

# **CIBERLETRAS**

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

**ISSUE 6**  
**January, 2002**

## TABLE OF CONTENTS

### Essays

- Thomas J. Blommers  
*Social and Cultural Circularity in La historia oficial*
- Ivonne Bordelois/Angela Di Tullio  
*El Idioma de los Argentinos: Cultura y Discriminación*
- Oscar Calvelo  
*Memoria, olvido e historia en Corazón tan blanco de Javier Marías*
- Juan E. de Castro  
*José Carlos Mariátegui and Cultural Studies*
- Isabel Estrada  
*Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de Pedro Maestre*
- Margo Glantz  
*Carlos Monsiváis*
- Teresa Gómez Trueba  
*Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado".*
- Hugo Hortiguera  
*Entre palabras: partes privadas, silencios y cuerpos ocultos en la narrativa argentina de los '90. El caso Federico Andahazi*
- Andrew Munro  
*Recalling Voice : La Muerte y la Doncella*
- Jorge Santiago Perednik  
*Sarmiento y su reforma ortográfica*
- Carmen Perilli  
*Narraciones de aboengo y educación sentimental en Elena Poniatowska*
- Gisle Selnes  
*Borges, Nietzsche, Cantor: Narratives of Influence*
- Lía Schwartz  
*De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia*
- Ignacio Tofiño-Quesada  
*Censorship and Book Production in Spain During the Age of the Incunabula*

### Reviews

- Laura López Fernández  
*Entrevista a Fernando Millán*

### Reviews

- Roger Bartra  
*Los vientos y los vinos de María la Parda*
- Mara L. García  
*Josefina C. López, La Casa del Poeta: Génesis y proyección.*
- M. Ana Diz  
*Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin, Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica.*

## ESSAYS

## **Social and Cultural Circularity in *La historia oficial***

Thomas J. Blommer  
*California State University-Bakersfield*

The 1985 film *La historia oficial* (*The Official Story*), directed by Luis Puenzo from a script by Puenzo and Aida Bortnik, can serve as an excellent point of departure for the study of recent Argentine culture. As such, it has become a staple in many Latin American culture courses throughout the U.S. and Europe, keeping its relevance intact even though it is now well into its second decade (1). Furthermore, it is of particular interest at this time in light of the current efforts to identify potential children of the ‘disappeared,’ and the ongoing battles in the Argentine courts in an attempt to bring retribution to the perpetrators of kidnappings during the ‘dirty war.’

The film is set in Buenos Aires during the waning period of the military government in the early 1980s after the disastrous war over the Falklands, with a ‘live’ background of the Mothers of the Plaza de Mayo demonstrating regularly and loudly as they demand to know what has happened to their children. After an unsettling reunion with an old friend, Alicia, played by Norma Aleandro, an affluent wife and history teacher in a boys’ preparatory school, tries to investigate the circumstances of her adopted daughter’s birth. Her investigation leads her to the discovery that the biological mother of her daughter Gaby was one of the *desaparecidas*, victims of the military government’s repression of real and imaginary leftist groups (2). Her efforts to learn the truth result in the destruction of her marriage to Roberto and an uncertain future for her daughter, who at the end of the film faces the same uncertainties Alicia suffered as a young girl.

In spite of this seemingly tragic ending, it can be argued that there are hopeful signs pointing toward positive changes in the future. The mothers' insistent demonstrations and their push for change in the streets seem to presage a greater political role for Latin American women in the future. The fact that Alicia's friend Ana is able to return to Argentina after being tortured and exiled can be interpreted as a civil triumph over military authoritarianism. Similarly, the students' rejection of the 'official story,' the government's account of Argentina's present as well as its past, looks toward an awakening among Hispanic youth regarding Latin America's history and the possibility of making a better future based on its lessons. Alicia's quest for the truth can be interpreted as a nascent desire to confront social reality and find positive solutions to existing problems. Indeed, Norma Aleandro herself has been quoted as saying, "Alicia's personal search is also my nation's search for the truth about our history. The film is positive in the way it demonstrates that she can change her life despite all she is losing" (Stone H1).

Irrespective of these arguments, the allegorical nature of the film and the representativeness of its characters ultimately portray Argentina's—and, by implication, Latin America's—failure since independence to achieve steady socioeconomic progress and political stability. Following a tradition of historiographical debate on past heroes and tyrants, the film portends continued chaos and failure. Lethargy and stagnation have become hallmarks of Latin American political culture, and the film, owing to its circularity, can be interpreted as suggesting that there is little hope for change.

The development of the principal characters seems contrived so that they ultimately end where they began. They cannot escape their origins. Alicia, for example,

was orphaned at an early age when her parents were killed in a car accident. However, her relatives, wishing to spare her the pain of knowing her parents' fate, withheld the truth. This resulted in Alicia feeling abandoned, uncertain and alone. During the course of the film, Alicia seeks the truth about Gaby, but rather than leading to satisfaction or some fortuitous resolution, this process and the truth lead to the destruction of her marriage and put Gaby's own future in doubt. As the film concludes, Alicia once again is alone and facing personal uncertainty.

Similarly, Gaby's origin, shrouded in mystery at the beginning of the film, is only partially revealed by the end. A potential grandmother has been found, but nothing is settled. Indeed, the film ends with Gaby sitting alone in a rocking chair singing *El país de no me acuerdo*, the same nursery song of doubt and fear that she sang at the beginning of the film, apparently condemned to relive Alicia's life (Bortnik 136).

As the film opens we see Roberto as an upper-middle-class gentleman who has successfully climbed the socioeconomic ladder owing to his connections with the military leadership. But he has not always belonged to this class. The social standing of his family is made abundantly clear by his mother's interaction with the maid. Whereas Alicia remains distant and polite, Roberto's mother jokes with the maid and treats her as an equal (Bortnik 55). His lower-class immigrant family was forced to flee Spain during the civil war, and, apart from Roberto, remains mired in economic hardship. By the conclusion of the film, Roberto too is losing everything—his job, his security and his family—in a sort of inexorable descent to his original roots.

This circularity or inability to progress in a personally positive way is evident in most of the supporting characters as well. Although Ana, for example, has been able to

return from exile to Argentina, she is still insecure and unwilling to help Alicia in her efforts to find Gaby's origins. She even goes so far as to try to warn Roberto of Alicia's activities. In a similar fashion, Benítez, Alicia's colleague at the boys' school, the instructor of Argentine literature, exhibits independence of thought and unorthodox classroom methods. But his non-conformism has its limits. The film soon reveals that he was run out of his former position at a provincial university and has contented himself with his current position in the boys' school in Buenos Aires, where he hopes to be less visible. Both Ana and Benítez have suffered the repression of the government and a complacent society, and have learned the obvious lesson: any attempt to alter the status quo has severe consequences.

Roberto's father and brother have also suffered a downward spiral. The father has not only lost his own country (Spain), but also his oldest son. He has failed to instill in him his own sense of ethics. The relationship between the two is strained; they have not spoken for months before they meet for a family luncheon, which ends in argument and unpleasantness. The brother has lost his wife and business, women reject him, and, according to his father, he appears to have developed a love of alcohol. He has had to return home a weak and broken man.

Gaby's potential grandmother likewise seems to have achieved little. In spite of her marching and her contact with Alicia, the end of the film leaves her uncertain, with no answers or solutions. Roberto's client Macci has lost his fortune and may be headed for jail if he survives an apparent heart attack. Roberto and his colleagues are abandoning the 'sinking ship,' and so the list goes on. By the end of the film, not one of the characters has unambiguously succeeded.

Critics have found a myriad of cultural themes in the film. Amanda Brown, for example, writes that "[t]he film deals with pedagogical inquiry, classroom politics, the nature of truth, moral choices, the role of memorization, government-sanctioned terrorism, the nature of authority, the place of debate, the conditions of marriage, political protest, the church's failure to react to political realities, and the authority of texts" (Brown). These and other cultural themes suggested by the chain of events in the film also exhibit circularity or stagnation, and one in particular, machismo, seems to rise to the level of leitmotif. Argentina, like Latin America in general, is a male-dominated society in which various manifestations of machismo are present. Machismo, the desire of men to have absolute power and control over themselves, other men, and especially over women, is by no means unique to Hispanics. However, most researchers accept that machismo plays an unusually important role in social and political activities in Latin America (3). The film explores various aspects of machismo that are of interest from a cultural perspective.

In the 1960s sociologists and criminologists such as Wolfgang and Ferracuti began to note and address the higher rates of violence among the lower classes. Oscar Lewis, in *The Children of Sánchez*, notes that machismo is exhibited differently according to socioeconomic class, and he goes on to mention, for example, that "drinking in the middle class is a social amenity whereas in the lower class getting drunk has different and multiple functions" (xxvii) such as forgetting troubles and bracing oneself to deal with life's problems.

It is machismo's relationship to alcohol, violence and poverty that is of particular interest in *La historia oficial* because it is used extensively to reveal the character of

Roberto. As noted before, Roberto begins the film as an upper-middle-class gentleman, even though his origin is lower-class immigrant. When Alicia complains about the insulting remarks made by one of the wives at a dinner party, in true upper-class macho fashion Roberto seems to dismiss it as silly and unimportant women's talk and tells Alicia that she is being "hysterical" (Bortnik 33). Later when Alicia first broaches the subject of Gaby's origin after a birthday party, Roberto playfully but significantly taps Alicia in the head with a party balloon and refuses to answer her questions. As is typical of the machismo of his adopted class, Roberto treats his wife in much the same way he treats a child.

As his situation at work deteriorates and Alicia presses her search for Gaby's origin, however, Roberto's actions begin to change, gradually unmasking his lower-class background. At one point Roberto angrily commands Alicia not to think and later calls her stupid and an imbecile. Alcohol, which was taken socially in the opening scenes, becomes more important. One scene ends with a shot of Roberto's drink resting on a nightstand, in another ice cubes can be heard tinkling in Roberto's glass. Later Roberto comes to bed so drunk that he trips on the way. By contrast, Alicia, who is of upper-middle-class Creole origin, sips eggnog with her friend Ana, and tries to imagine what it would be like to get drunk on it.

Harbingers of latent physical violence in Roberto's personality are also present. Several scenes mark the progression of his thinly repressed anger or disapproval to frank loss of temper. Witness, for example, his first menacing look at Ana at dinner and his later treatment of her when she comes to warn him in the parking garage scene. Witness also his mistreatment of the family dog and his subsequent outbursts of temper with his

father and brother during the family luncheon scene. Finally, through his brusque treatment of Alicia in the airport and especially when she introduces him to Gaby's potential grandmother, we witness Roberto slowly return to his origins. By the end of the film it seems inevitable that Roberto should resort to physical violence and attack his wife, an act that effectively ends the marriage.

Other male characters to whom Alicia turns also exhibit typical manifestations of machismo. Benítez makes constant sexual innuendoes and even playfully asks to go to bed with her. In a pivotal and notably anticlerical scene, her priest refuses to help or even listen to her, and—like Roberto—dismisses her as though she were a child. Her brother-in-law refers her back to her husband, the man who should be in control of all domestic questions. All these men essentially treat her like a child and refuse to take her seriously. None is able or willing to help.

By the conclusion of the film, not a single positive male role model has emerged among these characters. Roberto, who symbolically represents the regime, has resorted to violence, thus evidencing not only his own return to his origins, but also society's inability to free itself from the powerful influence of machismo. He has lost control and failed, just as the military regime's obsessive attempt to control society through violence and terror has also resulted in failure.

The only other significant male characters in the film are the students. It can, perhaps, be argued that social benefit may be derived from their passionate search, both in history and in the present, for the truth. Nevertheless, in spite of the attractiveness of their youthful ardor, from the onset they exhibit macho tendencies similar to those of the other male characters in the film, and, by extension, to those of their parents. Although

during the course of the film they will decry the ‘official story,’ and appear to search for truth, and, by implication, call for change, they show strong signs of social conformity. This is particularly evident in their treatment of the homosexual student, Martín Cullen, when roll is called in the first class meeting. As Mark Szuchman points out in *Depicting the Past in Argentine Films*, Cullen’s effeminate and "stylized response to the teacher’s calling of his name generates the predictable jeers by the rest of the boys. We see the pranksterism of the students, which over time melds into the intolerance of a wide spectrum of Argentine society, ill disposed toward deviants of any sort, including, ultimately, the Mothers of the Plaza de Mayo" (192). It is significant to point out that of the two teachers, Alicia ignores Cullen’s treatment by the students, while Benítez actually fosters it by having Cullen play a woman in front of the class.

The students contend that history is written by the victors, who shape the truth. They confront Alicia, their teacher, who prefers to rely on historical documents, that is, on the ‘official story.’ But their search for the truth is limited to trying to convert her, their female teacher. Furthermore, their historical quest is barren. No one will ever know what happened to the patriot they discuss because, as Alicia points out, all the witnesses are dead. In the end, Alicia, somewhat intimidated by the students and encouraged by her fellow teacher, abandons her own principles and awards Costa—the rebellious student leader—a high grade for doing exactly what he accuses the historians of doing. He writes as ‘historical truth’ what amounts to wishful fiction without references, ersatz history congenial to his generation. Alicia’s decision to give Costa such a high mark is made no doubt in an attempt to disarm him. It is a political, not an intellectual, recognition which panders to the *machista* tactics of the students. Whatever the reason, the message is clear. The students will repeat their fathers’ history.

While on the surface the female characters seem more positive than their male counterparts, a close examination yields equally inauspicious results. The women of Alicia's circle are content in being the unquestioning 'little girls' their husbands' desire, uninvolved in the outside world of politics. At an early dinner-party scene one woman says that women should never allow their husbands to speak of politics at the table. In spite of this, only the female characters in *La historia oficial* seem to call for change. The mothers of the Plaza de Mayo agitate daily carrying placards with slogans and pictures of their 'disappeared' children. But while their desires are obvious, they want the return of their children, they offer neither viable solutions to their society's problems nor directions that should be taken. When Alicia asks Gaby's potential grandmother what they should do if their relationship turns out to be true, for example, the woman looks away and has no answer.

Although the female characters march openly in the streets, such actions often lead to resistance and setbacks. Furthermore, the prospect for violence is always latent. The sounds of police whistles and their presence in the streets during the mothers' demonstrations underscore this prospect. How savage the violence can be is shown when the torture endured by Ana for merely having been married to someone the state considered subversive is revealed.

On a personal parallel, Alicia's display of independence and her continued search for the origin of her daughter against the express wishes of her husband also lead to ultimate violence. Like the mothers of the Plaza de Mayo, her actions isolate her from her societal circle. As a Creole of upper-middle-class background, she cannot accept Roberto's suddenly naked violence and must leave him, but not before putting him down

in a moment of finality. The scene after her torture in which she embraces Roberto baffles many viewers, who question how this lady could react in such a manner. The answer is woven in social class behavior. If Alicia had returned her husband's violence, she would, in her own mind, have been no better than he. Her upbringing becomes obvious by her gesture, and it also becomes an insurmountable barrier to any future possibility of reconciliation. Roberto has defined himself by his actions and has shown that he has not been able to overcome his own origins. But none of this brings a resolution to her problems. As mentioned before, Alicia's search ruins her marriage and leads her back to an uncertain beginning.

And thus the film concludes. The violence of the government has in large part been its undoing, Roberto's machismo has destroyed his marriage, and Argentina seems condemned to repeat its past. It is as if machismo had infected the entire society, from the military and the government to the schools and churches. The women are left to deal with the problems engendered by this situation and agitate for change. Their agitation has forced Argentine society to look at itself, just as Alicia has examined her marriage. But this self-appraisal, also like Alicia's marriage, may be a barren endeavor, since at the same time the women abet the permeation of society by machismo. Women not allowing the topic of politics at the table, Alicia's capitulation to her student, and Gaby's insistence that men are not supposed to cook are obvious examples of such abetment.

By the end, the film has unmasked Roberto, who becomes the torturer of his own wife. It has also unmasked the prevalent machismo which underlies Argentina's culture. But other than showing the innately base nature of most characters and events, nothing has really been accomplished and no one is better off. The social model predicated on

machismo, which in Argentina's case includes both historical political traditions, the Creole *federalistas* and the cosmopolitan *unitarios*, has been shown as fruitless and incapable of transformation or modernization. This *reductio ab nihilo*, and the repetitive character of situations and events presented by the film place it squarely in the tradition of sociopolitical meditation—and self-laceration—that begins with Echeverría's anti-Rosas story *El matadero*, continues through Sarmiento's *Facundo*, and reaches the present in novels such as Ricardo Piglia's *Respiración artificial*. In this latter work, the narrator's attempts to find his uncle, a historian obsessed with tracing the fate of an apocryphal intellectual opponent of the Rosas dictatorship, end when the reader realizes that the uncle has been 'disappeared,' and that in Argentina the past and the present are one.

The value of Puenzo's tragic and seemingly hopeless presentation of current Argentine culture in the film resides in the fact that the purpose of tragedy is precisely to confront the darkest fears and disguises prevalent in a given culture. The intention of Puenzo and Bortnik may well have been to exorcise Argentina's historical demons by pointing out the emptiness of a sociopolitical process and historical debate that only leads to repetition rather than resolution. This message is intensified by the fact that the published script does not contain either Cullen's open homosexuality and his victimization by the other students, or Alicia's final embracing of her husband at the conclusion of the film. Puenzo's decision to incorporate these changes at the time of filming stresses the lack of solutions made apparent by the film. Indeed, because the film is so artistically well crafted and polished in all its myriad detail, it offers an excellent point of departure to explore some of Argentina and Latin America's most salient problems today. As the film deals with its various themes, it shows their impact on

individuals in a very personal way, thus making them more immediate. Finally, the fact that there are no easy answers highlights the complexity of Latin American society, and the difficulty of achieving constructive change. Carlos Menem's recent repatriation of the dusty bones of Juan Manuel de Rosas to the contrary, let us hope that films such as *La historia oficial* will help cleanse the societal ills still prevalent in many Latin American countries, and point toward the positive resolutions that are lacking in the film.

#### Notes

(1). For example, in addition to being used in two courses given here by the Department of Modern Languages and Literatures at California State University, Bakersfield, a quick perusal of the internet reveals that the film is also being used in courses at Miracosta Community College in California (<http://www.miracosta.cc.ca.us/home/chouse/ofstory.htm>), Salisbury State University in Maryland (<http://faculty.ssu.edu/~bnstiegl/Span312.htm>), and University College of London (<http://ucl.ac.uk/spanish-latinamerican/901a.htm>).

(2). Marguerite Feitlowitz in her exhaustive study of the period of the Dirty War, *A Lexicon of Terror*, notes that most pregnant detainees were killed after giving birth and their babies were sold to the families of the military or police. She states that, "The baby's biological ties and family identity had to be erased, lest it fulfill its 'genetic destiny' and become a guerrilla (67)." She goes on to note that the Mothers of the Plaza de Mayo have searched for at least 220 missing children and believe, "that there were many more children and babies born in captivity, but no one thus far has come forward to investigate their cases (68)."

(3). Lancaster, in his work *Life is Hard, Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*, for example, notes that the connection between the culture of machismo and the historical processes of the Spanish conquest "has been noted so often that it has become commonplace" (306).

#### Works Cited

Bortnik, Aida, and Luis Puenzo. *La historia oficial*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1985.

Brown, Amanda. "Playing Out the Politics of Inquiry: Extending Paulo Freire's Essay "The 'Banking' Concept of Education" through Luis Puenzo's Film *The Official Story (La Historia Oficial)*." *Reflections in Writing* 19.19 (Summer 1998). 13 November 2001 <<http://wrt.syr.edu/pub/reflections/19/brown.html>>.

Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror, Argentina and the Legacies of Torture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.

*La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Perf. Hector Alterio and Norma Aleandro. Almi Pictures, 1985.

Lancaster, Roger N. *Life is Hard, Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

Lewis, Oscar. *The Children of Sánchez, Autobiography of a Mexican Family*. New York: Vintage Books, 1963.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980.

Stone, Judy. "Partners in Conscience; Puenzo & Aleandro: Portraying Argentine Pain in 'Official Story'." *Washington Post* 22 December 1985: H1+

Szuchman, Mark D. "Depicting the Past in Argentine Films, Family Drama and Historical Debate in *Miss Mary* and *The Official Story*." *Based on a True Story*,

*Latin American History at the Movies*. Ed. Donald F. Stevens. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, Inc., 1997.

Wolfgang, M., and F. Ferracuti. *The Subculture of Violence: Towards an Integrated Theory in Criminology*. New York: Tavistock, 1967.

## **El Idioma de los Argentinos: Cultura y Discriminación**

Ivonne Bordelois  
Angela Di Tullio  
*Universidad de Buenos Aires*

Hemos de referirnos en este texto a una victoria de Borges, relevante sin duda para la historia de nuestra cultura, pero poco advertida por sus críticos: la batalla lingüística que libra con *El Idioma de los Argentinos*, de 1927 –ensayo por el cual Borges obtendría en 1929 el Segundo Premio Municipal- rematando más tarde con un texto crucial, en 1941: *Las alarmas del doctor Américo Castro*. Un aspecto interesante de este debate es el insólito enfrentamiento entre literatura y Universidad, a la cual Borges acusa de "colonialismo idiomático". Cuando Borges ataca fulminantemente a Américo Castro en 1941, lo hace con la independencia de quien está firme en su opinión de que la Academia (en particular, la Academia española) y la literatura (en particular, la literatura argentina) no son fuerzas confluyentes sino divergentes en la construcción de la cultura, y no vacila en proclamar la superioridad de esta última. No se trata de una rebelión adolescente contra una tradición filológica secular, sino de la convicción profesada por Borges de que, en materia de autenticidad lingüística, la intuición nativa y la estética propia valen más que los fatigosos y fatigantes estudios de los universitarios.

Hay varios rasgos que vale la pena subrayar en la estrategia de Borges en esta batalla lingüística. En primer lugar, cuenta con una poderosa y doble retaguardia: la de la Generación del 37 y la del 80. De la primera, a la saga de Echeverría, Sarmiento y Alberdi, tomará Borges ante todo el desprecio por la cultura hispánica. Nada revela mejor el desdén de Borges que su célebre respuesta, en el *Martín Fierro*, a la infausta ocurrencia de *La Gaceta Literaria* al proclamar a Madrid como meridiano intelectual del orbe

hispanico. "La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! el meridiano intelectual de esta América (...) Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; (...) una ciudad cuyo Yrigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen un mexicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo -a lo menos en ninguna parte hablan tanto de él - una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?" Por otra parte, Borges se aleja de la generación del 37 en cuanto a la adhesión por la cultura francesa, de la que se mantendrá siempre a discreta distancia. De hecho, una de las operaciones centrales que realiza Borges en la literatura argentina – tan obvia que acaba por pasar inadvertida- es que la desgajará a la vez de la tradición española y de la francesa, para ir la imbricando, lenta pero seguramente, en la estela de la literatura anglosajona, operación que se realiza a partir de los años 30, desde la inclusión de Borges en el grupo *Sur*.

El segundo cuerpo de retaguardia con que cuenta Borges es la generación del 80, donde resplandece el ejemplo de Mansilla, con una obra que imantará su atención: *Causeries*. Como en el caso anterior, Borges no va adherir al francesamiento acendrado de esta generación, pero en cambio sí adoptará un rasgo esencial de su programa: la acentuación de la oralidad como suprema elegancia y aun más, como necesidad imperiosa en el estilo del lenguaje escrito. He aquí su célebre cita: "Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollo no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo

Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos para escribir. Hoy, esa naturalidad se gastó. Dos deliberaciones opuestas, la pseudo plebeya y la pseudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora."(*El Idioma de los Argentinos*, p. 29).

¿Cuáles son los frentes de batalla en el campo enemigo? Aun cuando Borges –y esto es parte de su estrategia- reconoce sólo dos, en realidad se encuentran tres, uno de ellos disimulado bajo las oscuras banderas del segundo frente adversario. El primer frente es el academismo hispánico y su odioso autoritarismo. Borges avanzaba ya entonces sus temibles púas contra Castro, al mostrar las distintas connotaciones de las palabras españolas a uno y otro lado del Atlántico: "La palabra "egregio", tan publicada por la Revista de Occidente y aun por don Américo Castro, no sabe impresionarnos."(*El Idioma de los Argentinos*, pp. 31-32).

Con su táctica acostumbrada, Borges ataca de sorpresa y al sesgo: en vez de internarse en arduas discusiones que probarían la superior calidad de una norma lingüística sobre otra, señala el derecho a la preciosa diferencia entre un dialecto y otro. Oblicuamente, sin embargo, sus ejemplos suponen en todos los casos que la norma rioplatense es más sutil que la del español peninsular y que la jactanciosa abundancia de léxico de que se vanaglorian los españoles no son sino formas de la hinchazón y la tontería: máscaras eufemísticas de la muerte. Aun más: la voceada superioridad lingüística de la metrópolis debería reflejarse en una "gran literatura poética o filosófica, favores que no se domiciliaron nunca en España." (En esta argumentación resulta claro que Borges se funda en la filosofía de Croce, que identifica la lengua con su expresión

literaria y poética, la única capaz de revelar su potencial fundamental). El examen al que se aboca Borges en este texto es demoledor: sólo se salvan de esta drástica hecatombe Cervantes y Unamuno.

El segundo frente enemigo será el "arrabalero", dialecto en el cual se subsume, junto con los detritus del lunfardo, un criollismo sainetero de mala laya. No es difícil percibir que en una misma maniobra acusatoria, Borges intenta alcanzar tanto a los orilleros –o peor aún, a los escritores demagógicos que pretendían asimilarlos so pretexto de color local- como al habla de los inmigrantes –en general italianos de primera y segunda generación- que bastardeaban el idioma. Borges los acusa de intentar introducir en el habla culta el lenguaje canalla y hermético del submundo carcelario. Como sabemos, una de las más probables etimologías del término "lunfardo" es la de "lombardo", y un elevado porcentaje de palabras del lunfardo son de origen italiano, como *bagayo*, *fiaca*, *crepar*, *yirar*, *yeta* y muchas otras. Borges sostiene que el lunfardo ha sido desdeñado por escritores populares, como Fray Mocho, Carriego o Sicardi; tampoco campea en las letras de las milongas o de los primeros tangos.

Lo que más le importaba en ese momento, con todo, era afirmar la prioridad de la "heterogénea lengua vernácula de la conversación porteña" en su inspiración literaria, como lo dice en su prólogo a *Luna de Enfrente*. Borges está afirmando de esta manera la supremacía de lo porteño contra lo no porteño (recordemos que los hombres del Centenario eran de extracción provinciana, como el cordobés Lugones, el santiagueño Rojas y el santafesino Gálvez); asimismo, establece el poder cultural de su clase social contra la ralea cocolichésca de los inmigrantes. Como lo ha advertido Olea Franco, el fiarse a los recursos de la conversación porteña para asentar valores literarios

significativos implica la capacidad de abandonarse a inflexiones instintivas que no pueden ser adquiridas o copiadas. Sólo los porteños de rancia prosapia ejercen naturalmente esta norma, que excluye por igual a los españoles autoritarios, a los provincianos reaccionarios y a los italianos advenedizos. Interpretado de este modo, el programa de Borges es a la vez nacionalista, unitario y burgués y, como puede preverse, es también un programa ganador; tan es así que en realidad, éste programa nos ha regido hasta nuestros días.

\*

*La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (Losada, 1941) no fue un libro afortunado. La respuesta de Borges, "Las alarmas del Dr. A. Castro" es sólo el más conspicuo, el definitivo, de una serie de artículos que reaccionaron frente a lo que se interpretó como una ofensa a la nación, a su historia y a su modo de hablar. Amado Alonso, en su reseña publicada en la *Revista de Filología Hispánica* (1942), menciona "la acogida de pura diatriba que se le dio a este libro". El mismo Américo Castro, en el prólogo a la segunda edición de 1962, se queja de los "enfurecidos ataques" que recibió. ¿A qué se debe una reacción tan unánimemente negativa?

En primer lugar, Castro se muestra prodigiosamente irritante con sus desafortunadas elecciones lingüístico-literarias, como la devoción con que cita a Avelino Herrera Mayor, Arturo Capdevila y Enrique Larreta, todos ellos adelantados de la causa hispánica en Latinoamérica y como él, enemigos acérrimos del voseo, "calamitoso rasgo" en el sentir de Castro, símbolo de las irregularidades lingüísticas que cuentan con una absoluta "impunidad social" y síntoma de "desequilibrio y perversión colectiva." También advierte Castro que la Argentina es el único país latinoamericano que enarbola

con orgullo una tradición local como la gauchesca. Y si bien acierta al afirmar que es exagerado comparar, como Lugones, al *Martín Fierro* con *El Cid Campeador*, su ataque –que incluye a *Don Segundo Sombra*, a quien define como "arquetipo de todos los frustrados"- no podía menos que chocar a Borges y colocarlo a la defensiva.

Un ejemplo interesante de los ataques lingüísticos que recibe Castro son los dos artículos publicados en "La Carreta" de octubre de 1941. Los firman Luis Pinto -"Américo Castro, 'Corregidor' de Lengua..."- y Vicente Rossi, "A los Encomenderos Idiomáticos de los Pueblos del Plata". En ambos se acusa al filólogo de querer reimplantar el vasallaje impuesto desde España, instándose a los argentinos a rechazar la ingerencia de una autoridad externa que desconoce nuestra idiosincrasia. En el primero, el principal acusado es Ricardo Rojas, quien, a pesar de su nacionalismo, como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, había contratado a lingüistas españoles, discípulos de Ramón Menéndez Pidal, al frente del Instituto de Filología Hispánica., creado en 1923. El primer director fue Américo Castro, y luego de otros, a partir de 1927, Amado Alonso. Rossi, a su vez, reclama de los intelectuales argentinos el mismo fervor con que Castro defiende la causa de "Hispania", a pesar de no ser español. (1)

En realidad, el severo diagnóstico de Castro sobre el español hablado y escrito en Buenos Aires coincide con el trazado por Amado Alonso en "El problema argentino de la lengua"(1935): *problema, desbarajuste, desquicio, caos* expresan la consternación de quienes ven en el entrevero lingüístico un síntoma alarmante de desorden social. La lengua significa orden no sólo porque organiza el pensamiento, sino también porque manifiesta la estricta jerarquía que rige la relación entre los grupos sociales: la ausencia de una clara estratificación lingüística en consonancia con la posición social de los

hablantes es precisamente el rasgo que alarma en la lengua de Buenos Aires. Castro no ofrece sólo el diagnóstico, sino que lo interpreta como síntoma de una patología social, cuyas raíces históricas pretende desentrañar. Así arriba a conclusiones sobre la "esencia" del pueblo argentino : "plebeyismo universal", "instinto bajero", "descontento íntimo, encrespamiento del alma al pensar en someterse a cualquier norma medianamente trabajosa." En cuanto a las estrategias utilizadas para impugnar a Castro, el mismo Borges nos proporciona la respuesta en "Arte de injuriar" (1933. *Historia de la eternidad*). "Las alarmas del Dr. A. Castro" (1941) anticipa, desde el título, el mordaz humorismo con que Borges hostigará al filólogo español. No parece azaroso que, en su teorización sobre el género, mencione, entre los términos denigrativos que el polemista esgrime para destruir a su oponente, el de *doctor* - "*Doctor* es otra aniquilación" (*O.C.* , p. 420). En primer lugar, Borges desbarata lo que se había planteado como "el problema argentino de la lengua" demostrando la falacia de identificar la lengua de Buenos Aires con sus parodias arrabaleras. (Ya en *El idioma de los argentinos* Borges había advertido precisamente contra tal identificación). Además de pulverizar la tesis de su contrincante, lo invalida por las torpezas de su estilo. La conclusión se formula en términos de una pregunta: "En serio, sin ironía: ¿Quién es más dialectal : el cantor de las límpidas estrofas que he repetido [las estrofas finales del *Martín Fierro*], o el incoherente redactor de los aparatos ortopédicos que enredilan rebaños, de los géneros literarios que juegan al football y de las gramáticas torpedeadas ?" La tácita respuesta resulta obvia: no sólo no es cierto que en España se hable mejor que en Argentina sino que en la Argentina se habla y se escribe mejor. De paso, Borges demuestra la inutilidad de un saber que ni siquiera contribuye a la elegancia del estilo.

