sino también con respecto a la figura del dictador en la literatura latinoamericana. *El derecho de asilo* es una micro-novela de dictador en la que el Secretario se ha convertido en protagonista, reemplazando al dictador. En *El señor presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias, el secretario es asesinado por el dictador. El dictador representa la voz de la autoridad, la fuerza telúrica que desvía la escritura, que pretende anularla, porque ésta amenaza su poder. En las novelas de dictador postmodernas, especialmente en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, el secretario ha alcanzado cierto poder, pero, se trata de un poder que, contrario al del dictador, se ve impedido por sus propias contradicciones. Patiño, Edipo en pequeño (tiene los pies hinchados) sufre el agobio de haberse aprendido de memoria hasta el último pedazo de papel existente en la república. El suyo es el poder de escribir, poder, editar, un poder incapaz de erigirse en autoridad por sí mismo. El Secretario en *El derecho de asilo*, cuyos instrumentos son "varios legajos de fácil revisión" y "el tintero amparado, por una águila napoleónica," (p. 12), es un lector compulsivo: está atrapado en el mundo de la escritura, hecho de repeticiones y diferencias producto de la arbitrariedad y de espacios en blanco y límites gratuitos. En tanto protagonista, no puede alegar ningún parentesco, con la naturaleza ni puede presentarse a sí mismo como producto de la tradición. En el plano literario es resultado de convencionalismos y en el de la historia

del oportunismo político. Rige un universo antinatural de personajes caricaturescos, un mundo tan ficticio y acartonado, como el del Pato Donald.

Con respecto a la novela de dictador, la inversión presente en *El derecho de asilo* es análoga a la ocurrida en el teatro francés entre los siglos diecisiete y dieciocho, cuando el criado se convierte eventualmente en el protagonista (el mejor ejemplo se encuentra en la obra de Beaumarchais). En el caso de la novela ocurre algo semejante, a medida que nos desplazamos de la novela de caballería a la picaresca. En todos estos casos, la transición es hacia el humorismo. El mundo del Secretario es cómico porque la figura central no representa la autoridad, sino la abdicación de la autoridad, no el saber absoluto, sino la dispersión y la crítica.(13)

La ideología decimonónica que vinculaba la cultura con la naturaleza se revela en la ficción madura de Carpentier como un sistema de lugares comunes, de metáforas desfondadas; se trataba, entre otras cosas, de un intento de circunvalar toda mediación, todos los códigos erigidos por la experiencia social y política de la humanidad para procesar e interpretar el mundo. La literatura postmoderna, y en especial la de Carpentier, demuestra la artificialidad de estos códigos, su convencionalismo, así como la imposibilidad de acceso directo a lo natural.

Uno de esos códigos es, por supuesto, la literatura. El tema del exilio promete una visión privilegiada que comprende tanto la proximidad como la distancia del origen, una suerte de visión doble cuya más perfecta analogía es la literatura. Pero *El derecho de asilo* demuestra que la literatura y el exilio poseen sus propias mediaciones: la tendencia persistente a construir modelos a escala reducida cuya finalidad parecería ser poner de manifiesto sus propias evoluciones, suministrar placer y solaz para compensar por la

ausencia de un pasado recuperable sugerir, tal vez, que toda vida se desarrolla en un vacío desde el cual sólo somos capaces de aprehender esos modelos a escala, nunca la realidad que ellos representan de manera siempre imperfecta.

La analogía entre la literatura y los juguetes es inevitable y es, además, una que, estoy seguro, no le hubiera desagradado a Carpentier. La literatura da acceso a un tipo de saber que le es idóneo, como también lo hacen los juguetes; un saber basado en erección de modelos concretos, físicos, sensuales, que posibilitan el acceso a la belleza y a cierto tipo de sabiduría. Algunos podrán, a fin de cuentas, abandonar los juguetes, pero la literatura, el arte, los reemplazan como formas de representación que le dan substancia a nuestras ideas y deseos. El artificio literario consiste, sin embargo, en recordarnos continuamente su artificialidad, en concedernos de vez en cuando el placer de sus contradictorios ardides de auto-negación. A pesar de la crítica política detectable a un nivel elemental en *El derecho de asilo*, más allá de su preocupación por las condiciones de la cultura y la política latinoamericanas, el universo que se vislumbra en el relato de Carpentier no es muy distinto del anunciado por Roland Barthes en *Le plaisir du texte*: un refugio materno (santuario), atiborrado de juguetes y textos.

El proceso mediante el cual *El derecho de asilo* socava las pretensiones tanto de la política como de la literatura nos lleva a la conclusión de que el mismo relato se encuentra en contradicción con el proclamado compromiso político de Carpentier durante los años sesenta y setenta. Su crítica al panamericanismo -así como a la Alianza para el Progreso- como estrategias concebidas para enmascarar el imperialismo americano es tan radical, que el relato conduce inevitablemente a la conclusión de que toda actividad política, no sólo éstas, consiste en la creación de un sistema de signos cuyo fin es engañar,

más que iluminar, y mucho menos dirigir; en distraer la atención más que enfocarla en una verdad provechosa. No parece haber un mundo real, un original, una verdad con respecto a la cual pueda medirse la validez de estos signos, y aunque la literatura parece ser capaz de desmitificarlos, parece estar también demasiado implicada en el mismo proceso de distorsiones y desvíos para erigirse en autoridad. No parece haber escapatoria de este círculo más que vicioso, viciado) al igual que el trencito de juguete de la ferretería, damos vueltas y vueltas sin cesar y sin destino.

Aunque podría parecer que el tipo de desmitificación que *El derecho de asilo* lleva a cabo le niega toda especificidad a la literatura latinoamericana, me parece que es exactamente lo contrario. El elemento crítico de la historia propone un mito literario fundacional latinoamericano -el exilio- y muestra cómo este mito, engendra literatura a través de un proceso de contradicción y auto-negación. Las críticas de este tipo no sólo parte de la literatura moderna, son la literatura moderna misma, y lo siguen siendo en la postmoderna, pero en el tono desenfadado y hasta jocoso de *El derecho de asilo*.

La reciente revelación de que Carpentier no había nacido en Cuba, sino en Lausana, Suiza, y que por lo tanto mintió toda su vida sobre el asunto, le confiere un interés especial a *El derecho de asilo*. El relato trata, en gran medida, sobre el tema de la nacionalidad, proponiendo que ésta se construye artificialmente a base de una retórica y una iconografía dadas. El protagonista cambia de nacionalidad sin salir de su país, y adquiere la de otro sin visitarlo siquiera. El reducto de la embajada es un país en pequeño, rodeado por otro no menos artificial. En este plano el relato es una sátira del nacionalismo latinoamericano, pero también, sobre todo, por el tono juguetón y cómico, del cuento, es una crítica del lugar como proveedor de esencias y ontologías. No creo que

sea difícil ver, ahora que sabemos que Carpentier no era cubano de nacimiento, pero dijo serlo, que estaba urgando en un tópico que lo afectaba de manera personal. Pero más allá de este plano privado lo más importante es que al poner en jaque el nacionalismo y la cuestión de la identidad y la nación, Carpentier le está serruchando el piso a la tradición literaria latinoamericana, sobre todo la que florecía alrededor suyo en las obras de sus discípulos del Boom, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Esto podría explicar el silencio de Carpentier, el hiato en su producción entre *El siglo de las luces* (1962) y *El derecho de asilo* (1972). Son precisamente, los años del apogeo del Boom, la década en que se publicaron *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Rayuela* (1963) y *Cien años de soledad* (1967), novelas todas en las que el tema de la identidad latinoamericana, o más específicamente argentina, colombiana o mexicana, están en la misma superficie de esos textos. Lo que Carpentier ha hecho a *El derecho de asilo* es "darles un esquinazo", dejar atrás a sus discípulos, que escriben influenciados por el Carpentier de antes, mientras que él se labra el Carpentier de después. El tema de la identidad era la raíz misma de la literatura moderna desde Joyce; al cortar esa raíz, Carpentier inaugura la postmoderna.

Nota de las editoras: Este artículo forma parte de La voz de los maestros, versión castellana de The Voice of the Masters, que publicará en octubre la editorial Verbum de Madrid.

Notas

(1). El epígrafe de este ensayo procede del prólogo de Gabriel García Márquez al texto ¡Exilio! por Lisandro Chávez Alfaro et.al. (México: Tinta Libre, 1977), p.10.

(2). Octavio Paz, "Palabras at simposio," en *El artista latinoamericano y su identidad*, ed. Damián Bayón (Caracas: Monte Avila, 1977), p.23.

(3). José Martí, "Nuestra América," en *Páginas escogidas*, ed. Alfonso M. Escudero (Madrid: Espasa Calpe, 1953; reimpresso, 1971, p. 117-24.

(4). Harry Levin, "Literature and Exile," en *Essays in Comparative Literature*, ed. Herbert Dieckmann (St. Louis: Washington University Studies, 1961), p.5. La bibliografía sobre el exilio en relación a la literatura en lengua española es inmensa, comenzando por el clásico estudio de Vicente Llorens, *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, 2a. ed. (Madrid: Castalia, 1968). *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975* (Baltimore, Md.: John Hopkins University Press, 1980), de Paul Ilie, es un valioso estudio temático, aunque limitado dada su exclusión de autores latinoamericanos, lo que, más que reflejar el trabajo de los escritores hispanohablantes, representa una limitación del hispanismo norteamericano. Un número reciente de *Review* (Center for Inter-American Relations), no. 30 (1981), contiene apasionantes ensayos de Angel Rama, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos y Fernando Alegría, sobre cuestiones relativas at exilio. Los directores de este número excluyeron, sin embargo, a los escritores cubanos exiliados, lo que dio pie a amarga controversia y a merecidas críticas.

(5). Las citas del texto original provienen de la primera edición de *El derecho de asilo* (Barcelona: Editorial Lumen, 1972). Me ha sido de gran utilidad la astuta lectura de S. Jiménez Fajardo en "Carpentier's *El derecho de asilo: A Game Theory*," en el *Journal of Spanish Studies-Twentieth Century* 6 (1978): 193-206 y, sobre todo, el trabajo de

Eduardo González, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre* (Caracas: Monte Avila, 1978).

(6). Sharon Magnarelli, "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier, y la picaresca," *Revista Iberoamericana* 40 (1974): 65-86.

(7). Indiano es el término con el que los españoles que regresaban de Latinoamérica eran denominados. Se convirtieron en un popular tipo literario.

(8). Carpentier salió al exilio en 1928, huyendo de la dictadura de Gerardo Machado en Cuba. Es por supuesto, irónico que la primera conferencia Panamericana haya tomado lugar en una Habana desgarrada por la represión de Machado y por la oposición organizada contra él, mayormente por los estudiantes. Cuando la conferencia de 1948 tomó lugar en Bogotá, Carpentier estaba en Caracas. Durante el curso de la conferencia ocurrió el *bogotazo*. La conferencia de 1954 fue convocada en Caracas mientras Carpentier vivía allí. Para la fecha en que se publicó "El derecho de asilo," Cuba había sido expulsada de la Organización de los Estados Americanos en la conferencia de Punta del Este.

(9). Un estudio fundamental de la influencia americana en Latinoamérica a través de la cultura popular, particularmente los *comics*, fue publicado en 1971 (*Para leer el Pato Donald* Ediciones Universitarias de Valparaiso), por Ariel Dorfman y Armand Mattelart. El aspecto más interesante de este estudio, en mi opinión, es el análisis de las estructuras de parentesco en el mundo del Pato Donald, que resultan antinaturales, en tanto que carecen de una clara genealogía. La crítica de Carpentier es más amplia y, a la vez, menos virulenta. Parece estar diciendo, por una parte, que las instituciones nacionales

latinoamericanas están siendo sustituidas por las americanas, por una parte, y que éstas trivializan la existencia, al convertirla en una especie de reino de juguete. Al mismo tiempo, sin embargo, Carpentier demuestra que los componentes de estas nuevas instituciones ostentan los mismos tipos de codificación que las antiguas y que pueden, por to tanto, ser utilizadas para pensar y criticar el mundo de la misma manera. El análisis de Dorfman y Mattelart parecería confirmar esto.

(10). Estoy en deuda, en mi lectura del episodio de Paolo y Francesca, con el ensayo de Renato Poggioli, "Paolo y Francesca," en *Dante: 4 Collection of Critical Essays*, ed. John Freccero (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965), p. 61-77.

(11). Hay alusiones en la historia no sólo at panamericanismo, sino también a la Alianza Para el Progreso 1928, incidentalmente, fue el año del primer vuelo intemacional de la recién creada Pan American Airways. El vuelo tuvo lugar entre Cayo Hueso y La Habana, y el avión, un Ford Trimotor Ilamado el "General Machado").

(12). Mi análisis de la figura del secretario le debe a "La Pharmacie de Platon," de Jacques Derrida en su *Dissémination*.

**-Engendered Theatrical Space and the Colonial Woman in Sor Juana's
*Los empeños de una casa***

Julie Greer Johnson
University of Georgia

As critics move from the textual analysis of scripts to the examination of actual performance, the issue of space emerges as an integral part of dramatic representation. The designation of space may, in fact, influence the development of themes, plots, and characters and ultimately shape the meaning of any dramatization. A theater generally has three spatial divisions: the stage on which the actors perform, the behind-the-scenes area, and the auditorium where members of the audience are seated. Within this structural configuration, however, the playwright is at liberty to create what is known as theatrical space, a highly imaginative conceptualization that is projected upon the theater's architecture and is reformulated with the presentation of each individual play. On stage, characters move and position themselves in an expanse of perceived space that may range in designation from the commonplace to the fantastic. Inevitably these personages also make references to people, places, and events beyond the preview of spectators or visibly respond to a variety of sounds offstage, thus developing a dimension regarded as conceived space. The playwright, consequently, devises two distinct but related illusory worlds, one seen, the other not, and both are vital to the unfolding and resolution of the play's actions. Past the proscenium arches and beyond the footlights, however, lies the reality of the audience, a space for daily living. Occasionally, a character will cross the boundary between the stage and the public to confront its members directly with issues arising in the play and to remind them of the interrelationship between the world of the theater and actual existential space, the interface of art and life (Scolnicov 1994, 2-5).

In studying the concept of theatrical space from a feminist point of view, Hanna Scolnicov explores its interpretive possibilities and finds that it is indicative of attitudes toward women and their place in society. Where visible and non-visible space is conventionally designated as within and without, she states that

(t)he structural division of space into the interior and the exterior of the house carries with it social and cultural implications. Gender roles are spatially defined in relation to the inside and the outside of the house. Traditionally it is the woman who makes the house into a home, her home, while the world of commerce, war, travel, the world outside, is a man's world.... Seeing the within and the without in terms of the outdoors and the indoors immediately transforms the theatrical space into a gender-charged environment, naturally fitted for acting out the drama of man and woman. The question of the theatrical space thus becomes the question of woman. (Scolnicov 1994, 6-7)

In her most outstanding *comedia*, *Los empeños de una casa*, Sor Juana employs this spatial distribution as a reflection of gender-designated roles in a patriarchal society of the early modern period. Although the patriarchy imposed in the New World by the conquering Spaniard was inevitably harder on women of intellectual and artistic talent, all women, whether they realized it or not, were denied choices by authoritarian males of every distinction. Just focusing on the gender barriers faced by Sor Juana alone, a general profile of the narrow existence with its lack of possibilities for colonial womanhood emerges. Respectable women were destined to remain "indoors" whether confined at home with family members or cloistered in a convent as a servant of God. Even those who frequented the court were there at the behest of royal officials or other gentlemen of

the viceroy's entourage to add grace and gentility to matters of the strictest protocol. Barred from institutions of higher learning, women lacked the requisite education which would have afforded them at least a modicum of independence in providing for their own subsistence and ultimately in shaping their own future. Literate women were denied access to certain books deemed inappropriate by their protectors and limited by them as well to approved forms of communication. For nuns especially there were additional restrictions which compelled them to adopt the *vida*, based on the model set by the venerable Santa Teresa de Avila, as the principal form of feminine discourse. (1) While this genre has often proven to contain a great deal of artistic creativity and even an element of subversiveness, it is introspective by design, exploring interior space through the documentation of a religious woman's personal life and mystical encounters. (2) While poetry may have been an option for a woman of literary aspirations, secular theater certainly was not, as the prevailing theatrical tradition that emanated from the Peninsula was almost exclusively the work of male dramatists. With no actual chance for escape, but with the perceptivity and perspicacity of an ingenious dramaturge, the Tenth Muse makes it clear in *Los empeños* that a woman is suited to other social and cultural roles than the ones she currently occupied, and she demonstrates this by testing, transgressing, and transforming the skewed, conventional spatial boundaries on stage.

As the curtain rises on the Arellano household in the first act, Doña Ana, who is in charge in her brother Pedro's absence, converses with her maid Celia. Their dialogue establishes the parameters of outside space and appears to set the stage for the unfolding of a typical plot of a *capa y espada* play involving a love triangle, matters of honor, and a customary cast of characters. The most significant disclosure made by Doña Ana pertains to Don Pedro's well laid plans to forcibly take his ladylove, Doña Leonor, who,

as he learns from her maid, will escape from her house to elope with Don Carlos that very night. Although those involved in the actual kidnapping will have varying versions of what happened to relate later, as one by one they find their way either by chance or by design to Doña Ana's home, the two suitors engage in a violent duel on one of Toledo's streets, and Doña Leonor, who is powerless to stop the fight, is quickly spirited away by Don Pedro's accomplices disguised as police.

In keeping with Scolnicov's theory that the world outside, represented in this case as the area offstage, is a man's sphere of endeavor, Doña Ana and Celia appear to wait patiently for the male characters to take action and thus, as agents of time, to set the principal events of the play in motion (Scolnicov 1994, 1). Ruth Salvaggio, who has also studied engendered spatial distribution, attests to a similar delineation by categorizing what might be regarded as masculine space as temporal and historical, a place where characters belong to a definite hierarchy and their corresponding roles are methodically carried out. Women under these circumstances, are relegated to the margins, restrained in their movement, and frequently lack voice (Salvaggio 1988, 271; 261). (3) In the scenes that follow Sor Juana protests a woman's limited influence on and opportunity in the outside world by contesting the unequal distribution of space between genders as well as the type of drama in which her restricted role was represented. Some of the most successful *comedias* of the Golden Age had been transplanted on American soil, and their prevalence not only reinforced the social status quo but threatened as well the very existence of local theater written by dramatists like Sor Juana herself. Her criticism of these plays is especially pointed when Celia, who is unphased by her mistress' recounting of Don Pedro's plan, suggests that such goings on are routine, hardly worthy as a topic of

conversation not to mention as the subject of an entertaining dramatization.(4)

Señora, nada me admira;
que en amor no es novedad
que se vista la verdad
del color de la mentira,
¿ni quién habrá que se espante
si lo que es, llega a entender,
temeridad de mujer
ni resolución de amante,
ni de traidoras criadas,
que eso en todo el mundo pasa,
y quizá dentro de casa
hay algunas calderadas? (1957, 30-31)

With Doña Ana's brief prelude to the on stage action completed, the two women settle in for the evening to await the arrival of Doña Leonor. Attention is then directed toward the activity within the Arellano household, which becomes the focal point of the *comedia* (5). The house is a space traditionally designated for a woman, and it is here that her entire identity lies. Fathers, husbands, and other male heads of household provide protection and security for the female members of the family, who, in turn, are charged with converting the hearth into a home. Doña Ana and Celia take full advantage of the conventional space mapped out for females and additionally attempt to usurp masculine control by taking extraordinary liberties. The frenzy of activity that they generate indoors

rivals the events that supposedly took place in the street, while creating a parody of the scene at the same time by transforming a play of *capa y espada* into a *comedia de enredos*.

When Doña Ana, who is the most assertive of the female characters discovers that she has the opportunity to win the affection of Don Carlos, who arrives unexpectedly at the house while running from the police, she immediately embarks on her own scheme, disrupting Don Pedro's master plan and consequently the play's principal plot. By doing this, Doña Ana becomes the director of a play within a play (Merrim 1991, 104), a metatheatrical device used by Sor Juana that permits the audience to envision two interpretations of the same themes, characters, and plot side by side (Hornby 1986, 32). The intent of this recourse is to defamiliarize the traditional drama of cloak and dagger presented in the framing play and to invite consideration of its subversive reinscription, which more closely resembles a comedy of manners. Such a juxtaposition is designed to contest the imposition of Spanish cultural codes on Americans and to highlight gender differences as well. The ingeniousness with which she arranges this, moreover, enables her to criticize a form of the *comedia* while simultaneously using the genre as a means of expression. (6)

Under Doña Ana's direction, the serious themes of love and honor, announced at the beginning of Act I, are played out in comedic fashion to the sheer delight of the audience. The hilarity peaks when Don Pedro and Don Carlos, who are moved about the house by Doña Ana like pawns on a gameboard, clash swords again but this time in complete darkness. When candlelight finally reaches them, they discover that the person

they are fighting over is not Doña Leonor, but Don Carlos' silly servant, Castaño, who is dressed in her clothing in order to escape from the house.

Just as the action is inverted in Doña Ana's spatial dominion, so too are roles reversed. She outwits her brother continually, and other male characters as well are overwhelmed by her carefully orchestrated confusion as quickly as they cross the threshold. Don Pedro, however, who becomes a mere figurehead in his own home, fares the worst as he winds up looking like an idiot when he makes amorous overtures to the elaborately clad Castaño. Unfortunately, he cannot blame this foolishness on Ana, as he becomes a victim of his own stupidity by placing such importance on a woman's outward appearance and consequently identifying Doña Leonor solely by her gown. To add to his downfall, Sor Juana even alters the ending of the traditional Golden Age play by condemning him to bachelorhood, certainly not a fate befitting the play's principal *galán*. This was, perhaps, a punishment meted out to him by Sor Juana for trying to take advantage of a woman who did not love him and for enlisting his sister to conspire with him. The severest penalty she can subject him to then, and the one to which men have automatically condemned women, is to deny him any choice in determining his own destiny.

Although the house is generally regarded as the woman's domain, it can also be the location where she is most vulnerable as Scolnicov notes:

Traditionally, the house has been associated with woman's social place, but it can also be seen to stand for her body and her sexuality.... In the theater, the contrast between interior and exterior space, between house and outside, is eroticized, and the seemingly

innocent plot aimed at gaining access into the house takes on almost explicit sexual overtones of penetration. (1994, 7)

In Pedro's absence, Doña Ana assumes complete control of the house and thus becomes the guardian of her own honor and that of her family. This responsibility is increased with the arrival of Doña Leonor whose reputation has been in jeopardy since leaving the confines of her father's house. The Arellano household provides a temporary refuge for her, but it is there that she will be exposed to the sexual advances of Don Pedro as soon as he returns home from an evening of mischief. Doña Ana's manipulations and a dark house keep him at bay throughout the play, and his only success is a ludicrous one when he mistakenly extracts a promise of marriage from the *gracioso*.

Don Carlos, on the other hand, gains entrance to the house with Doña Ana's consent. She is well aware of the risks she is taking by permitting him to come in, and she fears her brother will discover what she has done. Doña Ana's acquiescence to Don Carlos in this case is not a casual one, however, but based on the genuine feeling she has for him, as she believes that she is in love with him and has a chance to become his wife.

Perhaps the boldest example of a male character entering female space with the intent to conquer or violate has already taken place before the curtain rises. Unbeknownst to Doña Ana, Don Juan, who has gained access to the house with the help of Celia, is waiting for her in her bedroom. The calculating servant demonstrates her independence in this manner, and she, like her mistress, is responsible for directing her own minidrama. Although letting Don Juan into Doña Ana's bedroom without her knowledge ostensibly compromised her honor, his presence in the house conveniently enabled her to be suitably, although not ideally, married at the close of the play. (7)

While male characters are often intent upon entering space designated as a woman's sphere of influence, female characters are faced with trying to avoid being trapped. As Scolnicov states "from a woman's point of view, and especially in modern times, the problem is how to escape the restrictive space of her house. Woman's emancipation finds its theatrical expression in an actual, physical act of leaving the house" (1994, 8). Although the audience does not see Doña Leonor vie for space in the manner that Doña Ana rivals her brother for control of their house, her rebelliousness is nonetheless evident in her continual efforts to free herself from confinement. When Pedro kidnaps her in the street, she has just left her house with Don Carlos as an act of defiance against a father's parental right to choose a suitable husband for his daughter. While being held in the Arellano household, she pours out her heart to its female members and confesses that her entire life has been an escape from one confined space to another as she moved from her home, to the court, and finally to Don Pedro's where she faces another form of imprisonment. Doña Leonor is the character most closely associated with Sor Juana herself, and in the third act she even contemplates entering a convent as a last resort, yet another restricted space in which women are subject to male control (Johnson 1983, 126-127). It is clear from Doña Leonor's striking resemblance to Sor Juana that the dramatist chose her to bring aspects of her frustration with patriarchal society to the public, and she goes even farther by having Castaño, who by that time was attired in Leonor's gown, boldly declare his distaste for Don Pedro and his house and express his desire to be free to enjoy life. (8)

At the height of *Los empeños'* comedic action, Castaño, dressed as Leonor, steps from illusion into reality as he emerges from the stage to enter the space occupied by the audience. This transition was probably facilitated by the fact that there was little

distinction between the area of performance and that designated for spectators, as the first performance of the play took place in the private home of Don Fernando Deza to celebrate the viceroyship of Don Tomás Antonio de la Cerda and the arrival of the new archbishop Francisco de Aguiar y Seijas (Paz 1988, 328). (9) Castaño is the only character in the play to actually cross the imaginary boundary between the world of the stage and the everyday world of the viewing public, and his momentary detachment from the *comedia's* action, which is metatheatrical in nature, not only calls attention to the fact that *Los empeños* is an enactment but brings the matter of women's issues to the fore to confront the audience directly with the fundamental question of where a woman's space or place really is.

When Don Carlos' awkward servant, attired in the typically feminine clothing of the time stands before the audience, he is the embodiment of the incongruity and absurdity facing New Spain's women. As a comical composite, he personifies womanhood as a male construct and flaunts its primary ordering principle which is based upon outward appearance. As incompatible and unrealistic as this image may have been, it ironically reflects the primary concept that inspired female portraiture in the art, literature, and drama that served as a model for young girls of the viceregal period. (10)

Although Sor Juana directs her criticism in *Los empeños* primarily toward domineering men who seek to define femininity and judge women on their ability to approximate this definition, she acknowledges that they would not succeed without the support of women themselves. In this vein, Castaño directly addresses the women in the audience who, as ladies of the court generally took great pride in their capacity to fulfill male expectations. The lesson to raise their consciousness is painfully prolonged as he dons each item of clothing, dotes on its appropriateness, and in a moment of utter self-

absorption, comments effusively about his irresistible beauty. The final blow comes when he solicits confirmation of his behavior from the *damas*, thus compelling them to laugh at a brutal caricature of themselves and their obsession for playing the roles that men impose upon them (Weimer 1992, 94).

__¿Qué les parece, Señoras,
este encaje de ballena?
Ni puesta con sacristanes
pudiera estar más bien puesta.
Es cierto que estoy hermosa.
¡Dios me guarde, que estoy bella!
Cualquier cosa me está bien,
porque el molde es rara pieza.
[.]
y vamos ya, que encerrada
se malogra mi belleza.
Temor llevo de que alguno
Me enamore. (1957, 137-138)

Cross-dressing was a commonly used technique in early modern theater, but it usually involved a woman who dressed as a man in order to enable her to move about freely in a man's world. (11) Sor Juana, however, reverses the concept of the *mujer varonil* by having Castaño don Doña Leonor's dress in preparation for reentering the interior of the house which is designated as female space. Feminine attire permits him to circulate at will and ultimately to outsmart Don Pedro just like Doña Ana. While cross-

dressing in this case does give Castaño more freedom within the house, it also makes him more vulnerable, for, in keeping with Scolnicov's theory, he is immediately pursued by Don Pedro. To escape from his love-crazed suitor, Castaño does not divulge his real identity but keeps that of Doña Leonor and tries to exit the house in her gown. His experience as a cross-dressed *gracioso*, therefore, enables him to acquire a better understanding of a woman's attitude toward men, and moreover, the ease with which he exchanges a masculine role for a feminine one demonstrates how intricately allied gender-related behavior is to the performative (Dolan 1985, 9). The fact that he is out amid the audience when the actual transformation takes place and solicits the advice of its members not only emphasizes his own role playing but highlights as well that the public engages in this activity also and that the nature of the roles they take on is based on cultural tradition and social demands.

In her *comedia*, *Los empeños de una casa*, Sor Juana confronts the issue of space allotted to women on stage, in the theater world in general, and in society at large and illustrates that gender should not determine a person's sphere of influence nor the role, whether theatrical or actual, that he or she plays. By loosening the bonds of the prevailing male-dominated arrangement of theatrical space, therefore, she demonstrates that women have the desire and, indeed, the ability to move effectively in circles other than those customarily assigned to them. By minimizing the differences between men and women, a measure that underscores the human qualities they share, Sor Juana dramatizes the need for women to have the freedom to choose for themselves, just as men do, even if it means granting them the liberty to make their own mistakes, as in the case of Doña Ana. They must seek not only to develop interior space fully but to endeavor to extend their influence into exterior space.

The question of appropriate space for women was an extremely sensitive one during the viceregal era, and it made the role of comedy absolutely essential to its presentation. Levity is often used to defuse difficult situations and disarm opposition, and its relaxed tenor facilitated the experimentation with role playing and the testing of its viability without having the public suffer any consequences. However, as with many forms of humor, there is an important element of truth in the apparent chaos, which is that the recontoured theatrical space that Sor Juana proposes ultimately calls for a reevaluation of a woman's position in colonial society and culture, and thus a restructuring of the patriarchal hierarchy (Johnson 1998, 29). Sor Juana also appeals to her audience to reassess her own status as an exceptionally talented woman and her position vis à vis the intellectual and artistic community of New Spain. She quite clearly is wearing Doña Leonor's mask, and her *alter ego* lurks as well behind Castaño as the *dama's* impersonator. Just as previous masculine images of women in drama actually served as society's models in real life, so too should the self-assured images women have of themselves have a similar impact. With this objective in mind, then, Sor Juana portrayed on stage what she aspired to for all women in actuality, demonstrating that once more mobility in space is gained, women will have the opportunity to influence linear time by leaving their mark on history. She herself would prove this by becoming the greatest playwright, male or female, to write in Spain's American colonies. In this respect, she became the supreme role model for new generations of talented women, as she ultimately escaped the confined space of colonial society and culture with her transcendence of time.

Notes

(1). Although Sor Juana never wrote a *vida* as such, her now famous *Respuesta* to the Bishop of Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, does contain autobiographical information which at first glance resembles this form of discourse (1957, 445-447). On closer scrutiny, however, the recounting of her mischief as a school girl striving to learn as much as she could as quickly as possible, her intention to pass herself off as a boy in order to attend the university, and her desire to escape the secular world by seeking refuge in a convent, constitute a protest of such limited expression for women through a parodic reversal which approximates the picaresque (Johnson 1993, 77).

(2). With the excellent, ground-breaking study *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works* by Electa Arenal and Stacey Schlaw, a wealth of information about religious women of the early modern period has come to light, and its analysis now constitutes an exciting field of investigation for colonialists. Among the outstanding books produced from this research are Kathleen Myers' *Word from New Spain; The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)* and Kathryn Joy McKnight's *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo (1671-1742)*.

(3). Salvaggio relates the designation of space and women to a variety of works dating back to Aristotle.

(4). In *Los empeños de una casa* Sor Juana uses metadrama to call attention to her play as performance and to the *comedia* as a Golden Age genre. Celia's recognition of what has taken place in the street as having the characteristics of the typical dramatic plot is the first instance in which Sor Juana employs this technique. Richard Hornby identifies

five metatheatrical devices, all of which are evident in this play: "1) the play within the play, 2) the ceremony within the play, 3) role playing within the role, 4) literary and real-life reference, and 5) self reference." In discussing the value of metadrama, he notes how important the theater is in teaching society's roles as well as the ability of one person to identify rather than objectify another (1986, 32, 71).

(5). In her essay "Subversion through Comedy?: Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas," Constance Wilkins mentions that Sor Juana highlights the fact that the action of *Los empeños* takes place within the Arellano household by altering the last words of the title of Calderón's play *Los empeños de un acaso* (1991, 109).

(6). Had Sor Juana not approached Spain's domination of the theater by playing one dramatic form against another in this way, her work might never have been represented on a colonial stage. In her *Sainete segundo*, performed between the second and third acts of the *comedia* of *Los empeños*, she goes much farther in protesting the current theatrical trends emanating from the Peninsula and in defending the right of a women to participate in the direction the performing arts would take in the New World. See my article on this strikingly original sketch (1999, 5-18).

(7). Sor Juana may have denied Doña Ana her first choice for a husband and her status as heroine in order to reproach her for failing to relate to Doña Leonor's plight and to show solidarity with another woman.

(8). When Castaño becomes swept up in his impersonation of Doña Leonor, and thus completely taken by his role as a women, he makes the most singularly radical statement about gender relations during Sor Juana's time. His heroic stance on this

occasion qualifies him to be not just an extraordinary *gracioso* but a comic hero who directly challenges patriarchal authority for the good of colonial womanhood (Johnson 2001).

(9). In discussing the location for theatrical performances during the early modern period, Valerie Hegstrom comments that Sor Juana's *comedias* and *autos* were represented outside the convent in New Spain and that some were probably performed at the court in Madrid (1999, 214).

(10). In her satiric *ovillejos*, Sor Juana demonstrates how feminine portraiture had become defeminized in both art and literature. While supposedly painting Lisarda's portrait, she cleverly disassembles the Petrarchan code and simultaneously presents a vision of herself as an actual female creator (Johnson 1993, 66-70).

(11). In her classic study, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Melveena McKendrick discusses several types of the *mujer varonil* that appeared in plays of the time. She dedicates an entire chapter to the Amazon women (1974, 174-217), an image that would also influence the portrayal of New World females in the chronicles of the Indies. For a discussion of this topic, see my study on colonial women (1983, 9-49).

Works Cited

Arenal, Electa and Stacey Schlauf. eds. 1989. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Translations by Amanda Powell. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Arenal, Electa and Stacey Schlau, eds. 1989. Translations by Amanda Powell.
Albuquerque: University of New Mexico Press.

Raquel Chang-Rodriguez, "Relecturas de Los empenos de una casa." *Revista Iberoamericana* 104-105 (1978): 409-419.

Dolan, Jill. 1985. "Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror Of Gender Roles." *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 2: (1985): 5-11.

Hegstrom, Valerie. 1999. "Women and Secular Theater." In *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, ed. by Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen, 211-217. New Orleans: University Press of the South.

Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Johnson, Julie Greer. 1998. "Laughter at Court and in the Convent: The Wit of Sor Juana Inés de la Cruz." In *Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic Humor*, ed. by Paul W. Seaver, Jr., 29-36. Potomac, MD: Scripta Humanistica.

---. 1993. *Satire in Colonial Spanish America: Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press.

---. 1999. "Sor Juana and Her *Sainete segundo*: The Creation of a Metatheatrical Encounter on the New World Stage." *Latin American Theatre Review* 32.2 (Spring): 5-18.

---. 2001. "Sor Juana's Castaño: From *Gracioso* to Comic Hero." Forthcoming in the fall issue of the *South Atlantic Review*.

---. 1983. *Women in Colonial Spanish American Literature: Literary Images*. Westport, CN: Greenwood Press, 1983.

Juana Inés de la Cruz, Sor. 1957. *Obras completas*, ed. by Alberto G. Salceda. Vol. 4 México: Fondo de Cultura Económica.

McKendrick, Merveen. 1974. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press.

McKnight, Kathryn Joy. 1997. *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo (1671-1742)*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Merrim, Stephanie. 1991. 'Mores Geometricae: The "Womanscript" in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz.' In *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. by Stephanie Merrim, 94-123. Detroit: Wayne State University Press.

Myers, Kathleen. 1993. *Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.

Paz, Octavio. 1988. *Sor Juana or, The Traps of Faith*, trans. Margaret Sayers Peden. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Salvaggio, Ruth. 1988. "Theory and Space, Space and Woman." *Tulsa Studies in Women's Literature* 7.2 (Fall): 261-282.

Georgina Sabat de Rivers. *En busca de Sor Juana*. Mexico: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1998.

Scolnicov, Hanna. 1994. *Woman's Theatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weimer, Christopher Brian. 1992. "Sor Juana as Feminist Playwright: The *Gracioso's*

Function in *Los empeños de una casa*." *Latin American Theatre Review* 26.1 (Fall): 91-98.

Wilkins, Constance. 1991. "Subversion through Comedy?: Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas." In *The Perception of Women in Spanish*

Theater of the Golden Age, ed. by Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, 107-120. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

**Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's
Latest Poems**

Sofía Kearns
Furman University

The poetry collection *El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*) [*The song of the flies (A version of the events)* (1)] by Colombian María Mercedes Carranza appeared in November 1997 in a volume of the prestigious Colombian poetry magazine *Golpe de dados*, entirely dedicated to the author. Unlike all her previous production, predominantly urban and feminist in its content and purpose, these eighteen poems concentrate on the rural landscape of Colombia, and are explicitly linked to Colombia's current political and social crisis through their titles, being the names of provincial towns where massacres have occurred.(2)

My goal here is to analyze the political discourse as presented in *El canto de las moscas*. Of particular interest are the images of destroyed or mutilated nature that are at the center of most of these poems, which point to a toxic discourse. It is necessary to study the function of such images and the relation between the political and toxic discourses, and to explore the implications of the focus on nature within Carranza's lyric production.

I.

Various textual devices inform the political discourse in *El canto de las moscas*. Such discourse is first obvious in the titles of the poems, which every Colombian would recognize as names of small rural towns where massacres occurred during the early and

middle nineties. Perhaps the most notorious is the one that took place in the town of Mapiripán, in the Meta department, in July 1997. Carranza's poem presents death through an image of stillness:

Canto 2 / Song 2

MAPIRIPAN

Quieto el	Still
viento,	wind,
el tiempo.	time.
Mapiripán	Mapiripán
es ya	is already
una fecha.	a date.

The political discourse in "Mapiripán," as in all these poems, is formulated in a subtle way, through an economy of words, and an emotional restraint, which remind the reader of Japanese Haiku (3). Linguistic and emotional economy create silences within the poems. But these silences 'speak' a certain truth. "It is in the significant silences of a text, in its gaps and absences that the presence of ideology can be most positively felt" (Moi 94). The silences within "Mapiripán" conceal sordid details of this horrifying massacre, (4) and reveal a political repression, which prevents the speaker from making any comment about its perpetrators. Nevertheless, emotional unrest slips through the image of stillness and in the matter-of-fact-announcement of the death of the town, "Mapiripán is already / a date." This emotional pain is a reaction to the implied truth that Mapiripán has no future.

Explicit political discourse is not the norm within these poems, but a couple of them are exceptions. "Caldono," for example, poses a direct question:

Canto 10 / Song 10

CALDONO

¿Quién	Who
llega a Caldono	arrives in
enciende	Caldono sets
el fuego fatuo	the fatuous
	fire
y convoca	and summons
a los gusanos?	the worms?

The poetic voice questions who the perpetrators of the ruthless violence are. The image of the "fatuous fire" points to the destructive war. But the question posed in "Caldono" has a clearer answer in "Cumbal:"

Canto 17 / Song 17

CUMBAL

En bluyines	In blue jeans
y con la cara	and with a
pintada	painted face

llegó	la	death arrived
muerte		
a Cumbal.		in Cumbal.
Guerra		Flower War
Florida		
a filo de		Fought with
machete.		machete blades.