Lo que queremos demostrar es que el alcance de este episodio es más amplio que el de una despiadada argumentación ad hominem dentro del consabido antihispanismo de Borges: en realidad, se trata de una polémica en la que está involucrado el Instituto de Filología del que Castro había sido el primer director- y dos formaciones intelectuales opuestas (R. Williams). Aquí es necesaria una escueta contextualización. Para contener o excluir la presencia ubicua del inmigrante y su dañina influencia, se proponían en aquel tiempo diferentes acepciones de "nacionalismos", uno de ellos el hispanizante. La creación del Instituto de Filología, que durante la guerra civil se convirtió en el centro de investigación más reconocido de la filología española, no fue ajena a esa pretensión. Sin embargo, cabe mencionar la reacción que encabezan dos figuras de segundo plano, Vicente Rossi y Arturo Costa Álvarez, quienes reciben un respaldo -más o menos circunstancial- por parte de Borges. Ambos objetan la legitimidad del Instituto en lo que respecta a la validez y la autoridad de un saber profesional en el terreno de la lengua, con sus exigencias de erudición y sus instancias de legitimación. (2). (Reiteradamente, Borges también expresó su fastidio frente al "aburrimiento escolar de los lingüistas profesionales" [3] ). Por otra parte, la procedencia hispánica de sus directores se hacía sospechosa de ejercer un tutelaje para recuperar dominios perdidos; por eso, ambos reclamaban que un argentino debía dirigir el Instituto.

Así defiende Borges a Vicente Rossi -si bien la audacia de la tesis de éste, que reivindicaba el aporte inmigratorio, sobre todo italiano, en la conformación de la lengua nacional, está claramente reñida con los: principios borgesianos: "Divisa por divisa, me quedo con la de mi patria y prefiero un abierto montonero como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue Don Ricardo Monner Sans (además, Vicente Rossi escribe incomparablemente mejor" (*Síntesis*, noviembre de 1928). Más reticente en la *Revista*

*Multicolor de los sábados*, (4) Borges califica el intento de Rossi de probar la existencia del lenguaje rioplatense como un "duelo entre un matrero criollo-genovés de vocación charrúa y la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte "(p. 218). En cuanto a Costa Álvarez, este periodista y traductor platense había alcanzado autoridad por lo singular de su especialización en la "cuestión del idioma", que había historiado en *Nuestra lengua* (1922) y luego ampliado en *El castellano en la Argentina* (1928). Aunque se distanciaba del rupturismo de Rossi, cifraba el orgullo nacional en romper la dependencia de España en las "dos riendas del manejo del idioma", el Diccionario y la Gramática. La independencia que reclamaba, sin embargo, debía ceñirse a la lengua culta porteña, que defendía con ardor, atribuyéndole, en realidad, sólo unas sutiles "preferencias léxicas y retóricas", la supresión de la "de" final, el "estilo llano, cortado, de cláusula simple, las ideas ensartadas en lugar de eslabonadas". (NL. p.153-154). Es fácil advertir la coincidencia con la preferencia de Borges por "la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña". Desde *El tamaño de mi esperanza* (p. 51) aparecen reiteradas referencias a Costa Álvarez como autoridad en la materia. Más aún, en "Las alarmas" Borges atribuye algunos errores de Castro a su desconocimiento de este autor: "Castro ignora este léxico, tal vez porque lo señala Arturo Costa Álvarez en un libro esencial, *El castellano en la Argentina*" (nota 1). ¿A qué apunta la sutil referencia de Borges a la inquina de Castro contra el gramático argentino ? Un artículo de Carlos Grünberg (5), discípulo fervoroso de Castro, publicado en el periódico *Martín Fierro* de abril de 1924 es la clave de este antiguo pleito. Defendiendo a su maestro contra las críticas que Costa Álvarez le dirige, Grünberg acusa al gramático platense de "prepararse la cama" para sustituir al español en el recientemente creado Instituto: "Pues sepa el señor Costa Álvarez que si, para desdicha

de nuestra cultura universitaria [...] su cargo de director de biblioteca en una institución hípica de provincia se convirtiese por arte de magia, en cargo del Instituto de Filología sepa que sus alumnos actuales lo abandonaríamos de inmediato" (p. 9). Como se sabe, el Instituto siguió dirigido por españoles, en particular por Amado Alonso, quien le había puesto un nombre propio al "desbarajuste lingüístico de Buenos Aires" al etiquetarlo como "el problema argentino de la lengua" (6), enfatizando la influencia nociva que ejercía Buenos Aires. Pero Alonso no pretendió como Castro probar una tesis sobre la "esencia" del pueblo argentino y por otra parte se consideraba amigo de Borges, a quien precisamente le dedica su obra, como "compañero en estas preocupaciones". (7) En la obra de Castro, por el contrario, se deslizan sugerencias contra Borges: "Hay argentinos, incluso con relieve intelectual, que declaran ser su lengua el "argentino", aunque no insistan mucho en ello al expresarse con la pluma" (p.16) "Para algunos, hacia 1927, [las formas bastardas] parecían el pedestal sobre el que debiera alzarse el futuro gran idioma de los argentinos" (p. 96). "Ciertos argentinos, al parecer un tanto ociosos y aprovincianados, pasaron su vida soñando en grandezas, partiendo del color local de la vida suburbana : canto melancólico, tanguito, organito, bronca" (p.100 Adviértase la falta de tacto de las alusiones frente a una obra que había merecido el Segundo Premio Municipal y cuyo autor comenzaba a ser justamente famoso.

El recorrido que hemos seguido quizás sólo parezca revestido de un valor anecdótico. Sin embargo, el objeto que se debate, la lengua y la literatura nacionales, los criterios que legitiman la autoridad de los enunciadores y la participación de las instituciones relevantes, lo convierten en un significativo episodio de la historia intelectual argentina que conviene profundizar.

## Notas

(1). En realidad, Américo Castro había nacido en Cantagallo (Brasil). Vicente Rossi, en el artículo que a continuación mencionaremos, le reprocha que, a pesar de su origen americano, haya adherido a la causa española

(2). Desde esta perspectiva me parece que debe leerse el homenaje que Costa Álvarez le tributa a Ricardo Monner Sans, a quien llama "el campeón del castellano en la Argentina", ya que Costa Álvarez defendía una concepción bastante diferente de la gramática.

(3). Prólogo de *El lenguaje de Buenos Aires* de Borges y Clemente (Emecé, 1963).

(4). En "Desagravio al lenguaje de Martín Fierro" (Nº 11. 21 de octubre de 1933) *Borges en Revista Multicolor*. Investigación y recopilación de Irma Zangara (Buenos Aires, Atlántida, 1995).

(5). Autor en 1941 de *Mester de Judería*, que Borges prologa.

(6). Capítulo primero de *El problema de la lengua en América* (Espasa-Calpe, 1935).

(7). En varios artículos Alonso se refiere elogiosamente a la obra de Borges. Resulta particularmente interesante un breve artículo en el número de *Sur*, "Desagravio a Borges": "Borges es el caso más agudo de conciencia literaria escrupulosa, y cada uno de sus cuentos, de sus poemas, de sus ensayos, es desde su planteo un capital problema de construcción, como la composición de sus figuras para un pintor ; y el problema se reproduce con sus exigencias de solución rigurosa en cada una de sus frases, donde no

hay palabra que no le haya exigido al autor la plenitud de su responsabilidad literaria (por eso hay en su prosa tantas palabras nuevas o con acepciones renovadas o en contextos inesperados) ; donde hasta el orden de las palabras está pensado y medido, para que sirva íntegramente a las intenciones expresivas" (citado por Pedro Correa (1998), p. 62 en "Apuntes de estilo : la pasión argentina de Amado Alonso" en *Cauce*. N° 20. Homenaje a Amado Alonso. Volumen II.pp. 59-74).

#### Referencias bibliográficas

Alonso, Amado (1935) *El problema de la lengua en América*. Madrid. Espasa-Calpe.

Bentivegna, Darío (1999). "Amado Alonso y Américo Castro en Buenos Aires : entre la alteridad y el equilibrio" en Elvira Narvaja de Arnoux y Roberto Bein (comp.). *Prácticas y representaciones del lenguaje*. Buenos Aires. EUDEBA. pp. 135-156.

Borges, Jorge Luis (1926) *El tamaño de mi esperanza*. Madrid. Alianza. 1998.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé.

Borges, Jorge Luis y José E. Clemente (1963). *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires. Emecé.

*Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges* Investigación y recopilación de Irma Zángara. Buenos Aires. Atlántida. 1995.

Castro, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires. Losada. 1941. Segunda edición. Madrid. Taurus. 1962.

Costa Álvarez, Arturo (1922) *Nuestra lengua*. Buenos Aires. Sociedad Editorial Argentina.

Costa Álvarez, Arturo (1928) *El castellano en la Argentina*. La Plata. Talleres de la Escuela San Vicente de Paul.

Narvaja de Arnoux, Elvira y Roberto Bein (1999) "Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional" en *Borges*. Buenos Aires. Biblioteca del Congreso de la Nación. pp.19-30.

*Revista Martín Fierro 1924-1927*. Edición facsimilar. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.1995.

Rossi, Vicente (1927-1931). *Folletos lenguaraces*. Córdoba. Río de la Plata. Imprenta Argentina.

Rubione, Alfredo (1993) El discurso 'nacional' como utopía lingüística". *S&C*. 4. pp.93-103.

Sorrentino, Fernando (1973). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires. Casa Pardo.

Weber de Kurlat, Frida (1975) "Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso'" en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso*. Buenos Aires. pp. 1-11.

## Memoria, olvido e historia en *Corazón tan blanco* de Javier Marías

Oscar Calvelo  
*Universidad de Buenos Aires*

### El fisgón

En *Corazón tan Blanco*, de Javier Marías, hay un recurso utilizado obstinadamente: es el del escucha escondido, o el que ve, o trata de ver algo desde un lugar que lo oculta. Como elemento motor del despliegue de las tramas, tal recurso reconoce una larga existencia: fue profusamente utilizado en la literatura occidental de los siglos XVIII y XIX. Lo que lo modifica en *Corazón tan Blanco*, es precisamente la persistencia con que se lo usa. Esta persistencia permite relacionarlo con el grupo de los procedimientos de los que nos habla Carlos Javier García:

Se produce de este modo un movimiento textual que establece conexiones, por yuxtaposición o por contigüidad, entre situaciones cuya afinidad viene dada por la agitación de la mente de quien no puede frenar la diseminación de significados que acaban confluyendo, por analogía, en su propia situación. [Se refiere al narrador del texto].

Dicha diseminación semántica convierte la digresión, la alusión y la analogía en principios constituyentes del discurso, y por su práctica se interrumpe la acción narrativa a la vez que quedan vinculados tiempo y circunstancias diferentes. La acción narrativa se expande por medio de interpolaciones discursivas e intertextos que, lejos de alejarse del tema, actúan de complemento iluminador" (1)

El recurso a que nos estamos refiriendo ahora, el del escucha u observador oculto, toma preferentemente en la novela la forma de "escena de balcón". Llamamos así a un

grupo de seis escenas de la novela, en las que Juan, secretamente, figonea diálogos u acciones de los demás personajes. Actitud llamativa en quien declara haber sabido sin quererlo, pero de presencia innegable en el texto. Las múltiples declaraciones del protagonista en el sentido de lo peligroso que puede ser el saber, son así al menos parcialmente desmentidas por sus acciones.

Es el propio protagonista quien se encarga de constituir la serie de escenas de balcón que "acaban confluyendo, por analogía, en su propia situación". Lo dice así, mientras escucha a Ranz haciendo su confesión a Luisa:

A continuación [Ranz] añadió: 'Cerré la puerta de la alcoba y salí y bajé a la calle, y antes de montar en el coche me volví a mirar la casa desde la esquina, todo estaba normal, era ya de noche, había caído de golpe y aún no salía humo ("Ni le vería nadie desde lo alto', pensé, 'desde el balcón o ventana, aunque se parara delante de ellos como Miriam cuando esperaba, o un organillero viejo y una gitana con trenza para hacer su trabajo, o como Bill primero y yo luego ante la casa de Berta aguardando ambos a que el otro se fuera, o como Custardoy una noche de lluvia de plata bajo la mía'). Pero eso fue hace mucho tiempo" añadió Ranz (...). (2)

La serie, de la que Juan recuerda cuatro eslabones, está constituida en realidad por seis, que pasaré a enumerar según su orden de aparición en el texto.

### **Las escenas de balcón**

Escena primera: En Cuba, durante el viaje de bodas. A similitud del narrador de "*Sarrasine*", de Honoré de Balzac, inolvidablemente leído por Roland Barthes en *S/Z*, Juan se encuentra en un balcón límite entre un adentro oscuro y silencioso donde descansa

Luisa, y un afuera bullicioso y claro donde Miriam espera impacientemente. Juan vigila a ambas: a Luisa, para controlar el curso de su sueño y de su enfermedad. A Miriam, porque le ha llamado la atención esa cubana con particulares rasgos físicos que está detenida entre la multitud en movimiento. La avidez de saber de Juan es tal como para que no responda al llamado de Luisa, desde el lecho, "porque a lo que no me atrevía en aquel instante era a abandonar mi puesto en el balcón, ni a apartar siquiera la vista de aquella mujer". (p. 27) Infructuosamente, Juan tratará de ocultar a Luisa esa vigilancia y sus consecuencias.

Escena segunda: En Madrid, casa de Juan. Éste trabaja en su escritorio cuando un organillero y una gitana lo distraen. "Me levanté y me asomé a la ventana para ver...", pero sólo puede ver a la gitana. Entonces "salí a la terraza para ver si desde las plantas divisaba al organillero". (p. 103) El acecho de Juan culmina en su descenso a la calle, donde se trama una situación que lo hará reflexionar sobre el poder y el dinero. Volveré sobre este tema.

Escena tercera: En Madrid, casa de Juan. Luisa deambula por las habitaciones interiores. Desde la ventana y bajo la lluvia, Juan observa a Custardoy hijo, quien a su vez observa la ventana del dormitorio conyugal. La situación despierta los celos de Juan (si es que tan frío personaje puede ser objeto de esa pasión), quien guardará el secreto de la situación que ha descubierto. Esta vez, lo logra, y ninguno de los otros dos personajes sabrá nunca lo que Juan vio. (3)

Escena cuarta: En New York, casa de Berta. Juan vigila desde la calle los movimientos del interior de la casa, ya que está preocupado por el encuentro furtivo de Berta y Bill. Es posible que Berta sepa que Juan está afuera, Bill sólo puede imaginarlo.

Las sospechas de Juan son infundadas, y esta vigilancia del protagonista-narrador no tiene consecuencias narrativas. Parece ser sólo un eslabón más de la serie.

(Estas cuatro escenas de balcón son las que Juan recuerda mientras se desarrolla la escena quinta). Escena quinta: en Cuba, casa de Gloria y Ranz, cuarenta años antes. En ella, Ranz trata de verificar, a través del "balcón o ventana", como agregará Juan, las consecuencias del incendio que ha provocado luego de su asesinato.

Escena sexta: en Madrid, sala de la casa de Juan. Confidencia (y confesión) de Ranz, ante Luisa. El texto llega acá a un punto de tensión extremo: es el momento en que Juan (y Luisa) habrán sabido lo que "No he querido saber...". Es la segunda vez que Ranz cuenta su asesinato (aunque la primera narración, la que hizo a Teresa Aguilera, no está representada en la novela). Correspondiéndose con la gravedad y la importancia de la confesión, el balcón se ha interiorizado: Juan fisga desde el lugar más íntimo de la casa, y en la oscuridad. Ranz no sabe que Juan está allí. Luisa sí lo sabe, pero no puede saber si está escuchando, aunque ha creado ella misma las condiciones propicias para que esto pudiera ocurrir. (4)

Las escenas de balcón tienen destacables rasgos comunes. Comienzo por puntualizar que en el texto que examino, desde el título, desde los acápites que preceden al comienzo de la narración y desde la narración misma, existe un diálogo consecuente con *La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare. La abundancia de escenas de balcón remite, sin embargo, a la seguramente más famosa y más bella escena de balcón de la historia de la literatura. Me refiero a la escena segunda del acto segundo de *La tragedia de Romeo y Julieta*.

Como en ésta última, las escenas de balcón de *Corazón tan blanco* se componen siempre de tres personajes. Volveré sobre la excepción que parece darse en nuestra quinta escena de balcón. El tercer personaje en la obra de Shakespeare es la nodriza, quien desde fuera de escena, llama dos veces a Julieta para que entre a la habitación. El escasísimo texto de la nodriza ("¡Julieta!" "¡Julieta!" [5]) no debe ser causa de menosprecio respecto de su importancia. La nodriza representa allí la voz de las conveniencia, del orden y de la ley, frente al apasionamiento de los futuros amantes.

Juan es el escucha escondido o el curioso observador de todas las escenas. Al menos uno de los personajes que son vigilados (y a veces los dos) desconoce la presencia de Juan. En su defecto, como en la escena primera, los dos personajes que completan el trío ignoran mutuamente su presencia. En todas las escenas la curiosidad de Juan es determinante para que el fisgoneo se prolongue y perfeccione. La escena segunda ironiza sobre la fisgona vocación de Juan, mostrando la banalidad del objeto de su curiosidad: "Escuché un buen rato, primero un chotis, luego algo andaluz irreconocible, después un pasodoble y entonces salí [a interrumpir el plebeyo concierto]." (p. 103)

La escena quinta es, como ya señalamos, capital para la resolución de la trama - es el momento en que conocemos la existencia de un crimen, anterior en cuarenta años al momento de la narración. También conocemos allí al asesino, y con él, al causante del suicidio de Teresa. (6) Además de estas características, es la única escena en que: a) intervienen aparentemente dos personajes, en lugar de tres, b) Juan no es su indiscreto fisgón y c) está enmarcada dentro de otra escena de balcón, la sexta. Intentaré sacar provecho de esas diferencias.

En primer lugar: ¿por qué se diferencia del resto? Porque es la escena fundante del relato. Ella inicia el *sujet*, ocurre en el tiempo más remoto a que el texto nos lleva. Sin ella, la narración no existiría. Podríamos decir con absoluta certeza, e imitando al propio Juan, que sin ella tampoco él existiría. La condición de la existencia de Juan es la de la ocurrencia del crimen y del suicidio (y no solamente de la ocurrencia del suicidio, como Juan supone erróneamente en el inicio del apartado segundo de la novela [p. 103]). Juan es, textualmente hablando, el hijo de esas dos muertes.

En segundo lugar: en varias oportunidades las escenas de balcón son recordadas, incluso durante el transcurso de otras escenas de balcón. Pero esta es la única que está contenida dentro de otra. Como efecto de ese encuadre (escena de balcón enmarcada en escena de balcón) Juan es testigo oculto de su representación oral. Allí se constituye el tercer figón, que en este caso es múltiple. Asisten a esa representación Juan, pero también Luisa, pero también nosotros, los lectores. La escena pone al texto en *abîme*, y resuelve una contradicción que se inficiona en el texto desde su primera frase. En efecto, al decir "No he querido saber, pero he sabido...", el narrador se coloca en posición absolutamente opuesta a la del lector, que justamente quiere saber: para eso abre el libro y comienza su lectura. Ya hemos señalado que pese a sus negativas a saber, el narrador es un curioso compulsivo. Lo mismo que Luisa, lo mismo que el lector. Asistimos todos ellos (ocultos en el dormitorio, escudados detrás de las artes envolventes y seductoras de Luisa, separados de la escena por la mediación del relato de Juan, transformado en texto, en libro) a la representación que Ranz hace de la escena de balcón del asesinato. Nunca el espacio del tercer figón estuvo tan poblado.

## **Dinero, poder**

La segunda escena de balcón introduce el tema del dinero, y sus relaciones con el poder. Se trata de un episodio minúsculo, pero que perturba considerablemente a Juan, y lo sume en una serie contradictoria de pensamientos: Juan da un billete a una pareja (organillero y gitana) para que dejen de distraerlo con su música. Como el protagonista reflexiona repetidas veces en el texto, para no ver basta con cerrar los ojos, pero los oídos no poseen un dispositivo de utilidad semejante. Entonces debe pagar a los músicos para que se retiren. Paga para no oír.

Las reflexiones de Juan se orientan en un doble sentido. Por un lado, tanto los organilleros como él han hecho un trato conveniente: ellos recibieron de un golpe un dinero que les hubiera costado mucho juntar entre los pocos y avaros transeúntes, y él se libra de su molestia, con la suma que "para ellos fue un dinero fácil". Pero por el otro, ha comprado la voluntad de los músicos "*por tener dinero*", "*porque tenía dinero*", "*porque me dio la gana*". (pp. 105-6)

Para decirlo de otro modo: si bien es cierto que el trato convino a los organilleros, quienes hubieran preferido en todo caso ese pago a cualquier otra forma de proceder de Juan para que se alejaran (como por ejemplo, piensa Juan, pedirselo por favor y educadamente), también es cierto que el dinero otorga poder sobre los demás, otorga la posibilidad de cometer una violencia: la de forzar la voluntad del otro. La meticulosidad del razonamiento de Juan, los esfuerzos reiterados que realiza para analizar la situación, sus ires y venires entre el estar conforme y disconforme con su actitud, ponen al personaje en uno de los momentos que no abundan en el texto todo: lo ponen frente a un problema moral. (7)

Sin dejar resueltas sus dudas, Juan pasa a relatar otro episodio: reflexiona sobre una joven de su edad, hija de los propietarios y luego propietaria de una librería cercana a la casa de su niñez, de quien en aquella época estuvo enamorado. El meollo del episodio es este: si Juan hubiera querido, y gracias a su dinero, ella no tendría ese destino mediocre, sería "distinta y mejor". En el razonamiento y en las creencias de Juan, el hombre que tiene dinero tiene el poder de cambiar el destino de los demás. Para su bien.

En el comienzo de la escena de los organilleros, el narrador estampa dos veces este sintagma: "dinero llama dinero". La reflexión es ocasionada porque es posible que las monedas que tiene la gitana en el platillo hayan sido puestas allí por ella misma, para que los transeúntes imiten esa actitud. De elemental engañifa, el procedimiento toma entidad absoluta, con brutalidad gramatical: "dinero llama dinero".

Es lo que ocurre en el texto: una vez lanzado a hablar sobre el dinero, el discurso de Juan es incontenible, y pasará sucesivamente -a continuación de los dos episodios sobre los que nos hemos ya detenido-, a hablar de su dinero y del de Ranz. Así como en el primero de los no numerados capítulos el narrador establece su genealogía biológica, acá establece la de su fortuna. Su dinero es, en realidad, el de Ranz. Ya lo poseía cuando era niño: Ranz no fue avaro con él. El joven Custardoy tuvo otra manera de tener dinero desde joven: ayudando a su padre en el taller de copias y falsificaciones de cuadros. No así el joven Juan, ni siquiera este adulto que ahora nos relata:

"...yo siempre he tenido dinero y curiosidad, (8) curiosidad y dinero, incluso cuando no dispongo de grandes cantidades y trabajo para ganármelo, como ahora y desde que salí de la casa de Ranz hace ya tanto tiempo, aunque ahora trabaje sólo seis meses al año. Quien sabe que lo va a tener ya lo tiene en buena medida, la gente se lo adelanta, sé

que dispondré de mucho cuando mi padre muera y que entonces podré no trabajar apenas si no quiero, lo tuve de niño para comprar muchos lápices y heredé ya una parte a la muerte de mi madre, y una parte menor ya antes, a la de mi abuela..." (p. 111)

Juan es generoso en cuestiones de dinero, si de lo que se trata es de hablar de ellas. El tono ligero con el que relata cómo se produjo la acumulación de la riqueza de Ranz, compuesta principalmente por obras de arte, no le impide tener fija su mirada en ella: "espero que a su muerte deje un informe de experto exacto [de su herencia en obras de arte]" (p. 117)

Sigamos el recorrido de esa acumulación: Ranz, apasionado por el arte, "...durante muchos años (años de Franco y también luego) fue uno de los expertos de plantilla del Museo del Prado", su condición de experto es utilizada por "instituciones e individuos que poco a poco se fueron enterando de sus virtudes y lo contrataban", "Al cabo del tiempo era consejero de varios museos norteamericanos" y también de "delictivos bancos sudamericanos". "A lo largo de los años fue haciendo cada vez más dinero, no solo por los porcentajes -que cobraba por esas intervenciones-, sino por su corrupción paulatina y ligera" y sus "prácticas semifraudulentas", de las que se jacta ante Juan. Esos deslices tan benignamente calificados por el hijo, "consiste(n) simplemente en pasar a representar los intereses del vendedor, sin que lo note ni lo sepa, en lugar de los del comprador". Una traición en la que la mentira pasa primero por el ocultamiento (de un defecto, de un retoque, de una mala restauración de la obra de arte con que se comercia) para llegar al engaño liso y llano ("mi padre posee joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe"), para timar a vendedores confiados. "Yo no afirmo ni niego nada -dirá Juan-, pero creo que en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría son de

Durero". Esos dibujos desaparecieron de la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, en 1945. Consejero de falsificadores, arranca de allí su amistad con Custardoy padre, quien llegó a ser detenido pero "sin duda mi padre hizo llamadas desde su despacho del Prado a personas que tras la muerte de Franco no habían perdido enteramente su poder" (y a las que, debemos suponer, podía también llamar para pedirles sus favores, más fácilmente obtenibles en vida del tirano). Ranz sabe aprovechar oportunidades ("por ejemplo durante y después de una guerra, en esos períodos se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino" [pp. 112/116])

En materia de aprovechar oportunidades y tener amigos influyentes, Ranz es verdaderamente un experto: medró también en la Cuba pre-revolucionaria y, según el Profesor Villalobos, "siempre he pensado que debió ser algo así como asesor artístico de Batista". (pp. 224/250) El fruto de semejante actividad, compuesta de deslealtades, falsas tasaciones, contacto con las dictaduras de Franco y Batista, negocios sucios con bancos sudamericanos, operaciones con robos de obras de arte al fin de la segunda guerra mundial y gangas obtenidas durante la guerra civil española y poco antes de la caída de Batista, ese fruto, es el que Juan espera sea bien tasado por Ranz antes de su muerte, para su mayor comodidad.

### **Política, historia**

Si me he detenido largamente en la formación de la fortuna de Ranz y en las "great expectations" que Juan tiene para con ellas, no es para fundamentar la condena moral del despreciable padre ni del pusilánime hijo, sino para ponerla en contacto con algunas fechas que de la novela se infieren. Sesgadamente, la novela nos suministra esas fechas. El hoy del último capítulo se aproxima al del momento de la escritura, ya que un episodio

ocurrido después del casamiento de Juan con Luisa, pero antes del final del texto, ocurre en un momento en que Felipe González es todavía Presidente de Gobierno Español, en tanto que Margaret Thatcher ya ha finalizado su actuación como primera ministra.

Ya que Ranz tiene 71 años en ese hoy narrativo, nació entonces alrededor de 1920. Conoció la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la guerra civil, el franquismo y la transición democrática. Tenía 20 años al fin de la guerra civil: construyó su fortuna durante (y con) la guerra civil y el franquismo, y la siguió acumulando a posteriori de la muerte del dictador, gracias a sus influencias y a las operaciones realizadas en otra dictadura (¿otras dictaduras?), ahora latinoamericana.

Su caso es el de un superviviente del facismo. Como el de Casaldáliga, protagonista de la novela *El Siglo*, del propio Marías. Casaldáliga nació, en realidad, en 1900, pero su longevidad le permite vivir todos los períodos de la vida española que vivió Ranz. Como éste, es un *self made man* exitoso. Leamos un resumen de su historia moral, que nos proporciona el propio Javier Marías en su Prólogo a la reedición de 1995:

A la búsqueda de un destino 'nítido e inconfundible' [Casaldáliga], intenta primero ser mártir por amor, luego héroe de guerra, para finalmente convertirse en delator. Aunque más que intentar los dos primeros destinos, acaricia la idea de que se lo empuje a ellos, ya que esta es la historia de un abúlico, un cobarde, un pasivo y un indeciso, al menos hasta ese año de 1939 en que por fin empezó a ser activo". (p. 18) (9)

En el mismo sentido, puede leerse en el texto: "La mañana de agosto en que Casaldáliga decidió intervenir definitivamente en su destino y ofrecerse como delator..." (p. 27) Hago notar que el personaje es denostado por Marías a causa de su pasividad y

abulia, y que comete un acto positivo ("empezó a ser activo", "decidió intervenir definitivamente en su destino") en el mismo momento en que comete un acto moral condenable: una delación (que Marías, en el Prólogo de *El Siglo*, asocia con la delación que sufrió su padre, Julián Marías en el mismo año de 1939, y con la postulación a delator a favor del franquismo, inmediatamente después de la guerra civil, por parte de Camilo José Cela).

Casaldáliga es un delator, y es también un padre terrible. Ranz es traidor y es asesino, pero su hijo no puede verlo como padre terrible: la benevolencia de Juan respecto de él proviene tanto de su pasividad y abulia (con lo que Juan se viste con los ropajes de Casaldáliga antes de la delación), como de su interés acomodaticio: la herencia bien tasada que lo espera a la futura muerte de su padre, evocada con totales cálculo y frialdad.

En el conjunto de las dos historias, tenemos a Casaldáliga abúlico y pasivo antes de 1939, a Casaldáliga y a Ranz activos y dueños de su propio destino a partir de 1939, y a un Juan abúlico y pasivo que tiene 39 años en 1990. Hubo, entonces, en la historia de España, un período de decisiones, de actividad, un período heroico, de pasiones. Ese período está en el pasado. Son "pasiones pasadas", para decirlo en términos del propio Marías.

El libro de Javier Marías, *Pasiones Pasadas* (10), no remite, en realidad, a apasionamientos tales como los de Casaldáliga y Ranz, sino que, como lo explica el autor en el prólogo, se trata de un recopilación de artículos publicados en periódicos, en un pasado cercano, y con "un grado mayor o menor de pasión". Pasiones mólicas: posfranquistas.

Lo cierto es que de las dos historias contadas en *Corazón tan blanco* (la del asesinato y la de su revelación), sólo en la primera hay un acto de amor, que es un asesinato. Aunque la calidad moral de ese asesinato se le escape a Juan ("Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo y menos irónico, casi un viejo, lo que nunca ha sido" [p. 297], dirá el protagonista, para contar su reacción luego de conocida la terrible noticia), será difícil para el lector no observar que aquella pasada pasión anula cualquier mérito ante el acto homicida a que conduce. Amor y asesinato intercambian sus valores, los confunden o anulan mutuamente. O, para decirlo de otra manera: las cualidades positivas de la pasión neutralizan a las negativas del delito. O son su envés.