This poem includes a reference to the perpetrators of the violence and a critique of the war. Therefore, it constitutes a rare example, within the collection, of a more explicit type of political commentary. Blue Jeans and painted faces refer to the physical appearance of the mostly young groups of armed actors in the war in Colombia, whose distinctions are sometimes hard to draw. (5) The reference to the Flower War is very revealing of the poem's critical intention. "Flower" or "Flowery" Wars were the ritual wars the Aztecs engaged in during times of peace with their neighbors in order to provide their warriors with practice for real battle, and to keep a steady supply of prisoners to be sacrificed on the altars. (6) Their name as "Flower" wars has various explanations. In one account, it means "flowery death, blissful death, fortunate death" (Hassig 10), as opposed to death in ordinary wars. In another one, it refers to the fact that "finely attired warriors would fall like a rain of blossoms" (Townsend 200). In any event, it seems that the name implied an honorable type of death. Interestingly, "killing one's opponents was not a primary goal," but rather, it was the "demonstration of martial prowess designed to determine dominance" (Hassig 129). Most importantly, though, it is that in certain periods, these wars had a specific political purpose, which was to keep at bay enemies

too powerful to be conquered outright, when neither side was willing to risk the consequences of an all-out war (Smith 184-5; Hassig 130).

The reference to these ritual wars in Carranza's poem is important because of the association of rite with repetitious or habitual activity. Thus, the poem might be implying that the present violence in Colombia is the result of habitual political maneuvers, through which the armed actors engage periodically in competing demonstrations of force. According to this line of thought, the civil war in Colombia does not have a justifiable political purpose. However, since the historical Flower Wars were also a cowardly political strategy to avoid dealing with powerful enemies in a direct way, Carranza's poetic voice might be criticizing the indirect and cowardly way the armed groups in Colombia deal with each other. They rarely engage in direct battle, but rather target the civilian population thought to support their enemy. (7) Massacres in the countryside are central to this strategy, since they are an effective way to eliminate the enemy's popular base in a certain area. Therefore, through the connection to the Aztec Flower Wars, the poem is a critique of the present conflict in Colombia for its lack of real political purpose and for its dirty and deadly strategies. And there is an ironic association between the Flower wars and the Colombia conflict in the concept of death. Rather than honorable and blissful, death is a sign of the ultimate injustice.

Another important feature of the political discourse of *El canto de las moscas* is the use of irony, a staple in all of Carranza's poetic production. (8) Within these poems, it works in a way similar to the "kirejis" in the Japanese haiku, as a striking word or sentence at the end. The last sentence in "Beautiful sight," for example, is ironic since it points to the fact that after the massacre was carried out, the name of the town no longer

seems appropriate. Irony sets the political meaning of the poem, by expressing anger and condemnation of the war, even through its contained way of expression.

Canto 7 Song 7

VISTA	BEAUTIFUL
HERMOSA	SIGHT
El alto tallo	The high limb,
espectral,	spectral,
quemada,	burned, dead,
yerta,	
solitaria	lonely
flor del	flower of the
páramo.	tundra.
Así	Thus
Vista	Beautiful Sight
Hermosa.	

In another poem, irony is present in the subversion of a famous verse by medieval Spanish poet Jorge Manrique, for whom death was the natural end of the life cycle.

Canto 8 / Song 8

PAJARO

Si la mar es el	If the sea is
morir	death

en Pájaro	in Pájaro
la vida sabe a	life tastes like
mar	the sea

In Manrique's old image, the sea represented a positive view of death. But in Carranza's version, the meaning of the sea is that of an untimely and violent death. The metonymy "to taste" implies the effect of violence over the meaning of life itself. Life in Pájaro "comes with" a violent end. The poem denounces the fact that there is no freedom to live a full life.

El canto de las moscas' political discourse also shows a stylistic feature familiar to Carranza's earlier poems, namely, a pessimistic attitude when referring to social or political change. (9) "Soacha," for instance, says:

Canto 18 / Song 18

SOACHA

Un	A
pájaro	black
negro	bird
husmea	sniffs
las	the
sobras de	leftovers
la vida.	of life.

Puede	It
ser Dios	could be God
o el	or the
asesino:	assassin:
da lo	it's the
mismo ya.	same now.

The pessimistic attitude is read in the symbolic black bird, signifying death, and in the expression of apathy and hopelessness of the last three verses. There is a vague reference to the perpetrators in the juxtaposition of good (God) and evil (assassin). By refusing to discern between them, a sense of abandonment, perhaps betrayal by God himself is emphasized. The speaker's voice appears undermined by the declaration of impossibility of judgment about the identity of the perpetrator. However, by diminishing its own importance and that of the perpetrators, it increases the attention given to violence itself and its aftermath. Only a sense of hopelessness in the face of an apparent lost cause remains clear.

This pessimistic attitude in Carranza's poetry is often accompanied by an anti-sentimental tone towards her subject matter, (10) which creates an apparent distance between the speaker and the object described. In this poetry collection, anti-sentimentality is apparent through the identification of the poetic voice with the song of the flies, in the title of the collection itself, and in the identification of the poems as "songs." The poetic voice or "fly" "sings" the "songs," (poems), in order to render a particular version of the violent events. But since the only kind of sound we expect from a fly is a buzz, the identification of poetic self and flies creates a trivial representation of the poetic voice,

through which it seems unimportant and useless facing the magnitude of the tragedy. But the trivial self-representation is ironic. As seen in "Necoquí," the poet's voice, as the song of the flies, will be strong enough to remain after the brutal destruction.

Canto 1 /Song 1

NECOCLI

Quizás	Perhaps
el próximo	the next instant
instante	
de noche	of night
tarde o mañana	afternoon or morning
en Necoquí	in Necoquí
se oirá nada	nothing will be
más	heard
el canto de las	but the song of
moscas	the flies.

This is a subtle affirmation of the intent of the whole collection, which is to keep a record of sorts, amidst the collective historical amnesia, and to denounce the violence. For the readership, the effect of such record keeping is that each poem becomes a testimony to a Colombian town that once existed. The theme of memory has always had a place of importance in Carranza's poetry. In her previous collections, distorted memories were a main leitmotif. Love memories, particularly, were often represented through temporal distance, which made them become obsolete or laughable. But the

poems in *El canto de las moscas* seem to try the opposite, that is, to encapsulate the horror of the massacres, in an attempt to keep them from the distortion of memory or from our forgetfulness.

II.

The human tragedy exposed through *El canto de las moscas* is often given through images of nature in a sorrowful state of devastation. Ruined or wounded nature is at the center of most of these poems: rotten smells, burned and dead stumps, desolate high plains, destroyed flowers, bloody and still rivers, silent wind, black bird or flies hovering over the destruction. These striking images have several functions. They appeal to the reader's senses, --sight, smell, taste—in order to disturb. They also encapsulate or condense deep feelings that are not expressed verbally. In these matters of sensation and feeling, these images of nature work in a way similar to the ones in Haiku poetry. "Haiku is the poetry of sensation...[where main themes such as] passion, despair, the desire for immortality, the desire for death itself are pedagogues that lead us back to the infinitely meaningful touch and smell and taste and sound and sight." (Blyth xxxi-ii). Also, feeling is objectified in Haiku poems; that is, the poet presents an object of nature through which certain feeling is conveyed, but without explaining the feeling itself. "The object becomes truly a felt-object rather than one around which the poet's feelings flow, more or less haphazardly adhering to it." (Yasuda 49). All of the poems in Carranza's collection follow these stylistic elements of Haiku, presenting shocking images of nature which convey such feelings as pain, anger, or hopelessness, but on which the poetic voice never elaborates. Interestingly, the typical "anti-sentimental love of nature"(Blyth xxxi) in

Haiku, fits well Carranza's anti-sentimental attitude, which runs through all her poetic production.

The use of images of nature reflects a new awareness on the part of the author about the effects of the war, which are not only at the human level, but also at the non-human one. They represent "a world that has fouled its own nest" and show a new consciousness towards environmental destruction, a "toxic consciousness" (Deitering 200). Carranza shows a rural landscape that is poisoned by the toxicity of war. Although her poems don't describe the toxic force --we don't know exactly how flowers, trees, and rivers are being polluted and destroyed-- we can identify it in the material elements of the war in Colombia such as weapons (landmines and bombs) and chemicals used for the elimination of coca crops (11).

These poems point to what Lawrence Buell calls a *toxic discourse*. Toxic discourse can be identified within texts particularly by the presence of "ruined-world" images, and for certain evidence of a "rude awakening from simple pastoral" (Buell 647). In Carranza's collection both of these aspects of toxic discourse can be traced. Besides the images of ruined nature, pastoral images appear in the form of a lost Eden betrayed by some force not mentioned but implied. In "Beautiful Sight," for example, there is a lost pastoral ideal in the contrast between the title and the image of the destroyed flower. The "negative" image, like that of a photograph, implies a "positive" one, but in this case a positive one that is no more. Silence within this poem is as revealing as the image itself. Silence 'speaks' of a past healthy rural reality, a lost pastoral setting, which the poem is mourning.

The idea of a lost pastoral is typical of texts that present awareness of toxicity. They often acknowledge "their polluted environments, nonetheless hold fast to...that pastoral home site associated with innocence and harvest" (Deitering 200-1). This is clearly seen in "Dabeiba," where two different realities are presented: a pastoral scene of beauty and another one of pollution. But, interestingly, instead of "holding fast to the pastoral ideal," Carranza's personae shatters it:

Canto 3/ Song 3

DABEIBA

El río es dulce	The river is
aquí	sweet here
en Dabeiba	in Dabeiba
y lleva rosas	and carries
rojas	red roses
esparcidas en	scattered in
las aguas.	the waters.
No son rosas,	They're not
roses,	roses,
es la sangre	it is blood
que toma otros	taking other
caminos.	routes.

The reader is brutally awakened from a supposed pastoral, described in the first four verses, by the inkling of a corrupted landscape, referred to in the last three ones. The

sweetness is not a natural state of the river as the reader wants to believe, but rather an unnatural state due to the blood that has polluted it. In a few words the poetic voice destroys any sense of pastoral and clarifies what really is. The irony is poignant by the contrast of sweetness, roses and waters to the view and taste of blood; and also by the matter-of-fact anti-sentimental statement that closes the poem, "it is blood / taking other routes." The shattering of the pastoral image fits Carranza's typical anti-sentimental tone, but it also carries a specific purpose, which is to impress the idea of the brutality and toxicity of the war, where harmony has no place. Its poetic effect is visual and emotional.

An important detail to further understand toxic discourse is its association with "the exigencies of an anxiously industrializing culture" (Buell 639). As most Latin American nations, Colombia has long had a desire to become industrialized. Such desire, according to experts, is one of the many underlying motivations for the current war. (12) The Urabá gulf, bordering Panamá, and the fertile and oil-rich eastern plains are the location of most of the towns mentioned in these poems (Dabeiba, Necoclí, Mapiripán, Vista Hermosa, Paujil, etc). They are lands rich in natural resources and the last frontiers for development. (13) Not coincidentally, they are also the places where the most violent events unfolded during the nineties, such as massacres and vast population displacements. (14) All armed groups, --the right-wing paramilitary associated with the Colombian national army, and the left-wing guerrillas-- have acted out their violent tactics in those areas because all have interests invested there. The results of this violence are the "ethnocide" of the indigenous and black inhabitants of the Chocó and Urabá regions, (15) and the "ecocide" that includes the destruction of 25% of the original Chocó rainforest and the deforestation of 2,700 square miles of Amazon rainforest in the 80s and 90s.(Hernandez 2) (16)

Carranza's poems do not mention directly the economic factor (the motivation for development and industrialization), but simply show a sliver of the brutal reality through images of destroyed nature. Nevertheless, the textual references to those most sensitive geographical areas of Colombia, show the poet's implied critique of an "anxiously industrializing culture" which is, in great part, responsible for the rapid destruction.

III.

Political and toxic discourses are inextricably intertwined in this poetry. The first denounces the political violence, while the second shows the destruction of nature due to the human conflict. On analyzing their relationship within this poetry, one pertinent question we need to ask is that of the function of the images of destroyed nature. Is nature used merely as a political metaphor?

Nature does seem to be primarily a political metaphor in some of these poems. That is the case of "Paujil," with its grotesque flowers:

Canto 13 / Song 13

PAUJIL

Estallan	las	Flowers
flores sobre		bloom all over
la tierra		the soil

de Paujil. En of Paujil. In
las corolas their corollas
aparecen las appear the
bocas mouths
de los muertos of the dead.

The central theme in this poem is clearly the human tragedy, not nature per se. These flowers serve as symbols of violence. (17) The poetic voice refuses to represent their beauty or resiliency, but rather reveals the horror that lies beneath them. These flowers are far from the pastoral ideal and, rather, are represented in complicity with the tragedy, by covering it up. As the flowers of Paujil, many of the images of nature in this collection, serve as political metaphor. They are present for the reader to decode in political terms.

Nevertheless, by choosing to present the human tragedy through images of the natural world, Carranza shows a new relationship to nature, unknown to her previous writing. Before, her poems always occupied an urban and domestic space, and dealt with themes of female sexual identity, love, nation, and pop culture. There is a new worldview in *El canto de las moscas*, produced by a different level of awareness. Even though the human tragedy is the main preoccupation here, there is an affirmation of nature, through the photographic denunciation of its demise.

Nature, and particularly toxic discourse, has its place within these poems, even if in a marginal way. Its main function is to enhance the political denunciation through visual and emotional effect. The relevance of nature and of toxic discourse in *El canto de las moscas* can be better understood in light of Buell's words: "If toxification is not

consistently the central subject, it is central to the poems' cultural landscape, and an energizing concern. Metaphorical fugacity may bespeak a certain amount of uneasiness about confronting toxicity, but by the same token it marks toxicity as an emergent literary focus" (665). Indeed, the poems of *El canto de las moscas* present a new awareness and focus which acknowledge the close relation between political unrest and environmental demise.

By combining a political and a toxic discourse, Carranza creates a powerful statement against the vicious violence destroying the countryside of Colombia. To the high level of the alluded violence, this poetry responds with a contrasting minute type of expression; to the silenced cries of the victims, it answers with shocking, sometimes grotesque images of nature, and with silences, which 'loudly' denounce the injustice. It relies on the power of language, used at a linguistic minimum to its maximum effect, in order to disturb, to denounce, and to testify.

Both political and toxic discourses inform the testimonial goal of this collection. Each poem is an affirmation of the power of memory to resist the obliteration of social and natural entities by the violence of political terror and economic upheaval.

Notas

(1). This poetry collection has not been published in translation. All translations here are mine with revisions by Terry Martin.

(2). There were 187 massacres in 1997 alone, the year of *El canto de las moscas* publication. The civil war in Colombia dates from over half a century, but in the eighties and nineties the conflict became more complex with the intensification of drug trafficking. A problem resulting from this conflict is the polarization of the peasantry, willingly or unwillingly, into the traditional leftist guerrillas, and the far-right paramilitary groups supported by powerful landowners and the Colombian army. All armed actors employ extreme forms of violence.

(3). See the discussion on the expression of feeling in traditional Haiku and in Carranza's poetry in the second section of this essay. Formally, the poems of *El canto de las moscas* don't fit the traditional Haiku form of 17 syllables arranged in a 5-7-5 pattern, although some of them come close. For example, "Mapiripán" has 17 syllables, but distributed in four lines 4-3-6-4. Similarly, "Pájaro" presents three verses in this pattern: 8-3- 7.

(4). Right wing paramilitary death squads, assisted by general Jaime Uscátegui, commander of the army's 7th brigade, took the town for five terrifying days, killed 30 people and threw their bodies in the nearby Guaviare river. For more on this massacre see the recent article by Scott Wilson. Also, María Cristina Caballero's "Mapiripán: A Shortcut to Hell" at <http://www.icij.org/investigate/caballero.html>.

(5). Right wing paramilitary groups, left wing guerrillas, and army soldiers roam the countryside in military fatigues, and use similar violent tactics, making it difficult to distinguish between them by their appearance. But most of the massacres mentioned within these poems were performed by paramilitaries.

(6). "The institution of the Flowery War took root when the members of the Triple Alliance (Tenochtitlan, Texcoco and Tlacopan) had managed to secure most of the Valley of Mexico and their outward expansion slowed down. During this peaceful period Tenochtitlan reached a tacit agreement with the estados that had managed to remain independent (Cholula, Huexotzinco and Tlaxcala) to engage on set dates in ritual wars in which the youth of the warrior classes fought in order to prove themselves, and prisoners for sacrifice could thus be taken."

(<http://www.umich.edu/~proflame/texts/mirror/florida.html>)

(7). 2000 Amnesty International Report

(8). See my discussion on the use of irony in Carranza's previous poetry collections in my doctoral dissertation "Hacia una poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli."

(9). See for example her poem "Patria" ("Fatherland"), from her 1987 collection *Hola Soledad*, where the nation is represented by the metaphor of the house. A political reading of the poem shows no hope in face of the escalating violence of the eighties in Colombia. The poem reads like a lamentation with no vision for change. Nevertheless, a feminist reading yields a critique of patriarchy, and in this sense is more positive. A fragment of the poem reads:

Todo es ruina en esta casa

In this house everything is
ruin,

están en ruina el abrazo y la
música
el destino, cada mañana, la risa
son ruina,
las lágrimas, el silencio, los
sueños.
Las ventanas muestran paisajes
destruídos,
carne y ceniza se confunden en
las caras,
en las bocas las palabras se
revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos
enterrados vivos.

in ruins are hugs and music,
destiny, each morning,
laughter are ruins,
tears, silence, dreams.
The windows show destroyed
landscapes,
flesh and ash are combined in
people's faces,
in their mouths words stir
with fear.
In this house we are all buried
alive.

(10). The anti-sentimental tone is a typical feature of all of Carranza's poetry. For more information see my article "El amor en la poesía de María Mercedes Carranza" and James Alstrum's article "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres."

(11). Toxicity in the Colombia war is deeply related to poisoning agents such as glyphosate and other chemicals used for the extensive fumigation of coca crops.

(12). See articles by Wirpsa, Zárate-Laun and Dudley. A member of Peace Brigades International explains it rather bluntly, "it all boils down to greed." See video "In the Company of Fear."

(13). Urabá, in particular, is a region of ecological and strategic importance. It encompasses the north of the Chocó rainforests, the Atrato basin and the Caribbean plains of Antioquia. It is recognized as "one of the most biodiverse areas in the world, [with] one of the highest concentrations of plant and animal species, many of them unique life forms. [But it is also]...the target of ambitious state plans—known collectively as the Plan Pacífico—to tap its resources more systematically and to use it as a platform for increased trade with the outside world" (Barnes 2).

(14). The number of internally displaced people in Colombia reached 2 million by the end of 2000

(15). Indigenous and black populations have inhabited the land of the Chocó and Urabá regions since the colonial times. Traditionally, this area has been one of the poorest and least economically developed areas of the country.

(16). Deforestation is due in great part to the clearing of land for coca cultivation. "The effects of coca cultivation cover a wide range of environmental problems including pesticide use, chemical dumping, deforestation, soil erosion, water pollution, a shift to mono-agriculture, biodiversity loss, and a potential loss of cultural eco-knowledge." (Trade and Environmental Database Case Studies)

(17). The prominence of images of flowers in *El canto de las moscas* deserves special attention and more research on its own right, which exceeds the scope of this study.

Works cited

Alstrum, James. "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres." *Violencia y Literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes, 1989. 139-51.

Barnes, Jon. "Driving Roads through Land Rights: The Colombian Plan Pacífico." *The Ecologist* 23.4 (July-August 1993). 135-40

---. *The Colombia Plan Pacífico: Sustaining the Unsustainable*. London: Catholic Institute for International Relations, 1993 (abridged). *Colombia Support Network on the Web* (Environment Section) <http://www.colombiasupport.net>

Bland, Daniel. "The Paramilitarization of Urabá." *Colombia Support Network on the Web* (Environment Section) <http://www.colombiasupport.net>

Blyth, R. H. *A History of Haiku*. Volume 2. Sixth Ed. Tokyo: The Hokuseido Press, 1973.

Buell, Lawrence. "Toxic Discourse." *Critical Inquiry* 24 (spring 1998): 639-65.

Caballero, María Cristina. "Mapiripán: A Shortcut to Hell." <http://www.icij.org/investigate/caballero.html>.

Carranza, María Mercedes. "El canto de las moscas. (Versión de los acontecimientos)." *Golpe de dados. Revista de poesía*. 35: 50 (Noviembre-Diciembre 1997).

---. *Hola Soledad*. Bogotá: La Oveja Negra, 1987.

---. *Tengo Miedo. Poesía 1976-1982*. Bogotá: La Oveja Negra, 1983.

---. *Vainas. Antología 1972-83*. Medellín: Lealon, 1987.

"Coca, Trade, and Environment." *Trade and Environmental Database Case Studies*. Volume 1, Number 1, September, 1992. <http://www.american.edu/projects/mandala/TED/COCA.HTM>

"Colombia." *Amnesty International Annual Report 2000 on the Web* at <http://www.web.amnesty.org/web/ar2000web.nsf/americas>

Colombia Human Rights Committee. "Governor of Putumayo. Interview." *Colombia Update* 12:1 (Summer-fall 2000): 7-8.

"Deforestation in Colombia Case." *TED Case Studies*, Volume 4, Number 1, January 1995. <http://www.american.edu/projects/mandala/TED/COLDEFOR.HTM>

Deitering, Cynthia. "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s." *The Ecocriticism Reader*. Eds. Cheryl Glotfelty, and Harold Fromm. Athens and London. The University of Georgia Press, 1996. 196-203.

Dudley, Steven. "Escalating the Drug War. US Interests in Colombia." *The Progressive* 26 feb 1997. n. pag.

"Guerra florida." <http://www.umich.edu/~proflame/texts/mirror/florida.html>

Guillermoprieto, Alma. "Colombia: Violence Without End?" *The New York Review* 27 April 2000: 31-9

---. "Our New War in Colombia." *The New York Review* 13 April 2000: 34-9.

---. "The Children's War." *The New York Review* 11 May 2000: 37-40.

Hassig, Ross. *Aztec Warfare. Imperial Expansion and Political Control*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1988.

Hernandez, Miguel I. "Colombia's Imperiled Chocó Forest." November 1996. <http://www.planeta.com/planeta/96/1196colombia.html>

In the Company of Fear. Dir. Ripper Delcrow, and Jill Sharpe. Reel-Myth Productions, Inc., 1999.

Kearns, Sofia. *Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli. Hacia una poética feminista latinoamericana*. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995.

---. "El amor en la poesía de María Mercedes Carranza." *The Romance Languages Annual* III (1991): 561-66.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Idea in America*. New York: Oxford UP, 1964

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1989.

Smith, Michael E. *The Aztecs*. Malden, MA: Blackwell, 1996

Townsend, Richard F. *The Aztecs*. London: Thames and Hudson, 1992

Wilson, Scott. "Colombian General Convicted in Killings. Collaboration with Paramilitaries Seen." *The Washington Post* 14 February 2001. Pg. A19

Wirpsa, Leslie. "Economics fuels return to *La Violencia*." *National Catholic Reporter on the Web* Nov. 24 1997. Feb. 7 2001 http://www.natcath.com/NCR_Online/archives/102497/102497a.htm

Yasuda, Kenneth. *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*. Rutland, VT and Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1973

Zárate-Laun, Cecilia and Danielle Peterson. "Displacement and Death. The Colombian Goldminers: A Case Study of Globalization." Madison: Colombia Support Network Publications, n.d.

---. "The War on Drugs from the Supply Side. Report from the Front." *Colombia Support Network on the Web* ("The War on drugs" section) July-Aug. 1998. <http://www.colombiasupport.net>

---. "Who Cares About the Butterflies?" *International Peace Update* 63:6 (December 1998). *n. pag.*

La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de Ema, la cautiva de César Aira

Silvia G. Kurlat Ares
George Mason University

Una de las corrientes narrativas que ha tenido más fuerza en la literatura argentina de los últimos treinta años, ha sido la novela histórica. Que la literatura argentina tiene una obsesión con la historia es, a estas alturas, un lugar común de la crítica. Sin embargo, nunca está de más traer a la superficie la relación entre historia y literatura ya que, en este caso, no se trata de un simple problema de redundancia teórica sino de la marca narrativa central de un campo cultural altamente cohesivo. Podríamos decir que la imbricación historia/ literatura constituye un código en el sistema operativo de la literatura argentina y que esa codificación se cumple en una amplia mayoría de los casos.

En gran medida, la escritura literaria corporiza el enfrentamiento entre los discursos historiográficos del liberalismo y del revisionismo. La literatura argentina opera en los resquicios, en los agujeros negros de ese debate: por una parte, re-crea mitos fundacionales con los cuales se legitiman diversas operaciones del campo cultural y de sus agentes; y por otra, construye una gramática narrativa (cara tanto a la Historia como a la Literatura) donde esos mismos mitos sirven de marco de referencia y de molde a las elecciones éticas de sujetos históricos que se validan dentro del mismo sistema discursivo (he analizado esta problemática en otros trabajos). Así, la novela histórica opera dentro de un sistema que se retroalimenta, volviendo siempre sobre sus propias huellas y tradiciones.

En este contexto, cabría preguntarse hasta dónde es posible (y efectivo) intentar una operación escrituraria capaz de insertarse en esa tradición y, a la vez, romper con ella. Esos intentos se han hecho con frecuencia y con variados grados de éxito. Un ejemplo paradigmático es la serie de novelas históricas de Andrés Rivera, donde el eje narrativo es devolverle la voz a los silenciados del discurso hegemónico. Sin embargo, los que hablan en esos textos son siempre figuras históricas que, sin ser predominantes, participan en la construcción de los programas de Estado – Nación del siglo XIX. Si bien son voces silenciadas, por ponerlo de algún modo, sus ecos todavía persisten en los debates historiográficos y su ausencia es, en sí misma, una imposición.

Por esto, es cuando menos curioso que haya aparecido toda una serie de novelas que recuperan a los únicos sujetos sociales excluidos tanto de la tradición liberal como de la revisionista. Estos textos construyen sus Arcadias de las poblaciones indígenas de la Patagonia y Tierra del Fuego. Novelas como *Ema, la cautiva* (1981) de César Aira, *Fueguía* (1995) de Eduardo Belgrano Rawson, *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre o *Inglaterra, una fábula* (Premio Clarín de Novela, 1999) de Leopoldo Brizuela, son sólo algunos ejemplos de esta tendencia. Quizá, la novela de la cual nos ocuparemos en este trabajo sea la más compleja: *Ema, la cautiva* de Aira condensa y vuelve transparentes todos los elementos que caracterizan a los textos de la serie. Todas las novelas mencionadas más arriba componen su aparato narrativo siguiendo ciertas premisas comunes. La información básica de los textos se apoya (libremente) en datos de investigaciones antropológicas y etnográficas, así como en ciertos hechos históricos apenas desdibujados por la narración. Las novelas intentan una compleja operación: recrear el "mundo perdido" de los indígenas argentinos como una suerte de contra-discurso a las narrativas literarias e históricas centrales. Son textos en los cuales ocurre

una implosión de las versiones acerca de lo indígena que provienen de la literatura decimonónica y de la historiografía liberal. Estas novelas fundan sus nuevas utopías indígenas en el preciso momento en que diversos agentes del campo cultural empiezan a argumentar con variados niveles de éxito la necesidad de clausurar los debates en torno al siglo XIX. Si algo puede decirse de estos textos es que operan como un contra-argumento a la implosión de la dicotomía civilización – barbarie, reviviendo una otredad (indígena) que había sido desplazada (con alguna que otra excepción) como problemática durante el presente siglo. En otras palabras: en estas novelas emerge una zona discursiva que había prácticamente desaparecido de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX y, al hacerlo, se repone en el campo cultural, el debate en torno a la legitimación de los sujetos sociales minoritarios (en oposición a las ideas de pueblo y de masa) como capaces de constituir historia, cuando este tema parece cancelarse. La operación por la cual se regresa al siglo XIX permite crear un espacio alternativo para redefinir proyectos de Nación y Estado, desplazando a los agentes capaces de promover cambios sociales hacia las comunidades indígenas y, en apariencia, fuera del espacio letrado. Algunas de estas operaciones ya estaban insinuadas en textos de los años setenta, como *Mascaró* (1974) de Haroldo Conti, reapareciendo sólo últimamente, tras un hiato de casi veinte años.

Dado que las novelas intentan resignificar la fórmula civilización/barbarie, cabe preguntarse en qué medida se diferencian de la tradición en que se entroncan puesto que utilizan materiales discursivos que son medulares en la formación discursiva del campo cultural. Más aún: hasta qué punto les es posible recuperar con éxito la fórmula sarmientina para adscribirla a una variante harto particular del revisionismo histórico,

renovando sus argumentos y actualizando en el sistema narrativo, el lenguaje de los mitos para crear un espacio utópico y programático efectivo.

La novela *Ema, la cautiva* (1981) de César Aira es particularmente interesante porque provee una doble perspectiva de esta problemática. En primer lugar, en tanto que narrativa literaria, el texto intenta prescindir de todo argumento en favor de la historia o, simplemente de la verosimilitud. Lo que se construye como mito en el relato intenta cortar amarras con la historia. Pero, para poder hacerlo, necesita recurrir a ciertas fórmulas y críticas del revisionismo para llenar ese gran blanco que son los indígenas. El cautiverio que Ema inicia con una estadía en una colonia de vacaciones patagónica de los lagos del sur argentino, representa un viaje hacia la exterioridad de la civilización para encontrarla. Esta operación constituye el segundo movimiento del texto porque construye un modelo utópico de signo contrario al de Sarmiento y, aunque el discurso textual intenta desesperadamente salirse de su lógica binaria, la narrativa queda atrapada en el debate ideológico entre el liberalismo y el revisionismo y, en consecuencia, dentro de las redes de la historia.

Situada a mediados del siglo XIX, la novela narra el largo viaje de Ema (una joven probablemente mestiza o mulata) y sus hijos desde Buenos Aires (que se convierte en la referencia textual a la civilización occidental) a la ciudad de Azul, luego hasta Pringles y más tarde a los lagos del sur en la Patagonia argentina. La novela es un lento desplazarse de los personaje de espacio en espacio: en cada traslado el paisaje va volviéndose más y más fantástico, los hechos dejan de tener peso y se vuelven cada vez absurdos. Pero ese viaje es, para Ema, un viaje de aprendizaje donde su identidad y la de quienes la rodean emergen no sólo para subrayar las cualidades deseables en sujetos históricos ideales, sino

también para hacer presentes a los sujetos en donde tales cualidades se encarnarían, es decir, los indígenas. El cautiverio de Ema, más que el evento traumático en una larga guerra de guerrillas entre dos formas antitéticas de Estado, es un pretexto para construir un discurso que se cuestiona sobre la racionalidad de todo proyecto estatal articulado o bien por el saber letrado o bien por el saber de la experiencia y la intuición. En otras palabras: en las novelas se oponen el estado burgués y el estado bárbaro; a la utopía liberal se contrapone una extraña Arcadia revisionista.

Desde Sarmiento en adelante, la intelectualidad argentina siempre ha coincidido en por lo menos un punto: el vacío de la Patagonia produce alucinaciones y pesadillas, sueños y utopías; es el espacio de la experimentación social, económica, legal, militar, ideológica, política, vanguardista. En su misma desmesura, hace converger sobre su territorio el discurso de todos los proyectos (y proyecciones) de "lo nacional". Para los pensadores del siglo XIX, la Patagonia y la llanura pampeana representaban, en su mera extensión, el mal de la naturaleza argentina (Foffani et al., 2000). No sin cierta ironía, Aira hace decir a Espina, un comandante de guarnición, que "un espacio demasiado lleno puede expulsar" y que "el vacío es la naturaleza" (p 93). Esta visión de raigambre romántica, permea el imaginario (de lo) patagónico y atraviesa desde la gauchesca al nativismo y al folklore, hasta la ficción tecnológica, la narrativa utópica y el discurso filosófico. La Patagonia se convierte en una suerte de escenario, un espacio de representación de proyectos estéticos, políticos e ideológicos.

Por este motivo, la reconversión de los términos en que se formula la dicotomía de Sarmiento aparece como una reflexión desde el espacio urbano y como una forma de resistencia a cambios socioeconómicos. Hay cierta elegante simetría operativa en las

narrativas sobre lo patagónico que aparecen en la novelística de los años veinte y treinta y la de los setenta en adelante. El espacio civilizado de la ciudad se carga de elementos negativos, mientras que la barbarie (y aclaramos que es la barbarie y no el campo), instalada en el locus patagónico, se transforma en una fuerza liberadora gracias a la cual es posible recuperar, en mayor o menor medida, una suerte de esencia de lo nacional que emparenta esta operación con los debates del revisionismo histórico de los años treinta. Ante la alienación y la violencia urbanas, surgen narraciones donde aparecen utopías para futuras o posibles sociedades que se proyectan hacia el afuera de la ciudad, hacia el espacio de la naturaleza: el vacío de la Patagonia es el límite de la civilización, de los proyectos de Estado, de programas políticos, de búsquedas estéticas. Esta perspectiva es compartida por Aira:

Excepto por el teniente, no se respetaban las formas, y él mismo las consideraba un arcaísmo frívolo. Eran hombres salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado. (p 13)

Sobre la vasta llanura todo está por construirse. En el caso de novelas como *Copyright* de Juan Carlos Martini Real o de *Ejército de Ceniza* de José Pablo Feinman, la inversión ideológica de la dicotomía que trazaba el *Facundo* sostiene proyectos políticos contestatarios (no necesariamente exitosos) que se postulan como el discurso de la otredad—pueblo en su alianza con los letrados. Más aún, en estos casos, la otredad son los intelectuales. Para lograr esta identificación, la narrativa hace complejas operaciones de re-legitimación de los sujetos sociales que, desde su perspectiva, no encuentran su justo lugar en el discurso histórico. Si estos textos traicionan la fórmula

original de Sarmiento, se mantienen fieles al espíritu del *Facundo* dado que, en casi todas las instancias, de lo que se trata es de recomponer la relación fisurada entre Estado y Nación, entre intelectuales y pueblo y entre gobernantes y gobernados. Pero al mismo tiempo, la relación ciudad-campo pierde el sentido que tenía para Sarmiento y con toda lógica: el campo contemporáneo es el campo de las sociedades anónimas, del cultivo masivo y del procesamiento industrial. La inversión de la fórmula sarmientina que se apoya en el revisionismo historiográfico no es, por ende, efectiva en el nivel ideológico de estos textos, aunque sea operativa desde el punto de vista interno en el campo de la cultura.

En el texto del que nos ocupamos aquí, en cambio, el locus patagónico permite, en principio, hacer una relectura de la política nacional desde sujetos subordinados y minoritarios y, al mismo tiempo, constituir una narrativa utópica cuyo objetivo central es articular la formación de la subjetividad (nacional) y polemizar sobre la identidad política de grupos hegemónicos. Esta operación es posible porque el texto construye sus letrados en sujetos minoritarios, en este caso, los indígenas. En este sentido, tanto *Ema*, la cautiva como otras novelas de la serie, están emparentadas con los textos que intentan una recuperación del revisionismo desde ciertos sectores de la izquierda (en una línea que une de David Viñas a Pedro Orgambide, pasando por Andrés Rivera, entre otros), a la vez se colocan a contrapelo del imaginario cultural decimonónico, ya que rompen con las tradiciones que cristalizan textos como *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (y con ello, también del nativismo y el folklore, ya que eluden la carga discursiva antropológica). De acuerdo con un conocido trabajo de David Viñas, el texto de Mansilla propone eliminar lo indígena en función de incorporar el Estado al círculo de las naciones "civilizadas" de Europa. Por ende, si la propuesta del liberalismo del siglo XIX es

eliminar la otredad como cuota de participación en el capitalismo, en vistas del aparente fracaso de ese proyecto fundacional, Aira repone esos sujetos, precisamente, en función de reconstituir el valor civilizatorio de esa otredad ausente. Dice Aira:

La humanidad es en todos los casos la clave del trato con los salvajes: negar lo humano, verificarlo, ampliarlo, transportarlo a un mundo que no le corresponde, y que siempre es el mundo del arte. Los antropólogos suelen perderse en ese laberinto tan transparente como las cuerdas de los volatineros. (p.192)

Para Mansilla lo indígena representa un problema ante la consolidación de un Estado en plena etapa de expansión territorial. Más allá de las lecturas críticas que puedan hacerse, en Mansilla lo indígena es una presencia plena que cuestiona la identidad y legitimidad del Estado. Por el contrario, en Aira lo indígena es una ausencia plena: los indígenas viven en amplios palacios, mercan en oro y pieles, creen en el amor libre, hacen excursiones y picnics en los cerros nevados, salen de vacaciones... Lo que constituye la otredad es un vacío simbólico que se llena de miradas exteriores que antes que reproducir lo Otro o siquiera darle un espacio dentro del campo cultural, le sobreimponen sus propios parámetros discursivos y, con ello, los convierte en un objeto estético cuyo valor está dado por su capacidad de producir discurso literario y/o histórico.

En el primer tramo del texto, el espacio es visto a través de los ojos del ingeniero que recorre la Pampa en dirección a la Patagonia por primera vez, lo que produce en el lector una suerte de efecto de extrañamiento por el cual el paisaje sureño adquiere dimensiones fantasmagóricas: el ingeniero no entiende lo que ve porque no tiene parámetros que le permitan vincular su propia experiencia anterior con la presente. Su aparato discursivo, por decirlo de algún modo, sin ser insuficiente, no llega a desentrañar

los significados del espacio. Ese movimiento es simétrico del resto de la novela. Al llegar a Pringles, el punto de vista del relato vira hacia Ema. La joven se convierte en la concubina de un soldado de leva llamado Gombo de quien queda embarazada. Poco antes de parir, un malón ataca el pueblo y Ema es raptada por un indio que la lleva a Carhué. Todos estos hechos apenas si alteran en nada la perspectiva que Ema tiene de ellos. Ema es tan ajena al espacio patagónico como lo era el ingeniero y, del mismo modo que el primer capítulo vuelve ajeno el espacio de la Pampa, el resto del texto, visto a través de los ojos de Ema, convertirá la Patagonia en un espacio ajeno que espejea las reflexiones del ingeniero para convertirlas en otra cosa: la mirada de Ema es "neutral e indiferente" (p. 181). Ema y el ingeniero comparten una suerte de mirada positivista sobre el paisaje y sobre los habitantes: hacen un análisis donde aparentes datos antropológicos y naturalistas quieren dar un viso de verosimilitud histórica a un relato que prescinde de la historia para desplazarla y reconstruirla, idéntica a sí misma. La Patagonia que atraviesan los personajes está poblada de selvas semitropicales donde abundan los manatíes, donde las vizcachas tienen huesos azules y los faisanes cantan entre los pastos nevados. Los indios tienen pequeñas pescaderías, hablan en francés y crían faisanes. La sarcástica renuncia al color local y la irónica lectura de la narrativa decimonónica que el texto parece citar son insuficientes para evitar que la novela se desplace discursivamente sobre el lenguaje del mito. Si cupiera alguna duda sobre esto, baste recordar que en la Patagonia de escenografía que recorren los personajes, la Naturaleza es completamente anti-naturista: la visión positivista y la romántica estallan ante los elementos de utilería. El narrador opera a contrapelo de Mansilla, sí, pero como Mansilla. Al hacerlo, la novela pacta para sí misma un espacio dentro del discurso hegemónico, aunque en términos harto particulares como veremos a continuación.