Las pasiones pasadas de la historia de España, y también las de Ranz, conducen directamente a la guerra civil (que él vivió, aunque, al parecer, sin mezclarse en su apasionamiento: estaba ya amasando su fortuna). Período de pasiones que resultó en violencia, torturas, asesinatos, ajusticiamientos (que se prolongaron durante el período posfranquista, esto es, durante la dudosa carrera de Ranz), parece decir el texto, y que por lo tanto ahogó todo heroísmo: un acto nulo, esa guerra, en la que todo ideal condujo al fratricidio.

Desde luego esto pone a las dos fuerzas enfrentadas, la de los republicanos y la de los sediciosos, en un plano de igualdad. La culpa se difumina: responde a un condenable apasionamiento, juzgada desde el punto de vista de Juan, ese desapasionado por excelencia. "Lo que oí aquella noche de labios de Ranz no me pareció venial ni me pareció ingenuo ni me provocó sonrisas, *pero sí me pareció pasado*". (p. 298. Las bastardillas son mías) Pasado, y por lo tanto, olvidable para el narrador: un mundo ajeno ya que "la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se

dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable" y que "todo se va perdiendo. Jamás hay conjunto, o acaso es que nunca hubo nada." Esta concepción del tiempo y de la historia concede un primer lugar a la función no querida, pero inevitable, del olvido. Pero ante ella se alza el poder del relato, tampoco querido, aunque fatalmente todo termine por saberse, aunque no se quiera: "Sólo que también es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver, como dijo Luisa" (p. 294)

Al igual que el narrador de *Todas las almas* (11), el pensamiento de Juan oscila entre la fatalidad del olvido y la probabilidad -que a veces se transforma también en fatalidad- de que todo suceso renazca en el relato. Es la pasividad de Juan la que permite que Luisa interroge a Ranz. Esa pasividad esconde un convencimiento temeroso: el de que "La boca está siempre llena y es la abundancia" (p. 144) Nos encontramos pues son esta contradicción: la boca, abundante de palabras, está dispuesta a contar lo que no se quiere saber. Pero eso que se cuenta es el pasado, y está radicalmente separado de nosotros: "Jamás hay conjunto".

En la composición del personaje de Juan, esta contradicción se articula así: lo que no ha querido saber ha sido finalmente dicho, pero como no hay conjunto, ese saber no repercute sobre el narrador. Ha escuchado un relato incómodo, sin fuerzas para detenerlo, o bien, equilibrando su deseo de saber (fiscón al fin) con su deseo de desconocer. Sobre la existencia de esa falta de repercusión, es altamente ilustrativo el último capítulo de la novela, en el que la vida de Juan sigue desarrollándose igual que antes de saber que su padre fuera un asesino. Cuando pienso esa contradicción en clave histórica y política, lo que el narrador nos dice es que no hay conjunto entre la época pasional de la guerra civil y la España modernizada de los 90. Luisa y Ranz participan de ese convencimiento:

"Descuide", le respondió Luisa con valor y humor (valor para decirlo y humor para haberlo pensado), "yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea." Ranz tuvo los mismos valor y humor para reír un poco. Luego contestó: "Lo sé, lo sé, nadie se mata por el pasado. Es más, no creo que tú te mataras por nada, aunque te enteraras ahora mismo de que Juan acaba de hacer algo como lo que yo hice y le conté a Teresa. Tú eres distinta, los tiempos son distintos, más leves, o más duros, lo encajan todo". (p. 269)

Es difícil juzgar este extrañamiento radical entre el pasado y el presente, esta negación absoluta de la influencia o el valor de la historia en los hechos del presente. Forma parte del juicio acomodaticio de los tres personajes principales de la novela, pero también de otros, como el caso de Berta, cuya sucesión de amantes es no sólo olvidable, sino olvidada por ella misma. Pero no puede decirse que se trate del "mensaje" del texto. Tampoco negarlo. La pulcritud de la escritura, la frialdad del protagonista, la falta de conexiones entre la figura del narrador en primera persona y la del autor (lo que debe entenderse como un elogio a la composición novelística de Javier Marías), lo impiden.

El texto que Juan escribe, el relato que Juan nos cuenta, lo define como personaje. Este personaje tiene una idea del mundo como conjunto imposible en el tiempo, armado de piezas donde la memoria no juega papel alguno, por más que la boca se empeñe en relatar lo ya ocurrido. Ese personaje es deleznable, pero este aserto me pertenece, no pertenece al texto. En él, todos los valores morales, todos los juicios éticos, están borrados.

Notas

(1). Carlos Javier García, "La resistencia a saber y *corazón tan blanco*, de Javier Marías", en *Anales de la Literatura Española contemporánea*, Vol. 24, Issues 1,2, 1999, págs. 107/108.

(2). Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1992, pág. 288.

(3). Javier Marías, op. cit. Pág. 201 y sgtes.

(4). Javier Marías, op. cit. Págs. 265 y sgtes.

(5). Cito por la traducción de Luis Astrana Marín para Aguilar, Madrid, 1945, págs. 246 y sgtes.

(6). *Corazón tan blanco* acepta una lectura en clave de novelística policial, aunque claramente esa sería una lectura sería claramente reduccionista. Se narran en ella la investigación no querida de un crimen que no se sabe que se haya cometido. Como señala Todorov en "Tipología de la novela policial" (en Daniel Link, comp. *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La Marca, 1992), la novela encierra dos relatos: el del crimen, ocurrido hace cuarenta años, y el de la involuntaria investigación, en el hoy narrativo.

(7). Efectivamente, los problemas morales están casi ausentes en la novela, excepto en uno de sus momentos culminantes: el del comienzo, el del suicidio de Teresa Aguilera. Teresa, cuya voz no será nunca transcrita, alcanza su mayor estatura moral en el instante de su suicidio: es la que no transige, lo que la pone en el lugar opuesto al de todos los otros personajes de la novela.

(8). Aunque "No he querido saber, pero he sabido..."

(9). Javier Marías, *El siglo*, Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 8/9

(10). Javier Marías, *Pasiones Pasadas*, Barcelona, Anagrama, 1991

(11). Javier Marías, *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara, 1998

## **José Carlos Mariátegui and Cultural Studies**

Juan E. de Castro  
*Colorado School of Mines*

Despite being recognized as the foremost Latin American Marxist, the writings of José Carlos Mariátegui (1894-1930) have generally been ignored in current critical debates. (1) Lack of interest in the Peruvian Marxist contrasts with that shown in other canonical Latin American essayists such as José Martí and José Vasconcelos, who have been "naturalized," in the INS meaning of the word, by well-known Mexican American intellectuals of both the "left" and the "right," such as José David Saldívar, Gloria Anzaldúa, and Richard Rodriguez. (Vasconcelos, for instance, is a central influence on the "theoretical" reflections to be found in Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera* and Rodriguez's *Days of Obligation*; and José Martí is one of the acknowledged sources for Saldívar's *Dialectics of Our America*). Moreover, this North American interest in thinkers from Spanish America and Brazil is not limited to those who are generally considered to be part of the region's literary and critical canon. The Argentine anthropologist Nestor García Canclini is, for instance, a major voice in current theoretical discussions.

Nevertheless, the case can be made that out of the "classic" Latin American essayists--the already mentioned Vasconcelos and Martí, as well as Eugenio María de Hostos, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Ezequiel Martínez Estrada, Fernando Ortiz, among others--Mariátegui is one of the most relevant to the current intellectual climate. At the core of Mariátegui's continued significance lies the centrality of culture in much of our intellectual discourse, as well as the importance given to "cultural politics" and the political import assigned to cultural products, in particular those

associated with the mass media. In other words, I am arguing that Mariátegui can be seen as both a precursor and a foil to contemporary cultural studies.

My assertion of a connection between Mariátegui and cultural studies may puzzle even those who have read his essays. After all, one cannot imagine him celebrating the subversive character of Rap or Madonna. In his writings, for instance, he refers in negative terms to the new popular music of his time, jazz. (2) And, as a critic, he is surprisingly indifferent to contemporary developments in popular Peruvian culture. He shows no interest in Afro-Peruvian culture, instead dismissing it in the strongest possible terms. (3) The first and, arguably, greatest flowering of coastal criollo music is never mentioned in his mature writings. Despite his well-known interest in Peru's indigenous population, he refers to their culture in only the most general and superficial terms. (4) Nevertheless, one can find in his essays an analysis of the social and political role of "culture" that can easily be extended to the fields of popular and mass culture.

Around forty percent of Mariátegui's writings are dedicated to topics that can be classified under the rubric of the "cultural." Among these one can include literary criticism--the best known example of which is the last of the *Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality*, "Literature on Trial"--film criticism--the cinema is the one mass art on which he writes--as well as miscellaneous articles and passages in his essays dealing with cultural practices such as religion or the celebration of Christmas. (5) But what links Mariátegui with today's cultural theorists is his belief in the central role cultural production plays in the development of progressive (or regressive) social and political change.

At the core of Mariátegui's writings is this belief in the imbrication of culture and politics. His analysis of the Peruvian reality of his time can serve as an example of this. For him, the Peru of his time is characterized by the survival underneath republican political institutions of colonial social and economic structures. This fact is especially true in the case of the distribution of land where, as he writes, "The estate owning aristocracy of the colony, holder of power, maintained intact its feudal rights over the land and, therefore, over the Indian" (*Siete ensayos* 46). (6) This social inequality is simultaneously reflected and justified by the survival of colonial modes of thinking not only in politics, but also in art and literature. Therefore, for Mariátegui, the abandonment of colonial intellectual habits and artistic styles is more than the casting aside of an obsolete tradition. It is the required first step towards the rejection of an unjust social structure. In order to change the social reality of Peru it is indispensable to clearly see the injustice hidden and justified by prevalent colonial modes of thinking.

Mariátegui provides an example of this relationship between culture, politics, and social change (or lack thereof) in his analysis of José de la Riva-Agüero and the "Futurist Generation" in "Literature on Trial." According to Mariátegui, the Futurists, a group of conservative intellectuals influential during the first two decades of the twentieth century, provide an ideological justification for the survival of the colonial structures that had been placed under intellectual siege by the writings of the nineteenth century radical Manuel González Prada and his followers: "The 'futurist' generation makes use of [. . .] [the] nostalgia and romanticism in the serenade under the balconies of the viceroyalty, which is intended politically to revive a legend indispensable to the supremacy of the heirs of the colony" (*Seven Interpretative Essays* 226-27). By creating a romantic legend out of the actual injustice of the colony, the Futurists grant ideological justification to the social

and economic structures that originated in that period. The elimination of the colonial economic structures, in other words, the *latifundio*, the large semi-feudal estates that dominated the countryside, is only possible if the "indispensable" ideological veil fabricated by the Futurists is removed. Thus Mariátegui, believes that social change is ultimately impossible without cultural change.

It should not surprise, therefore, that Mariátegui assigns to contemporary cultural movements a central role in the eradication of the obsolete and exploitative social structures of the Peru of his time. For instance, in the presentation of his journal, *Amauta*, Mariátegui writes about political and cultural movements in a manner that makes clear the interrelationship between these two fields: "This journal does not represent a group in the intellectual arena. It represents, rather, a movement, a spirit. A current of renewal, ever more vigorous and well defined, has been felt for some time in Peru. The supporters of this renewal are called vanguardists, socialist, revolutionaries, etc" ("Introducing *Amauta*" 74). In this list of those contributing to the intellectual renewal of his country, Mariátegui includes both political and artistic movements. For the Peruvian critic, the artistic and literary avant-garde is participating together with the political left in the eradication of colonial modes of thinking.

But Mariátegui's analysis of the political function of cultural production is not limited to Peru. He believes that in Europe, the avant-garde is playing a similar progressive role insofar as it unmasks the ideological bases of capitalism and bourgeois democracy. As Mariátegui writes in "Art, Revolution, and Decadence": "The revolutionary aspect of these contemporary schools or tendencies is not their creation of a new technique. Neither is it the destruction of the old technique. It is the repudiation,

the removal, the taunting of bourgeois universals" (171). By undermining the intellectual foundations on which, he believes, capitalism is grounded, Mariátegui identifies a progressive, he even calls it revolutionary, function in art.

While the examples above have emphasized the revolutionary role played by the avant-garde both in Europe and America, it must be noted that Mariátegui identified similar progressive functions in other literary and artistic movements and genres. *Indigenismo*, what he calls *Proletarian Realism*, and even a popular and mass art form as Chaplin's cinema are described by Mariátegui as helping to prepare the ground for democratic and socialist social change both in Peru and throughout the world. (7) Nevertheless, one can argue that his interest and close contact with the avant-garde is of extreme importance in the development of Mariátegui's ideas about culture. (8) As several critics, have pointed out, one of the aims of the avant-garde was the integration of art and everyday life. Art, it was believed, could modify the ways people experienced reality. Mariátegui took this insight of the avant-garde and incorporated it into a Marxist analysis of the role of culture and cultural production in social change.

It must be noted, however, that Mariátegui does not automatically identify avant-garde art forms as progressive. In "Art, Revolution, and Decadence," Mariátegui argues that "not all new art is revolutionary" (170). In fact, the "revolutionary" or, on the contrary, "decadent" qualities of a work of art are directly related to the degree in which they question and, therefore, undermine the ideological bases of capitalism (and, one can surmise, in the case of Peru, colonial structures). But Mariátegui's most profound insight in this essay is that "decadence and revolution, in the same way that they co-exist in the same world, so they coexist in the same individuals" (170). And, one can add, without in

the least betraying his thought, that "decadent" and "revolutionary," politically and socially progressive and regressive, elements can co-exist within the same work of art.

It should be clear that Mariátegui's identification of a work of art--or an aspect of a work of art--as "progressive" has little to do with the explicit political ideology of the individual artist. Artists aligned with fascism, such as Luigi Pirandello, or indifferent to social causes, such as James Joyce, are singled out by Mariátegui for their "revolutionary" virtues. Thus, he writes about the author of *Ulysses*: "On the desk of a revolutionary critic, independently of any hierarchical consideration, a book by Joyce will always be more valuable than one by any neo-Zola" ("Populismo literario y estabilización capitalista" 35). Here Mariátegui is close to Marx and Engels who saw in the representation of 19<sup>th</sup> century capitalist society found in Balzac's novels a debunking of bourgeois social myths, despite the French author's explicit support of the monarchist restoration. (9) The Peruvian author sees in Joyce, Pirandello, and the avant-garde, a similar "realistic" representation of twentieth century reality, which now includes an unconscious dimension "discovered" by Freud. (10) If ideology is identified with the incapacity of seeing things as they really are, Balzac, for the founders of Marxism, and the avant-garde, for Mariátegui, fulfill a revolutionary function by showing the mystifications elaborated by the bourgeoisie for what they are and, therefore, eliminating part of the cultural resistance to political and social change.

Thus Mariátegui shares with today's cultural theorists a belief in the centrality of culture in the development of progressive political change. However, the differences between his approach to cultural analysis and that of cultural studies should be evident. Despite the fact that given the numerical expansion of the audience, he sees in popular

and mass arts, such as Chaplin's films, the possibility of fulfilling, what he calls, "the hedonistic and liberating function of art" in a greater numerical scale than ever before, Mariátegui's analysis opposes cultural studies' frequent identification of mass cultural products as almost always progressive ("Outline of an Interpretation of Chaplin" 194). In fact, as we have seen, cultural analysis is, for Mariátegui, the identification of "progressive" and "regressive" elements in the work of art (whether belonging to the "high" or "popular" cultural fields). But this act of judgment is linked to the political and social in a way that is intrinsically different from that generally practiced by cultural studies.

Despite the difficulty in making generalizations, it can be argued that the kind of progressive politics implicit in cultural studies bears no relation to notions of systemic social change. For instance, some cultural theorists celebrate consumption as the locus of resistance as the individual finds new, ironic, or, possibly even, subversive meanings in pop songs or soap operas. Others believe that popular art can reject, even short-circuit the homogenizing and totalizing tendencies of late capitalism. Others, basing themselves on revisionist interpretations of Bakhtin, identify progressive social change with the proliferation of alternative discourses to the white/male/heterosexual/bourgeois discourse of capitalism. Still others believe that popular art can interpellate the individual from different positions to that hegemonic in capitalism. But given the loss of faith in "grand narratives," of which socialism was the "grandest," in all of these examples, the progressive aspect of popular arts does not deny capitalism as the ultimate social horizon. Social change has been, what could be called, "culturalized" and freed from its moorings in the modification of economic structures. For instance, the celebration of the subversive qualities of rap, does not imply a belief in the genres' link with possible change in

structures of exploitation, but, rather, in the fact that it's associated with specific communities and/or subcultures--young black urban, frequently male, always marginalized--and thus reflects points of views and experiences outside the hegemonic mainstream. (11) In fact, this emphasis on cultural difference has been given a new twist during the recent Eminem controversy, when the well-known cultural critic Nelson George justified the artistic and social validity of the rapper's work by pointing out that he was expressing ideas and feelings characteristic of disenfranchised young white males. (12) Thus, in spite of its frequent sexism, homophobia, nihilism, and advocacy of random violence, Rap is valorized for its refusal to repeat hegemonic discourse, for bringing into popular discourse the points of view of hitherto ignored group. Heteroglossia and heterogeneity, rather than equality, is the goal of cultural studies.

Mariátegui, as befits a critic who despite his heterodoxy can still be classified as Marxist, has a more concrete definition of what "revolutionary" means. For despite the fact that not all of the works he celebrates are explicitly socialist or "progressive," they are, in one way or another, seen as undermining the ideological justifications underlying systemic class exploitation be it capitalist or, in the case of Peru, partly pre-capitalist. Even in his analysis of Chaplin's films where he, prefiguring current critical theories, identifies bourgeois discourse and ideology as being "neo-Quaker," by which he means sexually repressive, Puritan, White, male, etc., and Chaplin's counter-discourse as "hedonistic and liberating," the progressive nature of the latter is linked to its demystifying of Western capitalist society and, therefore, to its political function ("Outline of an Interpretation of Chaplin" 194).

It is thus possible to see in Mariátegui's writings an implicit criticism of current cultural studies. Where cultural studies emphasizes the necessarily progressive effect of the proliferation of discourses, Mariátegui reminds us of the need to analyze the relationship of these varied discourses with social and economic structures and their possible democratization. But one can also argue that the value of Mariátegui's cultural criticism is ultimately dependent on the possibility of social change. The evaluation of the relevance of his cultural criticism to our contemporary reality, or lack thereof, will depend to a great degree on whether one believes that the options for systemic social change have been temporarily or permanently closed.

#### Notes

(1). Aníbal Quijano declares Mariátegui to be the "greatest Latin American Marxist"; Carlos Monsiváis concurs by stating that "The most important Marxist theorist of Latin America is José Carlos Mariátegui [ . . . ] [the] author of an exceptional book: *Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality* (133); Roberto González Echevarría calls him "the Walter Benjamin of Latin American Letters" (34). (In the case of the quotation of Monsiváis, as in the other texts in the bibliography in Spanish, the translation is mine).

(2). For instance, in his essay "Art, Revolution, and Decadence," Mariátegui mocks "poets who think the jazz band is a herald of the revolution" (172).

(3). Mariátegui unjustly describes the culture of Peruvian blacks in extremely negative terms: "The contribution of the Negro, who came as a slave, almost as a

merchandise, appears [. . .] worthless and negative [. . .] . His condition [. . .] did not permit him to help create culture" (*Seven Interpretative Essays* 280).

(4). Throughout his writings, Mariátegui is more interested in the correlation he finds between indigenous cultures and socialism, than in Quechua and Aymara cultural specificity or cultural production.

(5). The only one of the collections of Mariátegui's essays on cultural topics published during his lifetime is *La escena contemporánea* (1925). Posthumous collections of his cultural essays include *El alma matinal* (1950), *Signos y obras* (1959), *Peruanicemos al Perú* (1970), *Temas de educación* (1970), and *El artista y la época* (1979),

(6). This passage comes from a section titled "Sumaria Revisión Histórica" that was added posthumously to the Spanish-language editions of the *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. The "Sumaria Revisión Histórica" is not included in *Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality*, the English language version of Mariátegui's masterwork. The translation is mine.

(7). In "Entre la revolución y la fantasía: la crítica literaria de José Carlos Mariátegui" I have analyzed Mariátegui's reflections on Indigenismo and Proletarian Realism as "revolutionary" art forms. See 233-38.

(8). According to Vicky Unruh, Mariátegui "drew on a multitude of contemporary experimental movements to form his own ideas about art and his own program for Peru's cultural renewal. The complex connection between Mariátegui's aesthetic thought and

social agenda were both manifested in and shaped by his response to the postulates and practices of the avant-gardes" (46).

(9). An example of the high opinion in which the founders of Marxism held Balzac is the following statement by Engels: "Balzac [. . .] gives us in his *Comédie Humaine* a most wonderfully realistic history of French 'society,' almost year by year from 1816 to 1848" (49).

(10). Mariátegui believed that Psychoanalysis complements Marxism. In his *Defensa del marxismo*, he argues "In their respective fields, Freudianism and Marxism have a family resemblance, even if the disciples of Freud and Marx are not able to notice or understand this fact; not only because their theories "humiliate," as Freud states, humanity's idealist conceptions, but also in the method used when analyzing their specific problematics" (80).

(11). Steven Best and Douglas Kellner, in their conclusion to their balanced analyses of rap, "Rap, Rage, and Racial Difference," note that: "with its heavy emphasis on color, rap music calls attention to the importance of racial difference and focuses attention on whiteness as well as blackness. Rap thus troubles and problematizes the system of racial difference whereby blackness is marginalized, silenced, and excluded from the cultural dialogue and whiteness is assumed as the norm and the normal."

(12). On "Rap Industry Watchers," a roundtable discussion on February 21, 2001, on the Newshour with Jim Lehrer, Nelson George argued "Eminem speaks for - to some degree -- a community of males, particularly young teenage males -- white males for that

matter -- who are not... who have a rage, who feel alienated from the kinds of comforts of the last ten years, the economy doing well."

### Bibliography

Best, Stephen and Douglas Kellner. "Rap, Black Rage, and Racial Difference." *Enculturation* 2.2 (1999). October 9, 2001. <[www.uta.edu/huma/enculturation/2\\_2/best-kellner.html](http://www.uta.edu/huma/enculturation/2_2/best-kellner.html)>.

de Castro, Juan Enrique. "Entre la revolución y la fantasía: la crítica literaria de José Carlos Mariátegui." *Revista de Estudios Hispánicos* 24.2 (2000): 234-46.

Engels, Friedrich. "Realism and Didacticism." *Marxism and Art: Writing in Aesthetics and Criticism*. Ed. Berel Lang and Forrest Williams. New York: David McKay, 1972. 48-54.

González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of TX P, 1985.

Mariátegui, José Carlos. "Art, Revolution, and Decadence." *The Heroic and Creative Meaning of Socialism: Selected Essays of José Carlos Mariátegui*. Trans. and Ed. Michael Pearlman. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1996. 170-72.

---*Defensa del marxismo*. Lima: Amauta, 1981.

---. "Introducing Amauta." *The Heroic and Creative Meaning of Socialism: Selected Essays of José Carlos Mariátegui*. 74-76.

---. "Outline of an Interpretation of Chaplin." *The Heroic and Creative Meaning of Socialism*. 189-94.

---. "Populismo literario y estabilización capitalista." *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1980. 32-36.

---. *Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality*. Trans. Marjori Urquidi. Austin: TX UP, 1971.

---. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1981.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Quijano, Aníbal. [1988] 1995. "Modernity, Identity, and Utopia in Latin America." Trans. Michael Aronna. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverley, José Oviedo and Michael Aronna. Durham, NC: Duke UP, 1995. 201-16.

"Rap Industry Watchers Discuss Controversial Grammy Nominee

Eminem" Nelson George, Oliver Wang, and Ray Suarez Feb 21, 2001. Transcript.< [http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june01/eminem\\_02-21.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june01/eminem_02-21.html).> Accessed on 10-20-2002.

Unruh, Vicky. "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes." *Latin American Research Review* 24.3 (1989): 45-69.

**Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre**

Isabel Estrada  
*Middlebury College*

En los últimos veinte años prolifera en la ficción y en el cine españoles la representación del personaje masculino incapaz, débil e inadaptado.(1) Encontramos idiotas impotentes (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, de Millás), borrachos humillados (*Diario de un hombre humillado*, de Azúa), jubilados afeminados (*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Delibes), jóvenes sin norte ("Nunca llegarás a nada", de Benet), terroristas sin ideología (*A ciegas*, de Calparsoro), y padres incompetentes (*Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón). Esta concepción antiheroica del sujeto masculino se hace más evidente en los personajes de la llamada Generación X, plagada de "whiners" (David Martin 1994:235), "slackers" (Richard Linklater 1994:40), y hombres "desamparados" (Ignacio Echevarría 1996:11). En mi opinión, la incertidumbre que embarga a estos personajes se manifiesta por medio de dos polos opuestos de conducta, el victimismo y la violencia. En lo que sigue me propongo, en primer lugar, contextualizar y analizar brevemente estos modos de conducta en novelas representativas de la última década en España; en segundo lugar, aludir a los estudios teóricos que se ocupan de los cambios en la identidad masculina tras los cambios sociales conseguidos por el movimiento feminista. Debido a que la narrativa de la generación X es eminentemente realista (Dorca 309-310), interesa estudiar las representaciones literarias de estos nuevos hábitos sociales. Por último, este trabajo se centrará en la novela *Matando dinosaurios con tirachinas*, publicada por Pedro Maestre en 1996, porque epitomiza ambos polos en el modo de ser del hombre de finales del siglo XX.

El personaje masculino, en la ficción de los 90 más que nunca, carece de pudor a la hora de confesar su impotencia, debilidad, o frustración. Así se desprende de las obras de algunos novelistas de estos años como Ray Loriga, David Trueba y José Ángel Mañas. Sirva de ejemplo el protagonista de *Tokio ya no nos quiere*, de Loriga, quien con lenguaje bien gráfico se refiere al tamaño de sus genitales y no para presumir precisamente: "Mi polla, que no es demasiado grande o al menos no es tan grande como haría falta, entra y sale, se escurre y se cae, baila dentro de [mi amante] como un bebé dentro de una piscina hinchable" (126). El personaje se recrea en el pequeño tamaño de su falo, al compararlo con la imagen de un bebé. Esta comparación me parece significativa por dos razones. Por un lado, muestra la falta de pudor del personaje. A su vez, la elección del comparante tiene como efecto la infantilización del sujeto masculino, una percepción común en los personajes de la ficción de los 90.

Otro buen ejemplo que ilustra la debilidad masculina se encuentra en la novela de David Trueba *Abierto toda la noche*, cuya trama gira en torno a los avatares de una disparatada familia encabezada por un padre incapaz de educar a sus hijos y una madre protectora hasta tal punto que permite que su hijo menor desplace al padre en el lecho matrimonial y duerma con ella. Este adolescente, apocado e inadaptado, se encuentra en tratamiento médico para superar sus dificultades para relacionarse con el sexo femenino. Cuando el psiquiatra aconseja que tome lecciones de una prostituta, el padre espeta: "¿Dónde se ha visto un padre que le pague las putas a su hijo?" (103). Se acabaron los tiempos en los que los hombres presumen de su poder de seducción: ahora los progenitores deben forzarlos a adentrarse en el mundo de la sexualidad. Los jóvenes viven eternamente en el seno familiar incapaces de labrarse un futuro. La viñeta a la que me

acabo de referir ilustra esta impotencia, que debe entenderse tanto literal como metafóricamente.

Uno de los personajes más desinhibidos de los últimos años es el protagonista de *Soy un escritor frustrado*, de José Angel Mañas. Además de confesar su fracaso profesional, reconoce que "esta circunstancia ha determinado en gran medida [sus] relaciones con el mundo exterior" (9). Profesor de universidad y aspirante a escritor, ante su impotencia creativa decide plagiar el manuscrito de la novela de una de sus alumnas. Cuando ésta lo descubre, J. la secuestra, maltrata, viola y finalmente la mata. Todo por evitar que se descubra el engaño. Así pues, la impotencia creativa que sufre este personaje tiene como consecuencia la muerte violenta de una mujer de prometedor futuro en el mundo literario. En la literatura de Mañas, todo vale y todo cabe: la violencia, la injusticia, la misoginia.

De los ejemplos anteriores, se debe concluir, por un lado, que la confesión de la propia fragilidad constituye una constante en la ficción de los noventa. Esta actitud supone una novedad con respecto al hermetismo emocional que se ha considerado característico de la condición masculina (Bonino 2000:59). El joven protagonista de *Tokio ya no nos quiere* se ríe de sus genitales porque no cree en el simbolismo fálico asociado con valores patriarcales. La referencia a su propia anatomía debe interpretarse como un modo de alejarse de modelos de masculinidad obsoletos. Esto podría indicar que el hombre se ha adaptado a nuevos tiempos en los que la igualdad sexual es un hecho. Sin embargo, la adaptación es harto incompleta porque en algunos casos la desinhibición viene acompañada de una reacción agresiva. El descontento del sujeto masculino consigo mismo se canaliza por medio de la violencia, hecho constatado por la crítica (Dorca 321).

Se observa, así pues, tanto un incipiente cambio en el plano emocional como la persistencia de patrones de conducta agresiva tradicionalmente asociados con el género masculino. Este modelo dual incluye a la vez cambio y estatismo.

Estas conclusiones aparecen corroboradas por los estudios sobre el sujeto masculino en España. Es decir, la representación literaria del hombre joven por parte de novelistas igualmente jóvenes refleja la realidad de la España contemporánea. En 1988 el Instituto de la Mujer llevó a cabo una encuesta para determinar la trascendencia de la emancipación de la mujer y detectar los cambios que este fenómeno ha causado en la psicología masculina. El estudio parte de la premisa de que "la dominación del sexo masculino se comienza a percibir –débilmente aún-- con connotaciones negativas, a ser rechazada socialmente" (7). A pesar de esta débil modificación en el perfil masculino y las exigencias sociales de igualdad, las conclusiones de la encuesta indican que, en términos generales, el hombre español de hoy sigue siendo "tradicional". Son tres las razones principales por las que se obtienen estos resultados. En primer lugar, el hombre sigue canalizando a través del matrimonio las relaciones intersexuales. En segundo lugar, desempeña en la familia el habitual papel de proveedor económico y, por último, el rol reproductor mantiene alta vigencia en la vida conyugal (101-2).

Los tímidos cambios que incitan al Instituto de la Mujer a llevar a cabo el estudio citado provocan la curiosidad de escritores y sociólogos. Enrique Gil Calvo es quien de modo más profundo y lúcido reflexiona sobre este asunto en su ensayo titulado *El nuevo sexo débil*. Gil Calvo reconoce la crisis de identidad por la que atraviesa el hombre actual pero, al contrario de otros estudiosos, no considera el movimiento feminista como causa única. En opinión de este sociólogo, la búsqueda de un nuevo lugar más acorde con los

tiempos que corren se impulsa desde el interior del propio sujeto masculino, consciente de la necesidad de adaptarse a los cambios de la posmodernidad. En la actualidad la sociedad no exige que el sujeto masculino se ajuste a modelos impuestos por el modelo patriarcal. Ya no existen patrones de conducta rígidos, lo cual obliga al hombre a iniciar un periplo hacia su propio destino (9-32). Los valores patriarcales del franquismo, por ejemplo, desaparecieron legalmente con la instauración del régimen democrático. Por lo tanto, a partir de este momento, la masculinidad no es un modelo impuesto por el estado.

De menos rigor estadístico pero interesante contenido son las opiniones recogidas por Pepa Roma en su reciente libro titulado *Hablan ellos*. En el capítulo "Los hombres también lloran", recoge las opiniones de sociólogos como José Antonio Marina y psiquiatras como Luis Rojas Marcos y Carlos Castilla del Pino, quienes afirman que la apertura sentimental del hombre español se empieza a percibir, aunque solamente en una minoría (96). Con frecuencia los sentimientos de apatía, desesperanza y autodesprecio, síntomas de la depresión del hombre abrumado por el paro o la competitividad, desembocan en la violencia (99). El reconocimiento de la propia impotencia tiene como resultado la agresividad, sobre todo si el individuo tiene dificultad para aceptar la pérdida de su tradicional autoridad. "Machismo residual", afirma Pepa Roma, "la violencia es vista cada vez más como una patología propia de individuos inseguros, insatisfechos" (106). En efecto, la agresividad es considerada por los psiquiatras como síntoma de la depresión en el hombre que, incapaz de comprender sus propias emociones, exterioriza su frustración de forma violenta (Wartik 2000:4).

Si bien el interés por penetrar en el alma masculina por parte de sociólogos y psiquiatras supone un gran paso, es preocupante que autores como David Horrocks

perciban la violencia no como mero resultado, sino como justificación de la debilidad, de la depresión, de sentimientos de autodesprecio. Se perpetúa, con esta justificación, la conducta machista impune históricamente. Otros críticos, sin embargo, condenan esta tendencia justificadora en la que ven un reducto machista impropio del siglo XXI. Especialmente iluminadora me parece la postura de David Savran en su estudio *Taking It Like a Man*, quien indica que el victimismo, el recurso a la impotencia y el masoquismo no son sino estrategias por medio de las cuales el hombre perpetúa su tradicional protagonismo. El autor mantiene que "masochism functions precisely as a kind of decoy and ... the cultural texts constructing masochistic masculinities characteristically conclude with an almost magical restitution of phallic power" (37). Savran, de forma clara, rechaza el victimismo como exculpación de la violencia en la que esta actitud desemboca. Aducir la debilidad masculina como defensa de conductas agresivas significa un retroceso en la búsqueda de la igualdad entre los sexos. (2) Por esta razón, la tesis de Savran se presenta útil para analizar muchos de los personajes masculinos de la ficción y el cine de los 90 en España.

La relación entre victimismo y agresión aparece abiertamente en *Matando dinosaurios con tirachinas*, segunda novela del alicantino Pedro Maestre que, además, le valió el premio Nadal en 1996. El título elegido por el autor contiene tanto la idea de agresión como la de la impotencia del agresor, que se percibe a sí mismo como víctima ante un descomunal objetivo. Curiosamente, si en la novela buscamos al agresor impotente y al descomunal objetivo encontraremos que ambos son el mismo personaje. En efecto, el Pedro narrador y protagonista de la novela se ve a sí mismo como víctima de un sistema que no le supera ni le oprime porque, en realidad, no existe enfrentamiento entre el mundo exterior y el mundo interior del protagonista. Pedro oscila entre la

agresividad y el resentimiento contra la sociedad y la conciencia de que es acomodaticio, que le encanta recrearse en su "gandulería" y que vive a gusto con su "blandenguería de carácter" (133, 134). Así lo expresa en otro momento:

Soy un burgués de mierda que confunde la picadura de un mosquito con la mordedura de una pitón, y ¿qué más?, también un mantenido con más cara que espalda que sabe que tiene unos papás de su hijo que no van a cerrar el grifo si algo va peor, ¡joder!, si parece hasta que yo no sea yo, ¿tendré un hermano gemelo dentro de mí? (41)

Se sabe débil en muchos sentidos. No quiere hacer el servicio militar por razones ideológicas, pero tampoco tiene fuerza para enfrentarse al sistema: "no tengo huevos para ser insumiso" (118). Curiosamente, Pedro se refiere a ambas posturas ideológicas con el mismo tipo de imágenes que asocian la fuerza masculina con los órganos genitales, como cuando con ironía alude a la extendida creencia en los beneficios del servicio en el ejército: "en la mili te haces un hombre con dos cojones y cuando sales te comes el mundo" (16). Es significativo que Pedro represente a una generación que rechaza instituciones patriarcales como el ejército pero al mismo tiempo continúe utilizando estructuras lingüísticas íntimamente ligadas al machismo más recalcitrante. Coexisten, por lo tanto, actitudes contradictorias dentro de los propios individuos que rechazan estructuras anacrónicas pero son incapaces de liberarse de ellas completamente.

Pedro, igual que el propio autor de la novela, es un licenciado en Filología Hispánica en paro. Como otros jóvenes de su generación, vive con su novia Elia en un minúsculo piso de alquiler. Pero, al contrario que en la mayoría de los hogares españoles, es Elia quien, con su sueldo de administrativa, mantiene a Pedro. Y es él quien se ocupa de los quehaceres domésticos. Se siente cómodo en el lugar ocupado tradicionalmente

por la mujer. Este personaje creado por Maestre se encuentra entre una minoría de hombres españoles que desempeña tareas domésticas. En este sentido, encuestas recientes indican que las mujeres siguen realizando la mayoría de las labores domésticas incluso en los casos en que ambos trabajan y la participación masculina se centra en tareas esporádicas (*Los hombres españoles* 21). En este sentido, la actitud de este personaje ficticio representaría un gran paso adelante hacia la igualdad de los sexos en el ámbito doméstico español.

Los personajes de Maestre están tomados de la realidad inmediata de la España de los 90. Cuando leemos esta novela los miembros de la generación del autor y el protagonista podemos tener la sensación de conocerlos. Me interesa la narración de Maestre precisamente por su valor documental. Esta misma postura la mantienen especialistas como Germán Gullón, quien valora la ficción de la llamada generación X por presentar la sociedad contemporánea como "materia novelable para que podamos conocernos mejor" (1997:15). Críticos como Ignacio Echevarría, por otro lado, han criticado este "costumbrismo veinteañero" por ser el estilo comercial que buscan las editoriales hoy día y por representar a la colectividad sin dejar sitio para el individualismo del personaje (1996:11). Sin embargo, a mi modo de ver, el Pedro de Maestre presenta una problemática de gran relevancia entre los jóvenes de la España contemporánea.

Interesa reflexionar sobre la juventud de Pedro. Como han indicado diversos estudios sociológicos, los jóvenes ocupan una posición liminal, están en transición entre dos fases, se sienten atrapados y atosigados por lo que no deben hacer y lo que la sociedad espera de ellos (Valentine, Skelton y Chambers 1998:5).(3) Este personaje se encuentra en un momento de transición en su vida: le ha llegado la hora de hacerse independiente,

de adentrarse en el mundo laboral para convertirse así en adulto. El Pedro creado por Maestre, como muchos otros miembros de la generación de ambos, carece de determinación para dar este paso.(4) Retrasar la entrada en el mundo adulto resulta ser un rasgo común de la juventud en España según indica un informe elaborado por el Instituto de la Juventud en el año 2000. Las nuevas generaciones tienden a prolongar la infancia de modo que no se deja de ser joven hasta los 34. Me parece asimismo interesante que para casi la mitad de los encuestados la infancia sea la etapa que recuerdan como más feliz. La razón de esta percepción favorable de la infancia es la ausencia de responsabilidades durante esa época (Escárraga 2000:2). Con respecto al mercado laboral, es notable que el estudio indique que entre la juventud exista "la sensación" de que no se va a contar con recursos económicos suficientes para mantener una familia.(5) Quiero enfatizar la palabra "sensación" porque es justamente esta actitud la que paraliza y con la que se justifica la pasividad y el victimismo. Pero esta actitud, puesta en contexto histórico, es injustificable. El propio Pedro reconoce que la situación económica de su generación no se puede comparar con el hambre de la generación de su abuelo. Y en otras ocasiones entiende que Elia le reproche su abulia y su inmadurez: "su nene es mayorcito" y debe "dejarse de esperar que se lo den todo mascado y triturado" (69). En lugar de intentar buscar otra dirección profesional, busca trabajillos allí y acá: de repartidor de comida de un restaurante chino, de profesor de clases particulares, de canguro.(6)

La preocupante situación laboral de Pedro no crea para él conflicto con su identidad masculina. Tradicionalmente se ha considerado que la ocupación del hombre define su identidad (Cohen 2000:276). El éxito laboral va ligado a la solidez de la identidad masculina. Y el fracaso en el trabajo se interpreta como un fracaso como hombre, pues es el hombre quien tradicionalmente mantiene la economía doméstica. Con

la incorporación de la mujer al mercado laboral, el hombre no es el único que aporta un sueldo. Este cambio, sin embargo, no ha modificado el hecho de que todavía el sueldo medio de los hombres siga siendo más alto que el de las mujeres y que la sociedad siga percibiendo el éxito profesional como responsabilidad masculina. Los hombres que voluntariamente deciden quedarse en casa a cuidar los hijos son vistos, con frecuencia, como pusilánimes, dependientes económicamente de la figura femenina (Cohen 279). El hecho de que Pedro no cuestione la inversión de papeles en su espacio doméstico parece un gran paso hacia la igualdad. No supone afrenta para él que sea Elia quien mantenga el hogar que comparten. No ve minada su masculinidad por carecer de reconocimiento profesional ni ve en este fracaso profesional su fracaso como hombre. En este aspecto concreto, el personaje de Maestre representa a una nueva generación liberada de obsoletas estructuras patriarcales.

No es casualidad que sea cuidando a niños como acabe ganando algún dinero. Los canguros no solamente han sido tradicionalmente las mujeres jóvenes sino que también para realizar esta labor es necesario sintonizar emocionalmente con los niños. Y es que Pedro, en este momento de transición vital en el que se encuentra, se sitúa más cerca del mundo infantil que del de los adultos. Este hecho queda patente en su pasividad, en su elección laboral, y en la percepción infantil que el propio personaje tiene de sí mismo cuando, por ejemplo, al observar a los críos en la guardería se dice a sí mismo: "yo también soy uno de ellos" (119). La jerga del lenguaje infantil, que aparece a lo largo de la novela ("la vida hace pupa", 42), abunda hacia el final cuando Elia abandona a Pedro y se va a Barcelona por una temporada. La ruptura destroza a Pedro, quien llora desconsolado: "no puedo dejar de llorar y llamarte por toda la casa, Elia, Elia, Elia, Elia..." (215). Para expresar su sumisión y devoción por ella, cuando regresa de su

estancia en la capital condal, Pedro se construye a sí mismo en términos infantiles: "Elia, me estoy haciendo pequeño para recibirte mañana en la estación de tren, he vuelto a comer gominolas y a comprar cromos de futbolistas, pero tengo miedo de tenerlos todos repetidos y entonces no quieras saber nada de fútbol o de mí" (215-6).(7) Una vez más, el personaje expresa su desesperanza, su debilidad, su victimismo carente de propósito de enmienda. No alude en su desconsuelo a las razones por las que Elia decide dejarlo. No expresa intención de tomar las riendas de su existencia. Se representa como sujeto desvalido a merced de una amante cruel.

Hasta aquí se ha analizado la figura de Pedro como víctima. Se presenta a él mismo como inferior a Elia. Depende de ella tanto económica como emocionalmente. Tanto en el plano personal como en el profesional Pedro se construye como un sujeto masculino poco convencional. Se encuentra a gusto en este papel de víctima pusilánime como él mismo reconoce. Sin embargo, esta actitud sumisa alterna con brotes de agresividad indiscriminada contra Elia, contra sus amigos, contra su familia, contra desconocidos, contra los niños en la guardería.

Cuando juega durante los recreos en la guardería actúa como uno más de los niños de entre 4 y 5 años que allí se encuentran. "Yo soy el lobo", afirma, papel que se toma muy en serio cuando, por ejemplo, agrede a Esteban, uno de los chicos con los que juega al fútbol: "comprobando que los profesores no están mirando, le doy una patada con todas mis fuerzas" (182, 198). Actúa, pues, de forma infantil tanto cuando llora desconsoladamente como cuando agrede cual niño enrabiado.

En otra ocasión, la violencia va dirigida contra el dueño de un restaurante chino donde solicita trabajo de repartidor. Al serle negado el puesto, Pedro se mofa e imita el

acento del dueño de origen oriental: "ya no habel, ayel sí todavía, hoy ya no, ya tenel, eso me ha dicho el chino, abuelo" (35). Tras estas palabras, muestra su rechazo por la actitud racista de algunos de sus amigos, como es el caso de Mesca. Pedro se sorprende de que individuos cultos con estudios universitarios caigan en esta inaceptable conducta discriminatoria.(8) Sin embargo, hay un momento en el que cae en esta misma actitud racista que critica: "lo fácil hubiera sido dejarme llevar por mis ganas de rajarle las ruedas al BMW [del chino] y así descargarme de toda la tensión que llevaba dentro" (36-7). La violencia queda así limitada a intenciones no realizadas, pero esta actitud discriminatoria, que se extiende cada vez más entre la juventud, no deja de ser preocupante. Otras novelas coetáneas a la de Maestre, como *Tokio ya no nos quiere*, *Soy un escritor frustrado* y *Abierto toda la noche*, por ejemplo, reflejan la presencia de inmigrantes ilegales explotadas en prostitución.(9) Si bien esta presencia puede entenderse como mero elemento costumbrista, sorprende la ausencia de denuncia entre estos escritores jóvenes, que no ven en la literatura un medio para cuestionar las injusticias sociales. Este fenómeno literario refleja el nivel de racismo que muestran las encuestas. El estudio del Instituto de la Juventud anteriormente citado revela que el 30% de los jóvenes considera que el fenómeno de la inmigración tendrá efectos perjudiciales para la raza. Otro 24% cree que tendrá efectos negativos en la moral y las costumbres españolas. A pesar de que estas cifras son menores que las de la misma encuesta elaborada hace cinco años, los datos no dejan de ser preocupantes.

Otro de los espacios donde la agresividad encuentra salida es en el bar donde Pedro se reúne con sus amigos. El bar es la burbuja donde se sienten cómodos los jóvenes de esta generación, el espacio donde no entran los adultos y donde se relacionan exclusivamente con otros individuos con los que se identifican. A pesar de hacer vida en

pareja, su situación laboral deja al personaje más que suficiente tiempo libre para reunirse con sus colegas y emborracharse. La agresividad en este caso es también una forma de expresar frustración: "tío, nos vamos a ese solar a pelearnos, nos quitamos el mal rollo y después entramos a emborracharnos o ¿qué hacemos?" (187). En el bar los jóvenes pasan la mayor parte de su tiempo. Es el espacio en el cual los adultos no entran, el microcosmos del que, desafortunadamente, no salen. En cierto sentido, el bar es el *locus* equivalente al *club* en la cultura de la juventud anglosajona contemporánea, que representa el espacio de resistencia donde, al contrario que otros espacios sociales, los jóvenes pueden ser ellos mismos porque, además, favorece la creación de un sentido de comunidad e identidad (Malbon 1998:269).

En el bar se da rienda suelta a lenguaje y actitudes típicamente masculinas. Cual si de anacrónico bar de pueblo saturado de hombres se tratara, el lenguaje de estos jóvenes aparece poblado de los típicos comodines: "joder", "macho", "mamón", "cabrón", "coño". Se recrean también en chistes de prostitutas que presentan la abyección del cuerpo femenino (145). Es más, el lenguaje de estos jóvenes perpetúa la tradicional objetivación del cuerpo femenino. Aunque los tiempos hayan cambiado en muchos sentidos, esta actitud machista permanece. Así se desprende de las palabras del propio Pedro:

mira, el cabrón del Mesca, ya ha pasado a la acción con **aquella pelirroja**, ¡menudas **tetas** tiene!, y cómo se las ordeña con la mirada, sí, como yo, es que desde que ha llegado la primavera estoy más salido que una esquina, sí, que va en serio, voy por la calle y se me van los ojos detrás de todos los **culos** y **tetas** que se me cruzan, el otro día me excité tanto con una tía en el autobús que nada más llegar a casa me di una paja, ¡no te he dicho que estoy salido, hostia!, y no te digo nada de **las treintañeras** que van a

recoger a sus hijos a la guardería, me pongo negro, me da un morbo... (145-6; el subrayado es mío)

Este lenguaje y esta actitud con respecto a la sexualidad tan típica de quinceañeros sorprenden negativamente. Si, por un lado, en el protagonista de la novela de Maestre se observa una adaptación a ciertos cambios sociales, como puede ser la incorporación de la mujer al ámbito laboral, por otro, su actitud misógina no deja de ser anacrónica, impropia de una generación que ha crecido con la lucha por la igualdad de los sexos. No tiene inconvenientes a la hora de confesar su dependencia emocional de su pareja, y de este modo, construirse como inferior. Pero, a la vez, al cosificar el cuerpo femenino, reproduce los patrones patriarcales de la sexualidad masculina.

La cosificación no la lleva a cabo solamente con mujeres a las que no conoce, sino que también se produce con el cuerpo de Elia, lo cual indica incapacidad por parte de Pedro para tratar a la mujer con la que convive como igual. Tampoco ella se salva de los impulsos agresivos de Pedro, los cuales tiene que reprimir para no herirla:

no soportaré que como todas las noches [Elia] se duerma en mi hombro viendo la tele y **la odie** al preguntarme cómo acaba la película y la confunda con la de ayer, entonces no tendré más remedio que **cortarle las manos** para que no me ponga más nervioso con sus tamborileos y **extirparle la campanilla** para no oír su risa chillona... bastaría para sacarme de mis casillas y agobiarla de **un solo disparo**, me empezaría a salir toda la mierda por la boca y ya no podría parar, que no ocurra esto... (55; el subrayado es mío)

La diferencia más significativa entre la agresividad del personaje de Maestre y otros personajes de la ficción y el cine contemporáneos es que en Pedro los impulsos violentos no llegan a expresarse. Quedan latentes solamente.(10) Logra reprimir sus instintos destructores, lo cual es resultado de su extrema cobardía. El impulso destructor es tan fuerte e irracional que el propio individuo es incapaz de exteriorizar ni una mínima parte.

La agresividad, sin embargo, no es lo único que Pedro esconde. Al concluir la novela los lectores nos damos cuenta de que lo leído es una novela escrita, precisamente, por el personaje. Esta referencia metaficticia, característica de la generación X, nos obliga a retroceder para buscar otras referencias a la composición de la obra (Dorca 311). En efecto, las alusiones están diseminadas a lo largo de la novela. Concluimos, pues, que el personaje tiene vocación de escritor y que la publicación de esta novela supone su éxito en el mundo literario. Sin embargo, en ningún momento hace alusión explícita a esta vocación. Su frustración se centra exclusivamente en su fracaso en superar las oposiciones de enseñanza media. Pero si la escritura es su pasión, entonces estamos ante un escritor frustrado similar al de Mañas. El paro y la desilusión entre los licenciados puede ser responsabilidad del sistema, pero del fracaso de un escritor en raras circunstancias puede culparse a la situación económica del país. Por esta razón Pedro el personaje elige la queja y el pataleo frente al sistema, opción más fácil que dudar del talento propio.

La apertura emocional y el tono confesional de la narración de Pedro desenmascaran un aspecto limitado de su personalidad. La narración autobiográfica, común en la ficción de los 90, constituye un recurso estilístico que tiene efecto redentor,

ya que establece complicidad entre la voz narrativa y los lectores. Coincido plenamente con el juicio de Naharro Calderón cuando afirma, refiriéndose a la novela *Soy un escritor frustrado*, que la "escritura autobiográfica de [la] abyección representa la absolución literaria e individual a la que aspira todo criminal espectacular" (15). Estamos ante el mismo fenómeno que constituye la tesis de Savran en su estudio sobre el masoquismo masculino: el sujeto se construye a sí mismo como víctima con el propósito de mantener el protagonismo del individuo exonerado. En la ficción de la joven generación de los 90, el universo masculino se encuentra en permanente conflicto consigo mismo. La violencia es su único recurso posible a la impotencia social. Para los Maestre, Mañas, Loriga y Trueba, la construcción del sujeto masculino como víctima, como ser vulnerable que reconoce sus deficiencias, no es más que una máscara de la que se sirve el antihéroe que conservar su posición privilegiada.

#### Notas

(1). En otro lugar he analizado los personajes masculinos en los relatos de Juan Benet.

(2). Abigail Solomon-Godeau mantiene una postura similar a la de Savran cuando afirma que las representaciones de lo que ella llama "soft masculinities" no son sino una forma de mantener el tradicional protagonismo por parte del sujeto masculino. En su estudio titulado *Male Trouble* argumenta que el recurso al victimismo y la marginalidad esconde la ausencia de cambios significativos en la psique masculina.

(3). Agradezco a Isolina Ballesteros esta referencia bibliográfica.

(4). En *Abierto toda la noche*, por ejemplo, el joven escritor David Trueba crea un padre que se queja de que, a pesar del paso del tiempo, sus hijos no se hacen mayores, no maduran, carecen de sentido de la responsabilidad (41).

(5). La problemática del paro juvenil aparece como constante no solamente en la ficción contemporánea sino también en el cine. En la película *Éxtasis*, de Mariano Barroso (1995), por ejemplo, que gira en torno a la delincuencia juvenil, Rober, el protagonista, cuando le preguntan por qué no tiene estudios responde que no sirven para nada, ya que no hay trabajo ni para los que tienen estudios. En este sentido es preciso subrayar una diferencia significativa entre la problemática de la generación X en España y en Estados Unidos. Los protagonistas de la novela de Douglas Coupland que dio nombre a esta generación de jóvenes a nivel global eligen desviarse del camino que les llevaría al éxito profesional. Al contrario de lo que ocurre en Europa, la vida bohemia es una opción como cualquier otra y decidirse por ocupar un "Mcjob" no responde a motivos económicos. Así se desprende de la definición de "Mcjob" ofrecida en la novela de Coupland: "A low-pay, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in the service sector. Frequently considered a satisfying career choice by people who have never held one" (5).

(6). Un estudio entre licenciados europeos revela que España tiene la tasa más alta de paro, el 15%, dos puntos por encima de la tasa de paro del país. Las razones que se aducen para explicar estas cifras son dos principalmente. En primer lugar, el mercado no puede absorber la cantidad de licenciados que salen de las universidades. En segundo lugar, en la universidad reciben conocimiento en el plano teórico exclusivamente pero no se les ayuda a comprender las exigencias del mercado. El problema parece radicar en la

falta de compenetración entre la institución universitaria y la demanda laboral (Juan J. Gómez, "El paro entre los licenciados españoles es tres veces superior al de los europeos")

(7). La infantilización y la inmadurez de la literatura de la llamada generación X han sido objeto de crítica por parte de estudiosos como se desprende, por ejemplo, de uno de los seminarios incluidos en los cursos de verano de la Universidad Complutense en 1996 titulado "La literatura en pañales". Entre los más apasionados detractores se encuentra Ignacio Echevarría, quien, en su ponencia de ingenioso título "Los narradores del yo-yo", arremete con la inmadurez tanto de personajes como de narradores. También la portada del volumen *The Gen X Reader* muestra a un bebé llorando desconsoladamente.

(8). Es notable que cineastas contemporáneos como Carlos Saura o Imanol Uribe en *Taxiy Bwana* respectivamente culpen del racismo cada vez más extendido a la clase media baja. Ambas películas presentan la figura del taxista como prototipo del individuo racista. Esta coincidencia, sin embargo, me parece que responde a una postura demasiado simplista, pues en ninguno de los casos se trata el contexto socioeconómico en el que se desarrolla el racismo.

(9). También en la novela de Millás *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, que comparte la presencia de un personaje masculino débil y fracasado en el mundo laboral, encontramos la figura de la prostituta oriental que se convierte en obsesión de Olegario, el protagonista.

(10). Ejemplos de la violencia juvenil en el cine de los 90 son *Salto al vacío*, de Daniel Calparsoro, *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz, *La pistola de mi hermano*, de Ray Loriga, y *Éxtasis* de Mariano Barroso.

Obras citadas

Ballesteros, Isolina. "Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia". *Cine (Ins)Urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2001. 233-270.

Bonino, Luis. "Varones, género y salud mental: deconstruyendo la "normalidad" masculina". Ed. Àngels Carabí y Marta Segarra. Barcelona: Icaria, 2000. 41-64.

Cohen, Theodore F., ed. *Men and Masculinity. A Text Reader*. Wadsworth: Belmont, CA, 2000.

Couplan, Douglas. *Generation X. Tales for an Accelerated Culture*. Nueva York: St. Martin's Press, 1991.

Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa. La generación X". *Revista de estudios hispánicos* (1997): 309-324.

Echeverría, Ignacio. "La retórica del desamparo". *Babelia*. 10 febrero 1996. 11

Escárraga, T. "El 30% de los jóvenes considera la inmigración "perjudicial para la raza"". 20 octubre 2000 [www.elpais.es](http://www.elpais.es)

Estrada, Isabel. "(Re)configuraciones de la masculinidad en "Nunca llegarás a nada" y "Por los suelos" de Juan Benet". *Romance Languages Annual* (1998): 548-555.

Gil Calvo, Enrique. *El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón postmoderno*. Madrid: Temas de hoy, 1997.

Gómez, Juan J. "El paro entre los titulados españoles es tres veces superior al de los europeos". 27 noviembre 2000 [www.elpais.es](http://www.elpais.es)

Gullón, Germán. "La conflictiva recepción de la novela joven: *Soy un escritor frustrado*, de José Ángel Mañas". *Insula* 605 (1997): 13-15.

Horrocks, David. *Masculinity in Crisis*. Nueva York: St. Martin's Press, 1994.

Linklater, Richard. "Slacker." *The Gen X Reader*. Ed. Douglas Rushkoff. Nueva York: Ballantine Books, 1994. 40-43.

Loriga, Ray. *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

*Los hombres españoles*. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, 1988.

Maestre, Pedro. *Matando dinosaurios con tirachinas*. Barcelona: Destino, 1999.

Malbon, Ben. "The Club: Clubbing: Consumption, Identity and the Spatial Practices of Every-Night Life." *Cool Places. Geographies of Youth Cultures*. Ed. Tracey Skelton and Gill Valentine. Londres: Routledge, 1998. 266-288.

Mañas, José Ángel. *Soy un escritor frustrado*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

Martin, David. "The Whiny Generation." *The Gen X Reader*. Ed. Douglas Rushkoff. Nueva York: Ballantine Books, 1994. 235-237.

Naharro Calderón, José María. "El juvenismo espectacular". *Espana contemporánea* XII (Primavera 1999): 7-20.

Roma, Pepa. *Hablan ellos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

Savran, David. *Taking it Like a Man. White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. Nueva York: Thames and Hudson Inc., 1997.

Trueba, David. *Abierto toda la noche*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Valentine, Gill, Tracey Skelton y Deborah Chambers. "Cool Places: an Introduction to Youth and Youth Cultures." *Cool Places. Geographies of Youth Cultures*. Ed. Tracey Skelton y Gill Valentine. Londres: Routledge, 1998. 1-34.

Wartik, Nancy. "Depression Comes of out Hiding." *New York Times*. 25 junio 2000.

**Carlos Monsiváis**

Margo Glantz  
*Universidad Autónoma de México*

Hacia 1984, Carlos Monsiváis escribió "¿A quién convence el juego de las décadas?", y sin querer delinear una síntesis superficial de la década más década del siglo, la de 1910, por que sería "demasiado frívolo o cómodo usurpar su memoria totalizadora", sintetiza en breves frases lo que para él fueron sucesivamente las décadas del veinte y del treinta antes de pasar a analizar la que fue motivo del folleto que comento y se intitula *De qué se ríe el licenciado (una crónica de los años 40)*:

.... pero ya los veintes son la década de la selección de tradiciones, de las combinaciones para hallar la representación adecuada del México mestizo, de la apoteosis del nacionalismo como idea sedimentadora de la experiencia nacional, del despliegue cultural y las luchas despiadadas para monopolizar la violencia legal. Si los veintes son la etapa del caudillismo victorioso y la ilusión y la realidad artísticas llamadas Renacimiento mexicano, los treintas son la radicalización, las masas en las calles, los maestros que adquieren conciencia proletaria, el pueblo que da lo que tienen para expropiar lo que no será muy claramente suyo, los sindicatos enardecidos, la revolución pregonada desde el gobierno...", (p. 3)

Y he invocado estas frases que podrían dar pábulo a interminables debates, y que son características de la obra de Monsiváis, denotan su habilidad para resumir en unos cuantos trazos lo que define a una época, y al leerlas es posible darse cuenta de inmediato de los vertiginosos y radicales cambios que ha sufrido el país, a partir de esa década, la de los cuarenta, cambios registrados con caricaturesca y a la vez aguda precisión, como

si uno verificara que al repasar uno a uno y cronológicamente los libros de Monsiváis la historia del país se fuese haciendo visible e inteligible ante nuestros ojos, a manera de linterna mágica, caricatura, parábola bíblica, reportaje, novela río, crónica, catástrofe, parodia.

Sabemos ahora, gracias a la edición que en 1982 publicó Rolf Tiedemann de *París, Capital del siglo XX* que Walter Benjamin había coleccionado una cantidad prodigiosa de citas que debían jugar una función preponderante en su libro, hablar casi por sí solas, mientras la teoría y la interpretación propiamente benjaminianas "debían permanecer modestamente en la periferia". Siento que esta es la única opción que tengo -*toute proportion gardée* en relación a la obra del filósofo alemán muerto en 1940-, si pretendo decir algo coherente sobre Carlos Monsiváis, decirlo a él como él mismo se dice, para lo cual he escogido algunos fragmentos relacionados con un tema reiterativo en su obra, podría condensarse en una frase, la que da título a uno de sus últimos textos, *Los rituales del caos*, como si nuestro país pudiese entenderse y definirse como una versión nacional del Apocalipsis, versión enunciada a manera de parábola bíblica en su *Catecismo para indios remisos*, aunque siempre presente de manera indirecta en la obra de Monsiváis, por ejemplo en los titulares o comentarios que preceden o interrumpen las noticias de su ya legendaria columna "Por mi madre bohemios": "*Alas, poor Yorick*, dejad que los muertos desentierren a los muertos. Y no se los estorbéis porque de ellos es el reino del subsuelo".

En la versión que tengo de la Biblia leo un comentario piadoso, antecede el libro del *Apocalipsis*, protege a sus lectores:

...no parece incorrecto afirmar que casi siempre cuando se utiliza el género apocalíptico es porque ha nacido en momentos críticos para la fe de una comunidad. Ya en una primera y rápida lectura de esa obra se descubre a cada paso motivos de confianza y consuelo. Es cierto que una mirada superficial lleva a comprender la historia como negativa: las fuerzas del mal, injusticia, sufrimiento, violencia y muerte lo dominan todo y el hombre parece condenado a un fracaso total. El verdadero poder se encuentra en las manos de Dios. El dirige los hilos de la historia hacia la nueva creación. El final tiene que ser necesariamente positivo porque el hijo ofrecido en sacrificio, el cordero degollado ha devuelto la esperanza al género humano y de manera precisa a los cristianos que sufren hoy persecución. Y este comentario que transcribo concluye con una frase consolatoria: El Señor nunca falla.