Desde una perspectiva que intenta conscientemente romper con las matrices que constituyen el entramado de la novelística argentina, ha surgido una narrativa que, antes de intentar una renovación del aparato ideológico decimonónico, prefiere hacer una implosión (muchas veces con éxito) las contradicciones del discurso romántico, para crear espacios de ruptura y de renovación de los materiales estéticos e ideológicos del campo cultural. Como ejemplos, podemos mencionar la narrativa ligada a ciertos grupos posmodernos o las propuestas escriturarias de géneros marginales como la novela erótica de mujeres o, para ser más precisos, la obra de escritores tan distintos como Marcelo Cohen o Angélica Gorodischer. Más allá de las operaciones textuales efectuadas por cada uno de los escritores y movimientos antes mencionados, es posible rastrear un enfrentamiento historiográfico que se traduce en una disputa sobre cómo la literatura hace un uso discursivo y narrativo de los materiales simbólicos del campo cultural. Pero, sobre todo, las novelas de esta segunda corriente reflexionan sobre hasta qué punto la literatura puede (y/o debe) prescindir de esos materiales para hacer, precisamente, literatura.

En el espacio de intersección entre esta última corriente y la que hemos analizado más arriba, pueden instalarse con comodidad aquellas novelas que construyen sus narraciones como una negociación, un compromiso entre esas posturas. Ema la cautiva (y las otras novelas de la serie) opera como una suerte de punto de cruce. Dice Aira:

Era su novela. Más que la acumulación en el tiempo, le agradaba considerarla un cálculo de la unidad, una precisa, lenta e inmóvil división que realizaba con silencios atmosféricos; las ensoñaciones matemáticas que le hacían posible vivir en el aburrimiento trivial del desierto encontraban su campo natural en las mariposillas de la respiración, en esa constancia duplicada, inhalación y exhalación. (p. 41)

La novela establece un diálogo sobre la naturaleza de la escritura a nivel sincrónico y sobre sus materiales ideológicos a nivel diacrónico. En el primer nivel, la anécdota pierde anclaje para cederle lugar al peso del artificio, de la constructio, se vacía de historia. Es el pacto escriturario al cual la novela intenta suscribirse: la historia es apenas una lejana referencia que no llega a sostener más que un leve dejo de verosímil realista y, a su vez ese verosímil no se materializa porque cede paso a la melancólica ironía de sus materiales narrativos. Para poder sostener su arquitectura, la novela se concibe como parte de un sueño: "A veces me pregunto... si el sueño de la gente no formará parte de un paisaje, de una sociedad. ¿Pero cómo calcularlo?" (p.116). Sueño y paisaje coinciden en el texto y forman un espacio proto-histórico que se forma por acumulación:

sintió un escalofrío en la espalda al tratar de imaginarse la clase de ideas que un adolescente fantasioso podría concebir en una frontera, desierta, increíblemente poblada. Los mecanismos de una prehistoria son demasiado atractivos, pensó (p.36)

Pero esa proto- historia poblada de indígenas que juegan a ser capitalistas como una sutil forma de refinado sadismo, no puede sino traicionar ese pacto. La mitificación de la sociedad indígena remite al inicio del sistema discursivo (literario e histórico) y permite revisar sus materiales ideológicos. Es el segundo nivel del texto. En los lagos, en la imaginaria colonia de vacaciones indígena donde Ema pasa la primera parte de su cautiverio, los límites entre civilización y barbarie se borran, poniendo en tela de juicio todo el sistema de referencias culturales del lector:

Aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de etiqueta y licencia. Etiqueta del tiempo, licencia de la eternidad

[...] despreciaban el trabajo porque podía conducir a un resultado. Su política era una colección de imágenes. Se sabían humanos, pero extrañamente. El individuo nunca era humano: el arte se lo impedía (p. 151)

Pero esto no implica que la novela suscriba a una forma específica de proyecto de Estado- Nación. Tiene anclajes en múltiples y dispersos puntos del campo cultural. Se inscribe dentro de la lógica narrativa provista por la tradición historiográfica argentina, sin cancelarla. Las novelas reorganizan, desde la utopía histórica, el problema de la identidad y los nacionalismos. Y los indígenas, como la Patagonia, operan en última instancia como un elemento decorativo o, más vale, como un instrumento a partir del cual reflexionar sobre la capacidad de la literatura para hacer proyectos y viceversa.

En el espacio abierto de la Patagonia, donde los confines se borran y todo se transforma en su propio opuesto, el mundo de los principios se reproduce a sí mismo. Pese a la voluntad de disolver la fórmula sarmientina, su fuerza explicativa se impone a la narración. La pretendida reelaboración del discurso sobre la barbarie se realiza a partir de la creación de una elaborada sociedad indígena donde la tribu nómada cede paso a una nación que es a veces semi – feudal y, otras, capitalista. Si en efecto, se elige a los indígenas como sujetos históricos legítimos, es al menos dudoso que se lo haga tanto por el exotismo que implicaría su presencia-otra o como por un intento de reivindicación histórica. Ciertamente, en lugar de ser el pueblo el elemento fundacional (como en muchas otras novelas), son los indígenas de Catriel quienes fundamenta el argumento de la Nación. Pero no hay que olvidar que Catriel fue el cacique que mayor éxito tuvo en sus negociaciones con los enviados de la joven República Argentina, quienes se apoyaron en él y sus aliados para combatir a Calfucurá. Más aún: Catriel fue uno de los caciques que

más activamente participó en las batallas que permitieron el derrocamiento de Rosas y, más tarde, en la defensa de Buenos Aires cuando la batalla de Pavón. La figura de Catriel aparece ligada íntimamente al discurso de la historiografía liberal y, antes que contribuir un argumento al revisionismo, el texto de Aira refuerza el aparato simbólico de las tradiciones del liberalismo. La novela re-elabora la tradición de las cautivas tal y como aparecía en *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, pero esa reelaboración, en lugar de iluminar la historia o siquiera dar una versión antropológica de la vida indígena en la Patagonia, sustituye un mito por otro. En esa mitificación la relación entre el espacio vacío-lleño del desierto y el espacio referencial de las ciudades ausentes se convierten en una inmanencia de la narración Histórica que la novela intenta escamotear.

Bibliografía

Aira, Cesar, *Ema, la cautiva*, Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1981. Todas las citas pertenecen a esta edición.

Autores Varios, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1997

Bustos Fernández, Ma. Amelia, *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario de la Frontera*, Buenos Aires: Editorial de la Univesidad Nacional del Comahue, 1996

Foffani, Enrique y Adriana Mancini, "Mas allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Elsa Drucaroff (Dir.): *Historia critica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires: Emece Editores, 2000; p261-291

Viñas, David, *De Sarmiento a Cortazar. Literatura argentina y realidad política*,
Buenos Aires: Siglo XX, 1971

**De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en
La mujer habitada de Gioconda Belli**

Silvia Lorente-Murphy
Purdue University North Central

Al releer *La mujer habitada* (1988) de la escritora nicaragüense Gioconda Belli, me interesó revisar la bibliografía sobre esa novela, reexaminar la obra desde la perspectiva de un nuevo siglo y reflexionar sobre los conceptos de feminismo y justicia social expuestos en los años setenta y ochenta y en este libro en particular.

La mujer habitada es un ejemplo ilustrativo y característico de la narrativa del Post Boom (1). En este libro se cuenta una historia central pero, a través de ella, se plantean muchos problemas éticos. La novela está escrita en un estilo tradicionalmente considerado realista y, en muchos sentidos, se acerca al documento ya que narra acciones y situaciones transcurridas en Nicaragua durante la época del dictador Somoza (2). Sin embargo, y reforzando la caracterización del Post Boom de Juan Manuel Marcos (3) de que el realismo de esta narrativa está lejos de ser simplista, la narración usa elementos decididamente mágicos, tales como el del espíritu encarnado en el naranjo de la casa de la protagonista y más tarde en la protagonista misma para fundamentar valores éticos específicos planteados en la exposición "realista".

La mujer habitada ofrece al lector un plano mágico paralelo a otro totalmente reconocible, pero al unir estas dos dimensiones, el libro deviene un exponente de varias realidades históricamente vigentes en el mundo latinoamericano finisecular: la resistencia ancestral del indígena al español, la rebelión femenina y la lucha del pueblo por los derechos humanos.

Lavinia, la protagonista, es una mujer de veintitrés años, miembro de la burguesía de la ciudad ficcional de Faguas, que abandona la casa paterna para iniciar una vida independiente en su propia casa y trabajando como arquitecta. Poco tiempo después descubre que el sistema "proteccionista" y "patriarcal" se extiende a todos los ámbitos de su vida y que la historia personal no tiene ningún sentido si no es incorporada a la historia del país. La historia del país, sin embargo, precede a la protagonista pues en ella figura el sometimiento del indígena y la excede también, en el sentido de que ella sólo representa un sector mínimo en todo el engranaje del país que funciona para crear el futuro. Básicamente, *La mujer habitada* es una historia de amor (Lavinia y Felipe) inserta en el amplio escenario de cuatro siglos de lucha de un pueblo por la libertad.

Al principio de la novela, a Lavinia, la protagonista, le interesa el aspecto teórico del feminismo, su autorealización y el concepto de justicia social: ideas todas que en los años setenta y ochenta parecían no sólo aplicables a la realidad latinoamericana sino un imperativo para cambiar cualquier sistema que necesitaba corrección. Progresivamente, a medida que participa más de la realidad circundante, la preocupación de Lavinia se va desplazando hacia la causa social aplicada y lo que va ganando prioridad es la comunidad no como ideal o concepto sino como suma de entes totalmente definibles. Al final de un proceso de enfrentamiento diario con los diferentes estratos económicos, sociales, culturales y genéricos, llega a la conclusión (aunque nunca lo enuncia de manera dogmática) de que la teoría occidental, aprendida en Europa en sus años de universidad, es de difícil aplicación en su país.

La novela comienza con el primer día de trabajo de Lavinia como arquitecta. Ese día vuelve a su casa un poco angustiada por la revelación de que sus colegas hombres no

la tratan como a una igual. Su casa, su refugio, está prolijamente ordenada gracias a la ayuda que Lucrecia, la doméstica, le presta. Itzá, la mujer indígena encarnada en el naranjo, observa la llegada de Lavinia y medita en el hecho de que en la actualidad las mujeres no parecen subordinadas sino "personas principales" (p.34) ya que hasta tienen servidumbre para las labores domésticas mientras ellas van a ocupar el espacio tradicionalmente reservado para los hombres. Me parece importante notar aquí el desdoblamiento que adquiere la vida de Lavinia dependiendo del punto de vista desde donde se la mire: Lavinia vuelve a su casa decepcionada por lo que ella interpreta como una falta de emancipación, mientras que Itzá y Lucrecia consideran a Lavinia como una mujer totalmente emancipada. Esta ambigüedad acerca de la significación de lo que se entiende por "emancipación femenina" en Latinoamérica se mantendrá a lo largo de toda la novela.

Es interesante que Itzá, la indígena, a pesar de que más tarde se va a revelar como una mujer que desafió las convenciones, no le ve mayor ventaja a la multiplicidad de roles de la mujer contemporánea. De hecho, a pesar de su emancipación, de su determinación por ser autosuficiente y tener su vida bajo control propio, Lavinia sufre decepciones características de las mujeres "tradicionales" aunque a nivel racional se rebele contra "la vocación de Penélope" de las mujeres y el privilegio de tomar decisiones de los hombres. Este problema aparece claramente ilustrado en uno de los primeros capítulos del libro cuando después de comenzar su romance con Felipe, una noche lo espera en vano. Lavinia expone sus reflexiones acerca de la actitud del sexo opuesto en general. No comprende, en efecto, qué es lo que hace que un hombre reniegue en su madurez de lo que ha dependido siempre (la mujer) para vivir, para crecer, para tener los primeros contactos con el mundo y se pregunta por qué se rebelan con tan inusitada fiereza contra esta

dependencia "sometiendo al signo femenino, dominándolo, negando el poder de quienes a través del dolor de piernas abiertas les entregaban el universo, la vida" (pp.57-58).

Cuando Felipe llega a la casa de Lavinia con un herido y le explica que ambos son miembros del Movimiento de Liberación Nacional, ella defiende su postura no política:

Una cosa es que yo, como mucha gente, les respete la valentía. Pero eso no quiere decir que esté de acuerdo. Pienso que están equivocados, que es un suicidio heroico. Te pido, por favor, que no me vuelvas a meter en nada de esto (p.68)

Tal vez porque han pasado tres décadas desde los años más turbulentos de la lucha antisomocista y los hechos históricos inevitablemente se ven diferentes a la luz de la distancia temporal, el lector actual de *La mujer habitada* tiene menos problemas en disculpar la actitud no comprometida de Lavinia que recién empieza a probarse a sí misma como persona, recién está experimentando su libertad, acto que sabe, por el tratamiento de sus colegas y el mismo Felipe, no va a ser fácil. Lavinia recién está comenzando a comprender el horizonte más cercano, su propio perímetro. Su respuesta es la apropiada a sus circunstancias. El inconsciente colectivo, sin embargo, simbolizado por Itzá, y testigo inmediato de las truculencias políticas del momento, no puede aceptar la negación de Lavinia. Itzá fue una mujer que dejó la casa paterna y se unió a los hombres en su lucha contra el blanco.

¡Ah! Cómo hubiera deseado sacudirla, hacerla comprender. Era como tantas otras . Tantas que conocí. Temerosas. Creyendo que así guardaban la vida. Tantas que terminaron tristes esqueletos, sirvientas en las cocinas, o decapitadas cuando se rendían

de caminar, o en aquellos barcos que zarpaban a construir ciudades lejanas llevándose a nuestros hombres y a ellas para el descargue de los marineros (p. 70)

El comentario de Itzá pone de manifiesto que el progreso es tan sólo ilusorio si no se han extirpado los mecanismos de explotación: el blanco al indio, el hombre a la mujer, el gobierno al pueblo. El tiempo pasa, se cambian ciertas modalidades, como lo atestigua Itzá desde su perspectiva del árbol, pero el centro ético permanece intacto, por lo tanto, el progreso es sólo una ilusión.

La protagonista de *La mujer habitada* está "habitada" por una indígena. Esa otra que se encarna en Lavinia representa la memoria maya en el presente y permite al lector contemplar el proceso ininterrumpido de la lucha del pueblo nicaragüense contra la tiranía y la posición de la mujer a través de siglos y culturas. Tanto Itzá como Lavinia son mujeres anticonvencionales, combatientes que han roto con las tradiciones de su época. En más de un sentido, ambas son mujeres "excéntricas".

Siento la sangre de Lavinia y me invade una plenitud de sabia invernal, de lluvia reciente. De extraña manera, es mi creación. No soy yo. Ella no soy yo vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustan a mis antepasados. No. Pero hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también la suya (p.132)

La mujer habitada, sin embargo, por boca de Lavinia\Itzá, parece plantear un concepto emancipador de la mujer pero sin modificar sus experiencias concretas como mujer, madre, hija y amante. En la acción final, cuando Lavinia está a punto de ultimar al general Vela, los pocos segundos de duda le cuestan la vida ya que el hombre alcanza a dispararle a ella antes de morir. La voz narradora explica que Lavinia piensa fugazmente

en el hijo de Vela presente en la sala quien sueña con volar. Ella le había dicho al niño meses antes que "ser piloto de Guerra es muy triste. Se vuela para matar, no tiene nada que ver con tus sueños de volar" (p.297), manifestando así su respeto por la vida y, en el momento de la acción, la lealtad a sus palabras, a sus creencias, así mismo como a su rol de productora y protectora de la vida. De hecho, la profundidad de estos sentimientos está representada a lo largo de la obra poética de Gioconda Belli en la que la fecundidad femenina es uno de los tópicos más importantes (4).

El desdoblamiento, la fisura entre el concepto revolucionario y la práctica cotidiana establece una problemática constante en el libro. Si Lavinia pierde concentración por pensar en el niño, lo que estamos presenciando es la actuación de una persona que no ha llevado a cabo un proceso completo de concientización revolucionaria, de otra manera, la protagonista no se hubiera detenido a pensar en un individuo cuando es el bienestar del grupo, de la "especie", lo que debe tener prioridad. No obstante, tal como comprendimos la actitud no comprometida de la protagonista al principio de la novela, no estamos tampoco ahora enjuiciando su punto de vista subjetivo ni considerando infalible el principio ético de la postura revolucionaria. Lavinia es un ser humano que está tratando de mejorar la situación propia y la de sus congéneres en medio de una sociedad cargada de contradicciones.

Lo que hace de Lavinia un personaje especialmente interesante es su complejidad, sus desdoblamientos personales. Mientras que al principio de la novela todo apunta a pensar que vamos a presenciar una emancipación femenina a lo "Virginia Woolf" por aquello del "cuarto propio" y la independencia económica, mientras avanzamos por el libro, comprobamos, con la protagonista, lo complicado que resulta la aplicación de las

teorías en el ámbito latinoamericano. Si Lavinia encuentra obstáculos en su acercamiento al ideal de mujer independiente, para otras mujeres, especialmente las de nivel socioeconómico bajo, el ideal es una total imposibilidad (5).

La influencia de los padres, de la tía y el abuelo, las diferentes clases sociales en las que se mueve y la intuición de esa "otra", la presencia indígena en sí misma, marcan a Lavinia no sólo como una mujer compleja sino como una mujer múltiple. Ella puede diferir del punto de vista de sus padres pero no puede negarlos como progenitores biológicos. No puede negar su origen. Lo que sucede es que en ella se revelan más que su origen inmediato; Lavinia siente en sí misma la voz del origen mediato y la de la cultura, el pueblo en el que vive que, naturalmente, trasciende el espacio en el que se desenvuelve el medio familiar.

"¿Y hasta cuándo deliberaría consigo misma?" (p.115) Le atrae la idea romántica de ser una revolucionaria aunque sabe que la realidad revolucionaria no tiene nada de romántica. A la vez, no puede negar su condición de niña rica, sus pretensions de independencia; independiente de sus padres pero también independiente de su comunidad.

Debía romper ese interrogatorio constante se dijo, este ir y venir de su yo racional a su otro yo, inflamado de ardores justicieros, resabios de una infancia demasiado aglomerada de lecturas heroicas, sueños imposibles y abuelos que la invitaban a volar (p.115)

La situación de desdoblamiento, naturalmente, se complica por su relación con Felipe, un hombre con ideales y conciencia revolucionarias pero sujeto todavía a atavismos burgueses que le hacen desear una esposa tradicional en casa, no comprometida políticamente, una mujer que lo espere y lo apoye en silencio mientras que él lucha por causas justas; "el reposo del guerrero" (p.108) De esta manera, Lavinia comprende que debe llevar a cabo una revolución total, a lo largo y a lo ancho no sólo en el plano político sino también en el personal. En mi opinión, sin embargo, esta "revolución" sólo llega a realizarse de manera muy parcial a pesar de los esfuerzos titánicos de la protagonista y no solamente por factores ajenos a ella sino también por sus propias carencias.

La relación amorosa de Felipe y Lavinia da lugar a un discurso erótico en el texto que juega un papel liberador importante en la novela ya que por medio de él vemos cómo gradualmente Lavinia se ubica fuera de la tradición burguesa anquilosada representada por sus padres y por la pareja sobria y reservada de Sara y Adrián. Además, el erotismo de *La mujer habitada* no se restringe a las relaciones sexuales sino que abarca un espacio más amplio al que se incorporan las relaciones mujer-naturaleza, un mundo alternativo cuyas interacciones son una amenaza a las normas convencionales (6)

Faguas le alborotaba los poros, las ganas de vivir. Faguas era la sensualidad. Cuerpo abierto, ancho, sinuoso, pechos desordenados de mujer hechos de tierra, desparramados sobre el paisaje. Amenazadores. Hermosos. (p.19)

Sin embargo, el erotismo funciona como una liberación simbólica más que real. La interacción con la naturaleza y con el hombre que ama no son más que "amenazas" a las relaciones convencionales, las que, de hecho, no cambian. En todo caso, la liberación

de Lavinia (que es una de las mujeres que va más lejos en su autorrealización en la novela) no pasa del plano teórico.

Uno de los más grandes valores de *La mujer habitada* consiste en no simplificar el proceso que media entre la concientización de los problemas sociales y la aplicación de medidas para subsanarlos. Esto aparece muy claro al principio de la novela cuando Felipe lleva al herido a casa de Lavinia. Lavinia rehúsa "actuar" en favor de la revolución aunque sin abandonar sus creencias igualitarias; es decir, que pretende mantener una ideología pero sin llevarla a la práctica. También en su relación con Felipe, Lavinia no hace más que "idealizar" la dinámica de la pareja ya que, de hecho, la relación de Lavinia y Felipe nunca llega a ser igualitaria. Al final de la novela, cuando Lavinia toma el lugar de Felipe y entra en la acción, lo hace por necesidad del grupo. Sólo porque Felipe ha muerto ella puede ocupar el mismo lugar que él. Lavinia muere en la acción y, en realidad, sólo la muerte la iguala a su amante.

Felipe fue un habitante del principio del mundo, de la historia. Un hombre bello y peludo de las cavernas. Más adelante, las cosas cambiarían. Más adelante (p. 338).

En este sentido, aunque la novela termine con un tono optimista (7) Belli manifiesta explícitamente que la igualdad entre los sexos es y será uno de los logros más difíciles de obtener.

Con lo dicho anteriormente no quiero significar que la relación entre mujeres sea totalmente armoniosa o que las del mismo género compartan el mismo punto de vista. Un ejemplo muy ilustrativo de las diferencias de posición entre las mujeres lo presenta Sara, la amiga de Lavinia, una mujer de clase media, esposa y ama de casa feliz en su rol. Sara

piensa que el espacio doméstico satisface a las mujeres que aparentan estar ahí para servir a los hombres pero realmente los hombres son sólo un pretexto, casi un accidente o interrupción del ámbito femenino (8)

Flor, la enfermera revolucionaria, por otra parte, muestra otro aspecto que también difiere de Lavinia por su madurez y la solidez de su postura. Flor parece estar en un ámbito emocional más avanzado que Lavinia y Sara. Ella ya no analiza los problemas de identidad sino que se entrega de lleno a actuar por lo que ella cree más valioso: el resto de los seres humanos. Cuando Flor penetra y se apropia del espacio masculino no es para afirmar su "yo" individual, sino para participar con los hombres en la creación de un país más justo para todos. En este sentido, Flor es la mujer que mejor ejemplifica en *La mujer habitada* el feminismo latinoamericano en el que las teorías individualizantes a lo Virginia Woolf generalmente demuestran no ser aptas para las circunstancias sociales vigentes. Flor, por otra parte, no cree que las circunstancias que rodean el nacimiento de una persona la marquen de una u otra manera; es una existencialista en acción y cree firmemente en la responsabilidad individual. Ella misma ha triunfado a pesar de una infancia y adolescencias horribles transcurridas en un ambiente de miseria.

...Cada uno de nosotros carga con lo propio hasta el fin de sus días. Pero también construye... El terreno es lo que te dan de nacimiento, pero la construcción es tu responsabilidad (p. 208)

Sin embargo, y a pesar de su madurez espiritual a Flor parece escapársele que ella es una excepción, que "la responsabilidad individual de construcción", como ideal, no parece factible en todos los casos. La ignorancia y la falta total de información unidos a una pobreza extrema operan un efecto devastador y en muchas instancias irrecuperable.

Tal es el caso de Lucrecia, la empleada de la protagonista, quien parece moverse constantemente en un mundo sórdido, avergonzante, sobre el cual no tiene ningún control. Lavinia trata de hacerle entender la igualdad de ambas como personas pero Lucrecia está lejos de comprender lo que significan no ya la emancipación femenina sino simplemente los derechos humanos.

Un ejemplo patético de la situación de Lucrecia aparece en el capítulo 12 donde, a raíz de su ausencia, Lavinia busca la casa de la empleada para averiguar si está enferma. Lucrecia, en efecto, está en cama con una infección avanzada a causa de un aborto mal practicado. La descripción de la vivienda, una habitación sobre una calle de tierra compartida con la hermana y la sobrina, la falta de muebles, los colchones colgados para ganar espacio, etc., hablan de una pobreza denigrante a la que las ideologías todavía ni siquiera han previsto. Creo superfluo mencionar que Lucrecia no es lo que podríamos llamar con lenguaje feminista occidental "una mujer con cuarto propio". Lucrecia, como una buena porción de seres humanos en America Latina, carece de la posibilidad de emanciparse.

Con la ayuda de Flor, Lavinia lleva a Lucrecia al hospital y mientras espera el resultado del procedimiento, pasea su mirada por la gente pobre alrededor de ella sentada en la sala de espera. Les mira especialmente los pies y los compara con los suyos: un abismo separa a las dos clases sociales. Esta es, en mi opinión, una de las páginas más brillantes de *La mujer habitada*:

Ella se había comprometido a luchar por los dueños de los pies toscos, pensó. Unirse a ellos. Ser una de ellos. Sentir en carne propia las injusticias cometidas contra ellos. Esa gente era el "pueblo" del que hablaba el programa del Movimiento. Y, sin

embargo, allí, junto a ellos en la sala de emergencia sucia y oscura del hospital, un abismo los separaba. La imagen de los pies no podía ser más elocuente. Sus miradas de desconfianza. Nunca la aceptarían, pensó Lavinia ¿Cómo podrían aceptarla alguna vez, creer que se podía identificar con ellos, no desconfiar de su piel delicada, el pelo brillante, las manos finas, las uñas rojas de sus pies? (p.158)

Si la protagonista piensa que la miran con desconfianza, o que no la van a aceptar es porque ella misma se ve como "diferente". De hecho, no hay ninguna indicación en el texto de que alguien haya puesto de manifiesto que Lavinia no pertenecía al grupo. Ella se ve a sí misma como alguien más sofisticado que el resto. "La piel delicada" sólo puede ser "delicada" si se la concibe como "mejor" o "superior" y lo mismo se puede decir de "las manos finas" o el "pelo brillante". El problema de diferenciación parece afectar más a Lavinia que a la gente sentada en la sala de espera.

Lo mismo que sucede cuando se trata de la relación entre Felipe y Lavinia, la dinámica entre las diferentes clases sociales, representadas principalmente por las mujeres alrededor de Lavinia, es decididamente problemática ya que cada una parte de premisas diferentes aún cuando no estén conscientes (el caso de Lavinia) de su punto de partida preconcebido. La noción de "igualdad", en efecto, es uno de los conceptos más difíciles de comprender no sólo por las clases altas sino especialmente por aquellos más discriminados. La igualdad no es sólo un concepto a aplicar sino una noción que necesita aprendizaje y práctica tanto por los que sufren de su falta como por los que sólo la conciben de forma abstracta. En este respecto, la educación tiene un rol fundamental pero no es secreto para nadie que la educación en sí misma es un lujo en Latinoamérica.

A pesar de la imagen esperanzada del final del libro, quedan sin resolver varios aspectos de una realidad ardua y complicada. *La mujer habitada* se sitúa así en el realismo sin simplificaciones de que hablábamos al comienzo del trabajo por medio del cual se trata de definir lo justo y ético en general pero sin llegar a proponer un método de aplicación concreto y sin ignorar la falacia de cualquier ideología que no tenga en cuenta la complejidad cultural, social, económica, racial y psicológica a la que indefectiblemente respondemos.

Lavinia no es Itzá evolucionada. Lavinia es Itzá misma tratando todavía de obtener respuestas aplicables a su condición de mujer enraizada en la compleja realidad latinoamericana.

Notas

(1). Véase Donald Shaw: *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998, Capítulo 1.

(2). De acuerdo con Gabriela Mora, el asalto guerrillero a la casa del alto militar gobiernista, está inspirado en uno similar ocurrido en Managua en 1974.

(3). Juan Manuel Marcos. *De García Márquez al Postboom*. Madrid. Editorial Orígenes, 1986 (p.18).

(4). Véase Kathleen March. "Engendering the Political Novel: Gioconda Belli's *La mujer habitada* in Katherine Davis, ed. *Women Writers in Twentieth Century Spain and Spanish American*. New York. E. Mellen Press, 1993, pp. 143-156.

(5). Véase Rose Marie Galindo: "Feminismo e intertextualidad en *La mujer habitada* de Gioconda Belli en *Confluencia*, Vol. 13, No. 1, 1997, Pp. 88-98.

(6). Véase Arturo Arias: "Gioconda Belli, the Magic and of Eroticism" in Claudia Ferman, ed. *The Post Modern in Latin American Cultural Narratives*. New York: Garland, 1996. Pp. 181-187.

(7). "Pronto veremos el día colmado de la felicidad/ Los barcos de los conquistadors alejándose para siempre/ Será, nuestros el oro y las plumas/ el cacao y el mango/ La esencia de los sacuanjoches/ Nadie que ama muere jamás" (p. 358).

(8). "El de las amas de casa es un espacio que, contrario a lo que todos suponen, sólo vuelve a la normalidad cuando los hombres se van por la mañana al trabajo. Ellos son las interrupciones (Pp. 162-163).

Obras Citadas

Arturo Arias: "Gioconda Belli, the Magic and of Eroticism" in Claudia Ferman, ed. *The Post Modern in Latin American Cultural Narratives*. New York: Garland, 1996. Pp. 181-187.

Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1996.

Galindo, Rose Marie. "Feminismo e intertextualidad en *La mujer habitada* de Gioconda Belli en *Confluencia*, Vol. 13, No. 1, 1997, Pp. 88-98.

March, Kathleen. "Engendering the Political Novel: Gioconda Belli's *La mujer habitada* in Katherine Davis, ed. *Women Writers in twentieth Century Spain and Spanish American*. New York. E. Mellen Press, 1993, pp.143-156

Marcos, Juan Manuel. *De García Márquez al Postboom*. Madrid. Editorial Orígenes, 1986 (p.18).

Mora, Gabriela. "*La mujer habitada* de Gioconda Belli: los otros dentro de sí y la representación de la mujer nueva" en Juana A. Arancibia, ed. *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Montevideo. Editorial Graffiti, 1995, pp. 79-87.

Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.

**Nuevas cartografías simbólicas. Espacio, identidad y crisis
en la ensayística de Manuel Ugarte**

Claudio Maíz
Universidad Nacional de Cuyo

Las estructuras topológicas y la nacionalidad

La idea de nación está basada en una representación social del espacio como entidad física, material, cuya principal referencia es el territorio-frontera. Sin embargo, aunque necesario, el territorio no es suficiente para la constitución de una nación, sino que ésta depende de un conjunto de factores, entre ellos los simbólicos, que se combinan y armonizan. Podemos suponer, entonces que los cambios en los diseños imaginarios de la territorialidad, por tanto, de la nacionalidad, implican alteraciones en los paradigmas identitarios. (1) En efecto, los antropólogos han vinculado la cuestión de la alteridad (o de la identidad) al espacio, (2) en virtud de que todas las sociedades necesitan simbolizar tanto el tiempo como el espacio. Sin embargo, mientras que el tiempo no nos viene dado, el espacio sí, pues la relación del espacio con el hombre se origina en exigencias biológicas. La experiencia del espacio echa las bases sobre las que el ser humano "organiza conceptualmente los otros ámbitos de la realidad" (3) y, en última instancia, tal experiencia forma parte de los procesos de cambios en la cultura. De ahí que parezca atinado plantear, en términos generales, que los cambios que sobrevienen a niveles de lo real actúan simultáneamente en el sistema de imágenes que lo representan. Basta pensar en la alteración de las identidades individuales y colectivas que significó transitar de la imagen de América como el espacio único colonial al establecimiento de unidades nacionales menores. La cartografía del siglo XIX sigue el ritmo inestable de la política. Los lugares se sitúan en un nivel simbólico que hace referencia a la identidad entendida

como subjetividad, a lo relacional en cuanto proyección hacia el otro, y a lo histórico como sentido de la experiencia pasada común. Escribe el geógrafo e historiador Vidal Jiménez:

La experiencia colectiva del espacio -como la del tiempo- responde a las posibilidades de construcción simbólica intersubjetiva de ese ámbito de conexiones reales donde se proyecta la coexistencia social dotada de sentido. El espacio no es una realidad absoluta, autodeterminada ontológicamente fuera del sujeto que la percibe. Remite, ante todo, al modo específico en que una sociedad histórica concreta hace viable la apropiación y aprehensión imaginarias de las relaciones del individuo consigo mismo, con el otro y con el mundo. El espacio alude, por tanto, a la dimensión trayectiva de la vida humana.

(4)

Ahora bien, en relación con el espacio como representación social, se podría decir que en Hispanoamérica han cohabitado dos cruciales nociones de la nacionalidad. La primera tiene una matriz romántica europea (francesa y alemana, especialmente), mayor actualidad a lo largo del siglo XIX y ofició de modelo de los proyectos de organización nacional. Es una idea de nación hegemónica en el pensamiento político hispanoamericano, que coloca la territorialidad y las fronteras físicas como la línea separadora de lo único y lo diferente, de un nosotros y un ellos. La segunda noción, se refiere a la hipótesis de una nacionalidad continental, que procede del nacimiento mismo de las repúblicas americanas y se actualiza en determinadas circunstancias. El criterio para la demarcación de las diferencias no es convencional sino de base histórico-cultural. Ante la persistencia de estos motivos predominantes, Alberto Zum Felde llegó a decir que lo característico de la ensayística hispanoamericana "es la presencia constante de la temática continental, junto a la nacional," y ello se debe no sólo a una razón de lengua,

"sino del bloque histórico-territorial, continuación evolutiva del originario imperio colonial indohispano, transformado en agrupación de repúblicas." (5)

Si nos detenemos en ciertos aspectos de la constitución de las nacionalidades en América, lo hacemos con el propósito de percibir el significado de la espacialidad que se inscribe en los discursos literarios, en sus vínculos con los paradigmas de la identidad. La literatura ha representado un papel preponderante en el diseño de la identidad, puesto que es a la vez reflejo y configuración de esa concepción global que toda cultura conlleva. Es el lugar donde la identidad se imprime, organiza y expresa como experiencia viva. (6)

Importantes estudios culturales han asignado a la novela un papel protagónico (7) durante el proceso de la construcción del estado-nación. La narrativa ha asumido una de las formas de imaginación más eficaz, desde el siglo XVIII europeo en adelante. La otra forma de imaginación de gran relevancia durante el mismo ciclo la constituye la prensa escrita. Dentro de la literatura hispanoamericana es evidente que la función, al menos en el transcurso del siglo XIX, asignada a la narrativa no es la misma que la europea. (8)

Otro fue el discurso literario que tomó como tema el problema de la conformación de las nacionalidades. El lugar de la reflexión y la imaginación sobre estas cuestiones lo ocupó, de manera preponderante, el discurso ensayístico. Una función que no perdió con el cambio de siglo XIX al XX, más bien se afianzó en una estructura formada por el género (el ensayo), el horizonte (la modernidad) y el método (la interpretación de la realidad).

Para la inquisición del 'topos' en la definición identitaria de los lenguajes literarios, hemos aprovechado el método relacional espacio urbano/lenguaje literario puesto a funcionar en algunos estudios que articulan los discursos y sus condiciones de producción. (9) Estos enfoques han puesto el acento en la relación existente entre la urbe,

la modernidad y las vanguardias literarias. En nuestro caso, el objetivo ha sido aproximarnos a las estructuras de ubicación y referencia geográfica en el discurso ensayístico de Manuel Ugarte (1875-1951), poniendo en juego otras nociones espaciales, tales como territorio, frontera, paisaje, etc. (10), además de la urbe. De manera más específica, en el discurso ensayístico ugaritano se produce una modificación de la estructura de ubicación y referencia geográfica, tanto al nivel de la escala como en la imaginación de una nueva cartografía. Los cambios sobrevienen dentro de lo que podría llamarse la "imaginación territorial", que puede entenderse como una actividad fundamental de apropiación del terreno realizada por los sujetos letrados. Las alteraciones no pertenecen solamente a la esfera de la voluntad creativa sino que están impulsadas por condicionamientos políticos bien definidos. El discurso ensayístico ugaritano puede considerarse como una respuesta discursiva a la emergencia del imperialismo norteamericano, que es el fenómeno que actúa explícita o implícitamente en el horizonte de la época.