El tono imprecatorio del texto de Juan cuando leído sin comentarios no ofrece redención alguna, anuncia un cataclismo, El Cataclismo, es decir, la Destrucción Total de los hombres concebidos como un todo, los hombre enfrentados como conjunto multitudinario a una maldición que los alcanzará sin excepción alguna, y el cataclismo impulsado por las fuerzas del Mal aniquila la noción de forma, o le da origen a otra, informe, el caos que preside tanto el Principio como el Fin de los Tiempos, un concepto en el cual parecerían anularse las nociones mismas de Tiempo y de Espacio. Sin embargo y jugando con la idea tradicional que pone en escena y en acción a grupos humanos numerosos, las muchedumbres, en reunión indiscriminada de multitudes, las crónicas de Monsiváis reactivan la intención apocalíptica, pero trastruecan su signo al convertir el caos en un acontecer gozoso, paródico, grotesco y en muchas ocasiones erótico: la gente que pone en escena Monsiváis se reúne para presenciar o participar en un espectáculo (un concierto, una procesión o una fiesta religiosa, nadar en un balneario popular repleto de

gente, un concierto de música popular, una pelea de box, ) o para desplazarse en las calles o en el metro, constituirse como sociedad civil en un mitin, ejercer la función cívica y convertirse en "sociedad civil" o animar su conciencia política e impedir el fraude electoral, como por ejemplo durante el terremoto del 85 y más tarde en las luchas ciudadanas del dos de julio de este año que terminan con un homenaje a Monsiváis.

En el texto intitulado "Los días del terremoto" que abre el libro *Entrada libre, crónica de la sociedad que se organiza* de 1987 la crónica es literalmente "un collage de voces, impresiones, sensaciones de un largo día":

Día 19. Hora: 7:19. El miedo. La realidad cotidiana se desmenuza en oscilaciones, ruidos categóricos o minúsculos, estallido de cristales, desplome de objetos o de revestimientos, gritos, llantos, el intenso crujido que anuncia la siguiente impredecible metamorfosis de la habitación, del departamento, de la casa, del edificio... El miedo, la fascinación inevitable del abismo contenida y nulificada por la preocupación de la familia, por el vigor del instinto de sobrevivencia. Los segundos premiosos, plenos de una energía que azota, corroe, intimida, se convierte en la debilidad de quien la sufre. "El fin del mundo es el fin de mi vida", versus: "No pasa nada, no hay que asustarse. Guardemos la calma"... Y los consejos no llegan a pronunciarse, el pánico es primera o segunda piel, a ganar la salida, a urdir la fuga de esa cárcel que es mi habitación, a distanciarse de esa trampa mortífera que fe hogar o residencia provisional. El crujido se agudiza, en el bamboleo la catástrofe se estabiliza, la gente se viste como puede o se viste sólo con su pánico, el miedo es una mística tan poderosa que resucita o actualiza otras místicas, las aprendidas en la infancia, las que van de la superstición a la convicción, a las frases primigenias, las fórmulas de salvamento a la hora postrera.

El 19 de septiembre en la capital, muchos carecieron de la oportunidad de profundizar en su miedo. (p. 17).

En este texto destaca una frase: "El fin de mi vida es el fin del mundo", tema del antes mencionado libro *Los rituales del caos* donde la carencia de espacio, la conglomeración, la falta de uniformidad "un auge de lo diverso" trastorna el significado habitual de la palabra caos, en tanto que abolición del orden y las jerarquías, sin embargo concebidos como placer vital, lo único verdaderamente positivo de la vida en común contemporánea, y en especial de la vida metropolitana, de la vida en la ciudad de México, lugar donde nos tocó vivir. Y esta conclusión pronunciada casi sin resuello y en forma de parábola bíblica al revés, redactada en buena y exaltada prosa configura los rituales del caos si se le da a éste el sentido de "marejada del relajo y sueño de la trascendencia" como apunta la cuarta de forros. Leo el último texto del libro, lleva un subtítulo:

*Parábolas de las postrimerías. EL APOCALIPSIS EN ARRESTO*

**DOMICILIARIO:**

Bienaventurado el que lee, y más bienaventurado el que no se estremece ante la cimitarra de la economía, que veda el acceso al dudoso paraíso de libros y revistas, que en estos años de ira, de monstruos que ascienden desde la mar, de blasfemias que descienden para cercenar el tartamudeo, y de dragones a quienes seres caritativos filman y graban el día entero para que nadie se llame a pánico y se les considere criaturas mecánicas y no anticipos del feroz exterminio.

Y digo lo que miré en el primer día del milenio tercero de nuestra era... Y vi una puerta abierta, y entré, y escuché sonidos arcangélicos .... y vi la ciudad de México (que

ya llegaba por un costado a Guadalajara y por otro a Oaxaca) y no estaba alumbrada de gloria y de pavor, y si era distinta desde luego, más populosa, con legiones columpiándose en el abismo de cada metro cuadrado, y video-clips que exaltan a las parejas a la bendición demográfica de la esterilidad o al edén d los unigénitos, y un litro de agua costaba mil dólares, y se pagan por meter la cabeza unos segundo en el tanque de oxígeno, y en las puertas de las estaciones del Metro se elegía por sorteo a quienes si habrían de viajar... Y había retratos de la Bestia y de la Ramera, y el número era el 666, pero comprendí que no estaban allí para espantar, sino con tal de promover series especiales, y busque en vano las señales, o los arcos celestes, los tronos que emitían relámpagos, los mares de vidrio, los animales tan poblados de ojos que parecían sallas de monitores, los libros de siete sellos. Sólo encontré los signos de plagas, muerte, llanto y hambre, pero no eran muy distintos a los anteriores, a los por mí vividos, más temibles porque recaían sobre más gente, pero hasta allí...

Y me alarmé y pregunté ¿qué ha sucedido con profecías y prospectivas? ¿Dónde almacenáis el lloro y el crujir de dientes, y los leones con voz de trueno que esparcen víctimas como si fuesen volantes, y el sol negro como un saco de cilicio, y la luna toda como de sangre, y las estrellas caídas sobre la tierra. ¿dónde se encuentran? ¡No pretendáis escamotearme el Apocalipsis, he vivido en valle de sombra de agonía aguardando la revancha suprema de los justos, hice minuciosamente el bien con tal de ver a los fazedores del mal reprendidos a fuerza de fuego y de tridentes y cesación del rostro de Dios! ...

Y en ese instante vi el apocalipsis cara a cara. Y comprendí que el santo temor al Juicio Final radica en la intuición demoníaca: uno ya no estará para presenciarlo. Y vi de

rejo a la Bestia con siete cabezas y diez cuernos, y entre sus cuernos diez diademas, y sobre las cabezas de ella nombre de blasfemia. Y la gente lo aplaudía y le tomaba fotos y videos, y grababa sus declaraciones exclusivas, mientras, con claridad que había de tornarse bruma dolorosa, llegaba a mí el conocimiento postrero: la pesadilla más atroz es la que nos excluye definitivamente. (pp. 248-250)

Aún en el terremoto, el pavor, la destrucción, el desorden, la muerte, hay una fuerza autónoma. La mirada de Monsiváis es épica y ética, sigue una tradición vigente en México desde el siglo XIX en autores como Manuel Payno o Guillermo Prieto a quien tanto admira nuestro homenajado, Monsiváis, testigo y crítico de los acontecimientos, o más bien actor omnipresente, actúa y juzga, aquilata y analiza las manifestaciones de un devenir histórico y descubre su increíble, eterna vitalidad. Termino con otras palabras de Monsiváis, les doy la vuelta, pues están al comienzo del libro que recupera los rituales del caos:

Visto desde afuera, el caos al que aluden estas crónicas se vincula básicamente (en su acepción tradicional, precientífica), a una de las caracterizaciones más constantes de la vida mexicana, la que señala su 'feroz desorden'. Si esto alguna vez fuera cierto ya ha dejado de serlo. Según creo, la descripción más justa de lo que ocurre equilibra la falta aparente de sentido con la imposición altanera de límites. Y en el caos se inicia el perfeccionamiento del orden".

La tradición bíblica en la que ha sido educado Monsiváis se desmonta, se desarticula, se neutraliza, y ya no se apoya más en una figura todopoderosa, la del Jehová del antiguo testamento que diseñó con voz imprecatoria un Juicio Final. El caos como en todas las cosmogonías primitivas es en realidad el comienzo, el origen, el origen de un

mundo nuevo que empieza su proceso de gestación, por eso vivir o caer en el caos es el signo anunciador de un nuevo advenimiento.

**Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX:  
"santa, bruja o infeliz ser abandonado".**

Teresa Gómez Trueba  
*Universidad de Valladolid*

El pintor noruego Edvard Munch, que tantas veces representó en sus cuadros un profundo temor ante la presencia femenina, escribió en su *Diario* que "La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado" (cit. por Bornay, 288). A finales del siglo XIX la mujer se convirtió en un asunto candente y de máxima actualidad, que atrajo la atención de moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas, por igual. No sólo fueron sus derechos y el papel que debe ocupar en la sociedad los que preocupan y obsesionan, también lo harán su psicología y su inteligencia, sobre las que se escriben numerosos estudios científicos y filosóficos, y, por supuesto, su misterio y su fatalidad, que quedaron plasmados hasta la saciedad en el arte finisecular. Estaba de moda hablar de la mujer, y, precisamente, porque -tal como revelan las palabras de Munch- lejos de existir una única imagen del ser femenino aceptada por todos, múltiples tipos o ideales de feminidad se enfrentan en los documentos de la época.

Pretendo en este trabajo dar cuenta de esa multiplicidad de imágenes femeninas que desplegó la cultura finisecular, a través fundamentalmente del estudio y análisis de diversas obras de la literatura española de la época, pero sin olvidar otros documentos, jurídicos y científicos, imprescindibles para entender determinadas reacciones artísticas que podríamos calificar de temerosas o desconcertadas ante el nuevo protagonismo femenino. En definitiva, me propongo demostrar que en la encrucijada de tendencias

estéticas y corrientes de pensamiento que es el fin de siglo XIX, la concepción de la mujer también revela posturas simultáneas y contradictorias.

Frente a la imagen moralista y tradicional, surgen las nuevas voces feministas que abogan por una mujer liberada. Pero al tiempo que se produce este enfrentamiento, el arte de fin de siglo, huyendo de una realidad prosaica y vulgar, creará mitos femeninos -la *mujer fatal*, la *mujer frágil*- que nada tienen que ver ni con la mujer tradicional, educada para ser esposa y madre, ni con aquella que a través de la lucha política reivindica su liberación e independencia. Efectivamente, no todo los artistas de fin de siglo mostraron el mismo interés por el debate social que estaba teniendo lugar en toda Europa acerca de la "cuestión femenina". Por el contrario, mientras una literatura, generalmente adscrita a la estética naturalista, entre la que se encuentra la novela erótica de Felipe Trigo y sus seguidores, de forma más o menos explícita tomaba partido en ese debate, otros autores, relacionados con corrientes como el decadentismo o el esteticismo, se mantendrán, al menos en apariencia, al margen. Si el Modernismo fue en parte una reacción estética contra la mentalidad positivista y pragmática de la época, contra una realidad prosaica y vulgar, no es de extrañar que tendiera a crear mitos femeninos alejados y contrarios al tipo de mujer que los movimientos feministas querían imponer a través de sus programas de lucha social y política. Estamos hablando de una época en la que una prenda íntima femenina, el corsé, se convirtió en símbolo de batalla entre reformadores y reaccionarios, entre médicos e higienistas preocupados por lo irracional e insano del atuendo femenino y defensores acérrimos del arte de la elegancia y la sofisticación. Si para unos el corsé era elemento imprescindible de la *toilette* femenina, para otros no era más que un extravagante distorsionador de su figura.

Ahora bien, si calificábamos más arriba de "aparente" la indiferencia de ciertas manifestaciones artísticas ante la amenaza feminista, ello es porque las diferentes posibilidades de ideal de feminidad a las que nos referimos nacen en íntima relación y unas no podrían ser entendidas sin la existencia de las otras. Los logros de las campañas feministas hicieron aparecer reacciones temerosas de muy diversa índole. Esas reacciones son múltiples y contradictorias. Al tiempo que se echa mano de la ciencia para demostrar de manera infalible la inferioridad intelectual de la mujer, el artista decadente de fin de siglo representa su angustia y su temor ante la amenaza de los nuevos tiempos que se avecinan a través de la imagen de una poderosa, perversa y devoradora *mujer fatal*, presente en infinidad de manifestaciones del arte finisecular.

Sea cual sea la imagen de feminidad que se quiera exaltar o abolir, lo cierto es que la mujer adquiere en esta época un protagonismo inusitado. En muchas de las más importantes obras literarias de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX - *Madame Bovary* (1857), *Ana Karenina* (1877), *Nana* (1880), *Nora o Casa de muñecas* (1880), *La Regenta* (1884), *La tía Tula* (1921)...- la mujer es la gran protagonista, dando incluso título a la obra. Un indicio aún más importante son los numerosos libros sobre mujeres célebres que empezaron a publicarse en la segunda mitad del siglo. Dichas colecciones incluían personajes de lo más dispar: junto a Eva o la Virgen María, podía encontrarse a Safo de Lesbos o a Mme. de Staël. Pero dicha disparidad no anula la evidencia palpable del protagonismo que adquiere la mujer y de la creencia cada vez más generalizada de que esta podía distinguirse por sus actos (Scanlon, 63).

## **"La mujer" a debate en el fin de siglo. Ecos del movimiento feminista en España**

Entre los que han estudiado la historia del feminismo en España es común reconocer que, durante la segunda mitad del siglo XIX, este prácticamente se redujo a la información que ofrecían algunas revistas, así como a la aparición de una incipiente polémica en las mismas. Es más, si por un lado es evidente que el movimiento feminista tardó en obtener logros importantes entre nosotros mucho más tiempo que en otros países, por otra parte hay que reconocer que la polémica acerca del papel de la mujer en la sociedad siguió en España casi la misma pauta que en aquellos. Periódicos y revistas culturales, como *La España Moderna* o *La Lectura*, hablaban frecuentemente del asunto, comentaban las actividades realizadas en el extranjero y reseñaban o reproducían artículos publicados en la prensa internacional. Libros capitales en la lucha feminista fueron traducidos y publicados en España. En "La biblioteca de la mujer", creada en 1892 bajo la dirección de Emilia Pardo Bazán, con la pretensión de ampliar la cultura entre las mujeres españolas, apareció la popular obra de John Stuart Mill, *La esclavitud femenina*, muy celebrada por las feministas de la época. Asimismo, la obra del más destacado divulgador de la teoría socialista sobre el papel de la mujer en la nueva sociedad, *Die Frau und der Sozialismus* (1879) de Ferdinand August Bebel, fue traducida al castellano por Emilia Pardo Bazán (*La mujer ante el socialismo*, Madrid, s. f.).

Sin embargo, el hecho de que la cuestión feminista interesara también en nuestro país no quiere decir que fuera siempre bien acogida. Muy frecuentemente las noticias sobre el movimiento se comentaban en un tono burlón y sarcástico, cuando no de absoluto desprecio. Adolfo González Posada, al reseñar en *La España Moderna* (año 10, nº 120,

diciembre de 1898) un nuevo libro publicado en Francia sobre el feminismo, *Le féminisme*, de Kaethe Schirmachen (París, 1898), advierte que "en verdad, pocas cuestiones pueden llamarse con más propiedad y exactitud *du temp present* que esta del feminismo" y añade a continuación que pocos síntomas podrían reflejar tan bien el atraso de nuestro pueblo como "esta indiferencia, quizá desprecio, con que se tratan las cuestiones que entraña el llamado feminismo" (pp. 194-195). Lo cierto es que si en España se informaba regularmente de todo lo relacionado con el movimiento feminista, las ideas defendidas por éste no llegaron a calar hondo entre nosotros, al menos no todavía en la época que nos ocupa. A este respecto, es interesante observar cómo las frecuentes referencias al feminismo o a las novedades bibliográficas en la materia en las revistas culturales de la época comparten página y sección con múltiples reseñas de otro tipo de libros que, si bien trataban también el tema de la mujer, un tema sin duda de actualidad en el fin de siglo, difícilmente podrían adscribirse a lo que hoy entendemos por "feminismo". Nos referimos a obras como *Plan nuevo de educación completa para una señorita al salir del colegio* (1898), de la Vizcondesa de Barrantes; *La niña cortés o lecciones de urbanidad* (1898), de J. Codina; o *En el salón y en el tocador* (1899), de Concepción Gimeno de Flaquer. El ejemplo de esta última, escritora prolífica de libros sobre y para la mujer, es sumamente revelador de cómo se vivió el debate el torno a la mujer en España. En varios escritos se presenta a sí misma como portavoz de lo que denomina "feminismo conservador". La finalidad perseguida por éste no era la de luchar contra el hombre, ni eludir las obligaciones domésticas, antes bien era la de "conservar a la mujer muy femenina", pues el poder de la mujer reside en "la ternura, el pudor, la elegancia, la gracia y la coquetería" (cit. por Scanlon, 200-201). En 1899, Adolfo González Posada afirmaba en un estudio titulado precisamente *Feminismo* que en España

no hay una polémica seria sobre cuestiones feministas y que no existen grupos feministas bien organizados con un programa de reformas prácticas (pp. 191-193) (Scanlon, 4). Por su parte, la Condesa de Campo Alegre, al estudiar la historia del feminismo español, dijo que éste "no llegó nunca a formar lo que se llama un movimiento y tuvo siempre un carácter vergonzante. La resignación fue el rasgo dominante de nuestras mujeres" (cit. por Litvak, 184). En definitiva, también en la España del siglo XIX preocupó la cuestión femenina, pero el incipiente debate que tuvo lugar entre nosotros sobre el feminismo tuvo un carácter peculiar si lo comparamos con lo que estaba ocurriendo en algunos países del mundo occidental en la misma época.

Es evidente que en cuestión de reivindicaciones feministas existió un considerable desfase en el caso español, pero ello no debe hacernos silenciar ciertas acciones aisladas, no por ello menos importantes, en nuestro país. Aparte de la atención prestada al feminismo en algunas publicaciones periódicas o los comienzos de una literatura que se hace eco de este asunto, la mayoría de las reivindicaciones están en su mayor parte relacionadas con la educación de la mujer.

En una conferencia leída en el "Centro Obrero" de Barcelona los días 18 y 24 de octubre de 1903, José Prat denunciaba la superficial educación que recibían las mujeres de clase alta: "basta con aprender a leer y escribir, un poco de historia y de geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de arte y una gran dosis de religión" ("A las mujeres", Barcelona, Biblioteca Juventud Libertaria, 1904) (cit. por Nash, 79). Fabián Vidal, en una crónica sobre "Las mujeres y el arte", publicada en *Alma española*, el 30 de abril de 1904, (nº 23, pp. 7-8), da una visión más pobre aún de la cultura de la mujer burguesa: "posee los conocimientos generales de la mujer educada en

un convento de monjas. Chapurrea el francés, martiriza el piano, canta con voz bonita y regular afinamiento, sabe hacer varias caprichosas labores y hasta es capaz de agasajar a su esposo con algún plato artísticamente culinario. Pero que la saquen de ahí, porque entonces desaparecerá el barniz de cultura y queda al descubierto la burguesa ignorante, de mentalidad escasa, que forma el tipo corriente entre dicha clase social" (p. 7).

Pues bien, ante la pobreza que muestra la educación femenina, desde la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza se manifestó cierta preocupación por llevar a cabo algunas reformas. En un intento de elevar el número de estudiantes del sexo femenino se crearon programas pedagógicos dirigidos a la mujer. Así, por ejemplo, se funda en 1869 la "Escuela de Institutrices", que vino a suplantar a la única escuela pública de enseñanza superior, la "Escuela Normal de Maestras". En 1870, se creó la "Asociación para la enseñanza de la mujer", cuyo objetivo era la reforma de la enseñanza, y que fundará en Madrid numerosos centros, como la "Sección de idiomas y Música" o la "Escuela de Comercio" (1878). Hay que tener en cuenta que a estas escuelas, de carácter privado, sólo asistieron una privilegiada minoría de mujeres, casi todas pertenecientes a la burguesía madrileña, con lo que no puede sobrevalorarse el resultado de estas iniciativas (Cabrera Bosch, 34-36). Quizás lo más importante fue que por primera vez se consideró a la mujer como individuo con derecho a una educación que redundaría tanto en beneficio de la sociedad, como en beneficio propio (Scanlon, 7-8). Por otro lado, no cabe duda de que estas iniciativas consiguieron al menos atraer la atención de la opinión pública hacia el tema de la educación femenina.

Geraldine Scanlon cita como indicio de este nuevo interés la aparición de revistas nacidas con la voluntad de ampliar la cultura de la mujer y de convencerla de lo injusto

de su situación. Entre estas, caben citarse *La Instrucción para la Mujer* (1882), órgano de la "Asociación para la Enseñanza de la Mujer", o *La Ilustración de la Mujer*, que tenía un carácter menos solemne y que, junto a secciones dedicadas a la cultura, incluía también un fascículo separado dedicado a la moda (Scanlon, 21-23). En relación con este tema, hay que mencionar también la aparición de algunos estudios, debidos a mujeres, que denunciaban la educación tradicional femenina, tales como *Páginas para la educación popular* (1877), de Sofía Tartilán, o *La mujer del porvenir* (Madrid, 1869) y *La mujer de su casa* (Madrid, 1883), de Concepción Arenal.

Al margen de todos estos documentos de un interés evidente, son las leyes la más valiosa fuente de información acerca de la posición de la mujer española en el fin de siglo. La mayor parte de los derechos que asistían a la mujer soltera desaparecían inmediatamente con el matrimonio. La subordinación de la mujer casada al marido quedaba estipulada en distintos artículos del Código Civil de 1889. Así, el artículo 57 establece que "el marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido"; el 58 que "la mujer está obligada a seguir a su marido dondequiera que fije su residencia"; el 59 que el marido era el administrador de los bienes del matrimonio y el 60 que el marido era también el representante de la mujer y ésta no podía, sin su presencia, comparecer a juicio (Nash, 20). Si comparamos esta situación con los logros que poco a poco se iban obteniendo en Inglaterra, Francia o los Estados Unidos, la desigualdad jurídica de la mujer en España en el último tercio del siglo XIX es aún mucho más evidente. Los tímidos intentos en las últimas décadas del siglo XIX de revisar la situación jurídica de la mujer no consiguieron avances importantes. En el preámbulo de la Ley de 18 de junio de 1879 sobre matrimonio civil se planteó el divorcio, que fue finalmente rechazado al ser considerado por la mayoría, incluso por las voces más vanguardistas, como contrario a la

doctrina católica. Conocemos un dato significativo al respecto: en 1903 Carmen de Burgos hizo una encuesta de opinión sobre el tema y cuando doña Emilia Pardo Bazán fue preguntada, intentó evadir una respuesta comprometida (Cabrera Bosch, 42). No faltaron, en cambio, otras posturas mucho más revolucionarias. En un artículo titulado "Adulterio y divorcio", aparecido en *Alma española* (nº 10, 1903, p. 2), Pío Baroja rechaza tajantemente la creencia generalizada de que "el adulterio en el hombre es una falta", mientras que "en la mujer es un crimen", y toma partido por la legalidad del divorcio. Termina incluso su artículo expresando su esperanza de que este prepare el camino para la unión libre, "la forma más perfecta, más acabada de la unión sexual" (p. 2). En cualquier caso, hay que señalar que las posturas más radicales que preconizaban la disolución del núcleo familiar, como las propuestas a finales del siglo por algunos militantes anarquistas, como Anselmo Lorenzo, apenas suscitaron el apoyo ni siquiera de sus propios compañeros (Nash, 21).

Aunque alguna voz solitaria reclamó el derecho al voto para la mujer, todavía en los últimos años del siglo XIX no fue esta una cuestión importante en España, ni siquiera para aquellas que se llamaban feministas. En un artículo titulado "El sufragio femenino en Inglaterra y América", publicado en *La España Moderna* en 1895, el licenciado Pero Pérez afirmaba que este tema "tiene sin cuidado a los países de la llamada raza latina" y que la privación del voto "no da ni frío ni calor a la mayor parte de las mujeres" (cit. por Scanlon, 150). En realidad, habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que se produzca una protesta relevante a favor de una reforma legal. Concretamente, será con la Constitución de la Segunda República, cuando quede legalmente establecida la igualdad entre los sexos dentro y fuera del matrimonio, se introduzca la ley de divorcio o se consiga el derecho al voto para la mujer española.

También en lo que respecta a la situación laboral de la mujer, España estaba considerablemente retrasada en relación con otros países. La campaña a favor del derecho al trabajo de la mujer encontró una hostilidad mucho mayor incluso que la campaña en pro de su mejor educación. La realidad es que la mayoría de las mujeres españolas no estaban más convencidas que los hombres del fundamento de sus derechos profesionales. Es significativo el hecho de que muchos de los folletos dirigidos a convencer a la mujer de su papel de sumisión y obediencia dentro de la sociedad, como *Las mujeres españolas... pintadas por sí mismas*, de Faustina Sáez de Melgar, estaban escritos por mujeres (Scanlon, 60). Hubo, en cambio, alguna excepción digna de mención, como la de Acosta de Samper, que en *La mujer en la sociedad moderna* (París, 1895), ofrecía "ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de la mujer casada, y han logrado por vías honradas prescindir de la necesidad absoluta del matrimonio, idea errónea y pernicioso" (Scanlon, 63). Asimismo, hay que recordar también las obras ya citadas de Concepción Arenal.

Pero, ¿cuál era la situación laboral de la mujer española? Naturalmente, la polémica en torno a la incorporación de la mujer al trabajo concernía exclusivamente a la mujer de clase media. Las mujeres aristócratas obviamente quedaban al margen de este asunto y, por otro lado, el trabajo de las mujeres de la clase baja se veía como algo necesario que no podía entrar en discusiones de índole moral. De entre todos los trabajos que desempeñaban las mujeres eran aceptados más favorablemente por la sociedad aquellos que, como el de maestra, tendían a considerarse como una prolongación natural del carácter femenino (Scanlon, 64). Concepción Arenal, en su artículo "Estado actual de la mujer española" (*La España Moderna*, septiembre de 1895), dice que los únicos puestos que pueden ocupar las mujeres son "maestra de niñas, telegrafista y telefonista,

estanquera, reina". Scanlon añade a esta lista los puestos de baja categoría en el Cuerpo de Empleados de Cárceles y el de funcionarios y auxiliares de Resguardo, así como el de comerciantes, sobre todo en Cataluña (Scanlon, 76-77).

Las reivindicaciones en el terreno legal fueron escasas y consiguieron pocas cosas en las últimas décadas del siglo XIX. En 1888, el Partido Socialista incorporó en su programa la reivindicación de una equiparación salarial entre los sexos para igual trabajo. Habrá que esperar a la Ley del 13 de marzo de 1900 para que se inicie de forma efectiva la legislación estatal de protección a la obrera en España. Las condiciones de la mujer en el trabajo fueron mejorándose asimismo al ampliarse esta legislación en el Real Decreto del 13 de noviembre de 1900, la Ley del 8 de enero de 1907 y el Real Decreto del 21 de agosto de 1923 (Nash, 56-58).

Dado su alarmante crecimiento en las últimas décadas del siglo en casi todas las capitales europeas, la prostitución llegó a convertirse en un tema de máxima actualidad, uno de los motivos más recurrentes de la literatura popular del siglo XIX y, naturalmente, un asunto que preocupaba también a aquellos que se interesaron por la situación laboral de la mujer. Al igual que en otros países, una de los objetivos perseguidos por los sectores más progresistas fue precisamente la abolición de la prostitución legalizada. Por su puesto, también los hombres de ciencia escribieron muchas página sobre el tema. A modo de ejemplo diremos que, en 1904, el conde de Romanones ofreció un premio en el quinto concurso de la Academia de Higiene de Cataluña a un ensayo sobre "La falta de cultura como causa de la degeneración y prostitución de la mujer" (Scanlon, 114).

Tras la situación descrita, podemos afirmar que en los últimos años del siglo XIX no existió en España un movimiento feminista bien organizado semejante al de otros

países. Es más, España no contó con representación ninguna en los Congresos Internacionales de Mujeres celebrados a finales del XIX. Durante los primeros años del siglo XX se crearon algunas instituciones culturales o pedagógicas que con mayor o menor presión plantearon algunas reivindicaciones. Así, por ejemplo, pueden citarse la "Junta para la represión de la trata de blancas" o la "Junta de damas de la Unión Ibero-Americana de Madrid". Pero para que se cree la ANNE (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), que se iba a convertir en la organización feminista más importante de España, habrá que esperar a 1918, fecha en la que las mujeres de otros países ya habían conseguido muchos de sus objetivos y el feminismo ya no era motivo de escándalo.

### **El discurso antifeminista: la Iglesia, la ciencia, la filosofía**

Si las voces precursoras del movimiento feminista se dejaron oír en España, con más intensidad lo hicieron aún todas aquellas que alimentaron las posturas antifeministas y contrarias a la emancipación de la mujer, tanto o más numerosas durante esta época que las primeras. Ante la creciente amenaza de que unas estructuras sociofamiliares que parecían inamovibles sufrieran serias transformaciones, en las últimas décadas del siglo XIX toda una serie de discursos -moralistas, científicos, filosóficos...- se aunaron para impedirlo.

Excelentes testimonios de esta situación son sin duda los numerosos manuales y guías, del tipo de *La educación moral de la mujer* (Madrid, 1877) de Ubaldo R. Quiñones, que se publican por estos años. Proliferaron extraordinariamente en las últimas décadas del siglo XIX, precisamente cuando el papel tradicionalmente asignado a la mujer en la sociedad comenzaba a sentirse en peligro. En casi todos estos manuales la educación femenina suele quedar restringida a la exposición de sus deberes domésticos y a una guía

de buenos modales, siendo el fin primordial de todos ellos preparar a la mujer para el matrimonio. No obstante, la mayoría de los autores no ignoraban que los principios básicos sobre los que se asentaba su concepción de la mujer ideal comenzaban a estar seriamente amenazados. Antes que eludir esas amenazas, se echaron mano de unas interesantes estrategias para neutralizarlas. Frecuentemente se alude en estos manuales de educación a los nuevos conceptos de igualdad y emancipación, para seguidamente referir las desastrosas consecuencias que puede traer el adherirse a ellos: desorden, vicio, destrucción de la familia, etc. Por otro lado, para convencer a la joven de que se ocupara exclusivamente de las tareas domésticas, se tomaba la precaución de hacerla sentirse importante en la realización de dichas faenas. Ahora más que nunca se sintió como una necesidad imperante que el papel de la mujer quedara bien definido incluso en los libros. Esta situación explica también la frecuencia con la que se recomendaba la lectura de determinados clásicos, como *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, o *De la instrucción de la mujer cristiana*, de Juan Luis Vives (Scanlon, 18-21).

Durante años, para persuadir a la mujer de cuál era su posición en la sociedad no había más que invocar a la religión y a la voluntad divina. La inferioridad intelectual de la mujer se afirmaba como una verdad evidente. La naturaleza había distribuido diferentes cualidades entre el hombre y la mujer: "el hombre era acción, inteligencia, poder y su función estaba en la sociedad y la vida pública; la mujer era pasividad, sentimiento, fragilidad y su función estaba en el hogar" (Scanlon, 162). Naturalmente, ante esta situación la defensa de los derechos de la mujer o los deseos de emancipación eran una evidencia de herejía y enfrentamiento a la Iglesia. En el momento que estos argumentos comenzaron a sentirse insuficientes entre algunos sectores, se recurrió a la autoridad de la ciencia, como método infalible para demostrar esas supuestas verdades. Durante el

siglo XIX, tanto en Europa como en Estados Unidos se asiste a una debatida polémica "científica" acerca de la pretendida inferioridad intelectual de la mujer con respecto al hombre. Los argumentos esgrimidos a favor de esta tesis, procedían del campo de disciplinas científicas como la fisiología, la biología y la anatomía, y se fundamentaban en los escritos de F. J. Gall, Herbert Spencer, T. Bischof o P. J. Moebius, entre otros. De esta forma, junto al discurso religioso y moralista, surge un nuevo discurso médico-científico que prestará argumentos tremendamente útiles a los sectores antifeministas.