La tensión hemisférica y la escritura

Para el historiador Hernández Sánchez Barba los grandes marcos causales de ciertas situaciones primordiales, en el siglo XX, están determinadas por lo que denomina tensiones históricas. Los extremos de las fuerzas contrarias están representados, según el historiador, de un lado, por el auge del capitalismo norteamericano y, del otro, por el nacionalismo revolucionario mexicano (11), instrumento de lucha para contrarrestar la colonización económica sudamericana. La relación entre ambas fuerzas no puede ser sino contradictoria, por lo tanto resultan los exponentes de una tensión (12) a escala continental, en cuyo seno "se encuentra el fundamento de la situación contemporánea de

Hispanoamérica." En tal sentido, Hernández Sánchez Barba afirma que el repertorio de posibilidades de los hombres hispanoamericanos, en la contemporaneidad, viene dado por los fenómenos aludidos que crean la experiencia, cuya expresión en ideas, creencias y actitudes derivadas, constituye el fundamento de tal situación. (13) La importancia que el historiador le confiere a la tensión se puede apreciar en el siguiente pasaje:

Toda la problemática histórica de los tiempos presentes, si quiere ser comprendida en su exacto horizonte, debe ser visualizada desde esta base sustantiva que viene a definir, con enorme claridad, los perfiles históricos, en profundidad y extensión, de las naciones hispánicas. El repertorio de posibilidades viene, en efecto, dado, por el choque de ambas tendencias que proporcionan a los hombres hispanoamericanos una experiencia y, con ella, las ideas y el sentido de su actuar histórico en el siglo XX. (14)

Ahora bien, la función de imaginar el territorio cumplida por la escritura es más ostensible después de las guerras independentistas, no obstante, la agresión imperialista norteamericana, luego de la guerra de 1898, reaviva el sentimiento telúrico y la intención de su custodia. (15) La estructura topológica que atendemos no se ocupa de las dimensiones mensurables, sino de "las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes; de su dimensión y la relación entre interior y exterior". (16) La variación de las escalas espaciales, ya sea por conflictos intraamericanos o bien por la agresión territorial imperialista, produjeron infaliblemente una mutación en los discursos, como se observa en la experiencia novecentista hacia los inicios del siglo, a través del discurso ensayístico de Manuel Ugarte. Pero también, en una línea que se continúa ininterrumpidamente desde los debates producidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Cuando consideramos en conjunto la obra del imperialismo en América, no es posible defenderse de cierta admiración ante la amplitud del esfuerzo y la perspicacia de las concepciones. Nunca se vio en la historia tanta sutileza y tanto espíritu de prosecución. Claro está –repito- que desde el punto de vista hispanoamericano se trata de una política que todos debemos contribuir a contrarrestar. No somos pocos los que desde hace largos años escribimos y hablamos sin reposo en ese sentido. Pero para oponerse al avance, *lo que más urge es alcanzar el conocimiento pleno de la verdad y abandonar las vanas declamaciones*. Cada pueblo fuerte extiende su ambición hasta donde le alcanzan los brazos, y cada pueblo débil dura lo que dura su energía para defenderse. (17)

Dentro de los epifenómenos discursivos que genera la tensión hemisférica, ya indicada, de la que hemos partido (18), podemos decir que *Mi campaña hispanoamericana* (1922) de Manuel Ugarte, por su cercanía genérica con el libro de viaje, resulta un emplazamiento geográfico concreto de la elaboración, desarrollo y ejecución de la tesis de unidad continental. Ugarte, como viajero, se convierte en un "espectador", en el "protogenético sentido del padre Herodoto", es decir, "sabedor *de visu*", tal como ha caracterizado el filósofo José Gaos a Sarmiento, Unamuno u Ortega (19), con quienes es factible comparar a nuestro autor. En términos generales, en el texto ugarteano se cumple la premisa de que el territorio, lo espacial y lo geográfico forman parte de la experiencia histórica del imperialismo. (20) Sobre los motivos de su viaje a través de Hispanoamérica, Ugarte escribe en *Mi campaña*:

Mi propósito era romper con la tradicional apatía; vivir, aunque fuera por breve tiempo, en cada uno de esos países, para poder rectificar o ratificar, según las observaciones hechas sobre el terreno, mi concepción de lo que era la patria grande. A

este fin primordial, se unía el deseo de tratar personalmente a los gobernantes, a los hombres de negocios, a los escritores, a los publicistas, a los dirigentes del Gobierno y de la opinión, a la juventud, en fin, cuya simpatía sentía latir a lo lejos, y de la cual me llegaban ecos reconfortantes. (21)

La posición testimonial es coincidente desde el comienzo mismo de la gira, como se observa ya en 1910 en *El porvenir de América Latina*:

El que estas líneas tiene para insistir así sus razones. Ha estado en Cuba y ha palpado la desdeñosa superioridad con que el "Libertador" desgarraba en ensueño de un pueblo que puede competir en heroísmo con los más altos ejemplos de la historia. Ha departido largamente en París con personalidades centroamericanas y aún oye el relato conmovedor de los sucesos de Panamá, donde una empresa financiera organizaba la revolución. Ha ido a México, en fin, y sabe que las tropas yanquis logran violar los límites para sofocar en territorio mexicano una huelga de obreros mexicanos cuando ésta puede perjudicar a los accionistas de Nueva York. Y en todas partes ha advertido los mismos proyectos ambiciosos y el mismo desdén hacia nuestras naciones. (22)

Ugarte articula el recorrido por el territorio hispanoamericano a la intención de dismantelar los códigos incorporativos y universalizadores que el imperialismo impone en la intelección de la realidad. "La filosofía -dice Zea- de la historia universal, como disciplina filosófica, aparece, y no por azar en el momento en que Europa ha llevado su expansión y dominio al resto del planeta: Asia, África y América."(23) Precisamente porque la primera razón política es la razón geográfica (24), el contacto directo con la realidad problemática hispanoamericana se convierte en un paso previo a la formulación de otros códigos. Donde se desmonta el modelo imperialista y los códigos totalizadores

"se vuelven ineficientes e inaplicables", "se empieza a construir un tipo de investigación y de conocimiento."(25)

Así fui aprendiendo, al par que la historia del imperialismo, nuestra propia historia hispanoamericana en la amplitud de sus consecuencias y en su filosofía final. Lo que había aprendido en la escuela, era una interpretación regional y mutilada del vasto movimiento que hace un siglo separó de España a las antiguas colonias, una crónica local donde predominaba la anécdota, sin que llegara a surgir de los nombres y de las fechas una concepción superior, un criterio analítico o una percepción clara de lo que el fenómeno significaba para América y para el mundo. (26)

Entre las causas de los fracasos políticos hispanoamericanos no sólo se registran las agresiones territoriales imperialistas o la intervención en la política interna, sino que en los propios códigos de interpretación de esa realidad el fracaso ya se halla latente. Ugarte observa que los políticos hispanoamericanos establecen un orden de prioridades que no se corresponde con la problemática global. La gradación es otra: "primero el de la *integridad territorial*, étnica, política, económica, etc., es decir, la *posesión real* e indiscutible de la nación por la nación misma". (27)

La frontera: entre línea demarcatoria y espacio

Consideramos acertado el enriquecimiento que cierta historiografía ha efectuado del concepto de frontera, al establecer relaciones entre los episodios históricos y las ideologías, las percepciones y las actuaciones, es decir, la frontera como un espacio de interacción y de una enorme fluidez semántica. Frente al desierto, el español tuvo el acicate de la ocupación, luego el modo como estas tierras desiertas devienen en fronteras,

para Hebe Clementi, "es la historia de América en su sentido más pleno". (28) A su vez, la interacción de espacio y situaciones ha dado lugar a ciertos tipos humanos, tomados luego como arquetipos: el pionero norteamericano, el bandeirante brasileño y el gaucho argentino. (29)

La idea de nación que ha funcionado en Hispanoamérica, como ya indicáramos, parte de una premisa en la que la territorialidad y las fronteras físicas son vistas como la línea separadora de lo único y lo diferente, de un nosotros y un ellos. La procedencia de esta concepción es decimonónica y en su formación tuvo implicancias el impacto ideológico del romanticismo. Para la generación romántica, la extensión espacial resultó un escollo imposible de sortear y conspiraba contra las ideas civilizatorias (Sarmiento frente a la fatalidad de la naturaleza escribía: "Deberíamos quejarnos, antes de la Providencia, y pedirle que rectifique la configuración de la tierra"). (30) A la postre, la revisión de las categorías filosóficas y políticas del siglo XIX ha demostrado que el espacio único de la colonia fue sustituido, luego de la emancipación, por la concepción del nacionalismo romántico, fundamento de los estados nacionales. Con la independencia se perdió el centro español vigente durante la colonia, para deslizarse hacia Francia, Inglaterra, Estados Unidos. El concepto de frontera sufre un proceso de "iberoamericanización", es decir, pasa de entenderse como una línea a un espacio. En el discurso liberal decimonónico, el conjunto de Hispanoamérica pasa a constituir una frontera en la que se libraba una lucha entre la civilización y la barbarie (31), que no resulta muy distinto de la idea de América como frontera para la expansión europea y también para la 'imago mundi'. En términos generales, es posible apreciar serias contradicciones entre la efectiva concreción política de esta noción y la vivencia traspuestas en las representaciones literarias. Puesto que, mientras en estas últimas, desde

Güiraldes hasta Martínez Estrada, desde Cambaceres hasta Mallea, han sido vividas como factores de frustración (32), en el orden de la acción política se experimentaron como estímulo para la conquista y domesticación, tal el caso de la política de Julio A. Roca.

La idea de que la frontera es "el confín de un Estado", como lo señala la Real Academia, refuerza el sentido de fin o marca que divide. Dicha concepción de la frontera se puede remitir a la del pionero, donde la destreza y la habilidad para la sobrevivencia son capitales y sirven a la vez para la confrontación entre lo propio y lo de afuera que representa lo "inútil". Se trata de un significado de la frontera como una "zona marginal de poblamiento" (33) que es palmaria en la acción de gobierno desde Hernandarias, Vértiz hasta Rosas, Mitre y Roca. José Hernández, en el poema de Martín Fierro, utilizó este último sentido, en el momento en que Fierro y Cruz se internan en el desierto ("Y pronto, sin ser sentidos/ por la frontera cruzaron./ Y cuando la habían pasao,/ una madrugada clara/ le dijo Cruz que mirara/ las últimas poblaciones;"). Pero al mismo tiempo, Hernández alterna con otro significado del término frontera, es decir, la frontera como un espacio habitado por los "gringos" ("Yo no sé porqué el gobierno/nos manda aquí a la frontera/gringada que ni siquiera/se sabe atracar a un pingo [...]")

Los cambios durante la modernización

En el debate de principios de siglo, no estaba en cuestión, como en pleno siglo XIX, la conquista de territorios ocupados y dominados por los indios o el reconocimiento de regiones inaccesibles. El concepto de frontera se resignifica al instaurar un principio diferente de límite espacial. No era sólo la dimensión propiamente física del problema lo que interesaba, sino la de dar con una imagen de territorialidad fundada en otras percepciones, que fuera asequible simbólicamente, como una manera de salvaguardar los

espacios nacionales de las agresiones territoriales imperialistas. La diferencia estriba en las dimensiones y en la mirada múltiple que era inexcusable adoptar para dar sentido a una nueva noción de espacialidad donde se produjera la relación identificatoria. Puesto que "nada más concreto que la tierra", ha dicho Hebe Clementi, lo que es tan cierto como que nada hay más abstracto que la aprehensión simbólica de la tierra. (34) Es así como en la raíz del nacionalismo continental novecentista operan factores culturales que contribuyen a la formulación de una nueva comunidad imaginada, en el sentido de Benedict Anderson. (35)

Hacia principios del siglo XX, desde la serie literaria, se producen notorias alteraciones en las nociones sobre la territorialidad. El caso de Horacio Quiroga ha sido ejemplar, ya que cumplió con las determinaciones del exotismo y la evasión modernistas de un modo especial. La búsqueda exótica en Quiroga, claro está, no fue a la manera versallesca de Darío, las japonerías de Gómez Carrillo, o al estilo de Pierre Loti, uno de los más fuertes paradigmas del exotismo modernista. Visto desde el ángulo del lector, el exotismo de Quiroga significó la colonización literaria de un territorio hasta ese entonces desconocido, como lo era la selva misionera. Alimentó el imaginario de los consumidores de la prensa periódica, a quienes el mundo misionero resultaba tan apartado y extravagante como los territorios coloniales, desde donde Kipling escribía para los lectores ingleses. Cuando la burguesía comercial porteña creía consumado el destino de prosperidad y bonanza en una nación plenamente constituida, tal cual lo indican los fastos del Centenario, Quiroga, en ese mismo año, asume el papel de un verdadero pionero, demostrando, en el ciclo cuentístico que inaugura, sin sospecharlo siquiera, el grave desmembramiento geográfico y simbólico de la Argentina.

La propuesta de la llamada generación novecentista, una de las tendencias literarias del proceso de modernización latinoamericana, consistió en imaginar una nueva comunidad, para lo cual debió cuestionar el aparato ideológico heredado del nacionalismo decimonónico, que había fijado la frontera de las nacionalidades de acuerdo con un principio de línea fronteriza. (36) Manuel Ugarte, el argentino prominente de esta generación, observa, en esta concepción estrecha de la nacionalidad, un remedo de "petite Europa", que ampara muchas de las políticas erróneas. Aludiendo al tema, dice:

Una estrecha visión les hace considerar como acontecimientos de gravedad suma un ligero desacuerdo entre pueblos que hasta hace un siglo formaron parte de los mismos virreinos; pero no les inquieta que Inglaterra, que defiende la tesis de que el Río de la Plata es un mar libre, siga haciendo flotar su bandera en las Malvinas y domine en la Honduras británica; ni les asusta que los Estados Unidos, que ocupan territorios en Santo Domingo, Nicaragua y Panamá, aspiren a extender sus posesiones hacia el Sur. Se diría que en la parodia infecunda de una *petite Europa*, sólo existen patriotismos locales, y que, salvado cierto límite, se pierde la visión de toda política y todo plan. (37)

El marco causal histórico en el que se produce el discurso ensayístico ugarteano resulta de una simultaneidad entre la emergencia del imperialismo norteamericano y el proceso de modernización en América Latina. De modo esquemático, ambos factores se enlazan en la respuesta discursiva ugarteana, mediante un programa estético-político que comprende la unidad continental, desde una óptica revisionista de la historia hispanoamericana. Ugarte propone una adhesión a la modernidad, que sea alternativa al paradigma hegemónico, es decir, que evite la posición subordinada de América Latina. La perspectiva totalizadora ugarteana representa una remoción de antiguos medios de

religación, en el sentido de vincular los conceptos de nación, territorio e identidad como garantía de conservación del yo. (38) En ese entramado reposa su adhesión a la modernidad.

Como es sabido, la pregunta sobre la identidad, en Hispanoamérica, ha tenido tal constancia en el tiempo que hace necesario indagar sobre las razones que lo han permitido. Si bien las respuestas varían en el contenido y la forma de presentación, se mantiene inalterable la estructura que da origen al interrogante, es decir, históricamente, el problema de la identidad cultural ha estado ligado al problema de su autonomía económica, política, cultural. Vale decir que en el segmento que atendemos, en última instancia, funciona una invariante ontológica hispanoamericana, generada a partir de circunstancias históricas concretas. La búsqueda de la autonomía resulta de las circunstancias históricas que la impidieron o dificultaron, lo que ha provocado un inalterable choque de fuerzas divergentes. Todo ello se ha manifestado en forma de una tensión producida entre el colonialismo español, durante el siglo XIX, el neocolonialismo o el imperialismo norteamericano, en el XX, y los nacionalismos de diverso signo. Esta tensión condiciona el desenvolvimiento histórico hispanoamericano y ha sido considerado necesariamente como un fenómeno de vastas proporciones. Por tal motivo, gran parte de la literatura sobre el tema, ha enfocado la cuestión con vistas a un retorno a la unidad y con una concepción de la cultura entendida como una totalidad geográfica, política, lingüística, literaria, artística, ideológica. (39) Al "desideratum" de la autonomía ha estado asociado, entonces, el interrogante del ser americano. (40)

En consecuencia, debemos remarcar que el problema de la identidad guarda estrecha vinculación con la circunstancia histórica en la que se plantea. (41) Desde el

punto de vista de nuestro planteo, nos resultan altamente significativos los segmentos temporales de transición, por tanto, de crisis, durante los cuales se activa el debate sobre la identidad. Así, la crisis de autoridad que sobreviene durante el siglo XIX tiene su origen tanto en la filosofía de la Ilustración europea, que cuestionó el orden social premoderno basado en una rigidez jerárquica, como también en la independencia americana. (42) Aparece un nuevo protocolo de interrogantes que giran en torno al porvenir y se valida una conciencia libertaria del sujeto en condiciones de pensar y actuar sin limitaciones. Luego, el romanticismo invocará el asunto identitario de manera más clara hasta convertirlo en el centro de atención. (43) En la ensayística de Manuel Ugarte se interpela la identidad a partir del supuesto de que ha concluido una etapa de la historia hispanoamericana y una nueva se está iniciando. Es ostensible que se trata de una experiencia que capta el carácter de transición del momento. Es la característica que Luis Alberto Sánchez destaca como distintiva en Ugarte: "De todos modos, Ugarte señala el tránsito entre dos mundos, entre dos sensibilidades." (44) El nuevo ciclo se caracteriza por un ordenamiento político e institucional que ha permitido a ciertos países hispanoamericanos, especialmente los del extremo sur, un evidente desarrollo económico. Pero la transición también tiene otro alcance: la percepción de la autoridad creciente de los Estados Unidos, "que ha cerrado el ciclo de la hegemonía mundial de Europa". (45) Podría trazarse, entonces, un paralelismo entre el pasaje de la sociedad colonial a la postcolonial durante el siglo XIX y la transición que percibe Ugarte, en el sentido de que, además de producirse cambios de un orden político a otro, redefine las nuevas identidades colectivas. (46) En el primer tránsito, los cambios son más evidentes, circunstancia que se hace menos perceptible en el curso hacia un pacto neocolonial (47), que se especifica por "la autoridad creciente de los Estados Unidos". En ese marco, las

nuevas escalas de poder no están al margen de la organización de las identidades colectivas.

Por último, la unidad de análisis de la ensayística de Ugarte, que fue el género que mejor convino a la expresión de esta nueva interpretación de la nacionalidad, se organiza en una trama, en la que participan el discurso literario, las nociones ideológicas y los hechos de la realidad. La disposición de los elementos que componen la trama, tales como la dimensión territorial, la agresión imperialista, la elección del género discursivo, etc., depende de la preocupación por la identidad, centro del pensamiento cultural durante la era del imperialismo. (48) Tal es el marco en el que actúa Ugarte y su generación. La etapa de vigencia de la mentada unidad de análisis podría fijarse en las primeras décadas del siglo XX, principalmente. La estructura de sentimientos que emerge hacia finales del siglo XIX y principios del XX es consecuencia de un malestar en la cultura despertado por el "peligro yanqui", nombre con el que corrió una preocupación por el destino cultural, económico y político del continente. Si las respuestas ante este fenómeno fueron múltiples -morales, estéticas, políticas- coinciden, no obstante, en la inquisición del factor territorial al describir la experiencia histórica. El espacio americano habrá de ser incorporado a los lenguajes de la literatura también como parte de un proyecto ético-político. Es un momento de la cultura hispanoamericana en el que se redefinen las fronteras continentales sobre parámetros culturales antes que espaciales.

Notas

(1). Véase Rey Nores, María Isabel, "Relaciones entre espacio e identidad en el estudio de la formación nacional en América Latina: el caso boliviano (1850-1900)". En:

Becerra, Susana, Cardello, Mabel (comp.): *A 500 años...América Latina se descubre a sí misma*. Mendoza, EDIUNC, 1993, pp.168-176.

(2). La tradición antropológica, como lo señala Marc Augé, ha vinculado la cuestión de la alteridad (o identidad) con el espacio, con fines comprensión y dominio por parte de los grupos sociales. "Esta relación no se expresa únicamente en el nivel político del territorio o del poblado. Afecta también la vida doméstica, siendo muy de destacar que sociedades alejadas entre sí por la historia o la geografía muestran trazas de una necesidad común: necesidad de acondicionar espacios exteriores y aberturas al exterior, de simbolizar el hogar y el umbral, pero también necesidad simultánea de pensar la identidad y la relación, el uno mismo y el otro." Augé, Marc, "Espacio y alteridad". *Revista de Occidente*, n.140, ene.1993, p.18.

(3). Zumthor, Paul, *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra 1994, p. 27. Según Zumthor, existe "para una colectividad humana, independientemente de las circunstancias históricas, una plasticidad de la noción que se forma de su espacio (que se revisa y se reactualiza sin cesar en los hechos)". *Ibidem*, p.28.

(4). Vidal Jiménez, Rafael, "Nacionalismo y globalización. Localización-deslocalización simbólica del espacio social." En: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 1999 (versión electrónica).

(5) Zum Felde, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. Los ensayistas. México, Guaranía, 1954, p.19.

(6). Yurkievich, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Editorial Alhambra, 1986.

(7). ".../ la gran novela realista europea cumplió uno de sus principales propósitos: el casi imperceptible reforzamiento del consenso de sus sociedades en torno a la expansión de ultramar/..." Said, Edward, *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 1996, p.48.

(8). Escribe Miguel Dalmaroni: "Durante el siglo XIX argentino, esa función que B. Anderson encuentra en la novela, se habría cumplido por vía de esa prosa genéricamente inclasificable de la cual el Facundo de Sarmiento es el paradigma." "Introducción. Identidades nacionales y representación literaria: umbrales teóricos, textos argentinos y relecturas", *Literatura argentina y nacionalismo* (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira). La Plata, Universidad de la Plata, 1995, (serie Estudios. Investigaciones, nro.24), p.16. La afirmación es excesivamente taxativa, aunque más no fuera, dicha prosa podría clasificarse, negativamente, como no ficcional. El registro sarmientino presenta esas complejidades, sin embargo, el discurso ensayístico como la prensa escrita cumplieron las funciones de la narrativa europea decimonónica, en el sentido de pensar e imaginar la nacionalidad.

(9). En la dinámica de los cambios de la literatura, a partir del romanticismo, la expansión de las ciudades, como consecuencia del desarrollo de las fuerzas capitalistas (centrales o periféricas) es un dato insoslayable para dar cuenta de las nuevas experiencias. La perspectiva ha rendido excelentes frutos en los estudios, principalmente, sobre el modernismo hispanoamericano. (Rafael Gutiérrez Girardot, Ángel Rama) o de las ideas y la historia intelectual (José Luis Romero, Marshall Bermann).

(10). E. Said ha sostenido que para la conexión de diferentes campos en su libro *Imperialismo y cultura*, ha intentado hacer "una suerte de inquisición geográfica de

la experiencia histórica" y agrega: "ninguno de nosotros está fuera o más allá de la sujeción geográfica, ninguno de nosotros se encuentra completamente libre del combate con la geografía. Ese combate es complejo e interesante, porque trata no sólo de soldados y de cañones sino también de ideas, formas, imágenes e imaginarios." Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, p.40.

(11). Nos interesa el criterio de Hernández Sánchez Barba, no tanto la especificación que realiza, puesto que, si bien es de suma importancia el nacionalismo revolucionario mexicano, existen otras importantes expresiones de resistencias al imperialismo norteamericano, que han creado un verdadero cuerpo de doctrina, desde el siglo XIX hasta la revolución mexicana. Hernández Sanchez Barba, Mario, *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.

(12). Para Hernández Sánchez Barba una tensión es "la existencia de fuerzas divergentes en un complejo social, con su producto manifestado en una serie de realidades que encuentran su expresión en la política, en la economía, la ideología y la cultura. Pero también lo entiendo como tendencia expresiva de una actuación que se produce en la voluntad y que supone un dinamismo." *Ibidem*, p.17.

(13). *Ibidem*, p.29.

(14). *Ibidem*, p.29-30.

(15). Graciela Montaldo ha estudiado ciertos textos literarios del siglo XIX partiendo de la premisa de que la escritura cumplió la función de imaginar los territorios y sus vínculos, "allí donde los ejércitos criollos sucumben al saber de los nativos" que disputan el mismo territorio. También la escritura proyecta sobre el territorio desconocido

"la grandeza futura de un país". Respecto de esta última función, veremos la importancia que recobra en la idea de la unidad continental en la ensayística ugarteana, en su relación con la utopía. Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999, p.16.

(16). "La topología investiga las propiedades generales de los espacios. No tiene en cuenta las dimensiones mensurables, como las rectas o los ángulos; procura en cambio averiguar si un espacio es cerrado o abierto, limitado o ilimitado. Se ocupa de las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes; de su dimensión y la relación entre interior y exterior /.../la topología permite componer una teoría general del laberinto, y ya me permito recordar aquí que el laberinto ha llegado a ser una metáfora central de la literatura moderna. Enzensberger, Hans Magnus, "Conceptos topológicos en la literatura moderna", *Sur*, n.300, may.-jun, 1966, p.4.

(17). Ugarte, Manuel, *El destino de un continente*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p.187-188. Las cursivas son nuestras.

(18). Recordemos que tal tensión condiciona otros órdenes de la realidad, proporcionando así supuestos epistemológicos en contrapunto. Lo mismo vale para la producción del conocimiento en las metrópolis: "Las formas –escribe Said- de la cultura occidental pueden así ser extraídas de las cápsulas autónomas en que se la encierra y situadas en el entorno de la dinámica planetaria creada por el imperialismo, a su vez continuamente puesto en entredicho por el interrumpido enfrentamiento entre norte y sur, metrópoli y periferia, blancos y nativos." SAID, Edward: *Cultura e mperialismo*, p.100.

(19). Gaos, José, "Caracterización formal y material del pensamiento hispanoamericano. (Notas para una interpretación histórico-filosófica), *Cuadernos Americanos*. México, n.6, nov-dic.1942, p.80. Escribe Ugarte: El autor se limita a contar lo que ha pensado y lo que ha visto, a exteriorizar su inquietud, a exponer una certidumbre que ha hecho sus pruebas en la conciencia, puesto que la defiende desde hace más de veinte años." Ugarte, Manuel, *El destino de un continente*, p.9. Las cursivas son nuestras.

(20). Dice Said: "muchos historiadores de la cultura, y ciertamente todos los especialistas en literatura, han olvidado tomar en cuenta la notación geográfica, el alzado y trazado teórico del territorio que subyace en la ficción occidental, en la escritura de la Historia y el discurso filosófico de la época. Primero está la autoridad del observador europeo: viajero, comerciante, erudito, historiador, o novelista. Luego viene la jerarquía de los espacios a causa de los cuales el centro metropolitano y gradualmente la economía metropolitana se consideran dependientes del sistema de control territorial, explotación económica y visión sociocultural de ultramar." SAID, Edward, *Cultura e Imperialismo*, p.101.

(21). Ugarte, Manuel, *Mi campaña hispanoamericana*. Barcelona, Cervantes, 1922, p.43.

(22). Ugarte, Manuel, *El porvenir de la América Española*, Valencia, Prometeo Editor, 1910, p.109.

(23). Zea, Leopoldo, *Filosofía de la historia americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p.35.

(24). Estrabón, el primer geógrafo que se conoce, sostenía que aquellos gobernantes que regirán mejor el Estado serán los que mejor conozcan la extensión y la situación exacta del país, las variedades de su clima y la naturaleza de su suelo. Cit. por Patricio Randle, *Soberanía global. Adonde lleva el mundialismo*. Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999, p.78.

(25). Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, p.101.

(26). Ugarte, Manuel, *El destino de un continente*, p.18.

(27). Ugarte, Manuel, *Mi campaña hispanoamericana*, p.106. Las cursivas son nuestras.

(28). "Cómo esas fronteras siguen siendo tales a lo largo de los siglos, hasta los años que corren, y el por qué de la imposibilidad de convertirlas en tierras regularmente habitadas e incorporadas a los estados respectivos- o que por lo menos superen las calificaciones de desiertos- forma parte de la historia de América, una parte entrañable." Clementi, Hebe, *La frontera en América*. Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1986, t.2, p.22. Es justo reconocer la existencia de por lo menos tres ensayos emblemáticos para la interpretación de los fenómenos históricos americanos, que superan el registro de los hechos e incursionan en la develación de ciertos hilos conductores de los procesos histórico-culturales: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* de José Luis Romero, *Una nación para el desierto argentino* de Halperín Donghi y el libro de Hebe Clementi.

(29). Clementi, Hebe, *La frontera en América*, p.10. En el caso particular de este último, la transhumancia que lo ha caracterizado no ha sido el resultado de una singularidad telúrica sino de la organización social de la propiedad, distribuida en forma

de latifundios que impidieron la emergencia de pequeños propietarios. La evocación casi mítica de esta figura, luego de que la estructura de poder generada en la ciudad-puerto lo expulsara, será realizada por la literatura, en novelas como *Don Segundo Sombra*, en la que la imagen aparece envuelta de una aureola nostálgica por lo perdido. Hasta Rosas habría acuerdo respecto del rol jugado por el gaucho en la historia nacional, a partir de la derrota de Caseros la interpretación se hace problemática, en virtud de las enormes oleadas inmigratorias que modificaron la composición étnica a punto tal de desamericanizarla.

(30). Escribía Sarmiento en el *Facundo*: "La inmensa extensión de país que está en sus extremos, es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no ha surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias." Sarmiento, Domingo, *Facundo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, p. 24. Dentro del proyecto civilizatorio romántico, la ciudad adquiere la función de segmentar la extensión y definir así un espacialidad. La primera percepción que se tuvo del espacio americano fue la de la inmensidad y el desierto, que adicionado a la particular concepción colonizadora de España, creó una fiebre fundadora de ciudades para que actuaran como un tejido de enlace. La fórmula polis-civilización, al fin de cuentas, recogía la tradición griega, incorporada a su vez por los españoles en el método de colonización adoptado: crear ciudades al igual que islas dentro de la inmensidad desconocida y no civilizada. En primera etapa de la colonización, la organización simbólica de los espacios encontró en las ciudades el receptáculo más propicio para instalar los focos civilizatorios, racionales y proyectivos, dando forma y

orden al vacío americano, desde un modelo ideal. Las ciudades en la historia de la colonización, como lo ha expresado Rama, fueron verdaderos partos de la inteligencia. Sin embargo, el fenómeno que acusa ya varios siglos ha persistido a lo largo del tiempo, a través de una pertinaz asociación entre los cambios y la urbe. Escribe Rama: "Desde la remodelación de Tenochtitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortez en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que ha sido capaces los americanos, la Brasilia de Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscrita en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad fue el sueño de un orden." Rama, Ángel, "La ciudad letrada". En: Morse, Richard (comp.): *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires, Clacso, 1985, p. 11.

(31). Gómez Martínez, José Luis, " 'Mestizaje' y 'frontera' como categorías culturales iberoamericanas". En: *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 5.1, 1994, pp.5-19. (Versión electrónica)

(32). Jacovella, Guillermo, *La Argentina: su lugar en el mundo. Bases culturales de nuestra política exterior en América Latina*. Buenos Aires, Pleamar, 1981, p.34.

(33). El concepto pertenece a Pérez Amuchástegui. Ha sido Pérez Amuchástegui quien ha llamado la atención sobre esta noción de frontera en Hernández, en un trabajo titulado "Roca y el problema de la frontera". En: *La frontera*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1981.

(34). Edgar Morin, al pensar en las metamorfosis europeas antes de fijar el punto de despegue de su unidad, afirma que Europa llegó a ser una noción geográfica

precisamente por llegar a ser una noción histórica."Esta última pierde las cualidades de estabilidad de la primera, pero adquiere cualidades dinámicas de génesis y transformación. De este modo, Europa se ha formado y se ha mantenido como caos genésico." Morin, Edgar, *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa*, Barcelona, Gedisa, 1988, p.53.

(35). Anderson ha definido la nación como "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana." Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.23.

(36). Escribe Vicens Vives: "La situación geohistórica de un territorio determina las grandes líneas de su evolución histórica: las influencias culturales que recibe y las tendencias políticas que emite." Vicens-Vivies, J., *Tratado general de Geopolítica. El factor geográfico y el proceso histórico*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1972, p.123. Asimismo Vincens Vives distingue entre fronteras naturales (dominios físicos cerrados), líneas fronteriza (superstición cartográfico) y frontera histórica (flujo y reflujo de los pueblos). El caso hispanoamericano se corresponde con este último tipo de frontera, a la luz de la historia colonial, cuya alteración puede fijarse en América con las guerras de la independencia y en Europa después del período napoleónico.

(37). Ugarte, Manuel, *El destino de un continente*, p.231.

(38). Desde el punto de vista de la conformación de las nacionalidades, Vidal Jiménez ve en el entrecruzamiento de estos conceptos la realización plena de la modernidad: "En conclusión, la conformación moderna del estado-nación supuso un

intento de adecuación de dos perspectivas contradictorias de tiempo: el tiempo irreversible del proyecto liberal y el tiempo reversible mítico de la repetición de lo idéntico-nacional. Esta óptica temporal se articuló, a su vez, con un concepto físico de espacio específicamente territorial y fronterizo, base de la conservación del yo." Vidal Jiménez, Rafael, "Nacionalismo y globalización. Localización-deslocalización simbólica del espacio social", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1999 (versión electrónica).

(39). Roggiano, Alfredo, "Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica. Algunas posibles interpretaciones". En: Yurkievich, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Editorial Alhambra, 1986.

(40). La circunstancia en que se plantea la autonomía debe verse como un punto de inflexión en el que operan, a un mismo tiempo, un balance crítico de época y una apertura hacia una perspectiva cultural nueva. Además de su frecuencia, estos planteos autonomistas poseen el carácter de fundacionales: Andrés Bello enancado entre el clasicismo y el romanticismo propugnó la independencia intelectual americana, José Martí lo esboza en "*Nuestra América*", Rubén Darío lo intentó en la renovación poética. En el caso de Ugarte, la pretensión de un arte original se correlaciona con la determinación de la especificidad del hombre hispanoamericano.

(41). Es posible establecer, por lo mismo, algunos estadios en la historia de esta problemática: 1) la Colonia, 2) el período de la independencia y 3) el siglo XIX y el siglo XX. Durante la colonia, Hernández Sánchez Barba habla de una cuádruple intimidad: representativa, planificadora, valorativa, exaltativa. Gracias a ello establece cuatro tipos de identificación, cuyos casos paradigmáticos son: identificación representativa (Inca

Garcilaso), planificadora (Juan de Matienzo), valorativa (Padre José de Acosta), exaltativa (Alonso de Ercilla). Hernández Sánchez Barba, Mario, *Historia y literatura en Hispanoamérica (1492-1820)*. Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1978. Sin muchas variantes este esquema podría extenderse a la totalidad de la cultura hispanoamericana.

(42). Molloy establece una relación entre la autfiguración y la crisis de autoridad.

Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.14.

(43). Dorra, Raúl, "Identidad y literatura. Notas para su examen crítico". En:

Yurkievich, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*.

(44). Sánchez, Luis Alberto, *¿Tuvimos maestros en Nuestra América?. Balance y liquidación del novecientos*. Buenos Aires, Editorial Raigal, 1956, p.115. Asimismo, recordemos que Hernández Sánchez Barba ha aludido al segmento temporal -1880-1910- como de "flexión", "cambio" y "reforma". Hernandez Sánchez Barba, Mario: "Un generación de intelectuales antes el futuro político de Hispanoamérica (1902), *Mundo Hispánico. Revista de Estudios Políticos*, Madrid, n.111, may-jun, 1960.

(45). Ugarte, Manuel, *El destino de un Continente*, Buenos Aires, La Patria Grande, 1962, p.225.

(46). Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, p.21.

(47). Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América latina*. Madrid, Alianza, 1974.

(48). "(la identidad) -escribe Said- ha sido el meollo del pensamiento cultural durante la era del imperialismo." *Cultura e imperialismo*, p.29. Así como también una noción fundamentalmente estática, dice el crítico norteamericano, mediante un nítido enfrentamiento entre "nosotros" y un "ellos". Es probable, a nuestro juicio, que el enfrentamiento constituya un momento del proceso identitario, como una necesidad diferenciadora, pero, y tratándose específicamente del problema en Hispanoamérica, se puede señalar un segundo momento en el que el planteo no es irreductible sino sincrético. Tal es el caso del modo como el novecentismo trató el asunto.

Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema

Yolanda Molina Gavilán
Thomas J. Di Salvo
Eckerd College

Ever since Spain embarked on the cultural voyage of rescuing its European condition, with 1992 as a symbol to mark this outward mission, most of the country's efforts have been directed toward its political, economic, social and intellectual integration into Western Europe. Spain's political move to the right in the 1900's with regard to immigration policy comes as no surprise, since it mirrors Europe's restrictive policies that began in the 1980's (Agap 1997:138). (1) In spite of recent declarations of good will toward illegal immigrants on the part of British and Spanish political leaders, Western Europe's supranational identity is becoming increasingly dependent on the cultural and racial barricade, or what is popularly referred to as "Fortress Europe." (2) "Spain has to protect its own borders," stated in 1998 Enrique Beaumud, a Spanish government representative in Melilla, adding: "And we also have a big responsibility towards Europe. We can't let Ceuta and Melilla become trampolines to get into Spain" (García-Zarza 2000).

Scholarly works show that immigration is not a pressing political or social problem in Spain, where foreign migrant workers only comprise a small percentage of the population (Mendoza 1997: 51, 71; Apap 1997: 147). (3) In spite of this, the media often conveys the distorted and frightful idea that Spain is undergoing a veritable invasion from the South. Telling metaphors in newspaper headlines such as: "Immigrants: the tide grows: Each year the Number of African who Try to Enter Europe Grows (*Inmigrantes*

1999)" suggests that there are hordes of unskilled, poor, black, Arab or Latin American immigrants who are destitute and desperate to reach the European Promised Land by way of Spain. Although exaggerated, the alarmist response found in press releases and also in isolated instances of anti-immigration violence in different parts of Spain is nonetheless indicative of a xenophobic mentality that has dangerous implications for Spaniards, for marginal groups within Spain, and for the immigrant population to which their country is host. There are at least forty different neo-nazi groups in Spain today, a fact that explains such fears as the one expressed by Esteban Ibarra, President of Youth Against Intolerance, when he states that "a new generation of extremists could resurface in Spain, boosted by the strengthening of the organized right in Europe (Qassim 1998)."

It is this same xenophobic attitude that several prominent Spanish filmmakers such as Montxo Armendáriz (*Cartas de Alou*, 1990), Imanol Uribe (*Bwana*, 1996), Carlos Saura (*Taxi*, 1996) and Manuel Gutiérrez Aragón (*Cosas que dejé en La Habana*, 1998) have sought to expose and combat. Focusing on Spain's conversion from an exporter to a receiver of migrant workers, these films function as a fictional mirror in which Spaniards can critically look at themselves face to face with the racial, economic, national, political, religious and gendered Other. Guillermo Gómez-Peña's (1993:47) observation regarding Hispanic immigrants in the United States applies to the Spain of the nineties: "Fear is the sign of the times...They are scared of us, the other, taking over their country, their jobs, their neighborhoods...To them, 'we' are a whole package." As we shall see, these films call first and foremost for acceptance of the migrant and the marginal subject on the part of the intended Spanish audience, and ultimately question the legitimacy of racial isolationism for the purpose of constructing an idealized supranational European identity.

(4)

Winner of the San Sebastian Film Festival Golden Seashell award in 1996, Imanol Uribe's cinematic adaptation of Ignacio del Moral's 1992 play *La mirada del hombre oscuro* [The Look of the Dark Man] was hailed as a breakthrough for "its loud and clear criticism of xenophobia European-style (*Bwana* 2000:2)." The fact that *Bwana* was shot in Almería, in the extreme southeastern part of the Iberian Peninsula, adds an important dimension to the film's treatment of xenophobia. Given its position, Almería constitutes one of the European frontiers with Africa and thus lends itself to the metaphorical border police function, which is inscribed in the film's theme.

In the film, Antonio, his wife Dori, and their children leave behind the city in search of a restful day on the beach. The family makes a stop at an isolated restaurant, where the owners begin to harass and poke fun at Antonio, a city dweller that they consider worthy of scorn, especially because he is a taxi driver. Antonio's first brush with danger is repeated when, believing that he has lost his way, he approaches a lone recreational vehicle in the middle of the wilderness. The occupants are a trio of skinheads, two Germans and a Spaniard, who use English as their common language. In what turns out to be the first of several encounters with this group, Antonio finds the trio engaged in strenuous physical exercise. Later on, the exercise takes the form of hand-to-hand combat, a second stage of physical training that will prepare the skinheads for their "police work."

Enforcers of racial codes and boundaries, the skinheads will punish the transgression of a white woman, swimming nude with a black man. The woman in question is Dori and her accomplice is Ombasi, an African immigrant who has had to complete the last leg of his illegal journey to Spain by swimming to shore. (5) Ombasi's partner, whose dead body lies on the beach, calls to mind the many immigrants who

attempt to reach Spain and die in the process. The skinheads arrive at the scene of the "crime" on motorcycles, wearing helmets and equipped with clubs, all of which, on a visual level, reinforce their symbolic status as law enforcement agents. Their role is not limited to that of policeman; they are also jury and executioner. One of them asks, "What's the penalty for a fucking nigger swimming naked with a white girl?" to which another answers, "castration."

The intervention of the skinheads is foreshadowed on three separate occasions. When Antonio first encounters Ombasi, he says: "Get out of here or I'll call the police." In a later scene we hear him say, "When we find the police, this bastard will get what's coming to him." The call to law enforcement is reiterated by Antonio's wife, who states: "We'll have to tell the police [about Ombasi] when we see them." The desire of the couple is ironically and symbolically fulfilled by the skinheads who assume the role of the Spanish police.

It can be argued that Antonio and Dori never intend for Ombasi to be, more than likely, brutally castrated by the skinheads, but by abandoning him and refusing to rescue him from his ruthless pursuers, they are doing precisely that. The couple is fully aware of the fate that awaits Ombasi, and their failure to act thus takes on the meaning of a tacit approval of his complete elimination. This underlying desire is voiced by Dori earlier when, contemplating the negative turn of events, she focuses her attention on Ombasi. "It's all his fault," she says. "We were happy until he appeared. Why did he come?" Ombasi's fate also has implications for the spectators since, as Isabel Santaolalla (1999:122) observes, they identify with the Spanish family and thus "must share the responsibility for the black man's tragedy."

Ombasi presents a twofold threat. In a more obvious, and superficial way he has the potential of taking work away from Spaniards; but the more poignant danger he embodies has to do with sexuality. He is viewed as a rival of the white male, which includes not only the German and Spanish skinheads, but also, and just as importantly, Antonio himself. This becomes clear in Antonio's reaction to seeing his wife swimming with Ombasi. He discloses his feelings to his son, to whom he says, "what your mother is going to get is a good beating." Antonio's reaction betrays a racist mentality and situates him on the same level as the violent skinheads, who appear at the beach at this very point in the film. Later, as the couple makes their escape, Antonio's desire for punishment and retribution is fulfilled through the skinheads.

In the 1990 film *Cartas de Alou*, another winner of the Golden Seashell award, the message that director Montxo Armendáriz presents us is essentially the same. In this case, the xenophobic reaction is directed against the illegal African Muslim immigrants. Here, the Senegalese protagonist Alou falls in love with and has an affair with Carmen, the daughter of a Spanish bar owner. Disapproving of the relationship, the father issues a strong warning to Alou. After spending one of several clandestine Sundays with her black lover, Carmen announces that she will reveal the truth to her father. Alou, worried about the possible consequences of their secret meetings, counsels Carmen to be careful. Later, at the train station, while Alou waves to Carmen and watches the train leave, he is arrested by the police. It is worth noting that he is not apprehended by the police while engaged in illegal work such as peddling jewelry, picking fruit, or operating a sewing machine. (6) Although Alou is presumably arrested for not having an approved work contract, the film points to another reason why he must be deported. His arrest comes at the very point

that his relationship with Carmen threatens to become visibly real, which has clear, racist implications.

In his last of a series of letters that function as a voice-over commentary throughout the film Alou writes: "I ask myself, why don't they accept me? Why do they treat me like a thief? They say Blacks sell drugs. If some do, that's no reason to accuse all of us. We trouble them, that's why they kick us out. They don't like us, but they won't tell us why." The course of events, as we have seen, provides the attentive viewer of the film with a concrete answer to Alou's poignant question, one that is based on the sexual threat that he poses. The film also offers a more general response: a reluctance on the part of Spanish society to give equal status to a person of a different color, language and religion. In this respect, the admonishment by Alou's landlady that "here we speak a Christian language," is revealing because it evokes the historical period of the Reconquest, with its emphasis on ousting all non-Christians in the name of racial and cultural purity. The Spanish xenophobic attitude towards Alou that results in open discrimination when Alou is refused service in a bar, is shown even more clearly in the scene of the fruit grove. Here, Alou is forbidden from consuming the very fruit that he and other migrant workers pick. "Hey you, Blackie! If you want to eat pears, take them from the ground," the Spanish grower tells him.

One of the most striking aspects of the film is the inability of the people with whom Alou comes into contact to call him by his name, which would signify acceptance. Throughout the film, Alou is referred to with the Spanish equivalents of "You," "Darkie," "Black," and "Baltasar." (7) An individual identity is also denied to Alou's compatriot Mulai in spite of the fact that he is a legal resident and has a Spanish wife. When Alou

first meets up with Mulai, he is surprised to learn that his friend is known by Spaniards as "Johnny." Commenting on this, Mulai states: "People here know me by that name. Mulai is too difficult for them. Johnny is pretty and sounds good. They learn it [the name] easily." Revealingly, Mulai has not been given an easily pronounceable Spanish name such as "Juan" or "Juanito", which suggests that he is not completely accepted into Spanish society either. (8) The importance of identity and acceptance comes to the foreground earlier in the film, when we hear Alou reading a letter he had written to Mulai. The letter describes the reaction of Alou's mother upon hearing that her son is leaving for Spain. In voice-over, we hear Alou transcribe part of the dialogue between him and his mother: "Don't cry. I'm not your only son. The other six are staying here. She looked at me sadly and said: None of them have your voice or your name." (9) As the film shows, it is precisely a voice and a name that Alou is denied by a society intent on policing its borders and keeping out the feared Other.

Carlos Saura's *Taxi*, released in 1996, reflects a general concern with the racist and xenophobic agenda of modern European neo-fascism, but with a Spanish twist: a lingering fear of the Spanish far-right's potential rise to power. Following a thriller format, the film focuses on a band of taxi drivers with ideological ties to a Spanish far-right group (the *Falange*) that take it upon themselves to clear the streets of marginal characters whom they perceive as a threat to supposedly eternal Spanish values. These groups include homosexuals, drug addicts, poor foreigners and blacks. The night-time taxi drivers--three middle-aged men and one woman who call themselves "the family"--roam the streets of Madrid actively seeking out passengers whom they have classified as trash to be disposed of by way of murder. The "family" label their victims as either "mierda" (shit), "carne" (meat) or "pescado" (fish), code words for blacks, drug addicts and

homosexuals. The band's grisly undertakings are explicitly shown in several scenes that confirm just how far hate towards the Other can go. Several graphically violent images of the group's endeavors assault the spectator from the onset and set the dark tone of the film. These images include a young woman plunging to her death from the so-called "bridge of Segovia," a downtown spot notorious for suicide attempts; the decomposing body of a transvestite hanging from a crane, significantly set up against a luminous Royal Palace; and the bleeding head of a dead man. *Taxi's* "in your face" display of brutality and low regard for human life as depicted in the actions of characters that are middle-aged Spanish men and women serves to shatter the popularly held opinion that Spaniards are not racist.

The film's political agenda is so powerful that it usurps the central love story plot. In this respect, *Taxi* has been criticized as being heavy handed in its crystal clear anti-fascist message (Jordan 1998:100; Cimmino 1999:2). Yet, it is precisely the film's emphatic denunciation of xenophobia and racism in the Spain of the nineties that gives the film its cultural importance. The racism is tellingly revealed in a sequence that describes Paz's discovery of the meaning of *la familia*, of which her father and boyfriend Dani are a part. A montage of images and scenes aptly convey the nightmarish quality of a dream that has disrupted the young woman's sleep. One of the images shows someone writing graffiti on a wall, which consists of the words *Europa Blanca* followed by a swastika.

Crucial to the understanding of the film's political message is the intergenerational transformation and assimilation of ultraconservative values. How these ultra-right-wing ideas are passed down to a new generation shows a Spanish intent on becoming European

while trying to retain a unique Spanish character. The inevitable generation gap that exists between the twenty- year old characters (Paz and Dani) and their parents is tempered by a shared taste for flamenco, a musical form Francoist Spain has identified as quintessentially Spanish and that contemporary Spain has reclaimed and labeled as modern and hip. Whereas the middle-aged taxi drivers-turned-vigilantes sport a Francoist look of clean and decent middle-class Spanishness, complete with fascist eagle pins and "Arriba Espana!" salutes, their young counterparts look and dress like northern European skinheads. A birthday party given in honor of one of the taxi drivers (Paz's father) at which sevillanas are danced and flamenco songs are heard, poignantly shows the underlying traditional bond between the two generations.

Dani, Paz's love interest, personifies the link with the Francoist patriotic past craved by his elders. His status as a soldier has a dual meaning--albeit temporary--of the Spanish military and also a soldier of the family cause: the restoration of a unified and homogenous Spain. This is what the "family" is seeking to recapture as it engages in its crusade to eliminate the diverse groups that the city comprises. In the words of their leader, Calero, "all of Spain is a dung heap, imported garbage." The elimination of the foreign elements within the country will only partially satisfy the taxi drivers, who also yearn for a bygone political unity. It is for this reason that Calero--referring to the Spanish *autonomías*--berates the Spanish political leaders who, in his words, "have divided up Spain as if it were spoils."

The ending of the film, which highlights Dani's conversion, is suggestively set in Madrid's Retiro Park, with the monument to King Alfonso XII as the background. The conspicuous presence of the monument invites the viewer to consider aspects of Spanish

history that are relevant to the theme of right-wing fanaticism presented in the film. In 1876 King Alfonso XII became known as "The Pacifier" of the nation (Palacio Atard 1991:208) after dealing the final blow to the Carlists, who viewed themselves as the sole defenders of Spain, order and religion (García de Cortázar 1994:429). The Carlists, as Gerald Brenan (1943:204) explains, sought to keep the "poison" of liberalism out of late nineteenth century Spain by taking up arms against it. (10) the metaphorical significance of this traditionalist group is further reinforced through their subsequent backing of Franco during the Spanish Civil War. Knowing that she faces immanent danger (she has been targeted for elimination by the fanatical Calero), Paz wanders nervously through the Retiro Park, finally encountering the monument. As she climbs its stairs, she appears mesmerized and magnetically drawn to the statue that stands above. Her fascination is corroborated by the rather long reverse shot in which we see the statue of Alfonso from her point of view. In an effort to save Paz, Dani heroically intervenes on her behalf and stabs Calero after being shot by him. Then, before Calero can finish young Dani off, Paz recovers the older man's pistol and kills him. Modernity has triumphed over traditionalism--or, arguably, reason over fanaticism-- a process that is poetically reinforced by the monument and its historical connotation.

The script of Manuel Gutiérrez Aragón's *Cosas que dejé en La Habana* (1998) was written by the Spanish director himself and the Cuban writer Senel Paz. A commercial success in Spain, the film is a bittersweet comedy that focuses on the plight of Cuban illegal immigrants in Madrid. As in the previous films discussed, Spain is presented as a host country that exploits immigrants who, in turn, take advantage of their own kind, as evidenced by Mulai's treatment of Alou and other Africans.

We are first introduced to the two sets of Cuban immigrants whose stories are the focus of the film as they line up to go through customs at the Madrid airport. This scene portrays Spain as a paternalistic country that receives immigrants begrudgingly. The positioning of the camera behind the policemen allows the spectator to watch the immigrants come into the Promised Land from the privileged vantage point of an insider. When Nena, Rosa and Ludmila, three sisters who have come to Spain in search of a better life, smilingly present their documents to the policeman, he admonishes them to come up one at a time, muttering to himself: "These fucking Cubans." (11) In an exchange between Igor, a young Cuban man living in Madrid, and the recently arrived friend he has come to meet at the airport, the viewer is once again reminded that Spain's old allegiance with former American colonies has given way to a new pact with Europe. "This is not a foreign country; this is our motherland," says the friend, to which the savvy Igor replies: "The Motherland is now a bitch!"

The theme of non-acceptance of the Latin American immigrants by the Spaniards surfaces when the protagonists' aunt, an established emigré, enacts a scheme to gain legal status for one of her nieces. Her idea is to have Nena marry a Spanish man named Javier. The willingness of Javier's mother might lead one to think that she is accepting of Cubans, but that supposition quickly vanishes when the terms of the pre-nuptial agreement are laid before the niece. The mother insists that Nena renounce her rights to the son's property and to custodianship of any children produced by the marriage. It also becomes apparent that Javier's mother, knowing her son to be homosexual, is simply seeking the social respectability marriage would provide her own family.

The racist attitude of Javier's mother is repeated in Igor's relationship with his employer, a passport falsifier named Adolfo. When speaking to Igor, Adolfo does not refer to him by his name but as "cubanito" (Little Cuban), a paternalistic term that sets Igor apart from Spaniards. Adolfo's henchmen, the corrupt policemen who reap profit from the sale of illegal passports, are equally keen to make Igor feel like an outsider. They prohibit him from using any colloquial Cuban expressions when addressing them. As nothing more than a lowly servant, Igor, must sacrifice all signs of his identity and defer to the patriarchal order of the Spaniards, who beat him into submission when their direct order "don't speak to us in Cuban!" is not followed.

It is not by chance that Igor's merciless employer is named "Adolfo". This name constitutes an imbedded reference to Europe's fascist past while pointing to a desired transnational identity. As Stuart Hall (1999:39) observes, "New Europe" is "hastily cobbling together as a shield, not only against neighbors with whom they have peacefully dwelled for centuries, but also against Muslim, North African, Turkish and other migrants drawn to [it] from its peripheries." the "New Europe", however, is nothing more than a myth, a point that the Cuban aunt drives home in this way: "The only European ones here are the cows, the sheep and the chickens. People are still from the country where they were born. Look at the French, greedy and dirty, the English, a bit...weird, only the Germans are different...because Hitler educated them properly, even though they are trying to hide it now. But all of them are slowly becoming Belgian." She then instructs her newly arrived nieces to hurry up and become Spanish so they will be a step ahead in the race to become "Belgian", a code for the supranational identity that Spaniards are supposedly adopting.

Like Mulai in *Cartas de Alou*, the aunt is a perfect example of the "integrated" immigrant who is willing to sacrifice identity and take advantage of her compatriots to ensure success. As her nieces quickly notice, she has changed her speech habits to sound more like a Spaniard, while also abandoning Cuban dishes and eating habits in favor of those of her host country. In short, the aunt has internalized a set of values that leave no place for her Cuban identity. Using her nieces as clerks in her store and arranging for one of them to be married off to the Spanish friend's homosexual son, Javier, she ironically exploits her own kind as she attempts to make them belong to the new culture. Clearly, however, the Cuban immigrants are exploited mainly by Spaniards. In this respect, *Cosas* adds an ironic twist to the theme of Spain policing the borders of fortress Europe, since, as Igor points out, the police in the film are themselves part of a corrupt ring that exploits the illegal traffic of immigrants.

The precarious situation of Cuban immigrants in *Cosas*, and indeed of the host of other illegal residents portrayed in these four films, is poignantly conveyed in the scene in which Igor, trying to escape after stealing false passports for his Cuban friends, crosses from one building to the next by walking on a wooden beam dangerously suspended over the city of Madrid. Igor's escape is a visual metaphor of the plight of the immigrants, who, living in constant fear of deportation, are forced to walk a tight rope in order to survive in Spain. In the process, they are denied the most basic of human aspirations, summarized by Nena, in these terms: "All I want is a beautiful life." Nena's desire is a key thematic underpinning shared by all of the films. It is the desperate call of the outsider knocking at the Spanish/European border, as well as the voice of those who, like Nena's aunt in *Cosas* and Mulai in *Cartas de Alou*, are already inside but not fully accepted. It is also the voice of immigrants like Alou, who are not deterred by deportation and repeat their

illegal entrance into Spain. This defiance of the law on the part of immigrants like Alou emphasizes the idea that the "problem" of immigration is not solved by expulsions. As Hall (1992:47) puts it: " This is an old European story--expelling the Moors at the front gate only to find them creeping in through the back."

As Santaolalla (1999:113) observes, contemporary Spanish society perceives and represents itself by a fundamental paradox: the historical awareness on the one hand of being the product of a unique fusion of cultures, races and religions, and the pervasive idea on the one hand that Spain is an ethnically homogenous nation. This group of films at the end of the millennium show a Spain struggling with the challenges that post-modernism and post-colonialism pose to the second part of the paradox. They offer reflections on the plight of non-European , non-white immigrants and marginal groups within Spanish society as they struggle to gain acceptance or merely to survive. The characters chosen to represent this plight, by virtue of their economic status, ethnicity, religion, sexual preference or nationality threaten the stability of a society intent on preserving a mythical, ethnically homogeneous quality even at the expense of becoming outright racist. These four films address issues associated with the formation of a heterogeneous, hybrid society that is the result of a new flux of migration, and in this sense they illustrate the renewed interest contemporary Spanish cinema has in representing "the exile" (Kinder 1993:286). Ultimately, these films fuel the question Homi K. Bhabha (1994:271) has identified as a key challenge today: "As the migrant and the refugee become the 'unhomely' inhabitants of the contemporary world, how do we rethink collective, communal concepts like homeland, the people, cultural exile, national cultures, interpretive communities?" Being cultural products, these films do not propose solutions, but rather invite the intended Spanish audience, as they become integrated into

the larger European community, to take a critical look at themselves. In so doing the spectators are called to reassess Spain's role as the border police for a retreating group of nations with an imperialist past that are now tempted to enclose themselves in a backward-looking fortress called Europe.

Notes

¹ Joanna Apap (1997:138) notices that from 1980 Northern Europe began to tighten visa restrictions, and that factor, together with the new prosperity in Southern Europe, caused Italy and Spain to become receiving countries for new immigrants. Two recent scholarly works on the subject of immigration to Spain are: Antonio Izquierdo Escribano's (1996) *La inmigración inesperada: La población extrañjera en España (1991-1995)*, Madrid: Trotta; and Jesús Contrera's (1994) *Los retratos de la inmigración: Racismo y Pluriculturalidad*, Madrid: Talasa.

² See <http://www.fecl.org/>

³ Cristóbal Mendoza's (1997:71) study concludes that "the total number of non-EU residents in Spain is still far lower than in Central or Northern Europe and new labor inflows have experienced a remarkable decline since 1992." Also, according to Joanna Apap (1997): "Spain's immigrant population accounts for less than 2 per cent of the country's total population and the immigrant proportion of the official labor force is even smaller (about 0.7 per cent-Colectivo IOE 1990, p. 123)."

⁴ Other films of the decade such as Gerardo Herrero's *Malena es nombre de Tango* and Iciar Bollain's *Hola, Estás sola?* show white immigrants from Eastern Europe, but they are not portrayed as posing a threat to society. Danger is seen only in non-

European , non-white immigrants such as African Arabs or blacks and Latin Americans. Gypsies, the traditional ethnic "other from within" in Spain are given a fresh look in Chus Gutiérrez's *Alma Gitana*, a film dealing with internal Spanish racism. Four recent films that share the motif of the "other from without" are Cecilia Bartolomé's *Lejos de Africa*, Eugenio Martín's *La sal de la vida*, Lorenc Soler's *Said*, and Icíar Bollain's *Flores de otro mundo*.

⁵ As Santaolalla points out, the black man's repetition of the word "Ombasi" suggests this is his name, although the Spanish couple refer to him as "el negro" (116).

⁶ Alou's illegal status is exploited also by his own compatriots, most noticeably by his friend Mulai, a legal resident himself, who profits from Alou's work at the sweat shop and charges him rent. At one point, Mulai even tries to sell Alou the necessary documents at a high price.

⁷ "Tú", "Moreno", "Negro", and "Baltasar" in Spanish.

⁸ While the film focuses on the rejection, be it subtle or overt, that these black immigrants suffer, *Cartas* also points to the phenomenon of "mestizaje", or mixing of the races and melding of cultural backgrounds that is occurring as a result of marriages like that of Mulai and his white wife, Rosa. Several scenes show their baby mulato daughter, undoubtedly for that purpose.

⁹ *Alou* is the familiar, shortened form of *Alioune*, in the Wolof language of Senegal.

¹⁰ The traditionalist group had thrust the country into a series of civil wars when Alfonso's mother Isabella assumed the throne in 1833. For the Carlists, Liberalism was but "a second wave of the old Lutheran heresy for which Spain in the past had given her life-blood." (Brenan 1943:204)

¹¹ "Joder con los cubanos" in Spanish

Works cited

Apap, Joanna. "Citizenship Rights and Migration Policies: The Case of Maghrebi Migrants in Italy and Spain." *Southern Europe and the New Immigrations*. Eds. Russell King and Richard Black. Portland: Sussex Academic P, 1997. 138-157.

Bhabha, Homi K. "Frontlines/Borderposts." *Displacements: Cultural Identities in Question*. Ed. Angelika Bammer. Bloomington: Indiana UP, 1994. 269-272.

Brenan, Gerald. *The Spanish Labyrinth, an Account on the Social and Political Background of the Civil War*. Cambridge: The University Press, 1943.

"Bwana." [wysiwyg://111/http://www.filmfestivals.com/sanseb96/sfilmcl.htm](http://www.filmfestivals.com/sanseb96/sfilmcl.htm). 23 May 2000.

Cimmino, Carlo. "Taxi!". http://www.geocities.com/Vienna/6557//ci_taxi.htm. 15 November 1999.

Contrera, Jesús. *Los retos de la inmigración: Racismo y Pluriculturalidad*.
Madrid: Talasa, 1994.

García de Cortázar and José Manuel González Vesga. *Breve historia de España*.
Madrid: Alianza, 1994.

García-Zarza, Isabel. "Fearing Immigration, Spain builds its barbed wire Berlin
Wall"
[http://www.business-server.com/newsroom/ntn/world/081198/world5_3526_no
frames.html](http://www.business-server.com/newsroom/ntn/world/081198/world5_3526_no
frames.html). 13 May 2000.

Gómez-Peña, Guillermo. *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul: Graywolf,
1993.

Hall, Stuart. "Culture, Community, Nation." *Representing the Nation: A Reader*.
Histories, Heritages and Museums. Eds. David Boswell and Jessica Evans. London and
New York: Routledge, 1999. 33-44.

--- "European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown." *Screening
Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. Ed. Duncan Petrie,
London: The British Film Institute, 1992. 45-53.

"Inmigrantes: Crece la
marea." <http://www.elpais.es/p/d/19990809/espana/inmigra.htm>. 22 November 1999.

Izquierdo Escribano, Antonio. *La inmigración inesperada: La población
extranjera en España (1991-1995)*. Madrid: Trotta, 1996.

Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*.
Manchester: Manchester UP, 1998.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*.
Berkeley: U of California P, 1993.

"La UE busca la forma de armonizar su política de inmigración y asilo."
<http://www.elpais.es/p/d/19991014/internac/asilo.htm>. 2 December 1999

Mendoza, Cristóbal. "Foreign Labour Immigration in High-Unemployment
Spain: The Role of Agrican-Born Workers in the Girona Labour Market." *Southern
Europe and New Immigrations*. Eds. Russell King and Richard Black. Portland: Sussex
Academic P, 1997. 51-74.

Palacio Atard, Vicente . *Nosotros, los españoles: Una explicación de la España
de ayer y de hoy como resultado histórico y proyecto de futuro*. Barcelona: Planeta, 1991.

Qassim, Ali. "Turning the Tide." *New Internationalist on Line*, 305. September
1998: <http://www.oneworld.org/ni/index4.html>. 12 May 2000.

Santaolalla, Isabel. "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's
Bwana'." *Bulletin of Hispanic Studies*, 76(1999):111-122.

El Teatro del Silencio

Ruth Muñoz-Hjelm
The University of Arizona South

Cuando observamos por primera vez el teatro de sordos, los que solamente hemos tenido la oportunidad de ver teatro tradicional, nos quedamos asombrados de descubrir la manera en que el ser humano se adapta a diferentes métodos de comunicación, a pesar de cualquier limitación física o de los sentidos. Los oyentes, al presenciar una obra de sordos, nos sentimos envueltos en un inmenso silencio comunicativo, casi intuitivo, porque nos vemos forzados a tratar de entender algo que no habíamos considerado necesario hasta ahora. Gana la curiosidad y el deseo de la nueva aventura, y entramos entusiasmados al mundo de una nueva forma de arte que desconocíamos dentro del género teatral.

El teatro de sordos se encuentra casi ignorado como parte del estudio crítico, académico. Tal vez existe el temor de no entenderlo y se le ha marginado hasta cierto punto por no considerarlo un medio comunicativo de las mayorías, pero nos sentimos alentados, sin embargo, al descubrir que existen muchas similitudes dentro de la diferenciación de ambos tipos de teatros para sordos y para oyentes. Además, es posible que hasta ahora se nos haya escapado el hecho que el teatro de sordos y para sordos es también de oyentes y para oyentes, debido a la interacción y participación de ambos tipos de actores. La guturalización como parte del teatro de sordos, también contribuye algo más a la interacción con la audiencia de oyentes.

El análisis por escrito puede ser una de las mayores contribuciones al entendimiento del Teatro del Silencio, porque la escritura y la lectura de la obra teatral es

lo que la incorpora a la literatura. Steven Spielberg, en su aceptación del premio: "Academy of Arts and Sciences' Lifetime Achievement Award", dijo que: "Solamente una generación de lectores logrará dar vida a una generación de escritores", y nos dicen Carolyn Schuler y Susan Meck, que: "...Cuando el texto, el arte y la emoción se unen, se crea una verdadera armonía. Sin embargo, es sólo cuando la literatura se comparte que verdaderamente se le da vida". (Sharing Literature With Deaf Children, p.79) La tecnología también contribuye a apoyar a los actores sordos. Un ejemplo es el uso del sistema SFX que se aplica por medio de la computadora, y el cual permite que los actores sordos puedan leer simultáneamente varias líneas, dichas por los actores oyentes, y poder mantenerse así con el uso de esas claves, al tanto de su participación y su lugar en la obra. (Thackaberry, pp.2-3)

Al ver el drama de una obra de teatro de sordos, ahora somos nosotros, los de los cinco sentidos bien desarrollados, los que nos sentimos un poco perdidos y frustrados en medio de una nueva forma de comunicación, por no poder descifrar completamente cada mensaje y método comunicativo, pero tenemos todavía una gran ventaja; podemos asociar este teatro con la mimática ya conocida, podemos pensar en la tradición del teatro japonés, y podemos leer los gestos y las expresiones en el movimiento del cuerpo. Tenemos además, la ventaja de poder escuchar a los intérpretes y a los actores oyentes que interactúan con los actores sordos.

No es completamente necesario saber reconocer el lenguaje de las señas. Estamos acostumbrados ya a leer otros lenguajes sin tener que escucharlos, como el lenguaje de las imágenes y el de los símbolos. Ya somos peritos en la hermenéutica de las diferentes artes y sabemos intuir los mensajes en los cuadros pintados, en las danzas sin canciones,

y hasta en la expresión de una mirada. Tenemos además la ventaja de haber siempre escuchado, sin haber tampoco perdido después el privilegio. Ahora los oyentes nos encontramos con la irónica desventaja de ver y tratar de entender por primera vez la comunicación de un teatro que no es sólo de sordos sino para sordos.

Es maravilloso, no cabe duda, ver algo novedoso para nosotros en el arte del teatro. Debemos considerarlo e incorporarlo generosamente al género literario como otra rica dimensión, como una oferta abierta al análisis y a la hermenéutica. El teatro de sordos nos desafía a tratar de entender lo otro para hacerlo nuestro. Entramos y compartimos su mundo de silencio. Los oyentes observamos en el teatro de sordos, cuidadosamente cada gesto, cada movimiento. Ponemos las imágenes en orden, e interpretamos los eventos, aunque no escuchamos igual que ellos, sino que observamos el lenguaje visual de sus diferentes formas de expresión. A veces no podemos evitarlo y retrocedemos a tratar de ubicar en nuestras propias palabras los mensajes de los gestos. Somos como los que empiezan a aprender un nuevo lenguaje y no pueden todavía ni pensar ni soñar en ese lenguaje. No es, sin embargo, la primera vez que nos encontramos en medio de la expresión sin las palabras y esto nos presta alivio y nos da ánimo e impulso a proseguir con el estudio de éste género.

Cuando nos vemos vencidos por las emociones y quedamos temporalmente mudos, acudimos a un lenguaje que puede expresar la intensidad de ese sentimiento, como las lágrimas que corren por las mejillas en silencio. Los oyentes tenemos eso en común con el teatro de sordos. Como nos dice Kim L. Smith en su estudio literario sobre el silencio, *El silencio en cuatro obras de Elena Poniatowska: Un acercamiento socioliterario*: "La frustración, debida a la destrucción de las líneas de la comunicación,

se manifiesta en el lenguaje del cuerpo, y otra forma de silencio trata de comunicarse"
(17)

Es evidente, sin embargo, que dentro del estereotipo, las lágrimas se consideran más bien el lenguaje silencioso de la mujer por considerársele ser más débil, y menos controlada en manejar sus emociones que el hombre, porque como nos menciona también Smith en la misma página:

Las lágrimas son tradicionalmente consideradas formas femeninas de expresar la frustración y la sensibilidad. Los hombres, por el contrario, usan las lágrimas raramente si acaso las usan del todo. Y la única forma apropiada que deben usar (estereotípicamente), es el expresar el coraje. La mujer, se ha pensado, carece de la capacidad de arreglar significativamente las palabras. Por consiguiente, debe de apoyarse en formas silenciosas de la comunicación, como lo son las lágrimas.

Es irónico que en lugar de considerar las lágrimas como una extensión del lenguaje por ser una manera más de expresar las emociones, se consideren como una limitación y una debilidad. En el teatro, sin embargo, las lágrimas son un instrumento adicional para enfatizar el drama. Podríamos sugerir que en este caso es el que no puede llorar el que se encuentra verdaderamente limitado.

Para poder apreciar la extensa expresión del teatro de sordos, es imprescindible desarrollar más que nunca nuestra habilidad de interpretar el ritmo de los movimientos. ¿Cómo podríamos habernos imaginado que existía la onomatopeya visual? ¿Cómo entender la hermenéutica de aquellos que inventan aunque sea parcialmente, lo que es la dimensión del sonido? Sólo podríamos imaginárnoslo al taparnos los oídos cuando vemos

un drama en el cine o en el teatro. De repente nos parece más importante que nunca poder apreciar lo simbólico. Nos esforzamos en entender mejor los gestos y los manierismos, en no perder ni el más mínimo método de comunicación que tengamos en común, como la expresión física del movimiento del cuerpo y de la postura. La compañía mexicana de teatro de sordos *Seña y Verbo*, introduce esta idea en una sinópsis de sus obras:

Para los oyentes, asomarnos al mundo de la sordera es como viajar a un lejanísimo país, con un lenguaje y una cultura completamente distinta, sin tener que salir de nuestra ciudad. ¿Quién no ha fantaseado alguna vez sobre qué se sentiría carecer de un sentido? ¿cómo sería nuestra percepción del mundo? ¿Cómo nos afectaría personal y socialmente?

Sordos y oyentes participamos en el lenguaje visual comunicativo. Podemos también, por medio de la hermenéutica cultural, identificarnos mutuamente. Coincidimos en estar dentro de la comunidad del aprendizaje. Hablamos el lenguaje común del metalenguaje sin sonidos, y no se necesitan las palabras o el sonido para hacernos sentir el significado de un drama. Actuar no es necesariamente sinónimo de hablar. En el teatro de sordos la relación significante, significado y signo perdura sin el mensaje enunciado, y se experimenta la misma arbitrariedad de la hermenéutica en el núcleo cultural de la audiencia. Sin necesidad de escuchar, vemos un abrazo y el estrechar las manos, y lo interpretamos como saludo, afecto o despedida. Nos apoyamos en el símbolo universal de todos los actos. Interpretamos en los movimientos acompañados del silencio, nuestro propio esquema cultural, la intención, la acción, la reacción y el efecto de los actos. Nuestra interpretación es el resultado de la lógica, el razonamiento, y la identificación, y es la universalidad, el ingrediente más fácil de digerir para darle significado a la obra. En

el teatro de sordos, la organización de las imágenes se vuelve en el elemento unificador de la reconciliación entre lo subjetivo y lo objetivo del mensaje.

Este ensayo es una exploración de aquellos métodos de comunicación que pueden existir sin la colaboración del sonido. *Ecos y sombras* (*Cuando las palabras no te alcanzan*), es una obra teatral de sordos, compuesta de varias mini-obras que exploran la soledad de los seres sordos, acompañados por sus propios ecos (imitaciones de sonidos) y sus propias sombras (la soledad y frustración del que no oye y el que no habla). La investigación del teatro de sordos nos ayuda a promover los objetivos de la comunicación en la educación. El teatro: "promueve identidad, diversidad y cultura en el contexto de comunidades múltiples..." (1), de acuerdo con el artículo de Bonnie Meath-Lang, del Instituto Técnico Para los Sordos, Instituto Rochester de Tecnología, titulado "Interacciones dramáticas: trabajo de teatro y la formación de comunidades de aprendizaje", donde nos dicen también que: "los objetivos de una comunidad de aprendizaje y de un centro de talleres de teatro, son el abrir a los estudiantes a cuestionamientos humanos y a temas universales"(4). Estos objetivos son los mismos que forman parte de la estrategia del teatro de sordos.

El teatro de sordos mexicano, Seña y Verbo, que ha montado *Ecos y Sombras*, utiliza la lengua de señas mexicana, con sus propias reglas gramaticales, distintas del español. En el teatro de sordos se usan no sólo el movimiento de las manos, sino del torso, el de las cejas, la cabeza y otros elementos gestuales, igual que la lectura labial. Es también la intención de este ensayo, introducir y comprobar al lector oyente, que existe la posibilidad de integrar con el teatro de sordos, una comunicación interactiva entre la comunidad de sordos y la de los estudios académicos de los oyentes. El teatro de sordos

nos ofrece la oportunidad de expandir el ámbito del análisis crítico, con su rico, novedoso e innovador material dramático.

La mayor sorpresa del espectador no acostumbrado a este tipo de teatro, son los imprevisibles sonidos guturales que rompen el silencio, imitando palabras, porque no son completamente inteligibles. Las enunciaciones de los sordos nos suenan tristes, como gemidos, súplicas o llantos. Entendemos por qué encuentran los sordos refugio en el lenguaje de las señas. Es evidente que hacer cualquier sonido les resulta difícil. Las señas los libera, dándoles más oportunidad de expresarse extensamente y con rapidez; les da su propia voz.

En la primera escena de *Ecos y Sombras*, bajo la dirección de Alberto Lomnitz, vemos la actuación de tres actores sordos: Zaira Haddas, Lucila Olalde y Sergio Isaac Falconi, acompañados por los actores oyentes: Luis Rábago, Joana Brito, Glenda Fur, Hernán del Riego, Taniel Morales, y Everardo Trejo. La música original de Eugenio Toussaint es el *leitmotif* que imita a través de toda la obra las guturalizaciones de los propios actores sordos, enfatizando y explicando a la vez, la manera en que los sordos escuchan y proyectan los sonidos que ellos a veces escuchan y repiten limitadamente.

La música de la obra incorpora la interpretación de sonidos que pueden ser irritantes por no ser oídos claramente. Suena a veces como rechinidos, a veces como ecos prolongados, a veces como sonidos monótonos y molestos, sin sentido, tal y como deben escucharlos los que sufren de una sordera parcial o casi completa. La música nos ayuda a comprender la frustración del que tiene que tolerar oír zumbidos y silbidos en lugar de los sonidos claros y congruentes que estamos acostumbrados a escuchar los oyentes. Simpatizamos con la ansiedad, la frustración y el dolor del que se encuentra aislado y

marcado repentinamente por la diferenciación, sobre todo aquel que no se ha acostumbrado a ser sordo por no haberlo sido desde el nacimiento.

Los temas de las escenas son los temas de los que sufren ambos tipos de sordera. La obra instruye a los oyentes en la experiencia de los sordos. La dinámica entre sordos y oyentes se convierte en el vínculo de la asimilación del otro. Los temas cubren los problemas sociales de ambas comunidades y se representa la manera en que suelen interactuar dentro de la sociedad. El teatro del silencio exige de nosotros que escuchemos auditiva y visualmente su causa, y que nos identifiquemos. El teatro de sordos es convincente, humano, comprensivo, realista, conmovedor, motivante, estimulante e inspirante. La escenografía de Hugo Heredia complementa al título con su proyección de luces y sombras, logrando la unificación del tema con los ecos proporcionados por la música y las guturalizaciones de los actores sordos.

La primera escena se trata de un famoso compositor y director mexicano de orquesta que ha perdido repentinamente el oído. Vemos cómo sufre la alienación, la confusión y la soledad en sus relaciones personales. Se nos presenta también otra familia que vive en la casa de enfrente, y podemos entender la diferencia entre los dos tipos de sordera por medio de las conmovedoras actuaciones. La danza se utiliza como método de expresión e interpretación de los hechos. Cada actor tiene su pareja de danzante correspondiente. Nos sentimos cautivados, con una sensación de silencio aún cuando escuchamos el sonido de la música, por la forma en que se usa para enfatizar el lenguaje manual y enfocar a la audiencia en la acción mímico-dramática de los actores sordos.

El sonido singular del clarinete enfatiza la soledad del actor que representa a un viajero que escala un volcán. Entendemos al volcán como la angustia del sordo solitario

que está siempre a punto de explotar de ansiedad y desesperación debido a su sordera. Se intercalan la narración y el canto por un lado, y se actúa en silencio por el otro. Las actuaciones expresan la interiorización de los personajes. Desde un principio se nos presenta la dualidad en la forma del bilingüismo de los actores (el español y la lengua de señas), la dualidad en la participación de actores sordos y oyentes, y la dualidad del sonido y del silencio.

Son varias las escenas dentro de la obra completa, en las que vemos el tema recurrente de la soledad, dramatizada simbólicamente por el actor sordo, solitario, que escala el volcán como un viajero en una jornada solitaria y silenciosa a través de toda la obra, representativa de la laboriosa y difícil jornada de la vida de un sordo.

En la segunda escena, que constituye la representación del ensayo de una ópera, las dramatizaciones contribuyen a la interiorización del personaje. Las actrices Malena y Margot se funden como un sólo personaje (una es el sonido y la otra el movimiento). Se sincronizan los gestos, los sonidos, y los movimientos rítmicos. En todas las escenas se incorporan los ecos y las sombras, ambas representativas del silencio en las vidas de los sordos. Se funden también la narración y la danza. La mímica y la danza son el eco en acción de las palabras, igual que las guturalizaciones son los ecos del sonido de las palabras.

La música imita la transformación del sonido que progresa desde un sonido claro, melodioso, bello y operático, a un absurdo eco, ininteligible y nocivo. Es revelador el efecto de escuchar a los actores sordos enunciar parcialmente las palabras y se nos aclara la desesperación de los sordos hacia los oyentes, que les exigen que traten de hablar y que no usen el lenguaje de las señas. El escenario contribuye a la representación de las

sombras por el uso de las paredes construidas con una tela, detrás de cuya opacidad las formas de los actores se transforman y se desvanecen.

En otra escena, un actor nos ayuda a entender aún más el mundo de los sordos cuando declara que: "ustedes entienden por el oído, nosotros entendemos por la vista"... "nosotros somos diferentes, nuestro contacto con el mundo es visual, somos 100 por ciento visuales"... "el ochenta por ciento de los sordos nos casamos con los sordos porque podemos hablarnos, porque nuestro lenguaje se ve". Otros actores en la misma escena nos explican los problemas y las limitaciones de los sordos, el uso del lenguaje manual, y la función de la palabra: "La palabra es la función humana por excelencia". Nos preguntamos entonces ¿qué sienten que son los que no pueden pronunciar la palabra? Presenciamos a través del drama, la rebeldía y el coraje de los seres sordos.

Se reitera el tema de los ecos cuando en otra escena un actor nos dice que: "siente que está hablando, pero no oye su propia voz", lo que sí oye es silbidos y rechinos en el sonido de la voz, algo similar al gemido de algunos animales. En varias escenas vemos la desintegración del individuo en sus relaciones con los que no son sordos. Es evidente que el ruido de no oír es más desesperante que el silencio. En la quinta escena de la obra, se debate la filosofía del oralismo versus el bilinguismo de los sordos. Se explica que el sordo oye sin oír. Nos recuerda un narrador que: "los sordos pueden leer y escribir, pero siguen siendo diferentes". A pesar de la lengua de señas, la comunicación es mucho más efectiva con aquellos que han aprendido ese lenguaje.

En la escena hacia el final de la obra, vemos cómo algunos sordos finalmente se resignan, y al igual que nosotros, gozan la amistad, sonríen, beben, festejan. Como los zurdos que logran ser ambidiestros, los sordos logran ser bilinguistas para poder

sobrevivir y comunicarse. Presenciamos también hacia el final el papel de la mujer sorda. Se nos demuestra que vive en el mundo paralelo de la domesticidad, ya sea sorda o no, y en la escena final, vemos la intensidad de la tragedia que sufren los sordos cuando sus seres queridos mueren, dejándolos aún más aislados que nunca. La obra termina con el narrador que nos dice que: "la sordera tiene una manera de entender y de ver...que al principio, él decía que estaba sordo, como decir que estaba enfermo... y que no sabe si puede adaptarse a esa nueva forma de entender y de ver". Nos dice finalmente: "yo no soy sordo, pero vivo en la sordera". La escena final termina en un silencio profundo antes del aplauso, pronunciando lo que es el mundo de los sordos, simbólicamente, y llevando a cabo el objetivo del grupo Señá y Verbo, de dar a conocer lo que es el mundo de los sordos a través del Teatro del Silencio.

Bibliografía

Ecos y Sombras (Cuando las palabras no te alcanzan). Videocassette. Prod. Señá y Verbo. Dir. Alberto Lomnitz. 2000. 2:05 horas.

Meath-Lang, Bonnie. "Dramatic Interactions: Theater Work and the Formation of Learning Communities". *American Annals of the Deaf*. V.142 (Apr.1997) p.99-101.

Schuler, Carolyn & Susan Meck. "Sharing Traditional and contemporary Literature with Deaf Children. Rochester: Library Trends, Volume 41, No. 1 (Summer 1992): pp. 61-84.

Señá y Verbo. *Teatro de sordos*. México, D.F., p. 3. Smith, Kim L. "Silence in Four Works of Elena Poniatowska." Dissertation, Texas Tech U., 1988.

¿Testimonio o Ficción? Actitudes Académicas

Silvia Nagy-Zekmi
SUNY at Albany

"La única manera de construir
la memoria histórica de los pueblos
era escribiendo."