Las teorías aparentemente más convincentes al respecto se debieron a la frenología y, más concretamente, al doctor Franz Joseph Gall, autor de *Recherches sur le système nerveux en général, et sur celui du cerveau en particulier* (París, 1809). Relacionaba este la conformación externa del cráneo con el desarrollo y posición de los órganos pertenecientes a las diversas facultades mentales. Una de las conclusiones a las que llegó Gall era que al estar el cerebro de la mujer menos desarrollado en su parte antero-superior, sus facultades intelectuales eran necesariamente inferiores a las de los hombres. El doctor Gall fue, gracias a sus teorías, uno de los científicos más citados y respetados por los antifeministas (Scanlon, 163-164). También se recurría con muchísima frecuencia a Herbert Spencer. No en vano, en *The principles of Biology* (1864-1865) y más tarde en *The Principles of Ethics* (1892-1893) sostenía este último que la actividad intelectual era incompatible con la procreación (Scanlon, 171).

Son también numerosos los trabajos que, desde el punto de vista de la psicología y la sociología, desde una perspectiva "racional y científica", por tanto, trataron el tema de la supuesta perversidad femenina. El discurso médico de la época atribuía el incremento de la prostitución a aspectos hereditarios y a la atracción y abandono al placer

carnal, pereza, debilidad intelectual, etc., de las prostitutas, antes que a un factor como el de la miseria de la clase proletaria. En *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, el famoso criminalista C. Lombroso y G. Ferrero sostienen que la prostitución es la manifestación de la estructura criminal latente en la mujer. Dicha teoría alcanzó una extraordinaria difusión, siendo este libro rápidamente traducido a varios idiomas, tras su primera edición en 1893. Otros autores contemporáneos expusieron teorías en la misma línea. Paul Adam, en un artículo titulado "Des Enfants", publicado en *La Revue Blanche*, en 1895, señalaba las perversas características eróticas de la mujer magnificadas en la conducta de la niña, quien, en su opinión, poseía una inherente tendencia a la prostitución (Bornay, 151).

Otra idea que alcanzó popularidad en la época fue la de acusar a la mujer de ejercer una influencia nefasta y destructiva en el hombre como ser creador. Ya en 1810, el doctor francés J. Joseph Virey, en su obra *De l'influence des femmes sur le goût dans la littérature et les beaux arts pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle*, atribuía a la intervención femenina la degradación que decía contemplar en el área de la cultura y las artes. Esta idea aparece representada en obras de Henry James, Zola u Octave Mirbeau, entre otros. Durante la segunda mitad del siglo, estas actitudes misóginas son corroboradas por Schopenhauer, Nietzsche o Weininger. En su exaltación de la voluntad y del dominio del espíritu sobre la materia, para Schopenhauer tanto las exigencias del cuerpo, como la mujer que las provoca y estimula, eran absolutamente abominables. Su obra *El amor, las mujeres y la muerte* (1851) ha sido considerada como un verdadero alegato, próximo, al libelo contra la mujer. Asimismo, el "superhombre" de Nietzsche, se caracteriza por la total y absoluta libertad de espíritu, en contraposición a la "materia pasiva" que es la mujer. Por su parte, el vienés Otto Weininger, cuya obra *Sexo y Carácter* (Viena, 1903)

tuvo un gran éxito de público, llevaría al extremo este desprecio contra el sexo femenino (Bornay, 85-86).

Naturalmente, los ecos del debate científico y filosófico en torno a la inferioridad intelectual y moral de la mujer no tardaron en llegar a España. Como es bien sabido las obras de Schopenhauer y Nietzsche fueron ampliamente difundidas y admiradas entre nosotros. Bajo la influencia de Schopenhauer, en *La voluntad*, Azorín nos muestra un hombre que al casarse con una mujer fuerte y enérgica como Iluminada, queda por completo entregado a la voluntad de ella, convirtiéndose en un ser abúlico y pasivo que deja hacer y vive como una cosa. También Weininger alcanzó una gran popularidad, siendo muy citado en España en los años veinte. Muchos de los más importantes autores que habían tratado de demostrar científicamente la menor capacidad femenina se leyeron y comentaron en España. De sobra conocida es la amplia difusión que tuvieron las obras de Spencer, traducidas por Miguel de Unamuno para *La España Moderna*. El trabajo de P. J. Moebius sobre la deficiencia mental fisiológica de la mujer fue traducido al español por Carmen de Burgos, bajo el título de *La inferioridad mental de la mujer* (Valencia, s. f.) (Scanlon, 165). En 1895, *La España Moderna* publicó un artículo titulado "Las mujeres y el darwinismo", que, en realidad, era una traducción resumida de un trabajo de R. Kossman, publicado en *Nord und Süd*. Se argumentaba aquí que el feminismo llevaría a la pérdida de las características sexuales y, por ende, a la extinción final de la raza (Scanlon, 174). En el mes de diciembre de 1895, *La España Moderna* publicó también un comentario del licenciado Pero Pérez a propósito de la obra del profesor de psicología de la Universidad de Viena, Benedikt, quien había intentado demostrar que el hombre se caracteriza por la acción y la iniciativa, mientras que la mujer por la ternura (Scanlon, 163). Algunos autores españoles desarrollaron teorías en la misma línea. Urbano

González Serrano, en sus *Estudios psicológicos* (Madrid, 1892), afirmaba que la mujer estaba sacrificada al amor y a la maternidad y era una enferma y sierva de su constitución física, lo que la incapacitaba para mantener una relación de amistad con el hombre. Emilia Pardo Bazán reaccionó rápidamente ante dicha aseveración negando tajantemente que la mujer fuese una enferma permanente. La respuesta de Pardo Bazán fue el origen de una especie de debate sobre este asunto que mantuvieron Urbano González y Adolfo González Posada, publicado más tarde bajo el título de *La amistad y el sexo. Cartas acerca de la educación de la mujer* (Madrid, 1893) (Scanlon, 169). De forma similar a Urbano González, el doctor Mariscal y García, en su *Ensayo de una higiene de la inteligencia* (Madrid, 1898), sostiene los acostumbrados tópicos sobre las cualidades masculinas y femeninas y la inferioridad intelectual de la mujer (Scanlon, 163).

Junto a Pardo Bazán, otra mujer, Concepción Arenal, reaccionó ante la extensión y popularidad de estas teorías "científicas". Concretamente, en *La mujer del porvenir*, arremete contra las argumentaciones del famoso especialista en anatomía y fisiología del cerebro, el doctor Gall. Frente a su postura, Concepción Arenal sostiene que la diferencia intelectual del hombre y la mujer se debe a la diferente educación que reciben ambos, antes que al tamaño de su cerebro (Cabrera Bosch, 39). Asimismo, Joaquín de Huelbes, en "El feminismo ante la ciencia" (*Germinal*, nº 16, 1897), replica a los diferentes argumentos científicos que tratan de demostrar la inferioridad femenina y concluye proclamando que "la mujer es *por lo menos* igual al hombre" (p. 10) (cit. por Celma).

En cualquier caso, a excepción de unos pocos que reaccionaron contra estas teorías, la tendencia generalizada fue la de dudar acerca del potencial intelectual de la mujer. En un artículo titulado "La Eva futura", publicado en *Revista Nueva* (II, 1º serie,

nº 23, 1899, pp. 193-197), Manuel Bueno comentó un libro que acababa de publicarse en Italia: *Inchiesta sulla donna*, de Guglielmo Gambarotta. Se pasaba en éste revista a las últimas opiniones de los autores más cualificados acerca de la mujer. Bueno hace referencia a las ideas de Lombroso, Padovan, Sergi, Butti, etc., y concretamente a la difundida teoría que considera a la mujer como un ser intermedio entre el niño y el hombre, con la que se identifica plenamente. Lo más significativo es que esta postura no fue privativa de sectores conservadores o liberales. También los sectores de la izquierda española, a pesar de sus reivindicaciones de igualdad entre los sexos, expresaron con frecuencia una duda sistemática sobre la capacidad intelectual de la mujer (Nash, 14).

### **La mujer y la moda**

Muchos de los estudios y manuales dedicados a la educación femenina que se publicaban durante estos años prestaban especial importancia a todo aquello que la joven requería aprender para tener un aspecto agradable y adecuado. El título completo de una obra ya citada de Concepción Gimeno de Flaquer, *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable. Belleza moral y física. Elegancia y coquetería*, es sumamente revelador al respecto. En una conferencia también citada más arriba, José Prat denunciaba que en la sociedad contemporánea la mujer de clase alta era algo así como "un simple objeto de lujo con derechos muy restringidos", en cuya ínfima y superficial educación, la lección más importante era "el arte de cautivar el macho, que no al hombre, con su belleza natural y con los perifollos de la última moda". Es más, si a la mujer podría perdonársele que olvidara lo poco que aprendió en el colegio, nunca que dejara de vestir a la moda. "De una gran señora -afirma José Prat- se dice siempre: «viste muy bien», «es muy elegante», pero raras veces puede decirse que es inteligente" (cit. por Nash, 79). El

"arte de la elegancia" llegó a significar para algunas mentalidades del fin de siglo un valor superior no sólo al de la inteligencia, sino incluso al de la belleza. "La belleza -afirma Gómez Carrillo en una de sus populares crónicas sobre la mujer y la moda- como la virtud y el heroísmo, son cosas pasadas de moda. Lo que nosotros adoramos es algo menos grande y menos raro, algo que no es divino, algo que tiene su parte de artificio y su parte de capricho, algo que puede llamarse gracia o elegancia..., pero no belleza" (p. 38) (cit. por Blasco, 28). Al cultivo de dicho arte se entregaron con fervor muchas mujeres de la clase alta y media del fin de siglo. Es en este momento cuando surge un nuevo concepto del diseñador de moda, llamado a transformar el mundo de la *haute couture*. Si en épocas anteriores el diseñador -casi siempre mujer- era un personaje relativamente humilde que visitaba a las damas en sus hogares, ahora comenzará a exigirles que acudan a él (Laver, 187). Y, a pesar de ello, o precisamente por eso, nunca como en la *belle époque*, las mujeres acataron más servilmente los dictámenes de la moda. Es éste un mundo, el de la moda, que no podemos, por lo tanto, pasar por alto en un completo retrato de la mujer finisecular.

Uno de los objetivos del movimiento de emancipación femenina que surge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX era luchar contra las tiranías que la moda imponía a la mujer. Prendas como el corsé, que la obligaban a sacrificar su salud para lucir un esbelto talle ante la mirada del hombre, encerraban unas implicaciones sociológicas respecto a su papel en la sociedad que no podían pasar desapercibidas. La mayoría de las mujeres, en cambio, hacían caso omiso de esas voces aisladas. Muy por el contrario, la mujer de fin de siglo se dejaba seducir por otro prototipo de feminidad más atractivo y sugerente que continuamente se le ofrecía en las páginas de publicaciones como *La vida galante*, *La Moda Elegante*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración* u *Hojas*

*Selectas*. Todas estas revistas se preocupaban de poner a la mujer española de fin de siglo al corriente de la moda, dando puntual noticia de las últimas novedades parisinas. Pero, si las revistas culturales de fin de siglo no mostraron reparos en dedicar secciones fijas al mundo de la moda, tampoco lo hicieron algunos escritores que siguiendo el ejemplo de prestigiosas plumas extranjeras (Baudelaire, Remy de Gourmont, Mallarmé...) demostraron auténtica devoción por todos aquellos objetos creados para embellecer a la mujer.

Felipe Trigo revela en sus novelas una auténtica pasión por los pormenores del atuendo femenino, rayando en ocasiones en el fetichismo. No es raro que este autor se detenga en minuciosas descripciones del calzado, las medias o la ligas de sus heroínas (Litvak, 165). También Valle-Inclán muestra un gusto e interés extremo por la ropa femenina y los vestidos que Bradomín escoge para Concha, en la *Sonata de Otoño*, o que lleva la Niña Chole, en la *Sonata de estío*, son minuciosamente descritos (Litvak, 119). Pero serán las populares crónicas de Gómez Carrillo, recogidas más tarde en el libro *La mujer y la moda* (Madrid, Mundo latino, s. f.), el más exacto retrato del sofisticado y complejo mundo de la *toilette* femenina en los albores del siglo. Se componía esta de un sinfín de elementos -corsés, sombreros, manguitos, guantes, cosméticos, joyas, perfumes...- que adquirirían una relevancia y protagonismo por igual a la hora de ataviar y armar a la mujer del fin de siglo para la seducción. Al igual que la literatura de la época, la moda femenina se caracterizó en este momento por una gran dosis de ostentación y extravagancia.

Tal como nos informa James Laver, los tejidos favoritos eran el crêpe de china, el chiffon, la *mousseline de soie* y el tul. Muchos vestidos llevaban complicados bordados

o iban incluso pintados a mano. El trabajo que llevaba hacer cada uno de los vestidos a la moda era tremendo, sólo comparable al de los brocados de principios del XVIII (Laver, 222). Durante esta época se utilizó mucho el encaje que, en ocasiones, cubría casi todo el traje, haciendo el efecto de una auténtica cascada. Pero los adornos de encaje se utilizaban también en las enaguas, que adquieren ahora una nueva importancia. Como la mujer debía sujetarse continuamente la falda con la mano para andar, el adorno de encaje de la enagua quedaba al descubierto, lo que al parecer tuvo en esta época un extraordinario atractivo erótico (Laver, 208). En su minucioso repaso de la moda femenina, las revistas no olvidaban detenerse en todos los pormenores de la ropa interior, la cual, por supuesto, tenía que combinar y armonizar con el vestido. Dos de los nuevos instrumentos para la sofisticación femenina que se imponen por aquellos años son las ligas y el ligero. Pero quizás es la polémica surgida en torno al uso del corsé el mejor retrato de la mentalidad y las preocupaciones de la época. El movimiento o "liga anticorsé" promovido por las emancipacionistas esgrimía argumentaciones médicas en contra de esta prenda. Al parecer, las autopsias confirmaban que a menudo el hígado de la mujer estaba partido por la mitad a causa de su uso (Litvak, 171-172). En 1881 se creó el "Movimiento del Traje Racional", cuyos miembros estaban preocupados por lo malsano de la moda; especialmente por el corsé, que ajustaba la figura femenina hasta deformarla (Laver, 202). Dichas iniciativas fueron frecuente motivo de escarnio. Hubo quien, como Gómez Carrillo, alarmado ante dichos ataques, no tardó en salir en defensa del corsé. A pesar de todo, con el tiempo, los enemigos del corsé llegaron a conseguir su propósito. En países como Rusia, Alemania y Rumanía, consiguieron incluso legislaciones contra esta prenda. Aunque, naturalmente, fue sobre todo, cuando las mujeres comenzaron a hacer una vida más activa cuando se pasaron de moda los rígidos corsés.

Pero con la desaparición del corsé no desapareció la sofisticación. Los modelos creados por Paul Poiret, que, al tiempo que subían el talle y llenaban el traje de vivos colores e influencias orientales, liberaban a la mujer de los corsés, irrumpieron en el París de la *belle époque* a principios de siglo. En España, Mariano Fortuny Madrazo, crea en 1907 la túnica conocida como el "Delfos", que exigía también la eliminación del corsé, pues "estaban creadas para un cuerpo desnudo, cuyas formas no pretendían alterar, sino, por el contrario amoldarse a él". Se hizo tremendamente popular y se vistieron con él Isadora Duncan o Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino. La moda creada por Fortuny ha sido relacionada con el movimiento inglés de *Arts and Crafts*, precisamente porque sus prendas estaban hechas a base de técnicas artesanales en el tratamiento de los tejidos, a los que se aplicaban motivos inspirados en fuentes medievales, renacentistas, barrocas, chinas, árabes... (Laver, 345-346).

Los sombreros, que, naturalmente, debían venir de París, alcanzaron una sofisticación insospechada y sus precios podían llegar a ser altísimos. Frecuentemente se adornaban con plumas, que hacían furor en estos años. Bajo el sombrero, la mujer elegante se cubría el rostro con el velo, que solía tener grandes espacios libres entre graciosos ramajes que dejaban adivinar el rostro. La larga lista reproducida por Litvak de diferentes estilos de manguillos utilizados en la época nos dan un ejemplo de los niveles de sofisticación a los que podía llegar el mundo de la moda: "El manguillo Nido, en satín blanco, con aplicaciones de encaje; el manguillo Flor, el manguillo Watteau con ronda de amorcillos pintados sobre satín blanco. El manguillo Fígaro en terciopelo negro... " (Litvak, 166). Por la tarde debían usarse guantes largos que cubrían parte del brazo y, naturalmente, también había una lista interminable de diferentes tipos de guantes: "en seda china, castor, suede, cabritilla, tul, encaje; tipo mosquetero, colombina, España... ";

además, el guante podía estar ataviado ¡hasta con treinta y dos botones! (Litvak, 166). Una de las obsesiones o fetiches de la época, atestiguada por autores como Barbey D'Aurevilly o Valle-Inclán, era el calzado y el pie femenino, que se carga de un gran erotismo. Ello tiene fácil explicación: después de 1851 la falda del vestido subió tres pulgadas del suelo. Hubo ciertos cambios significativos en el calzado: en el último cuarto de siglo comienza la moda del tacón alto y las botas femeninas, al igual que los guantes, podían disponer de un sinfín de botones (Litvak, 123-124).

También las joyas adquirieron un gran protagonismo y sus sofisticados diseños estaban regidos por el lirismo y la armonía sinuosa del arte finisecular. Así las ha descrito Lily Litvak: "Ondulaciones de oleajes, cascadas de náyades, cabezas de gorgona asomadas bajo gemas, cabellera de ninfas cuajadas de flores, racimos de gemas que chispean entre piedras esmaltadas o pedazos de vidrio"(Litvak, 162). Esas joyas "son cosas animadas, objetos vivos y vivaces que se mueven, que palpitan, que se insinúan", afirma Gómez Carrillo en una de sus crónicas (cit. por Blasco, 22). Se usaban también grandes abanicos de plumas curvadas o rectas, de avestruz y joyas. Sabemos también que los perfumes de París eran ofrecidos a la dama elegante en preciosos frascos y que sus nombres podían ser tan sugerentes como "Secreto de amor", "Efluvios de la pagoda", "El beso del emir", "El último tango" o "Desmayos de voluptuosidad oriental" (Litvak, 1629).

Y, por último, a la mujer de fin de siglo se la ofrecía la posibilidad de embellecer su rostro con una lista interminable de productos cosméticos que hacían del acto de maquillarse un proceso largo y complicado. No en vano, Baudelaire había hablado con entusiasmo del arte de pintarse los ojos, las mejillas y los labios. Los productos ofrecidos eran muchos y prometían a las mujeres todos los milagros imaginables: suavizar y

purificar el cutis, blanquear y aterciopelar la ted, suprimir el vello de la piel, teñir los cabellos, fortalecerlos o eliminar la caspa, hacer desaparecer las arrugas, eliminar puntos negros, ronchas o irritaciones. También se ofrecían un sinfín de productos, artilugios y remedios caseros para rectificar la nariz, desarrollar el pecho o aumentar su dureza (Litvak, 163).

Tal como nos la describe Litvak o como se desprende de las crónicas de Gómez Carrillo, la motivación de la moda femenina en el fin de siglo era profundamente erótica. "La mujer -dice Litvak- no se veía, se adivinaba por su porte, por su talle, por las dimensiones del pie prisionero en la botita que apenas se vislumbraba", y ese estudiado pudor hacía sin duda correr la fantasía (Litvak, 163-164). Gómez Carrillo escribió palabras reveladoras al respecto: "La mujer es el eterno enigma, el eterno arcano. Dejándose adivinar, domina mejor que mostrándose. Haciendo como que esconde, enseña más que desnudándose... Y en esto, que es uno de los principios elementales de la psicología estética, está tal vez el verdadero fundamento de la indumentaria, de la moda y del lujo" (pp. 126-128) (cit. por Blasco, 26).

Javier Blasco, que ha estudiado detenidamente las crónicas de Gómez Carrillo, afirma que éste, más allá que comentar las nuevas tendencias de la moda, lo que hace es poner en pie ante la realidad de la lectora a la que se dirige -mujer de clase media, superficial cultural y vida restringida al hogar- una imagen femenina intensamente emblemática de la espiritualidad modernista o, al menos, de una determinada forma de espiritualidad modernista. El ideal de feminidad descrito y ensalzado por Gómez Carrillo funde en una a la *mujer frágil* y a la *mujer fatal* que el arte fin de siglo popularizó. Se trata de una mujer delicada, sugerente y cautivadora que se enfrenta abiertamente, no sólo

a la prosaica realidad cotidiana o al concepto clásico de la belleza, sino también al prototipo de feminidad que el cada vez más fuerte movimiento feminista quiere imponer (Blasco, 23-24). De lo que se trata en el fondo es de huir desesperadamente de la "democratización" de la belleza que una sociedad más decididamente embocada hacia el uniformismo burgués traía consigo (Blasco, 28). Frente a aquellos que abogaban por un vestuario más racional y saludable para la mujer, Gómez Carrillo recordaba emocionado a un escritor que "fue a su modo un gran feminista", Mallarmé, y para quien "nada importaba que la mujer se echara a perder la salud, con tal de que lo hiciera armoniosamente" (pp. 132-133) (cit. por Blasco, 21).

A principios de siglo, la práctica del deporte se empezó a difundir y popularizar en España y ello, al igual que en otros países, influyó en la forma de vestir. En los primeros años del siglo XX, se puso de moda un tipo de mujer deportiva, representada frecuentemente por los artistas gráficos, cuyo atuendo estaba inspirado en la práctica del tenis, el golf o la bicicleta, que difiere bastante de esa sofisticada mujer descrita por Gómez Carrillo. Naturalmente, resultaba imposible montar en bicicleta con una larga falda con cola y se hizo necesario usar algún tipo de prendas bifurcadas. No tardaron en aparecer las faldas-pantalón o los holgados pantalones más cortos, conocidos como *bloomers*, en honor a su creadora Mrs. Bloomer, que en los años cincuenta había intentado inducir a las mujeres a adoptar un traje más sensato y racional (Laver, 182 y 210). Pero los tímidos intentos de extender el uso del pantalón para determinadas prácticas al aire libre se iban a encontrar con duros obstáculos. Gómez Carrillo, frente a quienes comenzaban a considerar la falda como el distintivo de la esclavitud femenina, contestará: "la falda tiene al propio tiempo, el vuelo vaporoso de las alas, el rumor delicado de las brisas, la armonía eterna de las curvas... El Diablo mismo perdería mucho si la discreta

falda fuera una día reemplazada por el picaresco pantalón, pues no hay nada que indique las líneas de un cuerpo joven como ese velo hermético que parece ocultarlas" (p. 131) (cit. por Blasco, 21). El uso de pantalones por las mujeres no sólo fue ridiculizado desde la prensa, sino también denunciado desde los púlpitos. Pero todo fue inútil; las jóvenes seguían llevándolos. Asimismo, el creciente entusiasmo por las actividades al aire libre y la necesidad de una vestimenta más práctica favoreció poco a poco el uso de prendas más racionales, como el popular "traje sastre", consistente en una chaqueta, una falda y una blusa (Laver, 210).

En definitiva, bien fuera simbolizado en la artificiosidad o extravagancia de sus trajes o en esa indumentaria deportiva propia de una "mujer liberada", en los albores del siglo XX, el mundo de la moda femenina deja entrever un cierto aire de libertad e inconformismo.

### **La mujer en la literatura**

#### **Feminismo y Literatura**

Se consiguieran en España mayores o menores logros respecto a la situación social y jurídica de la mujer, lo cierto es que el feminismo es una cuestión candente y de actualidad en el fin de siglo también en nuestro país. La frecuente presencia que el tema tiene en la literatura española de la época es buena muestra de ello. Al margen de una literatura reivindicativa escrita por mujeres (Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos...), que, por cierto, adquieren por estos años un importante incremento en el mundo literario, interesa destacar la aparición y extraordinario desarrollo de un género, la novela erótica,

que, aun siendo mayoritariamente cultivado por hombres, va a dar a la mujer un protagonismo inusitado.

La novela erótica, profusamente cultivada en España en los primeros años del nuevo siglo, sitúa a la mujer como absoluta protagonista, saltando, como nunca antes lo había hecho "desde su papel representativo de la vida privada [...] al protagonismo público del relato, e inclusive de la sociedad" (García Lara, 28). Quizás entre todos aquellos escritores españoles que abordaron en sus obras el tema de la emancipación femenina, ninguno adoptó una postura tan original y progresista como el novelista Felipe Trigo, quien desde diferentes escritos abogó una y otra vez por una liberalización social de la mujer, fundada en la liberalización erótica. En novelas como *Las Evas del Paraíso* o *Sí sé por qué*, o en estudios como *Socialismo individualista* o *El amor en la vida y en los libros*, Trigo sienta las bases de una peculiar utopía fundamentada en la exaltación del erotismo como fuerza bienhechora y todopoderosa que posibilita una sociedad feliz. La heroínas de Trigo se entregan libremente al placer sexual, olvidándose de las restricciones sociales y morales en una actitud sorprendente para la época. Como bien ha señalado Lily Litvak, el mayor interés del "feminismo" de Trigo reside en el hecho de que busca la emancipación de la mujer, sin tener como meta la imitación del hombre, sino el encuentro de la personalidad femenina, lo cual resulta más sorprendente en una época en la que las mismas feministas, sin lograr desprenderse de un claro sentido de inferioridad, confundían el éxito humano con el masculino (Litvak, 185). Otros muchos cultivadores de la novela erótica, tan en boga por aquellos años (Zamacois, Juan Pérez Zúñiga, Ramón Asensio Más, Antonio S. Briceño, etc.) se interesaron por el tema de la mujer y, más concretamente, por el del papel que a esta le corresponde en las relaciones amorosas. El

adulterio femenino, el crimen pasional, así como la doble moral imperante son temas frecuentemente tratados en sus relatos (Celma).

### **Otros mitos femeninos en el arte de fin de siglo**

No todos los artistas de fin de siglo mostraron el mismo interés por el debate social que estaba teniendo lugar en toda Europa acerca de la "cuestión femenina". Por el contrario, mientras una literatura, generalmente adscrita a la estética naturalista, entre la que se encuentra la novela erótica, de forma más o menos explícita tomaba partido en ese debate, otros autores, relacionados con corrientes como el decadentismo o el esteticismo, harán caso omiso del mismo. Y, como ya quedó dicho más arriba, si el Modernismo fue en parte una reacción estética contra la mentalidad positivista y pragmática de la época, contra una realidad prosaica y vulgar, no es de extrañar que tendiera a crear mitos femeninos alejados y contrarios al tipo de mujer que los movimientos feministas querían imponer a través de sus programas de lucha social y política.

En su excelente estudio sobre el *Erotismo fin de siglo*, Lily Litvak detecta en la obra de Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán dos arquetipos femeninos distintos que, en cierto modo, se complementan entre sí. Se trata, por un lado, de la "mujer serpiente" que aparece desde la pequeña introducción en prosa de los *Jardines galantes* juanramonianos. Es esta mujer un ser de naturaleza híbrida, animal y humana, símbolo del deseo, la carne, el mundo inferior de los sentidos, la sensualidad, el placer, la caída, pero también del triunfo de la vida y el amor físico. En el lado extremo, se sitúa aquella mujer a la que el poeta llama la "novia de nieve", la mujer pura, casta, virgen, desmaterializada, símbolo del mundo superior del espíritu, que dominará los *Jardines místicos* desde su primer poema. Ambas mujeres simbolizan un conflicto espiritual no sólo presente en Juan

Ramón Jiménez sino en muchos otros escritores finiseculares. También en Valle-Inclán, encontramos, junto a mujeres de inmaculada pureza, como María Rosario, otras, como la Niña Chole, perversas y despiadadas. Se trata de dos arquetipos femeninos bien definidos en la iconografía finisecular que vienen a reflejar la concepción maniquea e irreconciliable que el fin de siglo tiene de la mujer.

### *La mujer frágil*

En las pinturas, en las artes decorativas o en la literatura del fin de siglo destaca la presencia de una mujer cuyos rasgos son fácilmente reconocibles: delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de realidad, aspecto enfermizo y, por supuesto, sumida en una profunda y misteriosa tristeza. Fueron principalmente los prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino, siendo el modelo de muchos otros artistas la *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti. En España, suelen citarse las decenas de bustos esculpidos por Lambert Escaler o las múltiples mujeres de estas características que aparecieron en las portadas de *La Ilustración Artística* (Litvak, 639). Una variante del tema es la concepción de la mujer como una niña, que proliferó de forma extraordinaria, hasta el punto que la niña virgen se convirtió en una de las figuras más tópicas del fin de siglo. No en vano, Havelock Ellis afirmaba por aquellos años "que las mujeres permanecen más que los hombres, más cercanas al estado infantil" (cit. por Litvak, 193). Las acuarelas de niñas angélicas pintadas por Kate Greenaway se hicieron populares en España, apareciendo frecuentemente en diversas publicaciones modernistas. Como acabamos de ver tampoco la literatura de fin de siglo fue ajena a esta mitología femenina. El culto idealizado de la virginidad puede verse en muchos escritores finiseculares (Proust, Juan Ramón Jiménez,

Valle-Inclán). Precisamente muchas obras de Valle tratan de la victoria sobre la virginidad de una niña inocente: así la *Sonata de primavera*, la *Sonata de invierno* o *Flor de Santidad*, entre otros cuentos (Litvak, 137).

Como consecuencia de toda esta mitología no era infrecuente la asociación de los atributos de energía y de una salud fuerte con peligrosas actitudes masculinas. La concepción de la mujer madura como un ser infantil se hizo tan popular en la época que llegó a irritar a algunos sectores más aún tal vez que el concepto de la mujer como "objeto sexual" (Litvak, 193). Alrededor de los años cincuenta, la inglesa Sarah Ellis, autora de manuales de buena educación y de etiqueta, y del libro *Women of England*, comentaría: "Yo no sé si a otros puede afectarles, pero el número de lánguidas, indolentes o inertes jóvenes damas reclinadas sobre sus sofás murmurando y quejándose ante cualquier petición que comporte un esfuerzo personal, es para mí un espectáculo verdaderamente penoso" (cit. por Bornay, 72). También en la literatura de la época podemos observar la presencia de interesantes contrapuntos a esta asociación de la feminidad con la debilidad, la inocencia e incluso la enfermedad. Es el caso de Nora, en *Casa de muñecas* de Ibsen, tratada como si fuera una niña por Helmer, pero teniendo al mismo tiempo que trabajar a hurtadillas para conseguir dinero (Bornay, 75).