Rigoberta Menchú:

Rigoberta, nieta de los mayas

1. El contexto postmodernista del testimonio. El rol del intelectual.

El postmodernismo tiene muchas (demasiadas) definiciones hoy en día, algunas se centran en la ruptura con el proyecto modernista, específicamente, con el campo estético de la modernidad. Otros, como Jameson y Baudrillard sugieren que el postmodernismo se refiere a algo enteramente nuevo, a un momento "esquizofrénico". Ihab Hassan hace incapié sobre el anti-elitismo y anti-autoritarianismo que caracteriza al postmodernismo además del "diffusion of the ego" (99). Sin embargo, en lo que todos los críticos parecen estar de acuerdo es que el comienzo del postmodernismo es marcado por el admitido fracaso del proyecto de la modernidad.(1) Baudrillard, a su vez, abandona tanto su apego al marxismo como sus presuposiciones con respecto al Siglo de las Luces y en *L'Echange symbolique et la mort* (1976) desarrolla sus teorías sobre la Postmodernidad sugiriendo que, con el siglo XX, entramos en una época histórica radicalmente diferente a todas las anteriores y pasamos de una sociedad "metalúrgica" a una "semiúrgica" - (de semiosis).

De acuerdo a José O. Alvarez, el postmodernismo, "se presenta como una visión filosófica que pretende reemplazar los argumentos finiseculares del mundo moderno con algo nuevo que abre la puerta a la incertidumbre. El período moderno en su declinación exigía una nueva visión y ésta, aunque no se quiera, ha convertido al oeste en una pluralidad de culturas donde ninguna ideología impone su dominio." (José O. Alvarez)

Con respecto a la relación entre el poder y el discurso, que es uno de los puntos cardinales de esta investigación, Lyotard se posiciona en contra (con sus palabras "desconfía") de las narrativas totalizantes, porque en la modernidad los discursos monolíticos y homogeneizantes han excluido las voces contestatarias. Alvarez sugiere que Lyotard retoma la idea Wittgensteiniana del lenguaje como juego(2) y la usa como paradigma de conocimiento porque es la clave de las 'narrativas pequeñas' (*petits récits*) opuesta a las 'narrativas grandes' (*grands récits*). Según Lyotard los *grands récits*(3) de la modernidad que representaron ideas (utópicas), tales como la acumulación de riquezas, de la emancipación de los trabajadores y la sociedad sin clases, han perdido toda credibilidad. Por eso favorece el surgimiento de una multitud de discursos manifestando la heterogeneidad cultural, racial, nacional del tejido social y los que resisten propósitos de control que se manifiestan en los intentos críticos de clasificar las prácticas representacionales y de esa manera mantener firmes los límites del canon literario. Linda Hutcheon comenta:

Postmodern representational practices that refuse to stay neatly within accepted conventions and traditions and that deploy hybrid forms and seemingly mutually contradictory strategies frustrate critical attempts . . . to systematize them, to order them with an eye to control and mastery - that is, to totalize (37).

En la postmodernidad se eliminan los cánones tradicionales (y totalizantes) de la literatura, pero también los de la crítica (*explication du texte* y otros). Surgen diversas aproximaciones teóricas y críticas a las obras literarias que pueden clasificarse dentro del postestructuralismo, feminismo, nuevo historicismo, teorías postcoloniales, etc. A partir de estos ángulos se articulan postulados con respecto a la representación literaria, la construcción del sujeto, la agencia, y las cuestiones fundamentales con respecto a las relaciones de poder.

Michel Foucault, sobre todo, en *La arqueología del saber*, nos da claves esenciales tocante al funcionamiento del poder y es uno de los pocos teóricos que pone de manifiesto la conceptualización general y abstracta de lo que entiende por poder; véanse sus postulados sobre el poder disciplinario, poder afirmativo/productivo, poder panóptico, poder carcelario, y finalmente, las vías de transmisión del poder, esencialmente el discurso(4). Foucault, en desacuerdo con la posición de Marcuse(5) sugiere que el deseo humano de expresar la verdad puede convertirse en un instrumento de control y conformismo social. Para los propósitos de este artículo me detendré en la discusión del nexo entre la producción de conocimiento y las relaciones del poder que se encuentran vinculados dialécticamente. El poder se ejerce, dice Foucault, mediante la producción de discursos que se autoconstituyen en verdades incuestionables. Consecuentemente, el discurso, en realidad, pasa a ser una forma específica del poder. Ceballos Garibay comenta: "Los discursos que produce el poder en forma institucionalizada se caracterizan por adquirir la función de constituirse en "verdad" aceptada por la sociedad" (55). Voy a hacer una referencia a la reciente polémica(6) Menchú-Stoll, (que trataré más adelante) además de la resistencia de D'Souza al testimonio de Rigoberta Menchú porque ambas reacciones ilustran el miedo a que ciertas

"verdades" penetren en la sociedad, las que están en oposición a lo que se acepta como "políticamente correcto."La "verdad" (siempre entre comillas) existe, dice Foucault, como forma de poder en la medida que a partir de ella se crea un determinado "código"mediante el cual se regulan las maneras de actuar (o pensar) de los individuos.(*Microfísica...* 147, 187) Pero como la postmodernidad frecuentemente se concibe como la liberación de la búsqueda de una sola verdad, deduzco que debemos aceptar las diferentes "versiones(7)" de la historia sin aferrarnos a una sola versión privilegiada.

Volviendo a la postmodernidad como marco ideológico de los testimonios en cuestión, señalaré una serie de características que se observan como rasgos sobresalientes en la producción literaria postmoderna:

1. la ausencia de los grandes metarrelatos,
2. la atención a lo marginal (y como tal, a lo femenino y a la alteridad),
3. la desborramiento de los límites entre lo literario y lo no-literario, lo popular y lo elitista, lo público y lo privado, etc.
4. la desaparición de la importancia del autor como individuo creador (Cf. Bartes, "La muerte del autor" 45) y la creciente importancia del papel del lector en armar la obra literaria en cuestión.

De acuerdo a estas pautas, además de lo discutido arriba, el testimonio (femenino) sería un producto postmodernista por excelencia. Examinémoslo a la luz de las características señaladas: El testimonio consta de un relato de experiencias vividas que se

publica en forma impresa, y que, por el momento, se encuentra en el centro de discusión sobre lo que constituye lo literario.(8) Frecuentemente el testimonio femenino se ofrece por una (varias) mujer(es) marginada(s), cuyos derechos individuales y/o grupales han sido violados y que vive para representar ese grupo introduciéndose en el mundo académico, a veces, a través de la relación con un intelectual (antropólogo/a, escritor/a, etc.) que aparece como autor (!) del libro que resulta de esta colaboración.(9)

Generalmente, la voz testimonial parte de la experiencia individual, es decir, de lo privado y hay una razón explícita para divulgar estas experiencias individuales, entrando en el dominio de lo público. La razón más frecuente es el deseo de denunciar injusticias cometidas por representantes de instituciones públicas (policías, militares, burócratas, etc.) contra individuos civiles (que representan lo privado).(10) Del desborramiento del límite entre lo público y lo privado emerge un espacio híbrido desde el cual el sujeto ofrece su testimonio. John Beverly fue el primero en señalar que, en efecto, el testimonio es un espacio apropiado para una labor conjunta, positiva y creativa del intelectual y del marginal y un espacio ideal para que se desarrolle una verdadera solidaridad entre los dos. ("Anatomía..." 14-15)

Quisiera profundizar aquí sobre el rol del intelectual en esa coyuntura y analizar tres contribuciones que se puede atribuir al intelectual en relación al testimonio: el estudio, el análisis y la difusión. El primero consiste de recoger el testimonio, (d)escribirlo(11) o ficcionalizarlo(12). Los dos tipos principales de discusión en los círculos académicos en general, y en los círculos académicos estadounidenses en particular en torno al testimonio se centran en dos problemáticas: La subalteridad del/a que ofrece su testimonio y la presencia (o carencia) de ficcionalización de los hechos

marcados. Ante la ya famosa pregunta de Gayatri Spivak: "¿Puede hablar el subalterno?" - ella misma se había respondido que no, porque el espacio del subalterno en representaciones ficcionalizadas es tan remoto que hacerlo hablar sería inconcebible.(13) Neil Larsen(14) nos advierte sobre los riesgos de creer que se accede fácilmente el subalterno, porque se lo observa y Robert Carr, a su vez, llama la atención al peligro de creer que en el testimonio se está ante un subalterno transparente que se puede estudiar desde la comodidad académica. A todo esto, Beverly sugiere una especie de solución, un compromiso: el/la que habla no es subalterno, sino que es "intelectual orgánico de la clase subalterna." Este deslinde es interesante, ya que implica, según Beverly, que ese intelectual se mueve en el mundo y es capaz de trascender las barreras de lo nacional (rasgo postmoderno en sí) y se proyecta sobre otras culturas. Yo prefiero no considerar la subalteridad como una clase, porque esto llevaría a una innecesaria e injusta homogeneización de grupos subalternos.

Con respecto al tópico de sumo interés en círculos académicos al menos, la veridicción en el testimonio(15). Yúdice nos dice que no es procedente plantearse esa preocupación, pues "la verdad" como tal, es irrelevante; ya que el testimonio, al margen de la verdad de los acontecimientos narrados, es testimonio siempre y cuando cumpla la condición de generar una praxis transformadora. Dice Yúdice que es lícito el uso de la "maravilla" así como lo era en la épica, para darle más efectividad al relato. Sin embargo, hablando de Randall, Barnet y otros, Beverly señala que al centro del testimonio se encuentra la cuestión de la función ético-estética del mismo. Esa función sólo se cumple cuando se concluye que el relato es verdadero. La publicación del libro de David Stoll,(16)*Rigoberta, and the Story of All Poor Guatemalans* retoma esta disputa, ya que el antropólogo hace incapié en la veridicción en su análisis del testimonio de Rigoberta

Menchú descartando sus posibles méritos, porque "[it] cannot be the eyewitness account it purports to be." (9)(17) David Stoll intenta caracterizar la recepción poco favorable de su libro en círculos académicos como un asunto político:

The first time I presented my doubts about enshrining Rigoberta's story was at Berkeley in October 1990. The Western Humanities Conference was addressing the issue of political correctness. This was a meeting of left-liberal scholars, not the conservatives who would soon be using the "p.c." label to polemicize against them. (239)

Sin embargo, las disputas iniciadas por Stoll y retomadas por muchos críticos e investigadores no han cesado aún (cf. nota 10). Uno de los puntos discutidos es la mediación que pudo haber distorsionado, manipulado, corregido lo relatado por Rigoberta.

En los testimonios mediados el/la mediador/a debe reducir su intervención a lo mínimo para no influir, dentro de lo posible, en lo narrado y para no poner en duda el elemento de veridicción, una característica fundamental del testimonio.(18) Burgos y Viezzer, las mediadoras de los testimonios de Rigoberta y Domitila en su prólogo enfatizan la dificultad de "efectuar el paso de la forma oral a la escrita" (Burgos 17) El resultado es un texto depurado de preguntas y de *verba dicendi*, un texto monologizado, tanto formal como ideológicamente. La diferencia marcada entre la voz del testimoniante y la voz subyacente de la mediadora preserva la personal del testimoniante como la de la Otra. Achugar opina: "La voz del Otro aparece como una voz distinta de la del mediador que se hace presente en notas a pie de página y otros paratextos." (65)

La postura de académicos como Molloy y Sklodowska, postula Beverly, en tanto que cuestiona lo ficcional del relato testimonial, le permite su entrada en el canon, pero a costas de sacrificar su función ético-estética. Ante este problema Beverly se plantea que los dos tipos de lectura son aceptables y que se pueden adaptar la postura del crítico para que éste pueda resolver "the struggle over the teaching and interpretation of literature." M tarde añade: "our battlefield is the classroom." ("All Things Modern" 128). Volviendo al tema de la función del intelectual, me gustaría añadir que el académico norteamericano gana un sueldo (relativamente) bueno, está titularizado y no corre riesgos de ningún tipo, sino que más bien es recompensado por investigar estos nuevos fenómenos literarios, no creo que se pueda hablar de un rol como luchador. A diferencia de Yúdice y Beverly y, adhiriéndome a la posición de Sklodowska, considero que el testimonio aprovecha la hibridez de formas discursivas postmodernas para expresar el compromiso socio-político y las aspiraciones estéticas e ideológicas de las élites progresistas postcoloniales. (Sklodowska 87) Al mismo tiempo, el testimonio es un ejemplo importante de la "literatura de resistencia," (Harlow)(19) un género contestatario.

2. El género del testimonio

El título de este trabajo rinde homenaje a dos de los celebrados testimonios femeninos de nuestra época: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) de R. Menchú y Elizabeth Burgos. Según lo anteriormente dicho, en la época postmoderna se diluyen las fronteras canónicas y se incluyen géneros hasta ahora marginalizados en el discurso histórico, cuyo contenido frecuentement desmiente "la historia oficial," escrita(20) (!) por el vencedor, el colonizador el europeo, el hombre blanco manifestando, por consiguiente,

una perspectiva eurocéntrica, (21) colonialista y, a veces, racista basada en el concepto cartesiano de una verdad existente. Sin embargo, en yuxtaposición con la "historia oficial" está la manifestación contestataria, las versiones subalternas de la historia, que llena los vacíos de la "historia oficial" y da a conocer otro punto de vista, digamos, la "visión de los vencidos"(Miguel de León Portilla). Esta visión incluye eventos, detalles y personajes que, en conjunto con la versión en los registros oficiales, y a veces en oposición a ellos, presenta una realidad muy diferente a la que se delinea en la "historia oficial". Por esto los intelectuales derechistas --de quienes D'Souza es un ejemplo impresionante-- se esfuerzan por mantener las versiones no oficiales (las contra-historias) fuera del alcance para el público y especialmente fuera de la Academia. Refiriéndose a este aspecto contrahistórico del testimonio de Rigoberta Smorkaloff comenta: "El testimonio de Rigoberta Menchú, como toda narrativa testimonial revela una realidad inédita, la historia y cultura no 'oficiales,' sin precedentes literarios canónicos..." (114). De modo que, la contrahistoria es de carácter contestatario, su función es contradecir o corregir ciertos aspectos de la historia oficial, o revelar otros aspectos no incluidos.(22) Si el recurso principal de la historia "oficial" es la escritura, la contrahistoria tiende a ser oral, ya que, frecuentemente se basa en memorias, testimonios, entrevistas, etc. Por lo tanto, el testimonio se destaca como un instrumento de la contrahistoria, un género contestatario. Según Emma Sepúlveda, "[E]l testimonio ha ganado una reputación como discurso de resistencia que capacita a los marginados, a los colonizados los reprimidos." (11-12), por ofrecer una perspectiva diferente que frecuentemente viene de fuentes carentes de poder y revela aspectos del comportamiento del vencedor que éste no incluye en su versión de los hechos.(23) El testimonio de los marginados ofrece la posibilidad de influir en la opinión del lector y, de este modo, opera como literatura contestataria.

Algunos críticos, entre otros Beverly, remontan las raíces del testimonio latinoamericano hasta las crónicas, en todo caso, las partes no inventadas de las mismas. En ellas el indígena se expresó, aunque no exclusivamente (Guamán Poma sería la excepción por excelencia) mediante un agente: el/la que puso en papel el testimonio oral del informante (como en las crónicas de Sahagún, de Titu Cussi, y de Sta. Cruz Pachacuti). Este tipo de testimonios se acompañan por un prólogo escrito por el agente que, a su vez, pone en contexto el testimonio para el lector. Por un lado el prólogo es informativo, pero por otro, puede ser manipulativo, aunque quizás no intencionalmente, sino que por causa de la transición de códigos: de una lengua a la otra, de una cultura a la otra, de lo oral a lo escrito. (Cf. Mignolo.) La mediación, dependiendo de su grado de interferencia, produce un género híbrido, entre el testimonio y la (auto)biografía novelada. Quién decide cuál es el género de *Hasta no verte, Jesús mío*, tomando en cuenta que Josefina Bórquez (Jesusa en el libro) lo rechazó rotundamente.(24) Se debe reconocer que el caso de *Hasta no verte*, es bastante *sui generis*, porque Poniatowska reconoce su interferencia en el texto, reconociendo que tuvo que armar el texto a base de sus notas y memoria, debido a que Josefina Bórquez no le dio permiso de usar grabadora. "Llévese esa chingadera, quién va a pagar por eso, esa luz que Usted me está robando..." (García Pinto 182)

No obstante, Beth Jörgensen incluye *Hasta no verte...* en la categoría del testimonio, junto a los libros de Rigoberta y Domitila.(25)

Hasta no verte de ninguna manera es una novela, sino que es un testimonio, como Me llamo... de E. Burgos y R. Menchú y Si me permiten hablar de M. Viezzer y de D. Barrios. Es ampliamente reconocido el hecho que muchos libros de Poniatowska

expanden el límite entre ficción y no-ficción, novela, cuento y relato; novela y biografía, poniendo la clasificación literaria convencional en un sano estado de confusión. (142)
(La traducción, abreviaciones y destacados son míos.)(26)

No del todo convencida de estos argumentos, sugiero que el género de *Hasta no verte...* sigue siendo problemático. Uno de los puntos de cuestionamiento es el uso del alias, un filtro más entre el testimoniante, la autora y la narradora, el personaje y el lector, el cambio de nombre de Josefina Bórquez a Jesusa Palancares, hecho que Josefina resintió: "la [debía haber] hecho con su nombre y con fotografías de ella" dice Poniatowska refiriéndose a la recepción de Josefina (García Pinto 181)

Los críticos, por lo general, no prestan mucha atención al aspecto autobiográfico, sino que los libros de Domitila y Rigoberta se consideran como narraciones etnográficas o se destacan sus características ideológicas y se acentúa su dimensión política. En cambio, la mayoría de los mismos críticos (Tatum, Poot Herrera, López González) consideran *Hasta no verte...* como novela biográfica.

La otra posibilidad es considerar el testimonio como discurso autobiográfico, en cuyo caso se hace evidente que el carácter mediado no permite que el destinatario se entere directamente del proceso de autodescubrimiento (característica inherente del discurso autobiográfico. Cf. Lejeune) del testimoniante. Aunque el sujeto individual es evidente en el título: "Me llamo..." Rigoberta insiste que "es la historia de todos" (Menchú 3), sugiriendo que hay un sujeto colectivo por lo cual habla la que ofrece el testimonio. Por eso las inconsistencias postuladas en el libro de Stoll no deben tomarse con demasiada seriedad. Con respecto a la capacidad del público de evaluar el testimonio Sklodowska comenta,

lo único que sí podemos evaluar son las particularidades discursivas que van configurando el poder de persuasión del testimonio: su capacidad de hacernos creer en sus intenciones, su éxito en armonizar su objetivos (aspecto ilocutorio) con los efectos que de hecho tiene sobre el destinatario (aspecto perlocutorio)." (120-121)

El testimonio mediado, a diferencia de una autobiografía, en la cual la autora y la narradora es la misma persona, no se realiza por iniciativa propia, sino que es iniciado más bien por el/la mediador/a. Sin duda, no es la expresión de un sujeto que "preexiste", como en la autobiografía, sino que es la forma, el testimonio mediado, que determina el sujeto. (Cf. Lejeune 192)

Concluyo que el testimonio es poco definible como género, o que al menos debe considerarse un género híbrido, ya que comparte rasgos con la etno-historia, con la crónica, con la auto/biografía y la escritura memorialística. Además, la relación compleja entre el/la testimoniante y el/la mediador/a, sus consecuencias con respecto a la distribución del testimonio deben tomarse en cuenta al hablar del género del testimonio. Debo argüir, sin embargo, que el testimonio ha sido reconocido como parte del canon literario en su propio derecho (aunque D'Souza no esté de acuerdo) en nuestra época de "late capitalism" (Jameson) cuando la necesidad de tener discursos contestatarios es obvia.

Notas

(1). Además del libro indispensable de Lyotard, *La condition postmoderne*, (1979) se debe considerar *The End of Modernity* (1985) de Gianni Vattimo, entre muchos otros.

(2). Wittgenstein ve el lenguaje como un juego que jugamos y en el cual hay ciertas reglas que nos permiten ciertos movimientos, pero no otros. (i.e. saber cómo y dónde usar un verbo, un sustantivo, es lo mismo que saber utilizar los elementos de ciertos juegos) . (Stern 88)

(3). *Grand récit* es traducido por Craig Owens como "narración maestra/master narrative" dando las razones por su traducción de la manera siguiente: La narración maestra no pone de manifiesto "la incompatibilidad de las diversas narrativas modernas, sino su solidaridad fundamental. Pues, ¿qué es lo que hizo de los *grands récits* de la modernidad narraciones maestras, si no el hecho de que todas eran narraciones de dominio, del hombre buscando su *telos* en la conquista de la naturaleza?" (106)

(4). Cualquier discurso aparece como un conjunto variable de enunciados que conforman a una estructura específica y movable. Foucault centra su investigación en las relaciones de coexistencia de los enunciados que se convierten en prácticas o conductas sociales.

(5). Marcuse critica tanto los regímenes comunistas como los capitalistas por su carencia de procesos democráticos. Opina que ninguno de estos sistemas crea circunstancias justas e iguales para sus ciudadanos.

(6). Además de las menciones intentos de desacreditar el testimonio de Rigoberta Menchú Tum, *The Rigoberta Menchú Controversy*, el libro editado por Arturo Arias que presenta varios ángulos de la disputa contiene una serie de documentos que apoyan y los que desmienten lo que se expone en el testimonio, *Me llamo....*

(7). Foucault dice que no hay Historia (con mayúscula) sólo versiones del mismo evento. "The point is to turn history into a counter-memory." (*Nietzsche... 88*)

(8). Me refiero al famoso debate público sobre Cultura Occidental en Stanford University provocado parcialmente por Dinesh D'Souza quien no consideraba aceptable *Me llamo Rigoberta Menchú...* para que formara parte del curriculum, porque no le parecía ser "great literature." (Beverly, "The Real Thing" 271) D'Souza escribe: "To celebrate the works of the oppressed, apart from the standard merit by which other art and history and literature is judged, it is to romanticise their suffering, to pretend that it is naturally creative, and to give it an esthetic status that is not shared or appreciated by those who actually endure the oppression." (87)

(9). Pensemos por un momento dónde se encontraría el testimonio de Rigoberta Menchú o de Domitila Barrios de Chungara (para dar algunos ejemplos) en una biblioteca, ¿bajo el nombre de Elisabeth Burgos y Moema Viezzer respectivamente?

(10). No todos los testimonios tienen como eje principal la denuncia. *Hunger of Memory* de Richard Rodriguez [sic] es un ejemplo. De acuerdo a Beverly, Rodriguez es un autor más que testificante y su recuento manifiesta a "self-imposed separation from his community and culture of birth." ("Through All Things Modern..." 134)

(11). Como ha hecho Neira Samanez con el de testimonio de Huilca, un campesino cuzqueño y Miguel Barnet en su *Biografía de un cimarrón*, Moema Viezzer con el testimonio de Domitila Barrios, Elisabeth Burgos con el de Rigoberta Menchú, para mencionar algunos casos. E. Burgos en el prólogo de *Me llamo...* consagra amplio espacio a la descripción de su relación con Rigoberta; lo cual, según Beverly, "es un testimonio sobre la producción de un testimonio." ("Anatomía..." 14)

(12). El testimonio de Josefina Bórquez ha sido ficcionalizado en *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska. La protagonista lleva el nombre de Jesusa Palancares, sin embargo Poniatwska ha declarado varias veces que su novela se basa en los testimonios de Josefina.

(13). Spivak sugiere en su famoso artículo que el subalterno auténtico no puede hablar, porque no tiene acceso al público, a menos que obtenga una educación formal. En cambio, si se educa, se contamina con las ideas eurocéntricas institucionalizadas por el colonizador y deja de ser un subalterno auténtico. Por eso, de acuerdo a Spivak, no existe la posibilidad del discurso anticolonialista auténtico.

(14). En su libro, *Modernism and Hegemony* (1990) Larsen habla de la comercialización de testimonios ficcionalizados. Aunque no menciona este caso en particular, viene a la mente *De amor y de sombra* de Isabel Allende que ha tenido sumo éxito comercial en los Estados Unidos, pero mucho menos reconocimiento en círculos académicos o críticos.

(15). Un antropólogo comentó sobre la tergiversación que él había descubierto en el relato de Rigoberta Menchú sobre el asesinato de su hermano. (Citado de una ponencia

de Alicia Partnoy presentada en el Coloquio de Literatura Hispana que tuvo lugar en la Universidad Católica de América en 1995) Seguramente es David Stoll a quien Partnoy se refiere.

(16). Siguiendo lo dicho en las ponencias presentadas en dos sesiones ideológicamente opuestas en el Congreso del Latin American Studies Association en Miami (2000) una colección de artículos interesantes apareció recientemente sobre la disputa iniciada por Stoll y continuada por una serie de latinoamericanistas (David Stoll, Emile Volek y Elisabeth Burgos por un lado, y John Beverly, Ileana Rodríguez, Arturo Arias y Doris Sommer por el otro; la lista no es completa) editado por Arturo Arias: *The Rigoberta Menchú Controversy* (2001).

(17). En el artículo que apareció en el *New York Times* su autor, Larry Rohter dice que "using contacts provided by Dr. Stoll" ha entrevistado a gente que conocía a Rigoberta. Los que se manifestaban en contra del testimonio eran notoriamente asociados con el gobierno de Guatemala, entre otros, Alonso Rivera quien trabaja en el gobierno municipal, or Efraín Galindo, el alcalde de Uspantán. Este hecho se ofrece para el cuestionamiento de las intenciones de Stoll y surge la pregunta si el antropólogo no ha sido un instrumento en las manos de los oficiales gubernamentales guatemaltecos que deseaban desmentir y descartar el testimonio de Rigoberta. Una serie de académicos están cuestionando lo postulado en el libro de Stoll, incluyendo a Ilan Stavans que califica el libro "inflammatory" aunque el manifiesta considerablemente menos simpatía por el testimonio de Rigoberta que yo.

(18). Raquel Gutiérrez trata en su artículo, "Acerca de la crónica: Texto, veridicción y mimesis" la problemática de veridicción en las crónicas (que en sí son un

tipo de testimonio) distinguiendo marcadamente entre lo verdadero y lo verosímil en su análisis semiótico.

(19). El término resistencia (*muq_wamah*) se utilizó primero en un contexto literario por Ghassan Kanafani, escritor y crítico palestino (Harlow 2) Kanafani fue asesinado en 1988.

(20). En *La ciudad letrada* Angel Rama analiza el papel de la escritura en el proceso de colonización de América Latina. Hoy en día aún entre los iletrados la palabra escrita tiene gran importancia. Hugo Blanco, guerrillero en el Departamento de Cuzco (Perú) escribe en sus memorias (mientras cumple una sentencia de 25 años por sus actividades): "It is necessary to understand that for centuries the oppressors of the peasants made them regard paper as good. Paper became a fetish: Arrest orders are paper. By means of paper they crush the Indian in the courts. The peasant sees papers in the offices of the governor, the parish priest, the judge, the notary - wherever there is power; the landowner too keeps his accounts on paper. All the reckonings you have made, all your logical arguments, they refute by showing you a paper; the paper supersedes logic, it defeats it. ... There is the famous saying: *Quelqan riman* (the paper speaks). (84)

(21). El historiador Eric Wolf declara en su libro, *Europe and the People Without History* que la base de su historiografía es la necesidad de reescribir la historia para incluir a los "pueblos sin historia."

(22). Para ilustrar la diferencia entre los registros oficiales de la historia y lo que surge como contrahistoria, me gustaría poner de manifiesto lo siguiente: en los libros sobre la historia (sobre todo en los libros escolares) de Latinoamérica al tratar el período

colonial, por lo general, no se hace referencia a las numerosas sublevaciones indígenas con la excepción de la de Túpac Amaru en 1781-82.. De acuerdo a Moreno Yáñez solamente en la Audiencia de Quito hubo al menos 314 rebeliones indígenas durante la Colonia (17).

(23). Se puede comparar las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y *La Historia verdadera de las cosas de la Nueva España* de Bernal Díaz de Castillo con la versión de los informantes de Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia de General de las cosas de Nueva España* o con la *Crónica de Chac-Xulub-Chen*, que describe la conquista del territorio mayanese y la evangelización.

(24). Poniatowska confiesa en una entrevista: "[Jesusa] dijo que no tenía nada que ver con eso. Fue un rechazo absoluto." (García Pinto 181) Es interesante observar que Rigoberta también se distanció de su testimonio (que le trajo fama). "That is not my book" dijo en 1997 en una entrevista publicada en *El Periódico*. "It is a book by Elizabeth Burgos... [it] does not belong to me morally, politically or economically." (Qtd. in Stavans *TLS*)

(25). Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer. "*Si me permiten hablar...*" *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. [1977] México: Siglo XXI, 1978.

(26). "*Hasta no verte...* is not a novel at all but a testimonio along the lines of E. Burgos and R. Menchú's *Me llamo...* and M. Viezzer and D. Barrios' *Si me permiten hablar...* It is widely acknowledged that many of Poniatowska's books straddle the line

between fiction and nonfiction, novel, novella, and short story; and novel and biography, throwing conventional literary classification into a healthy state of confusion.

Obras citadas

Achugar, Hugo. "Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano" *La historia en la literatura iberoamericana*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez. New York: Ed. del Norte, 1989: 279-294.

Alvarez, José O. "Postmodernismo." *Espiral* Vol 1 (1998) <http://www.fll.miami.edu/fll/>

Allende, Isabel. *De amor y de sombra*. Barcelona: Plaza y Janes, 1984.

Arias, Arturo, ed. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis, Minnesota UP, 2001.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. (1860) México: Siglo XXI, 1971.

Barrios de Chungara, Domitila y Moema Viezzer. "Si me permiten hablar..." *testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. (1977) México: Siglo XXI, 1988.

Baudrillard, Jean. *L'Echange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

Beverly, John. "The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)" *Modern Fiction Studies* 35,1 (1989): 11-28.

- - -. "Through All Things Modern: Second Thoughts on Testimonio." *Boundary 2*, (1991): 1-21.

- - -. "The Real Thing." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham: Duke UP, 1996: 266-287.

- - -. "Anatomía del testimonio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13, 25 (1987): 7-16.

Blanco, Hugo. *Land or Death: the Peasant Struggle in Peru*. (Trans. Naomi Allen.) New York: Pathfinder Press, 1972.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación de la conquista de México*. [1524] México: Espasa Calpe, 1992.

Carr, Robert, Dan Schaefer. *The Power of Penpoint*. Reading, MA: Addison Wesley, 1991.

Ceballos Garibay, Héctor. *Foucault y el poder*. México: Ediciones Coyoacán, 1986.

Concha, Jaime. "Testimonios de la lucha antifascista." *Primer coloquio sobre literatura chilena*. Ed. Poli Délano. México: UNAM, 1980: 125-144.

Coña, Pascual. *Testimonio de un cacique mapuche*. Ed. Ernesto Wilhelm de Moesbach. (1930) Santiago: Pehuén, 1984.

Díaz de Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. [1632] México: Espasa Calpe, 1968.

Derrida, Jacques. "La Facteur de la vérité." *Poétique* 21 (1975): 22-38.

- - -. *Deconstruction in a nutshell : a conversation with Jacques Derrida*. New York : Fordham UP, 1997.

D'Souza, Dinesh. *Illiberal Education: The Politics of Race and Sex on Campus*. New York: Free Press, 1991.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXII, 1970.

- - -. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. 1980.

- - -. "Nietzsche, Genealogy, History." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, (1984): 76-100.

García Pinto, Magdalena. *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ed. del Norte, 1988.

Gutiérrez, Raquel. "Acerca de la crónica: Texto, veridicción y mimesis." *Semiosis*. 24 (1990): 239-253.

Hassan, Ihab. "POSTmodernISM." *Paracriticism: Seven Speculations of Out Time*. Urbana: Illinois University Press, 1975.

Jencks, Charles. *The Postmodern Reader*. London: Academy Editions, 1992.

Jørgensen, Beth. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: Texas UP, 1994.

Kroker, Arthur, *The postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1986.

Larsen, Neil. *Modernism and Hegemony*. Minneapolis: Minnesota UP, 1990.

Lejeune, Philip. *Le Pact autobiographique*. Paris: Ed du Deuil, 1975.

Lyotard, Jean François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de minuit, 1979.

Menchú Tum, Rigoberta y Elizabeth Burgos Debray. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. (1985) México: Siglo XXI, 1994.

Mignolo, Walter. *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*. Durham: Duke University Press, 1994.

Minh-ha, Trinh. *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Moreno Yáñez, Segundo. *Subelevaciones indígenas en la Audiencia de Quito*. Quito: U. Católica, 1977.

Nagy-Zekmi, Silvia. *Paralelismos transatlánticos: postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y Africa del Norte*. Providence, RI: INTI 1996.

Neira Samanez. *Huillca: Habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

Partnoy, Alicia. "Fuentes testimoniales en la narrativa de Manlio Argueta." Ponencia prronunciada en el "Graduate Colloquium on Hispanic Literature" at Catholic U, Washington, DC en 1995.

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte, Jesús mío*. (1969) México: Era, 1975.

Poot Herrera, Sara. "La voz de Jesusa Palancares, envoltura de su ser." *Mujer y sociedad en América Latina, Vol. II*. Ed. Juana A. Arancibia. San José: EDUCA, 1990: 15-18.

Randall, Margaret. *Todas estamos despiertas: Testimonios de la mujer nicaragüense hoy*. México: Siglo XXI, 1980.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Rodriguez, Richard. *Hunger of Memory*. Boston: Godine, 1994.

Rohter, Larry. "Nobel Winner Finds Her Story Challenged." *The New York Times*. December 15, 1998.

Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de La Nueva España*. [1555-1585] (Ed. Angel Ma. Garibay) 4 vols. México: Porrúa, 1956.

Sepúlveda Pulvirenti, Emma (ed.) *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Santiago: Asterión, 1995.

Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano, historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

Smorkaloff, Pamela. "De las crónicas al testimonio: Sociocrítica y continuidad histórica en las letras latinoamericanas." *Nuevo Texto Crítico*. IV. 8 (1991): 101-116.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Eds. Patrick Williams y Laura Crisman. Nueva York: Columbia University Press, 1994: 66-111.

Stavans, Ilan. "The Humanizing of Rigoberta Menchú." *New York Times. Literary Supplement*. April 23, 1999.

Stoll, David. *Rigoberta and the Story of All Poor Guatemalans*. Westview press, 1999.

Subercaseaux, Bernardo. "El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo." *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentas, 1991: 185-195.

Tatum, Charles. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*." *Latin American Womens Writers: Yesterday and Today*. Eds. Yvette Miller y Charles Tatum. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1975: 49-88.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Trad. Jon Snyder. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

Wolf, Eric. *Europe and the People without History*. Los Angeles: California UP, 1982.

Yáñez, Agustín, ed. "Crónica de Chac-Xulub-Chen." *Crónicas de la Conquista*. [1939] México: UNAM, 1993.

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism" *Voices of the Voiceless in Testimonial Literature*. Eds.: Gugelberger, Georg y Michale Kerney. Número especial de *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 15-31.

Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's *Duerme*

Laura Pirott-Quintero
College of Staten Island, CUNY

Current critical discussions of "postmodernity" often revert to the image the "hybrid" in order to articulate the cultural heterogeneity, plurality of difference, and economic globalization that defy essentializing and reductive categorizations. Cultural critics who strive to interpret culture as dynamic and dialogical view "hybridity" as a useful trope, because, in it, they perceive a successful representation of the mutual borrowings, intersections and exchanges that occur in culture. Yet in a Latin American context, the language of mixture and hybridity is not easily disentangled from a history that imbued it with negative connotations: racial classification systems implemented to secure the colonizers' superiority. Metaphors of cultural multiplicity such as "*mestizo*," and "*mulatto*" evoke an imagery of mixture that is not easily differentiated from the more contemporary image of hybridity currently circulating within postmodern critical theory.(1)

In order to speculate on the usefulness of contemporary re-articulations of hybridity, critics must be willing to scrutinize the complex history of metaphors of mixture that circulate in Latin America, to recognize the disparate ideological motivations in identity-formation that range from subordination, syncretism, self-affirmation, co-optation to a celebration of multiculturalism. For, as Shohat and Stam underscore, "a celebration of syncretism and hybridity *per se*, if not articulated with questions of historical hegemonies, risks sanctifying the *fait accompli* of colonial violence" (43).

Contemporary articulations of hybridity often bear traces of past cultural expressions, as they rework and expand the concept to allow for more complex and dynamic representations. This is the case of the Mexican fictional narrative *Duerme* (1994), written by Carmen Boullosa. The protagonist, Claire, literally and figuratively incarnates the protean quality of postmodern hybridity, as she crosses gender, racial, temporal, and narrative boundaries with the unfolding of her story—which is set in sixteenth-century Mexico City. Because the setting is colonial Nueva España, the reader gets a first-hand glimpse into the workings of the imperial bureaucracy. Racial, caste, and gender categories of the period are represented faithfully, only to be undermined and confounded by the transgressive Claire. Her body's "hybridity" becomes a strategic trope to reconsider Mexican colonial history.

The fairytale-like "mujer varonil" is a former prostitute who abandons her profession and travels to the "New World" dressed as a man in order to enjoy new social freedoms. Adopting multiple identities along her journey, the protagonist also alters her body to correspond to her identities, thereby producing various "hybrid" or semantically complex identities throughout the narration. For example, Claire arrives to New Spain dressed as a French pirate; later she dons the role of a Spanish Count; after this, she becomes an Indian peasant; and, on another occasion she dresses as a "well-to-do" Spaniard. In each case, the protagonist adopts the appropriate gender pronouns when referring to her/himself, a gesture that underscores the fact that s/he is not dealing simply with costumes or masquerades. Claire lives out each identity vitally.

The cross-dressing that operates thematically in this text goes beyond binary divisions between masculine and feminine: the novel postulates a cultural transvestism

which breaks with generic/genderic, racial, class (*estamento*), and historical binary models. Claire's cross-dressed body challenges the reader to reconsider institutionalized classifications such as "man," "woman," "Indian," and especially "mestizo"—the much-used term in Mexican letters that connotes racial mixing, specifically between Indians and Europeans. (2) The reconfigured, figurative "mestizaje" as pluralized hybridity presented in *Duerme* serves to revitalize the contemporary Mexican imaginary. Moreover, Claire's story, in many ways, also serves to "flesh out" the Mexican colonial past--opening up gaps, creating suggestive dis-junctures for its re-reading.

The novel's focal point is its strategic deployment of the figure of the transvestite, which not only serves to destabilize gender categories, but which calls into question the concept of category itself. In her study on cross-dressing, Marjorie Garber claims that:

One of the cultural functions of the transvestite is precisely to mark [...] displacement, substitution, or slippage: from class to gender, gender to class; or, equally plausibly, from gender to race or religion. The transvestite is both a signifier and that which signifies the undecidability of signification. It points toward itself--or, rather, toward the place where it is not. (36-7)

Claire's transvestism functions precisely in the way that Garber describes: in deforming sexual categories, she also crosses other cultural borders. The protagonist simultaneously problematizes class distinctions, as she undermines genderic-sexual categories, producing interventions that engage both sixteenth century colonial constructions as well as contemporary cultural urgencies surrounding issues of classification.