### ***La mujer fatal***

En la segunda mitad del siglo XIX surge en Europa la concepción de un tipo específico de mujer que hoy reconocemos como la *mujer fatal*, aunque tal denominación naciera con posterioridad. El artista *fin-de-siècle*, el creador decadente, representó hasta la saciedad esta imagen de la mujer en sus obras. Al margen de los sentimientos misóginos que pudieron albergar algunos artistas finiseculares -no todos- como consecuencia del

temor y alarma ante el avance y progreso del movimiento feminista, otra de las razones aducidas por Erika Bornay para explicar la profusión de esta imagen, tiene que ver con "la búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes" (Bornay, 125). La aparición del mito de la mujer fatal en el arte de fin de siglo responde a la fascinación que determinados movimientos artísticos, como el esteticismo, decadentismo o el simbolismo, sintieron por lo sofisticado, lo morboso y prohibido, en oposición a lo común, lo cotidiano y vulgar. Tales actitudes condujeron al protagonismo de la imagen de la mujer artificial (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre).

Señala Bornay otros factores que pudieron contribuir al nacimiento de esta imagen. A partir de los años sesenta del siglo XIX, se produjo una alarmante expansión de la prostitución en los centros urbanos de Europa, que, a su vez, trajo consigo un acentuado temor y obsesión por las enfermedades venéreas, especialmente la sífilis. Este fenómeno social es pronto retratado en la literatura contemporánea (Mary Howitt, W. S. Scott y Dickens, Zola, los Goncourt, Huysmans...) y, seguidamente, en las artes plásticas. Concretamente, los pintores prerrafaelistas, en su primera época, se sintieron atraídos por el tema de la prostitución (Bornay, 240). La prostituta, la mujer caída, símbolo de la perdición, del mal y de la muerte guardará a menudo estrechas concomitancias con el mito de la mujer fatal. No en vano, esta venía a simbolizar una morbosa seducción por el sexo, al tiempo que un obsesivo temor por sus atractivos.

Al igual que la mujer frágil, pura e inocente, de la que ya nos hemos ocupado, la mujer fatal presenta también unos rasgos físicos y psíquicos bien definidos en la iconografía de la época. Se trata de una belleza turbia, contaminada y perversa. El pelo

es siempre largo y abundante y, en muchas ocasiones, rojizo. La piel es casi siempre muy blanca y frecuentemente sus ojos son verdes. Pero lo más importante es que su aspecto físico viene a sugerir a quien la contempla todos los vicios y perversiones inimaginables. Psicológicamente, la mujer fatal se caracteriza por su capacidad de dominio, de incitación al mal, su sexualidad lujuriosa y felina, casi animal, lo que no está reñido con su actitud de absoluta frialdad (Bornay, 115).

Las que Bornay bautizó en su trabajo como "las hijas de Lilith" aparecen en la iconografía y la literatura de la segunda mitad del XIX bajo múltiples rostros. Si en un primer momento, principalmente en la década de 1860, suelen mostrarse bajo el disfraz de personajes míticos de la antigüedad pagana, bíblica e histórica (Eva, Lilith, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, Dalila, Circe..., y, sobre todo, Salomé, la más "refinada asesina"), en los años finiseculares prescindirán con más y más frecuencia del disfraz, para surgir, tanto en la literatura como en las artes plásticas, simplemente como figuras paradigmáticas del mal y del pecado (Bornay, 22). En múltiples ocasiones se atribuyen a la mujer los rasgos de animales terribles, como el vampiro. Precisamente de esta época procede la aún vigente denominación de "vampiresa" para la mujer fatal (Bornay, 285). No en vano, algunos estudios pseudocientíficos, entre los que se encuentra la obra ya citada de Lombroso y Ferrero, habían hablado de los rasgos animales visibles en la fisonomía de la mujer criminal.

Los principales precursores de la imagen visual de la mujer fatídica son Moreau, Rossetti y Burne-Jones. A partir de este momento, será representada hasta la saciedad bajo múltiples máscaras y disfraces por muchos pintores de gran parte de Europa: Jean Delville, Franz von Stuck, Khnopff, Toorop, E. Munch, etc. En la literatura de fin de

siglo, las representaciones de la mujer fatal son tanto o más numerosas. Recuérdese a la protagonista de *Une Nuit de Cléopâtre* (1845), de Théophile Gautier, que hace asesinar por la mañana a los amantes que han pasado la noche con ella; o *Salambó* (1862), de Gustave Flaubert. Naturalmente, hay que recordar también a Baudelaire, uno de los precursores de esta imagen, y para quien la belleza de la mujer suele tener en general un valor de destrucción. Otro paso importante en la configuración del mito lo dará, en 1873, Barbey D'Aurevilly con *Las diabólicas*. En Inglaterra, hemos de recordar a Ch. Swinburne y, sobre todo, a Oscar Wilde y su *Salomé*. En los últimos años del siglo, toda esta iconografía se habrá expandido por el resto de Europa. En Italia, D'Annunzio, que publicó una serie de sonetos sobre las adúlteras, recreará de nuevo el mito en la figura de Hipólita Sanzio (*El triunfo de la muerte*). En Alemania, el personaje de Lulú, protagonista de los dramas teatrales *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1902), de F. Wedekind, responde también al tipo de mujer fatal (Bornay, 118-125). Mientras, en España, Ramón del Valle-Inclán, en su obra más temprana creará personajes como Tula Varona, Casta, que se desnuda a solas para contemplar su purísima belleza triunfante, después de desdeñar cruelmente a su amante, o la exótica y bella criolla de *Sonata de Estío*, la Niña Chole. La identificación entre lo erótico y lo exótico fue muy frecuente en el Modernismo: recuérdense las numerosas mujeres extranjeras, portadoras de lo raro, lo singular, lo voluptuoso, que aparecen en la poesía ("Divagación", "Invernal"...) de Rubén Darío (Litvak, 144). También Manuel Machado se sintió atraído por la feminidad sensual y peligrosa y, al igual que Symons, Leandro Rivera, Carrere, Zamacois o Leonardo Sherif, evocó la danza de los siete velos, que se hizo muy popular en la época (Litvak, 148).

En la última década del siglo, la imagen literaria de la mujer fatal está prácticamente consolidada. Utilizada hasta la saciedad por pintores y literatos, no tardó

en vulgarizarse y convertirse en un tópico estereotipado, repetido cliché, vacío del contenido que la había inspirado. En poco tiempo, pasó a servir como mero adorno de los objetos más diversos y cotidianos: jarrones, joyas, objetos de escritorio, candelabros, pipas, paragüeros, abridores, cajas de cigarrillos, navajas, picaportes, etc., fueron decorados con las sinuosas formas y la larga y sensual cabellera de una misteriosa mujer. Tampoco será infrecuente la utilización de la imagen sobre un portal o encima de una columna adosada (Bornay, 381). Pero, más aún que la arquitectura o las artes decorativas, fueron las artes gráficas y la naciente publicidad, que no tardaron en apropiarse de la imagen, quienes contribuyeron de forma esencial a la vulgarización del mito. La imagen de una mujer hermosa y misteriosa se convirtió en un eficaz reclamo publicitario y no era extraño verla anunciando las excelencias de un determinado chocolate, unos cigarrillos, una nueva marca de cacao o una brillantina (Bornay, 383).

Utilizada y explotada por la publicidad, toda esa imaginería de la mujer fatal cayó muy a menudo en lo *kitsch* y en lo grotesco. Pero la muerte o decadencia del mito fue momentánea, pues en las primeras décadas del siglo la nueva industria del cine, a través de actrices como la mítica Theda Bara, se apropió de su imagen, otorgándole de nuevo el marco y la atmósfera adecuados de los que se había visto privada (Bornay, 390).

En conclusión, en el arte finisecular se hizo un uso extraordinariamente frecuente de la forma concreta de la mujer, a la que se da una dimensión conceptual, con una riqueza de matices, como nunca antes la había tenido en la historia del arte. Comenzábamos este estudio de la mujer finisecular con las reveladoras palabras de Munch: "La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja, un infeliz ser abandonado". Ante todo, la mujer es en

el fin de siglo un misterio para el hombre, al que se le dedicaron infinidad de páginas y creaciones artísticas en toda Europa.

#### Bibliografía citada

BLASCO, Javier. "La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo", en VV AA. *El Modernismo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, pp. 13-30.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

CABRERA BOSCH, M<sup>a</sup> Isabel. "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán", en VVAA. *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Ed. de Pilar Folguera. Madrid: Pablo Iglesias, 1988, pp. 29-50.

CELMA VALERO, María Pilar. "Feminismo *Fin de siglo*: más allá del amor", en *Actas de "El Banquete. Primeros encuentros sobre el amor"* (septiembre, 1993). Zaragoza: Universidad de Zaragoza (en prensa).

GARCÍA LARA, Fernando. *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986.

LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 1995 (5<sup>a</sup> ed.)

LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antonio Bosch, 1979.

NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*. Barcelona: Anthropos, 1983.

SCANLON, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal, 1986.

## Entre palabras: partes privadas, silencios y cuerpos ocultos en la narrativa argentina de los '90. El caso Federico Andahazi

Hugo Hortiguera  
*Griffith University, Australia*

### 1. Introducción

En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1997, titulado "El padre del monstruo", poco después de su novela *El anatomista* y, muy oportunamente, un año antes de su éxito editorial *Las piadosas*, el argentino Federico Andahazi destacaba una curiosa coincidencia literaria que permitiría relacionar a través del tiempo a Mateo Colón, protagonista de su primer texto, ambientado en el siglo XVI, y a la escritora Mary Shelley. Mediante un verdadero guiño casi-publicitario, y preanunciando -sin decirlo- su segunda novela, relataba haberse enterado a través del ensayista italiano Contardo Calligaris, residente en New York, que en la Biblioteca de Medicina de Washington existiría una edición tardía (fines del siglo XVI) de *De re anatomica*, famoso texto de Colón, "descubridor" del clítoris, de las leyes de circulación sanguínea y las de la oxigenación pulmonar. Aseguraba que en esa edición se encontrarían unas notas manuscritas finales firmadas en Amberes por un tal Franckenstein (sic), supuesto médico del siglo XVI. Siguiendo su razonamiento, terminaba especulando con la posibilidad de que esa copia glosada podría haber pertenecido al mismísimo Dr. Polidori, secretario de Byron, y a ella podría haber tenido acceso nada menos que Mary Shelley, durante su estadía en Villa Diodati, mientras escribía su novela. De allí, sugería, la escritora inglesa habría adoptado el nombre de "Frankenstein" para su famoso doctor literario (ver Andahazi 1997). (1)

En artículos y entrevistas posteriores, destacaba este notable silencio bibliográfico que existía alrededor de una figura que parecía haber tenido tanta influencia en el pensamiento científico del Renacimiento. Si a este Colón se le asignaba el descubrimiento de la circulación sanguínea pulmonar antes que al inglés Harvey, ¿cómo era posible que su nombre apenas fuera mencionado en libros especializados o enciclopedias importantes? Ni la española Espasa Calpe, ni la Enciclopedia Británica ni su equivalente italiana le asignaban demasiado espacio entre sus páginas. Es de este hueco dejado entre líneas que las composiciones andahazianas parecieran querer ocuparse: de aquello impublicable o, mejor aún, "impublicado". (2)

En este sentido, la coincidencia tiene un rol importante que jugar también. Si los caminos de la supervivencia literaria son azarosos, ¿qué hace que un texto o información llegue a ver la luz? Es en esta confluencia de coincidencias y azares en la que Andahazi edificará a lo largo de varios artículos y entrevistas periodísticas el mito del escritor, basado en una relación de encuentros fortuitos que dispararían la creación literaria y que terminarían por llenar los huecos dejados por el silencio y la censura. (3) La ficción transita para él por el terreno de la mentira, pero una mentira que, en sus juegos con estos vacíos, termina proponiendo, muchas veces, una versión verosímil de algunos hechos. (4)

En el siguiente trabajo nos proponemos analizar estos espacios intersticiales sobre los que se construye la narración andahaziana. (5) Escritura preocupada por desarrollarse entre espacios, por llenar huecos discursivos en donde aparentemente se combinan, repiten y coinciden otros textos, la narrativa de este escritor argentino pareciera intentar reparar, en los '90, una fisura que se ha dejado abierta "entre palabras". La restitución a través de la ficción se propondría desenmascarar esta dinámica y reposicionar partes de

un conocimiento anterior que ha sido negado y al que, mediante una lógica de "mentira verosímil", se accede otra vez.

## **2. El silencio: espacio entre dos voces**

Como notábamos más arriba, todos los textos de Andahazi juegan con este principio de un cuerpo oculto que provoca toda la narración. En *El anatomista* será el clítoris; en *Las piadosas*; el monstruo "cuasi vampírico"; en su tercera novela, *El príncipe*, el Hijo de Wari escondido en los abandonados estudios de Palatina Sono Film.

En los tres cuentos publicados hasta ahora, de su colección *El árbol de las tentaciones*, se observa una estrategia similar. El cuerpo del soldado oculto en el sótano de las hermanas Castañeda, durante la guerra entre unitarios y federales, será el eje de su cuento "Almas misericordiosas" (que anticipa, en parte, la historia de *Las piadosas*). "El sueño de los justos", en tanto, girará alrededor del cuerpo de la abuela del comandante Libardo de Anchorena, secuestrada por error por su propio ejército, y a la que hay que "hacer desaparecer" para que su nieto no descubra el error de su tropa. Finalmente, la búsqueda desesperada que emprende un soldado por el cuerpo de una prostituta de la que se ha enamorado y que ha desaparecido, vendida a un traficante de Boston, será el tema de "La brújula invertida" (Cf. Andahazi 1998c).

En todas estas narraciones, lo que verdaderamente importa no se hace visible, permanece "en las sombras" y solamente puede accederse a ello a partir de una elipsis o lectura radial que expande y dilata el *continuum* discursivo, seduciendo y asediando al lector mediante un abuso de máscaras. El acceso a la ficción se da así por medio de dinámicas de exceso.

Una de las más obvias consiste en un efecto de indeterminación del foco enunciator, al usar ya sea diferentes tipos de narradores o recurrir al lugar común de las historias referidas por terceros o halladas en documentos. Pareciera como si no existiera una autoridad última sino sólo versiones, ocurrencias que ambiguan el vacío de la interdicción, mientras intentan construir una contrafabulación que permita recomponer la fabulación del silencio.

El narrador de *El anatomista*, por ejemplo, se escamotea en todo momento entre los blancos del texto. Dividida en seis partes y un prólogo conformado por dos capítulos ("La primavera de la mirada" y "El siglo de las mujeres"), la novela aparece enmarcada casi teatralmente por una voz narrativa erudita que se complace desde los bordes prologales en presumir de su conocimiento, ya por medio de la cita académica, las referencias a las artes o la filosofía.

El discurso se genera en todo momento a partir de un "afuera" que se evidencia también en un uso presuntuoso que se hace de la cita a pie de página. (6) Las notas al pie desnudan el material con el que se ha elaborado el tejido narrativo y sostienen (prestan apoyo a) la ficción, pero a la vez *espectacularizan* el vacío y la grieta sobre las que el cuerpo histórico y las estructuras de poder se hayan contruidos. El discurso andahaziano, entonces, se escribe entre esos textos que convergen en la página, apareciendo gráficamente debajo, como un sustrato que ha dejado rasgos incompletos e inacabados en la historia. Pero las notas no apuntan simplemente a un espacio "exterior" a la novela, sino que, gracias a esa articulación discursiva, explicitan indirectamente la construcción de ese afuera a partir de otros textos, otras representaciones escritas (Hutcheon 1989: 84).

(7)

Se establece así una especie de juego reiterado entre texto y contratexto, abajo y arriba, la certeza científica y la ficción, lo permitido y la interdicción. La textura novelística se constituye como espacio de interpretación de las voces narrativas autorizadas, igualmente interpoladas -yuxtapuestas- en la narración. Las notas no sólo juegan con las convenciones de cierta escritura histórica, vengándose paródicamente de su tendencia a leer la literatura fictiva como documento histórico, sino también con el valor que se asigna generalmente a ese espacio paratextual como lugar en donde se presentan perspectivas opuestas o suplementarias de un saber enciclopédico que sirve de apoyo y autoridad al discurso ("...me parece que la filosofía en occidente siempre ha tenido la misión de sustentar al poder, de prestarle ideas, de racionalizarlo" [Andahazi en Cisneros Morales 1997. Edición electrónica.]).

Pero las menciones ajenas se dan también en el cuerpo principal, a través de la intercalación de fragmentos, de párrafos o expresiones que se transcriben de otros textos, a veces traducidos, a veces en su lengua original. El discurso andahaziano se construye así entre estos desechos textuales y aparece como costura que une o relaciona textos que juegan con deslizamientos, omisiones y supresiones, llamando así la atención sobre aquello que la cultura occidental ha intentado marginalizar o silenciar:

La América de Mateo es menos remota e infinitamente más breve que la de Cristóbal; de hecho, no excede en mucho las dimensiones de la cabeza de un clavo. Sin embargo, debió permanecer *silenciada* hasta la muerte de su descubridor y, pese a la insignificancia de su tamaño, no provocó menos revuelos" (7)(El subrayado es nuestro).

(8)

Pasajes, puentes, intermediaciones que intentan conectar cuerpos discursivos varios y distantes, las palabras de este escritor argentino parecerían intentar en todo momento, a partir de cierta desconfianza documental, articular y mostrar la represión sobre la que se ha edificado cierto discurso del poder ("Con los Doctores de la Iglesia había que ser cuidadoso..." [9].). El mismo Andahazi así lo ha declarado en varias entrevistas que siguieron a la publicación de su primera novela, en donde describía a *El anatomista* como una reflexión más o menos irónica acerca de ciertos mecanismos en torno a la relación de la ciencia y el poder (véanse Cisneros Morales 1997, Mateo 1998 y Villalba 1999). Se instala entonces una desconfianza discursiva que intenta, permanentemente desde la ficción, señalar el recorte sobre el cual se ha construido nuestro conocimiento. (9)

El escándalo que, curiosamente, suscitara la negativa de la Fundación Fortabat de otorgarle públicamente el premio a la mejor novela a *El anatomista* en su concurso Premio Joven Literatura 1996, basándose en el hecho de que la obra ganadora no estaba en consonancia con "los más altos valores del espíritu humano" (Kolesnicov 1998. Edición electrónica), produjo un llamativo fenómeno de acercamiento de lo ficticio a la realidad, reiterando una dinámica que el mismo libro denunciaba. Se transformaba así su novela en un texto del que no se debía hablar ni al que había que publicitar. (10) En las afueras del texto, en sus bordes, y en las postrimerías del siglo XX, se replicaba lo que la novela, en su interior, espejaba respecto de la autoridad del siglo XVII: las declaraciones elípticas, las versiones encontradas -de la Fundación, de los miembros del jurado, del mismo escritor- y la fabulación del silencio que, en complicidad con algunos integrantes de la prensa, se quería armar alrededor de *El anatomista*.

De esta manera, Andahazi terminaba convirtiéndose, por esas casualidades del destino, como su Mateo Colón, en un nuevo anatomista cuyo nombre no debía ser mencionado directamente y cuya obra debía, también como la de aquél, pasar inadvertida. El cuerpo textual, sucedáneo del órgano femenino de Colón, debía ser escondido y solamente aludido de manera oblicua. "*Decir* es una manera capciosa de destruir; *no decir*, también. Si nombro a alguien para acusarlo, lo persigo; si no lo nombro, lo persigo perversamente" (Block de Behar 1990: 151. Subrayados en el original.).

### **3. Del silencio a la elocuencia**

Por todo lo dicho hasta ahora, la dinámica discursiva andahaziana se constituirá en la adjunción de una miríada de voces que harán estallar, en la página, los silencios. En la contigüidad de estas contrariedades polisémicas los textos establecen un diálogo que desnudan las premisas sobre las que se han edificado esas omisiones.

En todo momento, las páginas se saturan. Acuden diversas lenguas, muchas veces con sus correspondientes traducciones -el italiano, el latín, un supuesto español antiguo-; discursos inventados, robados o plagiarizados; una tipografía diferente -el (ab)uso de la bastardilla, por ejemplo, es, quizás, el hecho más notable en sus tres novelas-; formas discursivas varias -cartas, poemas, alegatos, historial médico, aforismos, prontuarios-. Armada a partir de injertos, la narrativa de este autor encubre una "genealogía monstruosa" que enajena, une y reposiciona fragmentos, estilos y voces diferentes. (11) La productividad textual funciona como una logofágica indigestión de otros cuerpos discursivos, como superposiciones de citas, como estereofonía léxica (Perilli 1995: 122 y Sommer y Yúdice 1986: 198).(12) La operación básica de la narración adquiere la

forma de incorporación de fragmentos varios, de añadidos que coexisten en el discurso, corporizando el silencio a partir del exceso (de Toro 1995: 142).

Desde un punto de vista lingüístico, los adjetivos, eufemismos y perífrasis anegan el espacio discursivo y llenan todos los intersticios de la narración. Para decir aquello que no se puede nombrar, se acude a la proliferación, desarrollando, muchas veces, lo que Sarduy denominara como "lectura radial" (1972: 170). Como ejemplo, la palabra "clitoris", esto es, el (re)descubrimiento central de la obra de Colón que despierta el horror de los Doctores de la Iglesia y de los ricos propietarios de burdeles venecianos (13) jamás será pronunciada en el texto. En su lugar, se termina ejecutando una cadena de significantes que orbitan alrededor de esa ausencia: "dulce tierra" (12), "el órgano que gobierna el amor en las mujeres" (12), "América", su versión griega "kleitoris" (con su inmediata traducción entre paréntesis: "cosquilleo") (14), el "Amor Veneris" (14), "diminuta verga" (146), "innominada parte (148), "diminuto glande" (148), "pequeña protuberancia" (154), "sede del deleite" (154) "pene femenino" (155), "la sede del amor en las mujeres" (161). (13)

La adición (con su multiplicación y su superabundancia) se constituye así en la operación textual básica. Las expresiones se propagan, reproducen y proliferan, desnudando las limitaciones de una palabra que quiere (pero no puede) mostrarse como totalizadora. Una telaraña lingüística, una constelación léxica gira constantemente y con obsesiva insistencia alrededor de significados que se escapan y se niegan a incorporarse en la página. La imprecisión es su constante. Cuando el narrador, por ejemplo, en las últimas páginas, intenta transcribir los versos de "Misa negra", de Inés de Torremolinos, termina asegurando en nota que jamás se halló ningún ejemplar de la versión original en

castellano -posiblemente incinerada por la Inquisición, junto con su autora-. Los versos que la novela reproduce, dice, son una "modesta e imperita" traducción hecha al español por el propio narrador, a partir de la versión italiana que se encontraría en *Antología Prohibita* (262).

Toda la articulación novelística aquí pareciera girar siempre alrededor de la transmisión de voces y de un cuestionamiento a los "puestos narrativos" (Lyotard 1998: 47). El narrador (devenido en parte traductor) será también lector de un texto y su narratario, narrador más tarde. La imposibilidad de hablar o acceder a lo prohibido obliga a estrategias perifrásticas que dibujan una galaxia alrededor de los paragramas obliterados que hacen funcionar el texto (Bustillo 1996: 202). Lecturas radiales y traducciones de traducciones, en todo este proceso de cruces de voces y lenguas se fractura la idea de simple reproducción para, en su lugar, proponer un modelo que implica un movimiento inestable de apropiación y modificación que desnuda las estrategias de las estructuras del conocimiento dominante. Así, uno de los aspectos más esenciales de estos textos radica en la desarticulación y exhibicionismo de los mecanismos y presuposiciones de un discurso supuestamente central, del conocimiento que deriva de él y de los medios que utiliza para construir "la verdad". Con este fin, la deconstrucción pareciera implicar la descentralización y recolonización de un espacio incapaz de respetar el ser y significado del otro (de Toro 1995: 141). (14)

#### **4. Las costuras (in)visibles del monstruo**

Estas máscaras, excesos e indeterminaciones (de voces y silencios) de las que hablábamos más arriba se reiterarán en su segunda novela, *Las piadosas*. Ella se abre con dos epígrafes (de Cortázar, el primero y de Poe, el segundo) que resultan llamativos y que

se convierten en razón o excusa de la propia escritura, al tiempo que reiteran esta dinámica de ocultamiento. (15)

Mientras que el primero establece una verdadera declaración programática (se preanuncia lo que vamos a leer como aproximación conjetural a, como roce impreciso y vacilante con otra textualidad), el segundo, extraído de "El escarabajo de oro", se desnuda como punto generador para historiar el origen familiar de Annette. (16) En efecto, ya en el interior de la novela se establecerán conexiones entre la historia del padre de Annette y la del personaje de Poe (85-86). Será precisamente aquel blanco que el cuento de Poe omite lo que Andahazi intentará completar. Así, una vez más, los huecos que quedan entre textualidades se convierten en los generadores de la narración.

Pero este juego con el silencio se duplica hasta el infinito. Se instala en el espacio epigráfico de inmediato al retacearse el origen de las dos citas. En este "vacío" que el paratexto deja ostensiblemente -se dice el autor pero no el texto al que pertenecen- parece ocultarse uno de los nódulos textuales. Más adelante, se nos recordará que

[a]unque los repetidos incidentes relativos al plagio -acusaciones remotas y recientes, comprobadas o descabelladas- parecieran ser intrínsecos de la literatura y tan antiguos como ella, en el caso de *The Vampyre* las disputas no se suscitaron justamente por reclamos de propiedad. Al contrario, por alguna extraña razón, nadie quiso reconocer como propia a la maléfica criatura que estaba llamada a abrir caminos [16].

Alrededor de este "vacío de propiedad" que se niega, alrededor de este "eclipse de la presencia" autoral (Baudrillard 1990: 85), parece girar el texto de Andahazi. Se

descorre a medias la relación entre textos, se hace obvia, pero se la oculta a la vez. No se trata de explicar y nombrar todo sino de hacer evidente el encubrimiento, el escamoteo y el desplazamiento de voces, en una articulación incesante "entre textos", con sus ausencias y sus aproximaciones indirectas (Bustillo 1996: 333 y Baudrillard 1990: 108).

Por otra parte, esta "omisión de nombres" (manifestada en los epígrafes a partir del "olvido de los títulos") parece espejar la situación de "The Vampyre" de Polidori, texto con el que se establecen tantos roces. En efecto, el relato del argentino intenta contar una versión conjetural sobre la escritura del primer texto de vampiros en lengua inglesa, en el cual Polidori, gracias a su canje, no habría hecho más que sustituir (mediante la falsificación y el engaño) el nombre de Annette por el suyo como único autor. En la historia "real", en cambio, sabemos que el nombre del secretario fue substituido por el de Byron. De hecho, durante un tiempo los editores publicitaron dicho texto como suyo, hecho que obligó, tanto a este último como a su secretario, a solicitar una rectificación a la editorial con el objetivo de restituir la autoría. (17)

A instancias de estos pedidos, sabemos que el editor de *The New Monthly Magazine* (1819), Henry Colburn, se vio obligado a eliminar el nombre de Byron de la cubierta del texto. En su lugar, sin embargo, dejó uno más ambiguo: "The Vampyre"; a tale related by Lord Byron to Dr. Polidori". Tal modificación no ahorró a Polidori, según Skarda (1989: 269), ser considerado un autor pirata, parásito y mentiroso. Lo interesante es que, después del suicidio del Polidori real, se produce una nueva alteración. Byron admite que la base de la historia era suya y que su negativa a reconocerlo se debía a que no quería que el mundo supusiera que "[he] had vanity enough, or was egotist enough, to write in that ridiculous manner about [himself]" (Skarda 1989: 268-269).

La ficción se desnuda como actividad que se detecta en los silencios, en los blancos de las entrelíneas, en las ambigüedades que éstas dejan. Como se recordará, casi en los finales de *Las piadosas*, se sugiere que los textos escritos por Puschkin, Chateaubriand, Fernán Caballero, el mismo Byron y hasta el autor del *Himno Nacional Argentino*, Vicente López y Planes, habrían sido apócrifos. En verdad, se apunta, no serían más que el producto de un escandaloso trueque entre estos escritores y Annette, su verdadera autora (pp.213-215).

Pero más aún, casi como al pasar, el último párrafo de la novela se cierra insinuando, en un descarado juego de contradicciones, que la historia firmada por Andahazi también habría sido escrita por ella, de quien, en párrafo anterior, se dice dudar de su existencia. (18) Así, una vez más, el tema de la omisión y el silencio se hace presente en el texto, aludiendo al mutismo que existe alrededor de la vida de Polidori en sus últimos años, los entredichos con la autoría de su texto, la deliberada omisión de Mary Shelley respecto del nacimiento de *The Vampyre* en su prólogo al *Frankenstein*, la improbabilidad de la existencia de Annette (aunque, se afirma juguetonamente, la de las hermanas estaría comprobada). (19)

Como vemos, en el vestíbulo paratextual, los juegos se multiplican y los vacíos se exaltan, preanunciando lo que ocurrirá luego en el interior de la novela. Serán los márgenes de la edición de *De re anatomica*, propiedad de Polidori, como decíamos al principio, a partir de donde Shelley intentará escribir, inaugurando toda una cadena que va imbricando y entretejiendo una genealogía de parentescos monstruosos. Así, el cuerpo femenino será leído y (d)escrito por Mateo Colón, a quien lee y escribe (en los márgenes) el doctor Franckenstein (con "c" y en el siglo XVI). En las glosas de esta edición,

propiedad de Polidori, se inspirará Shelley para crear su famoso doctor, quien a su vez será leída por Andahazi y a partir de la cual (o de los cuales) escribirá. (20) En definitiva, se escribe porque se lee, porque se ha escuchado leer y porque se relee. Los límites entre escribir y leer se tornan borrosos, oscuros e imprecisos, puesto que se trata de una actividad plural, compartida, recreada. La escritura se disemina, se dispara y prolifera entre retazos textuales, jugando siempre en los bordes, aprovechando los silencios, escribiendo en ellos "para decir lo 'otro' en el ágora del texto" (Chiampi 2000: 36). *Intercourse de discourses*, la ficción se escribe a partir de las f(r)icciones que ellos producen, entre las ausencias y ambigüedades que las letras y los nombres han dejado (Franckenstein devenido Frankenstein), al tiempo que se cuestiona el concepto mismo de propiedad. (21)

Andahazi trastoca e invierte los límites entre originalidad y repetición, entre el derecho a la palabra y el silencio, entre discurso y omisión. El consumo textual y el sexual se hermanan en una *petite mort* que alcanza su clímax en un orgásmico exceso de lenguaje que llena los vacíos. Entre dicción y dicción, entre cuerpo y cuerpo (textual), se produce una ocurrencia original y eventual que, como una degeneración celular, llena el espacio con aquello que no se dijo, no se pudo o no se puede decir. Tumor discursivo, metástasis lingüística, es en ese cuerpo secreto, extraño o deforme (el clítoris de Colón, la hermana monstruosa) en que se desarrolla una propuesta interpretativa. Se reivindica así la entre línea, se recupera el silencio, se cuestiona la apariencia y el disimulo, y con ello la persona que mantiene el poder.

## 5. El evangelio de la vacuidad

En todo momento, como vemos, las novelas de Andahazi se inscriben en los intersticios, en las intersecciones dejadas por una grilla de lecturas, de voces que se entrecruzan, dando lugar a un espacio espectral en donde el otro/lo otro silenciado se conforma.