In *Duerme*, the highly theorized contemporary figure of the transvestite dovetails with the Golden Age topos of the "mujer varonil." Indeed, sixteenth and seventeenth century Spanish literature, especially drama, formalized "the manly woman" through memorable figures such as Rosaura, from *La vida es sueño* by Calderón, and the Monja Alferéz, among others. Melveena McKendrick in *Woman and Society in Golden Age Spanish Drama: A Study of the 'Mujer Varonil'* argues that the "mujer varonil" was generally not deployed to praise the figure of the strong or independent woman; rather, she was a figure which served to presage "the world turned upside down." Once patriarchal and political order was restored in the narrative, the cross-dressed woman once again took her rightful "place," donning the appropriate clothing of her sex (McKendrick, 322-23). (3)

Duerme, however, undercuts the organizing principle of social "order" and presents a "world turned upside down" that resists reorganizing. The colonial "New Spain" represented in the text is a destabilized *locus* in which categories collide or become blurred. Claire, with her protean qualities, is an appropriate figure for underscoring the heterogeneity of her context. Contrary to what her literary forbears represented, however, Claire becomes a continual destabilizing element throughout the narrative. While evoking the *topos* of the "mujer varonil," Claire does not participate in the reestablishment of patriarchal order; on the contrary, she is an agent of colonial and aesthetic "disorder." In this regard, she can be read as a postmodern transvestite, who, as such, engages in what Judith Butler describes as performative "acts" of gender:

As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an "act," as it were, that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic

exhibitions of "the natural" that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status. (146-7)

To become a performative and transgressive cultural agent, Claire's body is first graphically de-naturalized and de-essentialized by a metaphysical turn that lays the foundation of the narrative. Her body is re-formulated from the "inside," from her viscera: her blood is externalized, made visible, and this inversion marks and transforms her body, rendering it mythical and immortal. At the opening of the novel, the reader witnesses the operation performed by the Indian woman, Doña Inés, who bleeds Claire's body, and substitutes her blood with sacred water, which Doña Inés avows, will spare Claire from death. Doña Inés explains the meaning of the purifying ritual to which Claire is subjected: "ésta son aguas purísimas, no tocadas por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por su basura" (28). In the course of Claire's adventures, the reader witnesses various incidents in which the efficacy of this operation is confirmed: Claire's body, indeed, is resistant to death.

Through this metaphysical turn, Claire intervenes in the discourses of lineage and genealogies. On the one hand, because Claire's body is "transfused," the narrative breaks with the imagery of blood and the signifying messiness of "blood mixture" inherent to official ideologies of *mestizaje* as the essential source of Mexican identity. On the other hand, because she becomes a-temporal, and refuses to be gendered as "feminine," her womb is decentralized as an indispensable source for genealogical or historical continuity. In foregoing a maternal and feminine role, Claire breaks from pre-established linear, patriarchal plots. In *Duerme*, Claire's femaleness is not presented as a biological

issue, but rather as a signifying strategy that intercepts the mechanisms of power in order to draw attention to their effects.

The operation that grants Claire immortality is performed to allow her to impersonate the Conde Enrique de Urquiza who has been sentenced to death by hanging for conspiracy. When she escapes, she becomes a fugitive in every sense of the word: she is a recently arrived "Frenchman" attempting to hide her sex, running from the law and being at the mercy of those who have orchestrated Urquiza's impersonation. As a person in hiding, she has no stable identity, relying on costuming and verbal *embustes* (tales, tricks) to move from one cultural space to the next. Her being "on the run" enables a meandering narrative strategy that allows her to come in contact with other outcasts and marginal figures. Claire's fugitive status produces a double effect: Claire is reconfigured by her context through the challenges and situations she faces. But simultaneously, she becomes a dissonant and displacing force, forming allegiances with subaltern members of her society, and thereby committing herself to political agency and transformation. In other words, at certain instances she is *subjected* by and through her body and at others, Claire enacts moments of resistance, indicating the extent to which she is both an effect and producer of her context.

Claire's operation at the opening of the narrative is the intervention which most overtly *subjects* her to a context: although it renders her immortal, Claire's agency and free will are conditioned by the fact that she is confined to stay within certain geographical limits. (4) If, for any reason, the protagonist's body leaves the valley of Mexico, she will fall into a deep slumber from which she cannot awaken, unless returned to the prescribed location. Claire is rooted in life with a double-edged fortune: on the one

hand, she is condemned to remain anchored to a specific location; on the other, Claire becomes a virtual figure--in Boullosa's words, like "una bella durmiente en un cuento de hadas"--ready to be awakened with our reading. (5)

There are other instances in which Claire's agency is compromised. For example, as part of the escape plan from the gallows, Doña Inés instructs her to don "una mantilla de india." Claire adamantly replies: "--Ni loco. Yo no uso ropa de mujer...Yo visto ropa de hombre solamente" (40). Having no choice in the matter, Claire reluctantly accepts the feminine clothes, only later to discover that they open up a world to which she would not have had access: she enters the world of the Indian castes and experiences firsthand the discrimination directed at them by the Spanish elites:

Pasa un carro jalado con seis mulas, con gente de propiedad. Para indicar a los indios que han de hacerse a un lado, azotan su látigo de un lado a otro, sin cuidarse de golpearlos como a reses. Ni a sus caballos golpean así. (56)

Yet another incident in which Claire is coded (or gendered) as an Indian woman marks her body irrevocably. Together with the other servants, Claire accompanies a group of the Conde de Urquiza's followers in order to *rendez-vous* with the fugitive Count. Upon seeing the Count, Claire is filled with envy as she longs to be "in his (masculine) shoes." Her staring draws his attention, and after Claire's "identity" as his impersonator is explained, he proceeds to rape her, humiliating her profoundly. This rape reinforces her feelings of being a "prisionera humillada en esta vestimenta," and prompts her to leave the fantasy of the other identity behind (the fantasy of playing the Count's role): [Urquiza] espolea el caballo y veo cómo se va, con la identidad que yo había hecho para mí, perdiéndose en la distancia" (54). Experiencing this double subjection--being in the

"skin" of a woman and Indian--prompts Claire to become sensitized to the plight of the subaltern Indians who care for her and whom she befriends.

One of the most complex elements of the narrative is the erotic relationship Claire develops with the writer-poet, Pedro de Ocejo. A radically different sort than the Conde de Urquiza, Ocejo nevertheless attempts to subject Claire in a different way--a path that does not involve physical violence but rather, the force of the written word.

When Claire returns from pacifying an Indian rebellion, her body is severely gashed, although her wounds do not bleed. Pedro de Ocejo nurses her back to health, entertaining her with readings of his plays while she is bedridden. When Ocejo kisses her lips (108), he acknowledges her desire on her own terms, aware and not bothered by Claire's penchant for mixing gender codes. Their mutual love confirmed, they enter into a non-traditional, seemingly egalitarian relationship, interacting as friends and companions--at times strolling the streets both dressed in masculine apparel.

However, early in the course of their friendship, Ocejo admits to Claire that he is a frustrated writer: while he has high poetic ideals, often he is forced out of financial need to write commissioned pieces for which he must sacrifice his artistic integrity. After he meets Claire, he begins to write his *pièce de resistance*, a neoclassical play featuring, coincidentally, a cross-dressed protagonist named Ifis. The play's strong echoes with Claire's narrative makes the reader suspicious of Ocejo's writerly intentions--particularly of the "ending" to the main narrative, *Duerme*, which is written in Ocejo's voice.

The narrative "ends" as Pedro de Ocejo, who is approaching death, struggles to return Claire's slumbering body to the valley of Mexico before she is doomed to remain

unconscious for eternity. Ocejo's account of this process serves as the novel's, as well as his own "last words." He is encouraged by the illusion that he will have brought Claire "back to life" and is convinced of his instrumentality in securing Claire's future. This enigmatic narrative moment may be read as the conclusion to the tragedy that Ocejo had begun writing years before, with the added "twist" that he writes himself in as the lovelorn hero, shifting the narrative to a male-centered ending.

The attempt to reorient the narrative to his own voice suggests that Ocejo is ultimately seduced by his own textuality--by the fiction of the cross-dressed character he has created, Ifis, who metatextually echoes Claire's life. The decisive tone captured in his last words: "Aquí acaba todo" belies a desire to instill doubt in the reader that perhaps Claire has been his invention. If the reader accepts this reading and accedes the narrative's authorial last word to Ocejo, then indeed, Claire has suffered the most silencing and dramatic of subjections: the loss of agency and voice.

More suggestive, however, are the text's representations of resistance, in which Claire's plural body becomes pivotal in her refusal to remain subjected and fixed in a specific role or narrative space. For example, the key to discounting the plausible, yet "closed" reading detailed above is to recall Claire's earlier comments emphasizing that her experiences are shaped by multiple perspectives which inscribe her into plural narratives. In the third chapter, the protagonist warns the reader: "aunque parezca inverosímil artificio, me ocurren en el mismo lugar y momento tres diversos sucesos. Pero no es artificio, es la verdad" (51). Then, she adds:

Las tres las vivo al mismo tiempo, pero ¿cómo puedo contármelas? No son iguales las palabras que les pertenecen, y estas ocupan más territorio que los hechos, porque si

ésos comparten, sin pertenecer a la misma trama, lugar y tiempo, éstas no caben con las otras.... Así que doy en mi voz preferencia arbitraria a uno de los tres sucederes, sin que dé a entender que éste ocurrió primero, porque repito, es él simultáneo de los dos a los que prestaré palabras después. (51)

What follows are three versions or "emplotments" of the same events--all narrated by Claire--which involve the encounter with the Conde de Urquiza. (6) Interestingly, the rape is described in only the first of the three accounts; the latter two prosaic accounts serve to deflect the reader's temptation to fix Claire into the role of "victim." The emphasis on the number three--there are *three* versions, not two--serves to destabilize readerly expectations and to stifle the urge to rely on monolithic or binary interpretations. (7) This simultaneity of point of view underscores the fact that a specific event can produce a plurality of interpretations. This suggestive scene, therefore, serves to undermine *a priori* the linearity of Ocejo's ending.

Indeed, Claire's insistence on plurality underscores her revolutionary zeal, which is highly opposed to the reductionism of binary logic. She laments that the colonial world is divided in two:

El mundo se divide en dos: el viejo y las tierras nuevas. La luz y la oscuridad. El silencio y los sonidos, lo blanco y lo negro. El agua y la tierra. El bien y el mal. Los hombres y las mujeres. Los europeos y los de otras razas. Esto último no lo sabe quien no deja su tierra, ahí creará que la diversidad es amplia, que hay ingleses, franceses, flamencos, chinos, portugueses, catalanes. Reto a cualquiera que vista como yo ropa de india y luego me dirá en cuánto se dividen los seres. "En dos", me contestará, "los blancos y los indios". (57)

Despite her European origins, the Indian dress codifies her as "Other"; it is out of this direct experience with discrimination that she allies herself with the subaltern and becomes a transgressor of the social order.

Specifically, Claire infiltrates and disrupts the colonial sumptuary laws mandated by the Viceroy:

....el Virrey ha pensado la disposición de prohibir los carros de más de cuatro mulas en México. Se ha dicho en Palacio que todo aquello que distinga al indio del español debe permitirse, y que en cambio el escándalo de las indias con guantes y vestidos castellanos debiera impedirse, y el Virrey ha contestado que la prohibición será usar las calzadas y calles de la ciudad con carros jalados por más de cuatro mulas.... (78)

The protagonist chooses to ignore these rigid hierarchical distinctions between Spaniard and Indian when, in her Indian clothes, she challenges a Spanish soldier to a duel, and wounds him:

--Y serás un cobarde si no aceptas que tú eres hombre, soldado, fuerte, y yo no soy sino india y mujer.

--Tú no eres india, a mí no me engañas. Pero sí sé que eres mujer, ¿cómo voy a aceptar tu reto? (83)

It is noteworthy that she insists on her identity as Indian, even as the soldier does not believe her. Claire is detained by the Spanish authorities precisely for being an indian: "El indio que empuñe un arma, bien se puede dar por muerto. Y más contra un

soldado..."(84). This exchange is highly ironic because it points to the absurd logic of this particular colonial law. The soldier's humiliation is grounded in the fact that he has been wounded by a woman, an obvious blow to his *machismo*; however, his humiliation is avenged by a soldier-comrade who takes recourse to sumptuary rhetoric in order to have Claire detained: "Indians are forbidden to carry arms." But, the last word is Claire's. In the audience with the Viceroy, she resorts to a hybridized discourse in order to restore her "good name." The protagonist invokes and mixes various semantic fields in order to manipulate the King's representative:

Y me arrodillo a los pies de ambos. Sigo con las faldas arremangadas como calzones.

--Peleáis bien con la espada. Demasiado bien para tan hermosa mujer.

--Buena estaría mi espada si pudiera defender a Vuesía, que por lo demás me avergüenza haberla usado, así fuera, como ha ocurrido, para defender mi honor. Vuestra Excelencia, si mi querido padre me enseñó a usarla fue sólo para defender los intereses del Rey de España. Ya que Vuesía es representante de los Reyes a quienes mi padre me enseñó a obedecer desde la cuna, y a cuyo servicio antepuso siempre cualquier lealtad, así fuera la que él debía a mi madre....

--¿Cómo es eso?

Don Pedro me arrebatava la palabra.

--Que su padre se vio obligado a dejar a su señora por ser ésta fervorosa amante del Rey de Francia. Tomó a la niña para no regalar un súbdito más a los franceses y buscó de los Católicos el servicio...

Al Virrey se le corre la baba con nuestros embustes. (85-6)

In this scene, Claire recurs to a distorted language of filial servitude in which she is alternately soldier, vassal and damsel whose honor needs to be defended. Moreover, the "embustes" (tales) she tells the Viceroy also rely on a rhetoric of *pater familias* and on a clear understanding of the feuds of the times among the various European Crowns. This orphaned French woman creates an intricate tale in which her fictional father becomes a hero, the epitome of filial loyalty. Sworn to uphold the honor of the Spanish Crown, he kidnaps his own daughter (Claire) from her French mother's hands in order to secure yet another devoted subject for the King. Therefore, this cross-dressed incident between soldier and Indian, escalates to the breaking of a sumptuary law and culminates in a scene in which various discourses of the period are parodied and interwoven in a pastiche. The protagonist's body, then, becomes the catalyst for this discursive "hybrid" layering. Claire deliberately alters the codes by which the other characters "read" her identity both externally through her gestures and the clothes she dons, and verbally through the fictions she creates.

Moreover, Claire's revolutionary and utopian zeal carries over as a futuristic promise of social engagement. Claire's commitment to the oppressed classes is registered in her goals, to be enacted in a time yet to come:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: "Tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan. Primero México después Veracruz, Puebla, Querétaro, Zacatecas, Potosí [...]. No pagaremos un céntimo de tributo al Rey, ni diezmo a la Iglesia. Todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si

se los hubiera tragado la tierra [...]. Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas..." (145)

Claire's political plans for organizing a revolutionary uprising evoke specific events of the Mexican Revolution. In this regard, the protagonist rewrites future historical events from a subaltern viewpoint. She underscores the urgency of forming allegiances with the subaltern. Because in her body lies the promise of an immortal future, her "story" is not finished, as Ocejo, declares--but is reactivated and continued each time the reader "awakens" her with her reading.

The text's aesthetic and political re-formative gestures expose the "logics of power" which have given shape to the official discourses of the Mexican State. More importantly, *Duerme* also proposes a strategy of transformative agency that goes beyond reactionary politics that focus on subjection. Her character calls into question certain reified discourses of *mestizaje* which nostalgically look back to the Conquest as the cause of the country's "bastardization," and the incongruous revolutionary rhetoric of a century ago. Indeed, this poeticized variation of the historical novel invites a re-thinking of the past, present and future of Mexico. From a protean and hybrid perspective, *Duerme* opens up some of the *lacunae* created by the dictates of nationalism and invites heterogeneity, difference, and alternative articulations of Mexican history and identity.

Notes

(1). As Shohat and Stam assert, "as a descriptive catch-all term, 'hybridity' fails to discriminate between the diverse modalities of hybridity: colonial impositions, obligatory assimilation, political co-optation, cultural mimicry, and so forth.[. . .] Hybridity, in other words, is power-laden and asymmetrical" (43).

(2). *Mestizaje*, in Mexico has been the topic of heated debates. Octavio Paz's *Laberinto de la soledad* records the violent mythology of *mestizaje* in the essay entitled, "Los hijos de la Malinche." It is important to note that the discourse of racial mixture has been co-opted by the Mexican State as an official articulation of national identity, thereby discouraging alternative articulations.

(3). Anne Cruz declares: "While Golden Age literature cannot be considered a mere reflection of historical reality, the depiction of women in Golden Age fiction through both its negative and positive images, and its omissions as well as its distortions, reveals the pervasiveness of the patriarchal system in male-authored texts" (203). In other words, the purpose of representing a "world-turned-upside-down" was to restore it to order-- to the *status quo*. The cross-dressed woman, therefore, properly had to return to her "rightful place."

(4). In using the verb "to subject," I am evoking Judith Butler's definition of "subjection": "Subjection is, literally, the *making* of a subject, the principle of regulation according to which a subject is formulated or produced. This notion of subjection is a kind of power that not only unilaterally *acts on* a given individual as a form of domination, but also *activates* or forms the subject" in "Subjection, Resistance and

Resignification: Between Freud and Foucault," *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman (New York: Routledge, 1995) 230.

(5). Carmen Boullosa, talk given at Brown University, 16 February 1995.

(6). "Emplotment" for Hayden White refers to the narrative strategy of ordering events in a historiographic text; this strategy is what makes it possible for "a story of a particular kind" to be recounted. Discursive motivation is a deciding factor in giving shape to a particular "emplotment" or plotting of events. See *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).

(7). Homi Bhabha in the essay entitled "The Third Space" undertakes a compelling analysis of the implications of the *third* as a hybrid space: "[...] for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom" (211).

Works Cited

Bhabha, Homi. "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence Wishart, 1990.

Boullosa, Carmen. *Duerme*. México. Alfaguara, 1994.

Butler, Judith. "Subjection, Resistance and Resignification: Between Freud and Foucault," *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman. New York: Routledge, 1995.

Cruz, Anne J.. "Studying Gender in the Spanish Golden Age." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: The Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1989.

Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992.

McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the 'Mujer Varonil.'* London: Cambridge University Press, 1974.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

White, Hayden. *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

**La elusiva verdad de la autobiografía: En torno a *Coto vedado*
de Juan Goytisolo**

Randolph D. Pope
Washington University at St. Louis

Este breve ensayo es un regreso a un texto que he analizado repetidas veces antes y pone de manifiesto ya sea mi infinita capacidad para renovar mi interés por una obra literaria o cierta empeñada resistencia que presenta el objeto de estudio, una autobiografía escrita por un escritor de transición entre la modernidad y la postmodernidad en el período de la consolidación del Imperio, por usar la terminología de Hardt y Negri. (1) Goytisolo, con sus conflictivas señas de identidad, tenazmente aferrado a una tradición y una tierra que en parte rechaza, viajero de mal asiento, cosmopolita parcial, incómodo consigo mismo, aleatorio y difícilmente clasificable, comienza a parecerme cada vez más un tipo de escritor heroico y ejemplar que va quedando históricamente obsoleto, pero a la vez una persona representativa de una importante transición. Pero es precisamente esta vertiginosa reevaluación con la que el tiempo baraja la literatura lo que permite arriesgar la afirmación que de toda su obra posiblemente la que resistirá más el tiempo es el primer volumen de su autobiografía, *Coto vedado*. Tuvo numerosas reediciones el año de su publicación, 1985, y 16 años más tarde está disponible en tres ediciones recientes. La bibliografía del *MLA* recoge 28 artículos dedicados a *Coto vedado* y son en gran medida discrepantes, una buena conversación crítica en la cual James Fernández, Robert Ellis, Jo Labanyi, Angel Loureiro, Gonzalo Navajas, Cristina Moreiras Menor, yo mismo, y otros críticos finalmente hemos ido delineando un objeto enigmático. Navajas la clasifica como ficción, Loureiro le reprocha al autor la ingenuidad de su empresa al pretender retratar su

verdadero ser; yo he destacado la complejidad y cautelas de su construcción autobiográfica; Labanyi ve en este texto la descripción de una persona post-marxista; Robert Ellis afirma que el tema dominante es el auténtico ser homosexual, mientras que para Moreiras Menor se trata de una respuesta edípica a la muerte de su padre figurado, Franco. Etc.

No se trata, quisiera creer, de quién tiene razón; somos todos razonables, los argumentos están bien contruidos, la erudición es exacta. Sin embargo, es posible que algo se nos haya escapado y que una nueva mirada consiga al menos vislumbrarlo en la brevedad de un ensayo. Para ello quisiera partir de un hecho reciente ocurrido en este país y que se ha discutido ampliamente en la prensa. Un profesor universitario de renombre, el historiador Joseph J. Ellis, ganador de premios importantes, el *National Book Award* por su biografía de Jefferson, *American Sphinx*, y el Pulitzer por *Founding Brothers: The Revolutionary Generation*, fue denunciado como falsario, pues le había dicho a sus alumnos en sus clases en Mount Holyoke y Amherst College que él había participado en los movimientos sociales de los sesenta y que había combatido en Vietnam, nada de lo cual era cierto. Ha sido defendido por algunos historiadores, criticado por otros. Su universidad ha decidido que el curso de historia de los Estados Unidos lo dé otra persona. El *Boston Globe* escribió en una editorial: "Public discovery of a big lie is virtually guaranteed, always excruciating, and would not seem to be worth the temporary ego gratification a person gains by telling it. Yet, the stretch for something better than what is simply good, or even great, proves irresistible" (20 de junio, 2001). El resultado final fue que Ellis fue suspendido por un año y depuesto al menos temporalmente de su cátedra. En una carta fechada el 17 de agosto del 2001 la presidenta de Mount Holyoke escribe:

First, as President of the College, I strongly rebuke Professor Ellis for his lie about his military experience in his course entitled "The Vietnam War and American Culture" as well as with colleagues and others. Perpetuated over many years, his lie about himself clearly violates the ethics of our profession and the integrity we expect of all members of our community. Even though his fabrication appears to have been an aside in an otherwise responsible, intellectually challenging course that immersed students in a crucial chapter of U.S. history, it was a particularly egregious failing in a teacher of history. Misleading students is wrong and nothing can excuse it. Professor Ellis illegitimately appropriated an authority that was not his and abused his students' trust. His misrepresentation damaged collegial relations within the College and hurt the Mount Holyoke community and others outside it. (2)

Lo primero que esto puede recordarnos es que parte de la fascinación del género es que todos lo practicamos incesantemente: la autobiografía es la base de la memoria de la persona como persona y no como colección de datos. Cuando falla, como lo ha mostrado brillantemente Oliver Sacks y la reciente película *Memento*, el ser humano se desintegra y aparta de la sociedad corriente, la cual necesita y exige que cada individuo porte consigo y tenga a mano una autobiografía convincente y verificable. La autobiografía es una función, una presentación reiterable del ser (de ahí que sea representación), que funda las relaciones interpersonales creando una expectativa y un acuerdo, lo que Lejeune llamó famosamente el pacto autobiográfico. Como vemos en el caso de Ellis, diga lo que diga la teoría, a la gente le importa que estos acuerdos (estas maneras de recordarse mutuamente) se cumplan, en la misma forma en que se espera que la firma que uno pone al pie de un documento sea la verdadera. Con frecuencia se confunde la arbitrariedad de ciertos elementos, como por ejemplo las rúbricas de una

firma, con la necesidad que adquieren una vez establecidos dentro de un contexto, como por ejemplo, la firma que el banco compara con la que lleva el cheque. Lo que establece estos contextos dentro de los cuales se da lo verdadero como parte de un juego con reglas específicas es múltiple y multifacético. No puedo menos que leer con escepticismo cuando en el número reciente del *PMLA* Doris Sommer, parafraseando a Mary Poovey, escribe: "Truth grounded in empirical facts turns out to be a metaleptic effect of the seventeenth-century fiction of precise accounting, a rhetorical compensation for numbers that could not add up in the precarious conditions of mercantilism" (380). ¡Qué importancia la de la literatura! ¡Qué vano el empeño de los números! Hubo una época cuando el arte era superestructura y la economía la base; aquí sólo se ha invertido el mismo modelo insuficiente. Más importante, se ha soslayado un anhelo profundo que nos caracteriza: el ansia de conocer y de alcanzar la verdad. (Recordemos, para evitar discusiones innecesarias, que aquí no se trata de verdades absolutas, sino de verdades contextuales, de lo que he llamado en otro lugar fundamentos transitorios. Las reglas del juego del ajedrez o el valor de una luz roja en un semáforo son perfectamente averiguables y deben seguirse a pie juntillas si uno no quiere ser expulsado del torneo o recibir un parte de la policía.) La autobiografía se potencia de estos deseos: un querer saber quién soy, un querer atestiguar públicamente esa verdad. Goytisolo sabe, por supuesto, que esta es una de las perplejidades del género: el autor tiene un cierto conocimiento privilegiado del asunto -ha vivido consigo mismo muchas décadas- pero a la vez se enfrenta a una maraña de obstáculos: fallas de la memoria, información equivocada, represiones concientes e inconscientes, falsos recuerdos, recuerdos elaborados, y tantas otras trampas de la memoria que Daniel Schacter expone brillantemente en *The Seven Sins of Memory*. Lo que nos importa, sin embargo, es que **no nos da igual**, que a una gran mayoría nos

interesa averiguar y que podemos, en algunos casos, averiguar la verdad. La acerba discusión acerca de si la versión que da Juan Goytisolo sobre el acoso sexual a que lo sometió su abuelo materno es real o inventada no tendría la misma importancia si se tratara de un texto presentado como una novela. La agonía, la lucha, se da en este espacio de la tensión verídica, donde se re-conoce una situación como la única existente.

El autor de uno de los libros más importantes sobre la autobiografía en occidente, Georg Misch, afirmaba ya en 1907 en su *Historia de la autobiografía en la antigüedad* que "la historia de la autobiografía es la historia de la conciencia que los seres humanos tienen de sí mismos" y concluía que "el aspecto más universal del ser humano es su necesidad de entenderse a sí mismo", de comprenderse y mostrarse a los demás en una forma en la cual uno puede reconocerse.(3) ¿Que esta es siempre una imagen y que de ella a la realidad a la que refiere hay un abismo? Sin duda. El periplo de Goytisolo se da dentro de su propia imaginación, no ya en el tiempo, sino en el espacio entreverado de la memoria. Pero sin la ansiedad del intento no se entiende la gestión autobiográfica, gestión pública y compromiso con los lectores. En una entrevista reciente en *ABC*, se cita a Goytisolo afirmando: "Nadie puede autodefinirse. Es la mirada de los demás la que le configura a uno. No sé realmente quién soy". Incesantemente Goytisolo ha vuelto al intento, tanto en sus novelas como en sus textos autobiográficos, y constantemente ha ido descartando estas construcciones deconstructivas, cascarones literarios de los cuales siempre hasta ahora ha seguido de largo y hacia delante la vida misma, despojando al texto de su contemporaneidad, haciéndolo acaso vagamente profético y rutinariamente equivocado. Ocupado de su figura, por mucho que haya despreciado al genio y figura de las periclitadas historias de la literatura, ha descartado sin embargo erigirse una imagen monumental; más bien, ha ido dando casi línea a línea una visión pluri-mental, una

dispersión de palabras que no se dejan encasillar en la pauta narrativa, vaciando al lenguaje de tal manera que de su oquedad surge la presencia sugerida de una persona real en continua transformación y que por lo tanto no puede saber de una vez para siempre quién es, no puede resumirse o sumirse en palabras. Los autobiógrafos de mayor interés persiguen la verdad con la pasión del capitán Ahab, pero cuando dan en el blanco de su presa lo encuentran precisamente blanco de toda escritura y acaba con ellos, pues, como el galeote cervantino Ginés de Pasamonte lo ponía, no está acabada la autobiografía hasta que no acabe la vida. La oración que viene a redondear el relato -murió en tal lugar y en tal fecha- será siempre de mano ajena y en el revés externo del texto.

Coto vedado comienza de una manera tradicional siguiendo los modelos de Rousseau y Goethe, siendo en parte la revelación de los conflictos emotivos de una persona particularmente sensible, y en parte la historia de una educación intelectual. Pero este modelo que hace de la vida un acceder a la autenticidad y al conocimiento, se ve complicado por una serie de dudas y versiones alternativas que amenazan con desautorizar al texto. Loureiro se concentra en esta parte de la autobiografía: "Goytisoló shows an absolute confidence in his capacity to unmask his false doubles in a process of self-examination and purification that would allow him to access his true self, without realizing that what he considers external enemies, his father and other authority figures, continue to operate in his mind" (86). Pero esto es sólo una parte de la verdad. Goytisoló interrumpe la narración tradicional de su vida justamente después que el narrador ha confesado que dondequiera que va busca gente con su propio y poco frecuente apellido. Recuerda haber visto un anuncio de Coñac Goitisoló en una vitrina del Gran Bazar en Estambul. Escribe: "Como no sufro alucinaciones ni había fumado kif, tuve que plantarme unos segundos con la nariz pegada al escaparate . . . hasta persuadirme de que

era verdad" (24). Posiblemente es esta última palabra, *verdad*, la que ocasiona un brusco cambio de registro, marcado por un cambio de página y por el paso a la cursiva. La transición tipográfica (y topográfica) es notable y problemática. Indudablemente indican un cambio de tono, otra impostación de la voz. Frecuentemente se usa la cursiva en los prefacios o introducciones de los libros. En ese espacio visualmente separado la voz del autor se interpreta como más personal, menos meditada, más íntima. Suele ser una voz en la cual los lectores confían. De ello se burló magistralmente Unamuno en su prólogo a *Niebla*, pero pudo hacerlo precisamente porque la tradición existía para que él pudiera transgredirla al darle en ese espacio la voz a un personaje de ficción. La ingeniosa observación de que todos somos personajes de ficción de alguna manera no llega a convencerme. Acaso podría llegar a conceder que hay una ficción libre y otra que está limitada por un contexto que no es imaginario sino histórico, donde imperan las cortes, los certificados, la lealtad y otros vínculos de la confianza. En todo caso, en *Coto vedado* los lectores deben súbitamente y a la altura de la página 25 escuchar otra voz, distinta de la que había reclamado su confianza al inicio del texto, otra voz que reclama para sí mayor sabiduría y que ofrece una percepción más profunda. El narrador en cursivas les dice a los lectores que el narrador en la letra normal no se da cuenta de lo ingenuo que es al creer que uno puede narrar una vida sin imponerle al pasado un orden artificial y tendencioso, sin seleccionar y descartar de acuerdo a los valores del presente, sin afirmar una verdad general para la vida que es posiblemente de reciente factura.

El tópico de la verdad en la autobiografía, que sólo he esbozado aquí y que es en definitiva lo que me hace rondar este tópico, es intrincado y sin solución, ya que depende de la definición que se le dé a esta palabra, verdad. Igualmente inútil es tratar de finiquitar el debate entre quienes consideran que la narración de la propia vida revela una verdad

profunda y quienes la ven sólo como un bálsamo que consuela al melancólico ser humano que se ve enfrentado a la pérdida constante y la disolución absoluta, dicotomía entre revelación y consuelo que ha sido examinada recientemente en gran detalle por Dieter Toma en *Erzähle dich selbst: Lebensgeschichte als Philosophisches Problem* (1998). Lo que es obvio, sin embargo, es que la desconfianza crítica ante el género le ha ido dando mayor importancia al *Dichtung* -la creatividad, selección, construcción, solapamiento, evasión y manipulación- que al *Wahrheit*-los detalles y situaciones que pueden ser confirmados y que parecen sinceros y exactos. Pero ya Dilthey, en un trabajo fundamental sobre la autobiografía mostró que al volver a poner los acontecimientos en una secuencia temporal, dándoles así al recuperarlos cierta importancia, se trata de restaurar la fragmentación y la incoherencia en que de otra manera caería la existencia. La autobiografía para Dilthey era "Gestalt und nicht Leben", forma y no vida. Pero a la vez Dilthey mantenía, y con ello establecía la fascinante paradoja del género, que cada instante podía y necesitaba producir una síntesis de pasado, presente y futuro que fuera convincente para quien la producía y que era esencial para la estructura de la personalidad. No conozco otra autobiografía que tan insistentemente y con tanta claridad como *Coto vedado* examine esta oposición entre la necesaria búsqueda de la verdad y el vertiginoso escepticismo de encontrarla, sin decantarse por una u otra posición, haciendo de esta tensión el modelo mismo de una vida que en la búsqueda encuentra su calificativo de verdadera.

Notas

(1). Sería otro ensayo tratar de explicar la importancia de Goytisolo como síntoma de la transición de una España ensimismada a otra abierta a, o penetrada por, las corrientes

económicas y culturales que ya son más que internacionales pues, y esta es la intuición que me parece válida de Hardt y Negri, ya no pertenecen a país alguno, sino a una vaga institución que podría llamarse un nuevo Imperio, pero que acaso haya que describir de una manera menos tradicional y unificada.

(2). <http://www.mtholyoke.edu/offices/comm/news/ellisdecision.html>

(3). Traduzco de la página 9 de la traducción inglesa citada en la bibliografía. La edición original alemana, *Geschichte der Autobiographie*, fue publicada en 1907.

Obras Citadas

Armada, Alfonso. (2000). "Juan Goytisolo: 'La mirada del que se sitúa a las afueras es más interesante que la del que está en el centro'", en *ABC* **430**, **21 de abril 2000**. Disponible [28/01/2001] sin paginación en <http://www.abc.es/cultural/>

Bauman, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell, 1995.

Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der Geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. 2ª. ed. Stuttgart: B. G. Teubner, 1958.

Epps, Brad. *Significant Violence: Oppression and Resistance in the Narratives of Juan Goytisolo, 1970–1990*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Fernández, James. "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo", *Anthropos* 125 (1991): 55-60.

Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography", en: Olney, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1980. 28–48.

Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2000.

Labanyi, Jo. "The Construction/Deconstruction of the Self in the Autobiographies of Pablo Neruda and Juan Goytisolo", *Forum for Modern Language Studies* 26 (1990): 212-21.

Loureiro, Ángel. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2000.

MacIntyre, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. 2a. ed., Notre Dame, Indiana: U of Notre Dame P, 1984.

Misch, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard UP, 1951.

Moreiras Menor, Cristina. "Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español", *MLN* 111(1996): 327-45.

Navajas, Gonzalo. "Confession and Ethics in Juan Goytisolo's Fictives Autobiographies", *Letras Peninsulares* 3 (1990): 259–78.

Pope, Randolph D. "Theories and Models for the History of Spanish Autobiography: General Problems of Autobiography", in: *Siglo XX/20th Century* 12 (1994): 209–17.

---. *Understanding Juan Goytisolo*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1995.

Schacter, Daniel L. *The Seven Sins of Memory*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2001.

Six, Abigail Lee. *Juan Goytisolo: The Case for Chaos*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Sommer, Doris. "For Love and Money: Of Potboilers and Precautions", *PMLA* 116 (2001): 380–91.

Thomä, Dieter. *Erzähle dich Selbst: Lebensgeschichte als Philosophisches Problem*. München: Verlag C.H. Beck, 1998.

Estudio de un espacio imaginario: "Las fiestas galantes" (I)

Leda Schiavo
University of Illinois at Chicago

En este trabajo me propongo, en primer lugar, deslindar los elementos que configuran el espacio-tiempo imaginario de las llamadas "fiestas galantes"; en segundo lugar, intentaré una interpretación de su significado y cómo este evoluciona desde su configuración en el siglo XVIII a su revival en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Dentro de esta trayectoria me voy a referir, principalmente, a Antoine Watteau, el pintor de las fiestas galantes, y más brevemente a Paul Verlaine, que publicó su libro de poemas con ese título en 1869; a Rubén Darío, que merodea el tópico (1) en varias oportunidades pero principalmente en *Prosas profanas*; y a Valle-Inclán, que lo reelabora en varias de sus obras y, especialmente, en *La Marquesa Rosalinda*.

El tópico de las fiestas galantes se relaciona con el mito del paraíso y la edad de oro; la cantidad de elementos que engloba explica el poder de fascinación que ha ejercido en artistas del siglo XVIII, XIX y XX. Naturalmente se puede hacer su prehistoria y rastrearlo desde la antigüedad a través de la literatura pastoril y las distintas manifestaciones del llamado amor cortés o, en la pintura, relacionarlo con el tópico del "jardín del amor" o las escenas de fiestas al aire libre con personajes diversos, como sucede en el cuadro de Giorgione titulado "Fiesta campestre" o en "El jardín del amor" de Rubens. Tal como cristaliza en el siglo XVIII, en el teatro y en la pintura, la fiesta galante puede seguir dos tradiciones. La primera, relacionada con el tópico del "jardín del amor", representa una reunión para el goce sexual o sensual al aire libre, en contacto con la naturaleza. Participan personajes de diversas jerarquías: nobles con hermosas

vestimentas, a veces disfrazados de pastores; personajes de la commedia dell'arte con sus trajes característicos; abates -o personas que llevan esa vestimenta, como podían hacerlo los estudiantes- y también músicos y animales domésticos. El mundo clásico y el Renacimiento están aludidos con la presencia de los dioses y semidioses paganos y con la recreación del mundo de la literatura pastoril. La segunda tradición, que sigue el tópico del viaje a Citera, la isla de Venus, suele tener como escenario la orilla de un mar o de un río, con parejas a punto de embarcarse hacia o desde la isla y pueden o no repetirse los motivos que aparecen en el "jardín del amor" o locus amoenus: estatuas, instrumentos musicales, etc.

La característica más evidente del tema de las fiestas galantes es la hibridez, la mezcla, la superposición de tiempos, de estilos, de géneros, de máscaras, de sentimientos. De ahí la fascinación que ha ejercido en los receptores, sobre todo en la elite del poder, el dinero y/o la inteligencia. Algunos críticos han visto sólo la parte alegre, placentera, luminosa. Otros, el lado oscuro: acentúan lo que hay de melodramático, la mirada triste de los personajes, el lado melancólico de la libertad sexual, el ocultamiento de la máscara. En todo caso, las sucesivas lecturas convienen en que las fiestas galantes representan un mundo dual, un mundo escindido, lectura que también se ha hecho de la obra de Verlaine, Darío y Valle-Inclán. El tema de las "fiestas galantes" suscita diversos problemas teóricos: desde la problemática de las relaciones entre las artes ya aludida y las transposiciones de arte, hasta problemas técnicos de espacio pictórico; o problemas del verso, como el de la melodía, el ritmo y la rima -que expone, por ejemplo, Darío en el prólogo a *Prosas profanas*-; o la idea del arte que subyace en las obras; o la relación del artista con su obra -recordemos el famoso *Gilles* de Watteau, recreado por Lugones.

Hay toda una constelación de problemas que pueden llevarnos también a disquisiciones sobre estilos y escuelas literarias: es decir, de qué manera coliden en los autores de las fiestas galantes el barroco, el rococó, y el neoclasicismo; y más tarde, en el siglo XIX, el parnaso y el simbolismo. Y el problema de la parodia, el gusto por el pastiche, lo apócrifo, programáticamente expuesto en "Divagación" de Darío: "amo más que la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia", con lo que el poeta convierte el siglo XVIII en un tiempo mítico. Hay también en la temática de las fiestas galantes un juego de contraposiciones que vale la pena exponer. Son las oposiciones: orden/desorden, o lo apolíneo y lo dionisiaco (Darío habla de lo pánico y lo apolíneo); naturaleza/cultura; arte/artificio; libertad/reglas; amor libre/amor codificado; jardín inglés/jardín francés; diurno/nocturno; masculino/femenino; cristianismo/paganismo; corte/aldea; razón/sentimiento; éxtasis/melancolía; ocultamiento/exhibición; eterno/efímero y una cantidad de subtemas relacionados: el disfraz, la máscara, el transvestismo, el carnaval, el payaso; la isla, el agua, la fuente; el viaje- el viaje a Citera-, el peregrinaje (se usa esta palabra en obras de teatro y en títulos de cuadros; en los citados de Watteau los personajes van con el bordón del peregrino, con todo lo que tiene de simbolismo religioso); la fiesta, el juego; la demonización de la mujer; y lo que sugieren los dioses y semidioses griegos: Dioniso, Venus, Hermes, Pan, y el cortejo de sátiros y ninfas.

Con el nombre de fiestas galantes el tema se consolidó en el siglo XVIII, sobre todo con la fama de Watteau en la pintura y de Marivaux en el teatro en verso. Ellos son los máximos representantes del género, pero es necesario recordar que fueron precedidos y acompañados de toda una constelación de nombres menores que inciden en el tema, tanto en la pintura como en el teatro. En el llamado teatro de la Feria francés, que recogió la tradición de la comedia del arte (2), y en la Ópera, se representaban obras relacionadas

con el tema de las fiestas galantes. Queda constancia de que en 1698 se representó en la Ópera un ballet con este título. La moda sigue en auge cuando nos acercamos al *Peregrinaje: Pèlerins de Cythère*, de Fuzelier, en la Foire Saint Laurent (1713), *Les Pèlerins de Cythère* de Letellier (1714), *Les amours de Cythère* de Charpentier (1715) (3)

En la época de la Regencia de Felipe de Orléans, entre el reinado de Luis XIV y de Luis XV, hubo una estrecha unión entre las artes, lo que se revela en diferentes niveles: amistades entre artistas, temáticas comunes, colaboración de pintores en escenografías, de obras musicales y músicos en el escenario, etc.; de alguna manera la prefiguración de la obra de arte total wagneriana. El mismo Watteau trabajó pintando escenografías en el teatro de la Ópera al llegar a París. De los famosos cuadros "Peregrinaje a la isla de Citera" y "Embarque para Citera" de Watteau (el primero en el Louvre, el otro en Berlín, Castillo de Charlottenburgo) se ha afirmado que eran una ilustración de la comedia *Les trois cousines* de Dancourt, estrenada en 1700 y publicada en 1709; también se afirmó que podían ser una ilustración de la comedia-ballet *La veneciana* de de la Barre, de 1705. Este interés por la fusión entre las artes puede estudiarse en todos los autores a los que me referiré más adelante. Además de la presencia de lo teatral y de la música en los pintores de las fiestas galantes hay que notar la importancia que tiene el baile, que aparece como tema en los cuadros de Watteau, aparte de que hay comedias bailadas con temática vinculada a las fiestas galantes: las comedias-ballet del siglo XVIII, como *La veneciana*, que acabo de citar (4).

Watteau tuvo la virtud de dar nueva vida a tópicos ya establecidos, de provocar la imaginación de la posteridad, creando mitos que parecían nuevos, con elementos

tradicionales de la imaginación literaria y pictórica. Watteau pintó el *Peregrinaje* para ingresar en la Academia, ingreso que se hizo efectivo el 28 de agosto de 1717. Watteau había sido aceptado como candidato cinco años antes, el 30 de julio de 1712, pero fue retrasando la presentación del *morceau de réception*, lo que por fin hace tras sucesivos reclamos. Contra la costumbre, la Academia no le había fijado un tema y, también contra la costumbre, es posible que Watteau no haya presentado previamente un boceto del trabajo. Cuando por fin presentó la obra, esta fue registrada con el título *Le Pèlerinage à l'isle de Cythère*, pero este título está tachado en el registro y una corrección de la misma mano escribió "Une feste galante" (5). Desde 1717 el cuadro permaneció en la Sala de Juntas de la Academia y en 1795 entró en la colección del Museo del Louvre; hasta 1869 fue la única obra de Watteau exhibida en el museo. Las pinturas de Watteau se conocieron, principalmente, por los grabados que, tras la muerte del pintor, mandó hacer Jean de Julienne; en esta colección apareció con el título de *L'Embarquement pour Cythère*, la segunda versión de la obra, que hoy se exhibe en el Museo de Charlottenburgo.

Watteau es el iniciador oficial y el máximo representante del género "fiestas galantes" en pintura. Conocemos tres cuadros con el tema del viaje a la isla de Citera (los citados y *L'isle de Cythere*, en Frankfort) y unos cincuenta que pueden considerarse dentro del tópico de las "fiestas galantes", pintados entre 1712-1713 y 1717. La mayoría representa a parejas entregadas a diferentes actividades lúdicas, en un paisaje idílico, un parque inglés o una terraza. En algunos cuadros aparecen personajes de la comedia del arte junto a damas aristocráticas; en general no representan una escena específica de teatro -aunque algunas han sido identificadas-, sino más bien parecen usar disfraces para

participar en una fiesta galante que tiene lugar en un parque. También hay escenas de baile (*Les plaisirs du bal, La danse paysanne*) y músicos (*L'Enchanteur, La leçon d'amour, Les charmes de la vie*). En algunas obras se mezclan personajes rústicos con nobles, lo que podría considerarse una alegoría del amor en cuanto este afecta a todas las clases sociales. Los personajes rústicos se identifican claramente como pastores y pastoras en algunos cuadros como *Les bergers* y *Le plaisir pastorale* transformando así el escenario en una explícita referencia a la Arcadia.

A Watteau no le interesa pintar la realidad, sus parques no son reconocibles, salvo cuando reproduce el parque del castillo de Montmorency en *La perspective*, pero aún así no intenta copiar sino dar su versión de lo que ve. Algunos parques tienen estatuas que suelen ser más claramente voluptuosas que los seres humanos (*Plaisirs d'amour, Reunion en plein air, Divertissements champêtres*). Es interesante señalar que Watteau comete deliberados anacronismos al mezclar trajes del siglo XVII y del siglo XVIII, o vestir a algunos personajes con atuendos fuera de la moda de su época, lo que puede leerse como una voluntad de hacer un homenaje intertextual, al intercalar personajes de la pintura veneciana o flamenca, como por ej. el niño negro o los músicos que aparecen en *Les plaisirs du bal* (6). Es probable que Watteau haya perdido, con los años y el éxito de sus fiestas galantes, interés en seguir con el tema; esto explicaría que Jean-Baptiste Pater, su discípulo, comenzara en 1718 a pintar *à la Watteau* (Posner, 181). Otro discípulo fue Nicolás Lancret (1690-1743), que entró en la Academia dos años después de Watteau, en 1719; fue también reconocido como pintor de “fiestas galantes”, pero la Academia no usó esta categoría después de Lancret. El género llegó a ser muy popular y tanto Pater como Lancret firmaron “Watteau” sus obras, cosa que no había hecho el maestro, quien no firmaba ni fechaba ni daba título a sus pinturas. La mayoría de los títulos de las obras de

Watteau se atribuyen a Jean de Julienne, el recopilador de los grabados del *Recueil Julienne*. En cuanto a los sucesores de Watteau, podemos decir que despoetizan el tema, abriendo la puerta a la pintura galante sin magia, en la que no es necesario imaginar nada, casi siempre en escenarios interiores con escenas de alcoba (7). A Watteau le interesa la percepción del instante, el momento en que algo está por iniciarse, ya sea una mirada, una conversación o un abrazo. Y quizás lo más importante es la armonía que logra entre las figuras humanas y el paisaje, tanto por medio del dibujo como del color.

¿Es Watteau un pintor licencioso, relacionado con el libertinaje de la época o no?(8) ¿Qué concepción del amor, si hay alguna, reflejan los cuadros de las fiestas galantes? A Philippe Minguet (p. 186) la obra le parece casta, y cita en la misma línea las historias del arte de Faure y Hautecoeur. Sin embargo, Posner pone en evidencia la simbología marcadamente erótica de Watteau desde los primeros cuadros (p. 106), con símbolos que remiten al acto sexual y a los genitales. Podría pensarse que Watteau ilustra un concepto que Platón pone en boca de Diótima en *El banquete* (202 d y ss.), según el cual el amor es el “gran demon” que está en el medio de los dioses y los hombres estableciendo la unidad del universo; el amor es el *syndemos*, vínculo o nudo entre el microcosmos y el macrocosmos y “llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo”. Tal es la impresión de armonía del todo que provocan los cuadros de Watteau, pero sólo podemos especular sobre la teoría del amor que estos podrían exponer, ya que la interpretación en profundidad del tema de sus cuadros es uno de los puntos más discutidos de su obra; como sucede con todo gran autor la obra es polisémica y susceptible de infinitas lecturas.

La fama de Watteau está ligada al tema de las fiestas galantes. En vida, poca gente importante compra sus cuadros. Poco antes de su muerte prematura -murió tuberculoso a los 36 años- comienza su fama, pero sólo después de su muerte alcanza renombre internacional. Fue entonces cuando Federico de Prusia hizo comprar varias obras para su palacio de Berlín y Catalina II de Rusia mandó comprar todos los cuadros que se pudieran encontrar. Hacia 1750 el arte de Watteau comienza a parecer amanerado y tanto Voltaire (*Temple du goût*, 1731) como Diderot lo menosprecian (9). Watteau es considerado el pintor del Antiguo Régimen, y después de la revolución de 1789 el *Peregrinaje* estuvo a punto de ser destruido por los estudiantes de arte; tuvo que ser retirado de exposición entre 1810 y 1816. El catálogo de 1984, la primera exposición internacional que exhibió en París, Washington y Berlín toda la obra reunida, comienza diciendo que Watteau es el pintor francés que más atención ha merecido de la crítica, refiriéndose en especial al último siglo y medio, en el que poetas, músicos y críticos muestran su fascinación por la interpretación de su obra. Su temática o su interpretación literaria y musical habían producido más interés, hasta el impresionismo, que su técnica pictórica (10) A lo largo del siglo XIX Watteau es redescubierto por los autores que más influencia tuvieron en las generaciones de fin de siglo. Théophile Gautier, Gerard de Nerval, Víctor Hugo, Arsène Houssaye, los Goncourt, Verlaine, Charles Baudelaire admiran su universo simbólico, al que interpretan, en general, adaptado a su sensibilidad y teñido de melancolía. Théophile Gautier, el artífice de las transposiciones de arte, y un autor tan venerado por decadentistas, simbolistas y modernistas por su defensa del arte puro, tiene un poema titulado “Watteau” escrito en 1838, del que citaré un fragmento:

(...)

Rien n'était vert sur la plaine sans
borne,

Hormis un parc planté d'arbres très
vieux...

Je regardais bien longtemps par la
grille,

C'était un parc dans le goût de
Watteau:

Ormes fluets, ifs noirs, verte
charmille,

Sentiers peignés et tirés au cordeau.

Je m'en allais l'âme triste et ravie;

En regardant j'avais compris cela,

Que s'étais près du rêve de ma vie,

Que mon bonheur était enfermé là.

(11)

Gautier desarrolla los temas del caminante solitario y melancólico y el “parque viejo”, especie de lugar común, más tarde, del modernismo hispánico. El parque que el yo lírico ve a través de la reja parece ser el mundo ordenado de la creación artística, mundo en el que el hablante cifra su felicidad. Watteau es el intermediario de la epifanía del yo lírico (12) Las ocasiones en que Gautier se refiere a Watteau han sido rastreadas por Alain Montadon en su ensayo “Gautier et Watteau”. Uno de los fragmentos periodísticos que cita es particularmente interesante porque en él, además de admirar el

universo armónico del pintor, se condensa el tema de lo artificial frente a lo natural, tema que derivará en la consideración de la superioridad del arte frente a la naturaleza:

Watteau a créé son monde de toutes pièces, monde merveilleux et d'illusion, où le paysage ment tout juste à point pour faire paraître les personnages vrais, où pas une note ne détonne dans sa charmante fausseté, où la nature se mélange au décor d'opéra avec un tact si parfait (13).

En 1853 Charles Blanc publicó *Les peintres des Fêtes Galantes*, libro que tuvo gran difusión. Pero quienes crearon un nuevo espacio para la revalorización del siglo XVIII fueron los Goncourt, con su serie de estudios sobre el tema. El fascículo dedicado a Watteau, publicado en 1860, comienza destacando lo poético de su obra pictórica:

Le grand poète du XVIIIe siècle est Watteau. Une création, toute une création de poème et de rêve est sortie de sa tête, emplissant son Oeuvre de l'élégance d'une vie surnaturelle. De la fantaisie de sa cervelle, de son caprice d'art, de son génie tout neuf, une féerie, mille féeries se sont envolées de son imagination, un monde idéal, et au-dessus de son temps, il a bâti un de ces royaumes shakespeariens, une de ces patries amoureuses et lumineuses, un de ces paradis galants que les Polyphile bâtissent sur le nuage de songe, pour la joie délicate des vivants poétiques (14).

Es notable que en este primer párrafo del ensayo aparezcan tantas palabras clave, emblemáticas del romanticismo que pasaron al simbolismo y el modernismo; las afinidades electivas son evidentes. Verlaine publicó sus *Fêtes galantes* en 1869, pero había ido adelantando los poemas en revistas desde el año anterior. Es el único libro de Verlaine que tiene unidad y una estructura reconocible. Las poesías están inspiradas en

Watteau, aunque se pueden señalar muchas otras fuentes: por un lado, es imposible saber qué cuadros de Watteau o qué grabados sobre sus obras pudo conocer Verlaine (hasta 1869 el Louvre sólo tenía *Peregrinaje a la isla de Citera*); por otro, entre los poetas que se citan como antecedentes de Verlaine figuran Víctor Hugo, Gautier, Banville, Baudelaire. Es singular que desde la primera composición, titulada "Clair de lune" (15), Verlaine adscribe las fiestas galantes a un régimen nocturno (frente al diurno de Watteau). En esta poesía Verlaine corrigió el verso noveno, que ahora dice: "Au calme clair de lune". En la primera versión de la *Gazette Rimée* (20 de febrero de 1867) decía: "Au calme clair de lune de Watteau". La corrección la hizo Verlaine tras leer un crónica del joven Anatole France, en la que este se preguntaba dónde había visto Verlaine un claro de luna en Watteau (solamente hay un cuadro nocturno (16) de Watteau, se trata del llamado "El amor en el teatro italiano"). Pero ya la "Fête chez Thérèse" de Víctor Hugo, que se cita como antecedente del tema de las fiestas galantes, acababa con un claro de luna y Verlaine, Darío y Valle-Inclán nos hablan de fiestas galantes nocturnas. "Es noche de fiesta" dice Darío en "Era un aire suave...". Y Valle-Inclán hace de la luna un personaje en *La Marquesa Rosalinda*, donde cada una de las tres jornadas de la obra acaban con los versos

La luna, enmascarada en el follaje,
Saca un ojo mirando al comediante,
Como la dueña que seduce al paje
Y deja ver un cuarto de semblante.

M. Faure, en su interpretación sociológica y clasista de las causas del renacimiento de los temas de Watteau a fin de siglo y en la llamada “belle époque”, afirma:

De diurne qu'elle était avant Verlaine, la fête galante devient nocturne. Elle voile la lumière et la réalité. Elle renonce à agir. Le Verlaine des *Fêtes galantes* n'offre au bout du compte à ses admirateurs que le désespoir et le néant (17).

Hay interpretaciones psicologizantes de las *Fiestas galantes* de Verlaine, que se refieren implícita o explícitamente a la bisexualidad del autor (18). Susan Taylor-Horrex afirma en su estudio sobre este libro que "En esencia, los poemas de Verlaine tratan el tema del yo dividido. En *Fiestas galantes* el yo activo frente al yo pasivo". Pierre Martino dice que los poemas traducen la tristeza, la dulce melancolía de Watteau, de la que los Goncourt habían hablado en su estudio, pero luego afirma que es el último libro impersonal de Verlaine, dentro de la tendencia parnasiana, lo que evidentemente es un contrasentido. Antoine Adam, que hizo un estudio psicoanalítico de Verlaine (*Le vrai Verlaine*, 1936) dice que, entre las frivolidades de *Fiestas galantes*, Verlaine expresa su inquietud angustiada. Jacques-Henri Bornecque dedicó un libro a la génesis, significado y edición crítica de *Fiestas galantes*, donde resume la crítica aparecida hasta el momento (1969). El presunto paraíso de las fiestas galantes de Watteau está obliterado en Verlaine por la ironía, el lúcido escepticismo de los enamorados y la presencia inexorable de la muerte.

Como acabamos de ver, en la segunda mitad del siglo XIX se produce en Francia un renacimiento del interés en la época prerrevolucionaria. Este renacimiento tiene más fuerza con el surgimiento del concepto literario de decadencia, es decir, con la literatura que primero se llamó decadente y luego simbolista. En esta literatura hay un explícito

gusto por lo apócrifo, por el artificio; junto a la revalorización del mundo anterior a la revolución de 1789 hay un desprecio por el burgués y una huida de la moral convencional, una búsqueda de la ambigüedad, y una exploración de los sentimientos, muchas veces irónica (19) Cuando Rubén Darío escribe "Divagación", la segunda poesía de *Prosas profanas*, señala como lugar y fecha de la composición "Tigre Hotel (Argentina) 1894". Cita expresamente a Verlaine: "Verlaine es más que Sócrates" y "Yo las fiestas galantes busco". Esta poesía tiene estrecha relación con la crónica titulada "Del Tigre Hotel", que el poeta publicó en *La Nación* el 3 de febrero de 1894 (reeditada por E. K. Mapes):

Cierto es que Pauvre Lélian había preparado mi espíritu con sus mágicas y exquisitas fiestas. A tal punto que al pasar por la terraza, camino de mi habitación, cruza conmigo un espléndido cortejo imaginario.

Tras una cita del primer poema de la colección de Verlaine, Darío sigue citando el universo del libro:

/.../ miro cerca la tropa encantadora de la farsa italiana: el abate que divaga, el marqués que dice a la Camargo un cumplimiento. Canta a mi oído la canción de "los ingenuos" y la sugestiva de los caracoles verlenianos; los fantoches Scaramouche y Pulcinella, gesticulan; la mandolina envía un aire suave, sobre los faunos de mármol y las flores. A Climena digo yo también: *¡Ainsi soit-il!* Oigo la conversación de los indolentes; y al cantar de un ruiseñor invisible, me llegan los ecos del más sentimental de los coloquios, del cual solamente la noche y yo escuchamos las palabras.

Es el ambiente del delta del Paraná, con su brillo y su melancolía, el que suscita esta evocación dariana. Un poco antes, el hablante de esta crónica, que es más bien un

poema en prosa, había afirmado estar en el hotel "sin nada más que mi Verlaine bajo la luz temblorosa de las lámparas", y que, aburrido, había salido a dar un paseo en barca por el río donde comprendió mejor "la aventura encantadoramente fugitiva de las fiestas galantes". En "Era un aire suave..." se describe una fiesta galante en la que la divina Eulalia, *femme fatale*, muestra su perversidad con una repetida risa cruel. Otras poesías de Darío, tanto de *Prosas profanas* como de otros libros, se pueden estudiar en este contexto, para intentar dar un sentido al tratamiento del tema en Darío, que parece relacionarse con su búsqueda de la unidad, de conciliar lo apolíneo y lo dionisiaco, o "ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira" ("Palabras de la satiresa") y su deseo de ambigüedad: "con Verlaine ambiguo". Darío oscila en su temática entre la búsqueda desenfrenada del placer y la angustia que le produce el misterio de la existencia. Tanto Darío como Valle-Inclán incorporan al dios Hermes en sus fiestas galantes. El dios bifronte, el que mira hacia el pasado y hacia el futuro, el intérprete de los dioses y el conductor de las almas de los muertos, el dios de las ciencias herméticas, también el hermafrodita. Darío dice en "Divagación", una poesía de exaltación de lo dionisiaco ha perdido su imperio el dios bifronte pero está claro que no es así, pues lo que Hermes representa está vigente en el libro, pensemos sólo en el "Coloquio de los centauros" y en "Cantos de vida y esperanza" donde pasamos del espacio imaginario de las fiestas galantes a la idea de la selva sagrada, con la búsqueda de "la armonía del gran Todo". Hermes está en el jardín dieciochesco de *La Marquesa Rosalinda*: Reina en los parques Hermes bifronte (v. 646). Toda esta "farsa sentimental y grotesca", en la que se recrean los personajes y los temas de las fiestas galantes, es un juego de contraposiciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Lo que separa a Verlaine por un lado y a Darío y Valle-Inclán por otro es la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, obra que es, fundamentalmente, una disquisición sobre los elementos racionales e irracionales en el arte. Por otro, las lecturas ocultistas, que hacen concebir a Darío y a Valle-Inclán un universo en el que el cuerpo humano y el acto sexual actúan como mediadores para penetrar el enigma de la creación y lograr la unión con el Todo. Para ellos las fiestas galantes son el espacio-tiempo imaginario en el que se celebra la batalla entre la razón y la pasión, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. A lo largo de dos siglos, la recurrencia del tema y los personajes de las fiestas galantes muestran la evolución de la sensibilidad moderna. En Valle-Inclán, las diferentes manifestaciones del tema pueden estudiarse a lo largo de su obra, desde sus primeros cuentos hasta, por lo menos, *Divinas palabras*. Y por supuesto, en sus contemporáneos y en las generaciones posteriores. En diacronía o sincronía, el estudio de las fiestas galantes ofrece provocadoras facetas que me propongo indagar en próximos estudios.

Notas

(1). El *tópico* de las fiestas galantes es una estructura que se repite con *motivos* casi idénticos. Si el *tópico* impregna toda la obra, podemos llamarlo *tema*, lo que hago a veces durante el trabajo. Hago propias las afirmaciones de Theodore Ziolkowski, *Varieties of literary thematics*, Princeton University Press, 1983: "Increasingly, however, many have begun to appreciate that themes, motifs, and images constitute an important link between the literary work and the social, cultural, and historical contexts in which a post-formalist age now again insists on apprehending the

work of art" p. ix. The thematic study of literature inevitably becomes a comparative study of literature", p.xi

(2). Teatro al aire libre que se daba durante las ferias: la Foire Saint-Germain, durante del otoño y la Foire Saint Laurent durante la primavera. El teatro de los comediantes italianos fue prohibido por Luis XIV entre 1697 y 1716, pero las compañías de los teatros de la Feria se apropiaron de las máscaras de la comedia del arte.

(3). cfr. Tomlinson, 1981, pp. 110-126 y 174.

(4). En el teatro de la Feria se permitió desde 1708 cantar y bailar, con lo que nació la ópera cómica. Tomlinson sostiene que Watteau reproduce, en muchos de sus cuadros, escenas del teatro de la Feria. Cfr. Robert Tomlinson, "Fête galante et /ou foraine. Watteau et e", en Grasselli, *Watteau...*

(5). La Academia consideraba como máxima categoría la pintura de temas históricos, y en una categoría menor, la pintura de género. Al no considerar obra histórica al *Peregrinaje*, se crea un género especial para Watteau como una distinción especial. Esta es la tesis de Christian Michel en "Les Fêtes galantes: peintures de genre ou peintures d'histoire?" (Moureau, 1987, pp 111-112)

(6). Parecidos anacronismos y homenajes intertextuales reaparecen en *La Marquesa Rosalinda*. Cfr. Leda Schiavo, "Tradición literaria y nuevo sentido en *La Marquesa Rosalinda*", *Filología*, XV, 1971-1972. Reeditado en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Salamanca, 1982, pp. 611-616.

(7). No se puede dejar de mencionar la enorme difusión de los personajes de las fiestas galantes en las artes menores, la porcelana, por ejemplo. Juan J. Luna cita una reproducción de *Lorgneur* hecha por la Manufactura Real del Buen Retiro (Moureau, 1987, p. 288). Valle-Inclán hereda de Darío y otros autores la afición a construir un museo en sus obras, un museo dieciochesco de tapices y porcelanas, en este caso: "El salón era dorado y de un gusto francés. Amorcillos con guirnaldas, ninfas vestidas de encajes, galantes cazadores y venados de enramada cornamenta poblaban la tapicería del muro, y sobre las consolas, en graciosos grupos de porcelana, duques pastores ceñían el florido talle de marquesas aldeanas. *Sonata de Primavera*, ed. Elianne Lavaud, Clásicos Castellanos, 38, Madrid, Espasa, 2000, pp. 136-7. Estas figuras, en el siglo XIX, reaparecen como fetiches culturales en los papeles que se ofrecen en los periódicos para empapelar cuartos de *lorettes* (Jones, 14).

(8). Plantea el tema, lleno de incógnitas, François Moureau, en "Watteau libertin?", cfr. Moureau, 1987, pp.17-22. Es curioso que nadie haya planteado todavía la posible tendencia homosexual de Watteau, la que podría dar otra base interpretativa a lo que se conoce de su biografía, e incluso a aspectos de su obra.

(9). Cfr. Minguet, p. 186, y tb. *Diderot on Art. Notes on painting*, vol.1, Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 222: "I scoff at them [Watteaus's paintings] and will persist in doing so."

(10). Los que lo lanzan a la fama actual son los impresionistas. Monet sostuvo que el *Peregrinaje* era el mejor cuadro del Louvre. La crematística es el argumento más convincente: en 1874, año de la primera exposición de los impresionistas, un Watteau se vendió a 100 libras en Londres, quince años después (1891) había subido a 5000.

Interesante testimonio de Arsène Houssaye: "Singulière inconstance des Parisiens: en 1835, j'achetais des Wateau (sic), des Boucher et des Fragonarard à ving-cinq francs, parce que tout cela etait demodé" (Jones, 18)

(11). *P.C.*, II, p. 75

(12). Lo cierto es que Watteau no representa parques con senderos ordenados, pero la verdad poética es más importante.

(13). Moureau, p. 304. La cita es de *Le Moniteur*, 5 de setiembre de 1862.

(14). Cito por la 2a. ed., París, 1873, pp. 3-4.

(15). Rubén Darío cita los dos últimos versos de esta poesía en su "Soneto autumnal para el Señor Marqués de Bradomín", soneto con el que Valle-Inclán precede su *Sonata de primavera* desde la ed. de 1913: "Es el otoño y vengo de un Versailles doliente, / Hacía mucho frío y erraba vulgar gente, / El chorro de agua de Verlaine estaba mudo". Pero hay que señalar que ni Watteau ni Verlaine sitúan sus fiestas galantes en Versailles.

(16). También T. de Banville ve un Watteau nocturno: Cfr. *Stalactites*, 1853: "Oh! que vous rayonniez, paysages endormis, / lorsque le grand Watteau faisait errer parmi / votre ombre étincelante et votre nuit divine / son Arlequin rêveur auprès de Colombine.

(17). p. 17. Fauré se refiere, más adelante, a la música que Debussy y Fauré compusieron para los poemas de Verlaine, y a las razones posibles de su éxito.

(18). "La dernière fête galante", publicada en 1884 en *Lutèce* y luego en *Parallèlement*, explicita el tema homosexual en su último verso: "L'embarquement pour Sodome et Gomorrhe".

(19). Desarrollo estas ideas en Leda Schiavo, *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Bibliografía

Antoine Adam, *Le vrai Verlaine. Essais psychanalytique*, Paris, Hatier, 1936.

----*The Art of Paul Verlaine*, tr. Carl Morse, New York University Press, 1963.

Jacques-Henry Bornecque, "Le problème des 'Fêtes Galantes'", *Mélanges d'Histoire Littéraire*, Paris, Librairie Nizet, 1951, pp. 209-220.

----, *Lumières sur les "Fêtes galantes" de Paul Verlaine*, Paris, Librairie Nizet, 1969.

Rubén Darío, *Escritos inéditos. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*, ed. de E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938.

Michel Faure, "L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère", *International Review of Social History*, 109, 1979, pp. 15-34.

Jacques y François Gall, *La pintura galante*, México, FCE, Breviarios, 78, 1953.

Théophile Gautier, *Poésies complètes*, ed. René Jasinski, 3 vols, Paris, Nizet, 1970.

----, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Paris, Charpentier, 1882.

Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, Paris 1873.

Luis T. González del Valle, "El desgarramiento de la 'Edad Dorada' y las estrategias narrativas en 'Eulalia' ", *La ficción breve de Valle Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Louisa E. Jones, *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*. Tübingen, Ed. Place, 1984.

Lily Litvak, *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895-1905*, Austin: University of Texas Press, 1975.

Pierre Martino, *Verlaine*, Paris, Boivin, 1924.

Margaret Morgan Grasselli, Pierre Rosenberg y Nicole Parmentier, *Watteau*, Washington National Gallery of Art, 1984.

Giovanni Macchia, *L'opera completa di Watteau*, Milano, Rizzoli, 1968.

Philippe Minguet, *Estetica del rococó*, Madrid, Cátedra, 1992.

Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, III,: 226.

François Moureau y Margaret Morgan Grasselli, eds. *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, Genève-Paris, Ed. Calirefontaine, 1987.

Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of 18th Century France*, Cambridge University Press, 2000.

Donald Posner, *Antoine Watteau*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

Leda Schiavo, "Las estrategias fatales de Valle Inclán: 'La Marquesa Rosalinda'", *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1991, : 307-323.

----, "El camino del grotesco en Valle-Inclán". Cristóbal Cuevas García, ed. *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*. Málaga, Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea, Malaga, 1999: 75-92.

----, "Las farsas de Valle-Inclán" Margarita Santos Zas *et.al.*, *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, universidad de Santiago de Compostela, 2000: 317-338.

Susan Taylor-Horrex, "Fêtes galantes" and "Romances sans paroles", Grant and Cutler, 1988.

Tomlinson, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981.

Ramón del Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda*, ed. crítica de Leda Schiavo, Madrid, Escalpa-Calpe (Clásicos Castellanos, 25), 1992.

REVIEWS

Nicolas Helft/Alan Pauls, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000

William Rowe/Claudio Canaparo/Annick Louis (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura.* Buenos Aires: Paidós, 2000

Susana Haydu,
Yale University

Entre la copiosa literatura dedicada a Borges a los cien años de su nacimiento, se destacan dos libros que vuelven a investigar la vigencia de Borges en el siglo XXI. Nos referimos a *El factor Borges* de Nicolás Heft y Alan Pauls y *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura* compilado por William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis.

El libro de Helft y Pauls es excelente para todo público lector de Borges, y también para los que recién se inician en sus escritos. Presenta un panorama lúcido que nos da una visión de Borges observado desde distintas perspectivas y está también ilustrado con numerosos dibujos y fotografías.

Como bien apuntan los autores, el "ensayo ilustrado" fue lo que los ha guiado en este proyecto. El factor Borges del título consiste en buscar "este elemento singular que hace que Borges sea Borges".

Los nueve capítulos que integran este volumen, escritos por Alan Pauls, trazan las etapas de Borges desde su época vanguardista de los años 20, hasta la culminación de su cultura enciclopédica en los años 60. Las reproducciones de algunos textos inhallables, las fotografías de familia y de amigos, las postales que envía a Estela Canto, las reproducciones de notas manuscritas, todas originales de los Archivos Fundación San

Telmo, nos dan otra visión del Borges privado. Borges, que nunca buscó la fama y que siempre trató de borrarse en un pasado nostálgico, paradójicamente se convirtió, como bien apunta Pauls, en el escritor más persistentemente contemporáneo de la cultura argentina del siglo XX.

Sólo nos queda recomendar estos excelentes ensayos para acercar a Borges al nuevo público del siglo XXI. Pauls explica bien el "misterio" Borges, lo trae al frente, lo mediatiza y destaca su inteligencia, su sagacidad y su humor, que no se observan en ningún otro escritor contemporáneo. Los ensayos de Alan Pauls están dirigidos hacia un futuro donde Borges podrá ser estudiado objetivamente. El mérito del libro es que trasciende las divergencias de opinión sobre la posición literaria o política de Borges. Para Pauls, Borges es un escritor que está ya incorporado a la literatura como el escritor definitivo de su época, y no como una presencia que obsesiona todavía a muchos críticos de la generación anterior a él.

La colección de ensayos publicado bajo el título *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura* reúne las presentaciones de veinte críticos en ocasión de la Borges Centenary Conference, realizada en Londres. Este volumen, muy bien presentado y editado, es de consulta obligatoria para todo investigador de Borges. Reúne veinte ensayos de académicos, cineastas y escritores de diferentes partes del mundo, y presenta una visión global de la obra borgiana enfocada desde diversos ángulos. La Conferencia propuso, básicamente, estudiar los nuevos modos de leer a Borges. No quisieron, como lo dice el prólogo, convertir esta reunión de académicos en un ritual de reverencias a quién se considera hoy el mayor escritor argentino, uno de los más celebres de Occidente".

Dividido en cinco secciones, enfoca a Borges en su literatura, en sus referencias, en su incorporación de la historia, en sus reflexiones y en sus posiciones políticas. También analiza a Borges como problema y a la posibilidad de salir de Borges desde Borges. Se trata de excelentes ensayos, de gran originalidad y minuciosa investigación. No podemos detenernos en todos ellos, pero sí quisiéramos mencionar nombres tan establecidos como Ana María Barrenechea, William Rowe, Jorge Panesi y Josefina Ludmer, junto a otros, de generaciones más recientes, como Annick Louis, Graciela Montaldo y Claudio Canaparo. La conferencia estuvo abierta también a otras actividades de Borges, como su tarea de guionista de cine y de editor.

El acercamiento a Borges varía también de acuerdo a la posición literaria y política de cada crítico. En algunos ensayos, ese acercamiento es netamente antagónico de muchas formas, como en el caso del ensayo de Juan José Saer con el cual se abre el libro, y que se titula "Borges como problema". Este ensayo cuestiona a Borges como intelectual, reconociéndole, sin embargo, sus méritos como artista. Este ensayo es también un ataque a la posición política de Borges en sus últimos años y a la incapacidad de la crítica de ver los errores en su obra. Como intelectual, Borges le causa escepticismo y aún reprobación. Saer hace hincapié en su falta de erudición, en sus infinitas lagunas, en el uso de fuentes limitadas, etc. También opina que su búsqueda de la simplicidad a través de tantos años, resultó en un simplismo. Todos estos juicios, muy polémicos por cierto, seguramente continuarán creando confrontaciones, y es notable observar la capacidad de Borges para seguir incitando a la discusión, aún a quince años de su muerte. Aún respetando la posición de Saer y aceptándola desde una óptica puramente política, pensamos que Borges merece ser considerado, entre otras cosas, como intelectual de juicios

profundamente originales. Borges trabajó toda su vida con ideas, y era legendaria su capacidad de asociación entre los más diversos conceptos.

El ensayo de Rowe, titulado "El escepticismo y lo ilegible en el arte de la lectura", capta muy bien la idea del caos en la obra de Borges y las orígenes de su escepticismo, relacionándolo con John Locke para quien las palabras eran "como ruidos agradables". Son muy interesantes las relaciones que establece entre las formas de lectura posibles y la imposibilidad de representar el universo, que nos es, en definitiva, desconocido.

El ensayo final de este libro, de Josefina Ludmer, se titula "¿Cómo salir de Borges?". Si bien el tema puede ser considerado polémico, el intento no es el de disminuir a Borges. Al contrario, propone usar los escritos mismos de Borges para ir más allá de él. Ludmer indaga el proceso futuro que se establecerá para leer a Borges. Se pregunta cómo se lo leerá en el siglo XXI y cómo se llevará a cabo la apropiación crítica para que los escritores futuros puedan trascender a Borges usando los hallazgos borgianos. Este concepto original de Ludmer ya nos lleva a un nuevo Borges, cuya dimensión y vigencia no podemos aún vislumbrar.

Suzanne Jill Levine. *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000. 448 pp.

John Incledon
Albright College

At the opening of this stunning new biography of Manuel Puig, Suzanne Jill Levine relates the story of Michael Deaver, press secretary to Ronald Reagan, recommending the film version of *Kiss of the Spider Woman* to the President and Mrs. Reagan one weekend at Camp David. The next day Mrs. Reagan reported that she and the President had stopped watching the film after half an hour. Deaver was puzzled. The film, he said, was very good, once you got past the subject matter (a reference to the homosexuality portrayed). Mrs. Reagan shuddered slightly. "How can you get past that?" she asked.

Manuel Puig's entire life was a long and difficult attempt to understand his own homosexuality and the intolerance of society, and what he found speaks to all of us. Writing became the vehicle for his personal odyssey. "I felt the need to tell stories to understand myself," he said in one of his many interviews (145). Surely no one was in a better position to chart that journey than Suzanne Jill Levine. As the principal translator of Puig's work in English, she not only knew him personally, but had access to his correspondence with family members and friends. Several of those friends were important writers, like Guillermo Cabrera Infante and Severo Sarduy, whom Levine has also translated, or critics like Emir Rodríguez Monegal. In writing this fascinating biography, Levine had access to an enormous array of information documenting his development as a writer. *Manuel Puig and the Spider Woman* combines biography,

personal memoir, and literary criticism in a moving work that will open many doors for future critics of Puig's fiction.

Until now, critics have not been entirely kind to Puig, probably due to his subject matter—homosexuality and the romantic Hollywood films of the 30's and 40's ("women's films"). Indeed, Mario Vargas Llosa, in his review of Levine's biography in the *New York Times Book Review* (8/13/00), says that "Puig's work may be the best representative of what has been called light literature, which is emblematic of our time—an undemanding, pleasing literature that has no other purpose than to entertain." For him, Puig's work is superficial—it has "no ideas, no central vision." Vargas Llosa explains Puig's popularity with this final pessimistic reflection: "With so much work, so many pressing concerns, ... our citizens hardly have the time to become serious and reflect, or read novels that may give them a headache." According to this point of view, Puig is a lightweight. His themes—popular culture, Hollywood films—are superficial and frivolous. The condemnation of his work on these grounds may in fact be nothing more than a displaced homophobia, a condemnation of Puig himself. This was a problem he faced all his life, as Levine's book amply documents.

These attitudes have prevented critics from fully appreciating the real significance of Puig's work. The recounting of film plots by Molina in *El beso de la mujer araña* is not just a way for the two men to pass the time and forget their surroundings in the prison cell. The films are touchstones to important events in their lives that become the key to a profound psychological exploration that eventually transforms and, at least spiritually, liberates them. Using the constraints of their bleak circumstances, they create something positive out of this dehumanizing experience. Puig's interest in popular film was not

frivolous; it became the means of entry to a deep psychological exploration of the self and the other. Puig's work plumbs the depth of the celluloid surface of film. The moviegoing experience—the darkness of the theater, the solitude of the spectator confronting the gaze of the hero or heroine—have close analogies to the psychoanalytic session.

In great detail, Levine traces the background to Puig's first, admittedly autobiographical novel, *La traición de Rita Hayworth*, as well as the fortune and misfortunes of its publication in Spanish and its many foreign translations. She weaves an intricate tapestry of excerpts from letters, allowing the reader to witness the gestation and birth of each of the novels. The story is tenderly but honestly told, often with touches of humor and gossip. For example, Levine describes the New Year's celebration following the publication of *Boquitas pintadas*: "Champagne bottles popped . . . , everyone danced rumbas, sambas and rock 'n' roll, and, at one or two in the morning, Severo [Sarduy] leapt onto the long dining table . . . and began to strip. Manuel immediately followed suit and . . . All the revelers were ordered to join in: . . . the few women at this bacchanalia hightailed it" (221-222).

If *Rita Hayworth* was unabashedly autobiographical (actually it was not—Levine describes how Puig suppressed or toned down a great deal of personal material that initially went into that novel), Puig's concerns in *El beso* are displaced unto Molina. In later novels, Puig turned his attention to others. Discussing the background to *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Levine describes Puig's encounter, while living in New York and exercising daily at the YMCA pool, with an unemployed Ph.D. in history. Puig befriended the young man who eventually allowed him to record their conversations on

tape. Puig was fascinated at how someone who seemed to have so much could be so unhappy. The conversations enabled Puig to deal with some of his own problems and concerns at that time in his life. And, in the end, they became the foundation of the novel. *Sangre de amor correspondido* came about in much the same way.

Far from being superficial or frivolous, Manuel Puig's novels are a serious, ongoing attempt to understand difference in the face of authoritarianism, and to make something positive of the difficulties he faced in his own life. Was the problem his or was it the rest of the world? He asked himself this question over and over, and delved ever more deeply into his own life and the lives of others in his search for an answer. Suzanne Jill Levine has thoroughly documented the journey of Manuel Puig's life and work in a fascinating and engrossing book. For anyone interested in Puig's fiction, this biography provides an important new starting point.