En *El anatomista*, Mateo Colón no hace (no puede hacer) su descargo ante la Inquisición con su propia voz. Sólo puede explicar ese misterioso órgano que dice haber descubierto en el universo femenino con la voz de otro, de Descartes, tomada principalmente del *Discurso del método*. (22) El cuerpo femenino oculto, generador de la narración, será descrito por Colón con una voz robada que se esconde ladinamente entre líneas. La escritura aparece en todo momento como sucesión de palabras que encubren el sujeto real de la enunciación, que se regodean en un movimiento de desplazamientos, engaños y mistificaciones. Se desnuda una práctica del (no) decir, que se manifiesta en su recurrencia a voces ajenas y lenguajes alusorios.

En *Las piadosas*, el fenómeno se reitera. Escriba de los grandes nombres de la literatura universal con quien ha llevado a cabo su transacción desvergonzadamente y sin culpa, Annette acude a un *corpus* ajeno -humano y literario- como doble fuente de inspiración (esto es, para [sobre]vivir y para escribir). Es precisamente en la figura de la deforme Annette en donde se establece una práctica de poder, al tiempo que se construye una batalla crítica desacralizadora de la literatura (y la cultura toda). Se percibe así el texto (y por extensión, todo lo escrito), irónicamente, como práctica de mercado que basa su existencia en la transacción e intercambio (semen por semas), mientras que se abren

múltiples cruces entre parodia, pastiche y apropiación y reciclaje como dinámicas textuales.

En *El príncipe* las alusiones a Maquiavelo comienzan por hacerse obvias desde el título. El mismo Andahazi ha declarado que su intención original era la de reescribir el texto del florentino aplicado a nuestros días y a las circunstancias argentinas, pero la realidad del país durante los diez años de gobierno menemista (1989-1999) le había terminado pareciendo más maquiavélica que la descrita en las ideas del consejero de los Médici. Así, pronto abandonó el proyecto inicial y se vio obligado a escribir otro libro que, en la práctica, conserva en el fondo aquel espíritu de Maquiavelo (Andahazi en Cortés Koloffon 2001. Edición electrónica).

Narrada desde la perspectiva de un "yo" colectivo -que recuerda mucho al narrador plural de *El otoño del patriarca* de García Márquez- texto con el que el autor argentino dice establecer varias conexiones-, la novela parece conformarse, desmesuradamente y en todo momento, a contraluz de una alegoría cristiana. (23) En ella se conjugan la figura de Jesucristo y la de un presidente hiperbólico y excesivo que huye con sus doce ministros-apóstoles hacia los cielos, prometiéndole a su pueblo, mediante "el ilusionismo de las palabras", que algún día regresará (Gil 2001. Edición electrónica).

Sólo con la apropiación y el desguace caníbal, con la deslegitimización del corpus extranjero se obtiene la propia dinámica, que aparece como una estrategia imaginativa que busca poner en escena, desde lo literario, aquello que, desde el poder, se reprime ferozmente o quiere ocultarse. (24) Y si, como señala Schettini (2000: 32), la tradición política argentina había establecido un relegamiento del cuerpo de los hombres políticos a un segundo plano para focalizar "en el conjunto de sus ideas que los elevaría por encima

de sus contemporáneos", durante los '90 se produce una inversión llamativa. Las ideas se repliegan, se ocultan, se disfrazan detrás de una exhibición casi obscena de la imagen, de cuerpos modificados por las cirugías, de escenografías teatrales, de lenguajes ilusorios que niegan la realidad o posponen indefinidamente la verdad. (25)

A este discurso reducido y reductor de lo político y social que se percibe en la Argentina durante los '90 se le opondrá, desde el campo literario, un juego de "seducción por exceso" (la expresión pertenece a Schettini 2000: 32) que jugará con el estilo, los lugares comunes y los géneros. Esta seducción, en el caso concreto de las novelas y cuentos de Andahazi, se sostendrá a partir de la postergación, ritual cuyo placer dependerá de la suspensión y el desplazamiento (ya hemos visto en sus textos previos cómo se desarrolla toda una escritura radial que flirtea con aquello que no puede o no quiere pronunciarse). La diégesis se transforma en un aparente dispendio, en un vaciamiento, en una devaluación de palabras, de recursos, de géneros que se regodea en/con el "no decir".

La oración inicial con que se abre *El príncipe* es quizás un buen ejemplo de lo que venimos diciendo. En efecto, al comenzar con una frase que no cierra hasta la tercera página -y que pareciera guardar, en su técnica, ecos notables con *El otoño del patriarca* - inicia una escritura que, bordeando los géneros (del esperpento, de la sátira política, de la parodia de las novelas de "dictadores" latinoamericanos), trabajando en sus límites, no se propone decirlo todo sino escenificar lo incompleto, contradictorio y desmesurado de un discurso que, en realidad, se plantea no decir nada (Avellaneda 1994: 168). Así, toda una enumeración insistente y exasperante de casi tres páginas retrasa la oración principal construida solamente sobre la base de siete palabras que terminan denunciando la

imposibilidad del decir: "algo todavía *indecible* habría de ser anunciado". (15. El subrayado es nuestro.)

En la paradoja de un "indecible anunciado" reside todo el texto. El silencio, entonces, grita aquello que no puede decirse y produce un enunciado lingüístico que juega con un vacío textual, un blanco, una ausencia que, estruendosamente, se hace presente a través del grito eufemístico y que termina formando parte integral de la composición. Así, aquello que no puede o no quiere ser dicho por el discurso tradicional da lugar a un exceso de lenguaje, una *bavardage*, un flujo de palabras, una plétora de voces que, a la manera de una pintura cubista, intentan describir, desde distintos ángulos, lo impronunciable (Van Den Heuvel 1985: 69). Como ejemplo, ante la desaparición del Hijo de Wari durante tres lustros, la narración se carga de versiones y referencias que saturan la página e intentan llenar ese silencio con interpretaciones contradictorias que hacen estallar la confianza en las palabras.

Los alfareros, que bajaban para vender sus artesanías al pueblo del otro lado de las montañas, decían que decían los viajeros que iba a la ciudad que decían los que iban al otro lado de la frontera que los que cruzaban el río ancho decían que decían los que viajaban a la capital que decían los que atravesaban el océano que lo habían visto [al Hijo de Wari], llevando la estatua de la China Supay a cuestas, seguido por su cohorte de lagartijas, sapos e insectos [...]. Decían que decían haberlo visto caminando por las escarpadas laderas de las Rocallosas y bordeando los infinitos precipicios del Himalaya, decían que decían haber visto su paso decidido a través de la cintura de los Urales y entre las cumbres cercanas al Monte Ararat. Pero éstas no eran más que habladurías. (107).

La imposición de un silencio (a veces amenazante y censor) de ciertos temas y palabras esgrimido por las autoridades es conjurado por una superabundancia de expresiones perifrásticas que exaltan el vacío. A partir de la *amplificatio*, este parloteo incesante construye una seducción lingüística que termina por cautivar al lector, al procurarle el placer de reconocer, satisfacer y colmar las lagunas discursivas de la autoridad que la novela pone en escena. Sus histerias, obsesiones y prejuicios aparecen así escenificados en/con su contundente castración. Se exhibe el permanente escamoteo de lo esencial, haciendo ostensible las limitaciones de una palabra represiva mientras que juega con sus despliegues tácticos.

## 7. Conclusiones

Hasta aquí hemos visto que al silencio impuesto se responde con una superabundancia de palabras digresivas y aparentemente inoportunas que desvían y amplifican el discurso. Este parloteo desenfrenado circunscribe siempre un hueco o vacío que solamente puede ser satisfecho mediante la plenitud. De esta manera, la *amplificatio* termina siendo uno de los recursos técnicos a los que más se recurre en los textos andahazianos (se recordará, como ejemplo, los problemas que términos como "semen" o "clítoris" han provocado en el nivel lingüístico de sus dos primeras novelas y la recurrencia a procedimientos redundantes de sinonimia, metaforización y perífrasis que podrían interpretarse como una (in)directa acusación de hipocresía dirigida a aquellos que detentan el poder).

Mediante esta táctica, la narración adquiere un ritmo inflacionario y antieconómico. Se multiplica, derrocha y despilfarra el *continuum* discursivo en una cadena de significantes que apuntan, en definitiva, a señalar aquella fisura entre palabras

de la que hablábamos en un principio, desnudando las estrategias y complicidades de las ciencias y el poder, el poder y la censura, las ciencias y el silencio, el poder y la filosofía.

La ciencia si(l)encia. Y la cercanía fonética, en un español latinoamericano, juega encubriendo una paranomasia que se rompe con la presencia incómoda de un cuerpo extra (la letra "l"). Ésta, como una virgulilla, desnuda abiertamente el enmudecimiento, la tachadura y el mutismo del discurso científico (y filosófico), recordándonos algo más que una simple batalla con el lenguaje. El problema, en definitiva, no es sólo epistemológico sino también político. La expansión en el nivel del discurso, que parece ser un elemento central de la narrativa andahaziana, propone una práctica crítica que resiste la llevada a cabo desde ciertos sectores poderosos, mientras que desafía al lector a repensar el sistema de categorías impuestas y reconocer como significativo aquello que se ha tratado de omitir sistemáticamente. (26)

En conclusión, la entrelínea se resalta a partir de un trabajo de fileteado alrededor de ella, destacando, denunciando y hablando sobre esa ausencia. Así, al designar el blanco se provoca una primera inversión del poder, "un primer paso en función de otras luchas contra el poder", como dice Foucault (1994: 84). Se termina desnudando una concepción de aquél que no es la clásica concepción negativa -esto es, definir los efectos del poder por la represión, privilegiando la fuerza de la prohibición-, sino que se lo percibe como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social y que engendra y forma saberes y discursos (Foucault 1994: 182). De esta manera, desde su narrativa, Andahazi pareciera ubicarse desde una perspectiva que busca figurar en dónde están las líneas de fragilidad del poder, dónde sus puntos fuertes y cómo y dónde se han impuesto.

## Notas

(1). Si Andahazi buscaba un objetivo publicitario con su nota, obviamente lo logró, dado que algunos librereros en la ciudad de Buenos Aires promocionaban su segunda novela como "la continuación de *El anatomista*".

(2). En su relato a Polidori, cuenta la trilliza Annette en *Las piadosas*, que, en sus correrías por los subsuelos de París, llega una noche a los sótanos de la librería Editorial Galland. Allí se encuentra con cientos de miles de manuscritos apilados hasta el techo. No se trataba, dice, de los originales que habían visto en forma de libro la luz de la gloria y la posteridad, sino, muy por el contrario, de aquellos que cargaban la condena más atroz con que se puede castigar una obra: sobre la portada todos llevaban un sello rojo que rezaba, lapidario, "IMPUBLICABLE". Si pudiera describirlos las maravillas que me fueron reveladas en aquellas páginas condenadas a muerte antes de nacer... Os aseguro que la historia de las letras de Occidente habría sido otra y más gloriosa si tan sólo algunas de estas páginas, en lugar de otras ilustres, reconocidas y consagradas, hubiesen visto la luz de la publicación (Andahazi 1998b: 110).

(3). "Creo que todas las obras literarias son, en alguna forma, hijas del azar y ésta [*El anatomista*] nació, precisamente, del azar. Yo estaba trabajando en una novela que sucede en nuestros días y necesitaba datos anatómicos, por lo que di con una historia del cuerpo humano en el que aparece una pequeñísima mención a Mateo Colón. Me encontré con una novela en potencia: un anatomista del siglo XVI que, además de llamarse igual que Cristóbal, dice ser el descubridor de un órgano -y es lo que me fascinó- que gobierna el amor y placer en las mujeres. Esa frase tomada en sentido literal me convenció de hacer la novela; lo que me sorprendió muchísimo fue la casi nula información acerca de Mateo

Colón. Son escasísimas las menciones que de él se hacen en las enciclopedias, especialmente siendo uno de los más importantes anatomistas de su época. Me pregunté a qué se debía el anonimato en que se mantuvo y formé la hipótesis de que probablemente haya sufrido censura, de modo que fue más la falta de información lo que me llevó a hacer una novela, a resucitar a un personaje" (Andahazi en Cisneros Morales 1997. Edición electrónica).

(4). "Hasta aquí los hechos: el anatomista realmente existió, fue médico de un papa, descubrió un órgano que probablemente sea el clítoris y ese descubrimiento fue ignorado por las enciclopedias. Con estos escasos elementos arrancados a la realidad, Andahazi construyó una ficción que, por momentos, alcanza un grado de verosimilitud inquietante ("El oficio del escritor es engañar", sonrío [Andahazi], halagado)" (Chiaravalli 1997. Edición electrónica.).

(5). La producción de Andahazi editada hasta el momento en que se escribe este trabajo consta de tres novelas, *El anatomista* (1997), *Las piadosas* (1998), *El príncipe* (2000), y un libro de cuentos, *El árbol de las tentaciones* (1998). *El anatomista* cuenta la historia de Mateo Colón, un anatomista renacentista que inicia la búsqueda de una pócima que logre conseguir el amor de Mona Sofía, una prostituta veneciana de la que se haya locamente enamorado. En su exploración del cuerpo femenino pronto descubre, gracias a los experimentos que realiza sobre una virtuosa dama gravemente enferma, Inés de Torremolinos, el órgano en donde, según él, se encuentra la sede del amor y del placer en las mujeres: el clítoris. A partir de la presentación de su libro en donde expone sus descubrimientos, la Iglesia toma cartas en el asunto y es llevado a juicio ante la poderosa Inquisición, acusado de "herejía, blasfemia, brujería y satanismo" (163).

(6). A veces se cita mal (Thomas Laquier por Thomas Laqueur [154]), se inventa ("las obras que menciono son ciertas algunas, la gran mayoría no" [Andahazi en Cisneros Morales 1997. Edición electrónica.]) o se convoca lo nunca visto (por ejemplo, el libro XI, capítulo XVI de *De re anatomica* [7]). Respecto de esto último, el mismo Andahazi ha hecho público su desconocimiento del texto original de Mateo Colón durante la escritura de su novela.

(7). "La literatura se nutre de la literatura. No hay realidad por fuera de la literatura. Por ejemplo, aunque escribí *El anatomista*, que se desarrolla en Venecia, Padua y Florencia, no conozco esos lugares. Tampoco Ginebra, que es donde se llevó a cabo la reunión de Byron, pero me parece que los escenarios están contruidos desde la lectura" (Andahazi en Mateos 1998. Edición electrónica).

(8). Tomás Eloy Martínez ha señalado como característica casi esencial de la cultura argentina una actitud de desconfianza en los documentos escritos. Como ejemplo, citaba las reacciones que despertaba la figura paradójica de Mitre. Si bien éste introdujo en la historiografía argentina la seriedad documental y el afán de investigación, su actitud manipuladora de la documentación -a partir de un juego de censuras, silencios y omisiones significativas- terminó por levantar en el imaginario argentino una abierta desconfianza en la veracidad de los mismos. Todos ellos pueden ser, en algún momento, fabricados o desvirtuados ya por los políticos ya por los historiadores para su propio provecho (Martínez 1996: 93). De esta forma, continúa, si en el campo de una Historia del siglo XIX convenientemente recortada nació lo que podemos identificar ahora como el "relato argentino," muchas de las narraciones posteriores pueden ser leídas y entendidas como respuestas a esas faltas, a esas omisiones, en fin, como reescrituras del discurso

histórico. Para mayores detalles, véase también Shumway 1995. En particular, puede consultarse el capítulo "Bartolomé Mitre y la galería de celebridades argentinas," en donde el lector podrá encontrar un interesante análisis sobre los silencios y premisas que sentaron las bases de la historiografía argentina.

(9). "[E]l relato [se refiere a *El anatomista*] es una reflexión en torno de los mecanismos que rigen filosofía y poder, ciencia y poder y cómo siempre el poder termina adueñándose de los discursos científicos y filosóficos" (Andahazi en Mateos 1998. Edición electrónica).

(10). "‘La obra premiada no contribuye a exaltar los valores más elevados del espíritu humano’, declaró la Fundación, que de un día para otro decidió convertirse en juez y en parte. Este fue, en realidad, el último eslabón de una cadena de hechos algunos (sic) atribuyen a la disconformidad de Amalia Lacroze de Fortabat con la resolución del jurado, que decidió galardonar a una obra de alto contenido erótico. La promocionada ceremonia de entrega del premio, para la cual ya se había entregado un millar de invitaciones, fue suspendida sin motivos claros horas antes de su realización. Las empleadas de la Fundación tuvieron que llamar a cada uno para notificar el cambio de planes. Andahazi sólo recibió un mensaje en el contestador de su casa. También fueron suspendidas las entrevistas televisivas -concertadas por la propia Fundación. ‘El monto de la plata ya le fue entregado a Andahazi -dijo la Fundación Fortabat a *La Nación-*, luego de advertir que no tenían ‘nada que agregar a la solicitada’" (Litre 1996. Edición electrónica.). Estos hechos de censura respecto del libro y de su autor se extendieron inclusive más allá de las fronteras argentinas. En efecto, cuando la edición inglesa salió a la venta en septiembre del ‘97 en Nueva York, la editorial Doubleday se dispuso a

anunciarla en el *New York Times*. Sin embargo, en un episodio digno de una novela escrita por Andahazi, este importante periódico neoryorkino, que cuenta con un "comité de avisos" que determina qué es publicable o no, decidió rechazar el anuncio publicitario por aparecer en él la palabra "clítoris" en varias ocasiones. Se solicitó así a la casa editorial que se reemplazara el término para poder editar el anuncio en sus páginas (ver Kolesnicov 1998 [Edición electrónica] y AILB 1999 [Edición electrónica]).

(11). "Me parece que la monstruosidad es siempre muy recurrente en mi literatura" (Andahazi en Cortés Koloffon 2001. Edición electrónica.).

(12). Para una definición de "logofagia" ver Loew 1995. Edición electrónica.

(13). Un juego análogo al de *El anatomista* se reiterará más tarde en *Las piadosas* con la palabra "semen": "elixir de vida" (126), "dulce elixir de la existencia" (127), "dosis vital"(128), "vital simiente" (134), "dulce y blanco germen de la vida" (134), "vital fluido" (142), "blanco elixir de la vida" (142), "preciada materia del éxtasis" (143), "anhelado fluido" (147), "néctar de la vida" (151), "elpreciado tesoro" (153), "blanca y anhelada lava" (156), "fluido de la vida" (157). Esta cuidadosa rotación lexical concluye por evidenciar el virtuosismo verbal de Annette, en parte su narradora, quien busca fascinar y conquistar a Polidori mediante la *performance* lingüística. Seductora babélica, Annette seduce por el significante, construyendo una doble figura elíptica encantatoria (alrededor de su víctima y alrededor de su significado), convirtiendo su discurso en una "verbacanal" en la que se enredan el erotismo carnal con el lingüístico (Chiampi 2000: 73).

(14). En su trabajo, de Toro (1995: 143) agrega que "a reconstructive critical conscience cannot situate itself outside of the cultural, theoretical or political system or

outside of contemporary philosophy for that matter. The potential critique here is that research and scholarship are coming from within the parameters made available by the centre".

(15). "Toda biografía es un sistema de conjeturas; toda estimación crítica, una apuesta contra el tiempo. Los sistemas son sustituibles y las apuestas suelen perderse."

Julio

Cortázar.

"Había algo en el tono de la carta que me llenó de inquietud. Su estilo difería por completo del de Legrand. ¿En qué estaría soñando? ¿Qué nueva excentricidad se había posesionado de su excitable cerebro? ¿Qué asunto de 'la más alta importancia' podía tener entre manos? Las noticias que de él me daba Júpiter no auguraban nada bueno." Edgar Allan Poe.

(16). Aunque en ningún momento se especifique la fuente de las dos citas, en el caso de la segunda, debido a su extensión y a un par de nombres propios, se la puede identificar como perteneciente a ese texto de Poe. Resulta interesante que, en la edición en inglés, su traductor, Alberto Manguel, se hubiera permitido identificar el texto de Poe, callando el de Cortázar, mientras que en el original español no se dan las fuentes textuales de ninguno de los dos epígrafes. En una entrevista que tuvimos ocasión de realizar a Andahazi en Buenos Aires en mayo de 2001, nos confirmaba que la cita cortazariana estaba extraída de la introducción escrita por Cortázar a sus traducciones de los cuentos de Poe.

(17). "Neither of these performances are mine [se refiere a "The Vampyre" y a unos recuentos de su residencia en Mitylene que aparecieron publicados por la misma fecha] -and I presume that it is neither unjust nor ungracious to request that you will

favour me by contradicting the advertisement to which I allude. -If the book is clever it would be base to deprive the real writer -whoever he may be- of his honours;-and if stupid -I desire the responsibility of nobody's dulness but my own.[...] [T]he formality of a public advertisement of a book I never wrote [...] is a little too much -particularly as I have no notion of [its] contents [...]" (Byron citado por Skarda 1989: 266-267). Skarda (267) admite que Byron conocía bastante bien la historia de Polidori, pero adopta la posición de "escritor agraviado" en su carta porque aguardaba ansiosamente la crítica de Goethe a su *Manfred* y conocía las sospechas de plagio que tenía éste sobre dicho texto.

(18). "La historia ha dejado suficientes evidencias de la existencia de las mellizas Legrand. En los libros del Hôtel d'Angleterre de Ginebra existe aún el registro de su hospedaje. Sin embargo, es absolutamente improbable que haya existido la supuesta trilliza oculta. Al menos, en lo que a mí concierne, no he conseguido hallar ninguna evidencia. Me resisto a tomar como prueba el sobre negro -lacrado con un sello púrpura en cuyo centro se sospecha una presunta, casi ilegible, letra L- que apareciera, inopinadamente, sobre mi mesa de trabajo y que aún no me he resuelto a abrir" (219).

(19). En efecto, y de acuerdo con Hugo Caligaris, las mellizas Legrand habrían nacido en París el 24 de febrero de 1744 y, como los personajes de Andahazi, se habrían llamado, efectivamente, Colette y Babette. Como sus homónimas andahazianas, se habrían dedicado a la comedia picaresca, habiendo sido censuradas y procesadas en 1762 con motivo del estreno de una obra teatral titulada "La tentación", acusada de pornográfica. Años más tarde, se las recordaría como las pioneras del vodevil (Caligaris 1998. Edición electrónica.).

(20). En verdad, el juego de voces se torna mucho más complejo. Recuérdese que, de acuerdo con sus declaraciones, Andahazi tiene acceso a algunos de estos datos a través de referencias indirectas del italiano Contardo Calligaris.

(21). "La parodia parece un simple juego con el procedimiento, pero siempre están en juego otras cosas. Para poner como ejemplo una cuestión que me interesa especialmente: ¿por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos con otros" (Piglia 1993: 111). A propósito, señala Andahazi:

"Si algo me propongo es desacralizar la literatura y abordar con ciertas perspectivas la historia grandilocuente de determinado momento. Pero si uno intenta ubicarse en la época del Renacimiento, por ejemplo, se dará cuenta de que lo mío estaba bastante más cerca de la caricatura que de otra cosa. Y eso para desacralizar la historia, también. [...] [E]l protagonista de esa novela [se refiere a *Las piadosas*] es la propia literatura como una herramienta de neutralización, sin duda. El poder siempre ha tenido dos grandes instrumentos. Por un lado está la censura, y como eso no es suficiente, entonces viene la sacralización, el conocimiento imperfecto, que es alejar al lector de la literatura" (Andahazi en Jara 2000. Edición electrónica).

(22). "Durante el juicio en el que Mateo Colón comparece ante el Tribunal de la Inquisición, hay dos momentos: el primero, la declaración de los testigos, está narrado en un presuntísimo español antiguo, totalmente inventado. El segundo, el alegato de Mateo

donde explica que su descubrimiento no es demoníaco, está narrado con la voz de Descartes tomada, principalmente, del *Discurso del método*. Fue el tono que me pareció más apropiado, si uno piensa que en la época en que comenzaba a surgir el mecanicismo, un matemático tan preciso como Descartes podía decir cosas tan imprecisas (y justificarlas tan bien, además), como dar una razón anatómica a la existencia del alma y ubicar su sede entre dos huesos del cerebro" (Declaraciones de Andahazi en Chiaravalli 1997, edición electrónica.). Vale la pena destacar cómo Andahazi retuerce en su texto el discurso cartesiano, al borrar sus orígenes y cruzar las influencias, mediante una nota en *El anatomista* que dice: "Los *fluidos kinéticos* que describe Mateo Colón son sorprendentemente análogos a lo que Descartes habrá de llamar "espíritus animales" en el *Tratado de las pasiones*. No sería de extrañar que el filósofo francés se hubiera inspirado en Mateo Colón" (190. Subrayados en el original.).

(23). "[Y]o intenté -y creo que no lo conseguí- retomar esta tradición que justamente se inicia con *Tirano Banderas* y que continúa de este lado del océano con obras como *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias y *El otoño del patriarca*, de García Márquez. Me parece que tenemos toda una tradición vinculada a *Tirano Banderas*" (Cortés Koloffon 2001. Edición electrónica). En charla con el autor, y ante una observación nuestra sobre la aparente "desmesura" que *El príncipe* pareciera encerrar entre sus páginas, nos señaló:

"Me parece que ésa es la condena que cargamos los escritores latinoamericanos a la hora de lanzarnos sobre la literatura política. Volvemos al tema de competir con la realidad. Uno se ve obligado a ser más desmesurado que la propia realidad. Y un poco ahí, si querés, para mí el modelo fue *El otoño del patriarca* de García Márquez, que es

una novela completamente desmesurada" (Entrevista con el autor. Buenos Aires, 28 de mayo de 2001).

Los tres "libros" y el epílogo que constituyen la novela establecen, desde sus títulos, ecos intertextuales evidentes con la historia bíblica. El primero de ellos aparece subdividido a su vez en dos capítulos "El reino de los cielos" y "El sueño eterno". El libro segundo, en tanto, titulado "Crónica de la vida del príncipe desde el día de su nacimiento hasta su ascensión", parece conjugar elementos del Libro del Génesis con componentes del Nuevo Testamento. Presenta dos capítulos: "El ángel caído" y "La coronación", en donde se describe, a manera de *racconto*, el origen del Hijo de Wari, su carrera política hasta su entrada triunfal en la casa de gobierno como presidente de la República. En su tercera parte, irónicamente titulada "Argentina Sono Fin" (en obvia alusión al famoso estudio de cine argentino de los años cuarenta "Argentina Sono Film" y a la decadencia del país en los '90) se subdivide en "El reino de las sombras" y "El reino de las luces". Finalmente, el epílogo se titula "El regreso".

(24). A propósito, con referencia a su anterior novela, decía Andahazi en una entrevista en 1998: "Con *Las piadosas* creo un monstruo que es mujer y que representa todo aquello que el poder no quiere de una mujer: es fea, es inteligente, talentosa y lujuriosa. El poder quiere mujeres hermosas, estúpidas, castas, sin ningún talento" (Andahazi en Mateos 1998. Edición electrónica).

(25). "El menemismo desembarcó en la pantalla con ínfulas colonizadoras y predicó con el ejemplo el evangelio de la vacuidad. Con ánimo juerguista mostró en el privilegiado escaparate televisivo su fascinación por los oropeles de la estética Versace, su afición por las fiestas interminables, su desprecio por la cultura del trabajo y el

esfuerzo, su apuesta a la lógica timbera, su adhesión a la filosofía del sálvese quien pueda, su culto por el éxito *prêt-à-porter*, su tendencia a tomar el cinismo como timón en tiempos de tempestades y su concepción del ejercicio del poder como un show de función continuada" (Schettini 2000: 17). Por problemas de espacio no podemos extendernos aquí en estos conceptos, pero remitimos al trabajo ya citado de Schettini (2000) sobre la "farandulización de la política" y su relación con el espectáculo en la Argentina durante los 90 y al muy interesante estudio sobre la década menemista de Vázquez (2000).

(26). "[L]a filosofía, al menos desde Descartes, ha estado siempre ligada en Occidente al problema del conocimiento. [...] La ciencia, la imposición de lo verdadero, la obligación de verdad, los procedimientos ritualizados para producirla atraviesan completamente toda la sociedad occidental desde hace milenios y se han universalizado en la actualidad para convertirse en la ley general de toda civilización" (Foucault 1994: 114).

## Bibliografía

### Obras citadas

AILB. "Federico Andahazi y la censura: Sexo, censuras y dinero." *Semanario Brecha* 14, 687, 29 de enero de 1999: <<http://www.brecha.com.uy/numeros/n687/cuatroesq.html>>.

Albarrán, Jairo Calixto. "Apología del autor inédito." *El Excelsior*, (*Suplemento El búho*), 13 de diciembre de 1998: <<http://ww.excelsior.com.mx>>.

Andahazi, Federico. "El padre del monstruo." *La Nación*, 14 de septiembre de 1997: <<http://www.lanacion.com.ar>>.

-----. *El anatomista*. Buenos Aires: Planeta, 1998a (primera edición 1997). Edición en inglés: *The Anatomist*. Sydney/Auckland: Anchor, 1998. (Traducción de Alberto Manguel.)

-----. *Las piadosas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998b. Edición en inglés: *The Merciful Women*. Sydney/Auckland: Anchor, 2000. (Traducción de Alberto Manguel.)

-----. *El árbol de las tentaciones*. Buenos Aires: Temas Editorial, 1998c.

-----. *El príncipe*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Avellaneda, Andrés. "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta," en Bergero, Adriana J. y Reati, Fernando (eds.). *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994: 141-184.

Baudrillard, Jean. *Seduction*, London: MacMillan Education, 1990.

Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1990.

Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

Caligaris, Hugo. "El segundo descubrimiento de Andahazi." *La Nación Revista*, 13 de septiembre de 1998: <<http://www.lanacion.com.ar>>.

Cisneros Morales, Jorge. "El anatomista, novela de Federico Andahazi: Mateo Colón, descubridor de continentes sexuales." (Reportaje). *El Nacional en Internet (Suplemento Cultura)*, 8 de mayo de 1997:<  
[http://serpiente.dgsca.unam.mx/serv\\_hem/nacional/1997/08may97/08cu421.html](http://serpiente.dgsca.unam.mx/serv_hem/nacional/1997/08may97/08cu421.html)>.

Cortés Koloffon, Adriana. "El príncipe, ¿novela realista?" *Revista Siempre*, 9 de mayo de 2001:  
<<http://www.siempre.com.mx/Revista2499/cultura2499/cortes2499.html>>.

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Chiavaralli, Verónica. "La sede del amor y del placer." *La Nación*, 9 de marzo de 1997: <<http://www.lanacion.com.ar>>.

de Toro, Fernando. "From Where to Speak", en de Toro, Fernando & de Toro, Alfonso. *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995: 131-147.

Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.

Gil, Eve. "De príncipes y Apocalipsis latinoamericano." *El Foco*, 26 de junio de 2001: <[http://www.elfoco.com/El\\_Foco/Story\\_page/0,2388,5\\_1163\\_48265,00html](http://www.elfoco.com/El_Foco/Story_page/0,2388,5_1163_48265,00html)>.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge, 1989.

Jara, Patricio. "Andahazi: A patadas con los santos." (Reportaje). *Conexión Santiago*, Agosto 2000: <[http://conexionsantiago.com/literatura/2000/08/200008-al\\_entrev\\_andahazi1.htm](http://conexionsantiago.com/literatura/2000/08/200008-al_entrev_andahazi1.htm)>.

Kolesnikov, Patricia. "Traspiés de una novela exitosa." *Clarín (Suplemento Cultura)*, 25 de noviembre de 1998: <<http://ww.clarin.com.ar>>.

Laqueur, Thomas. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1990.

Litre, Gabriela. "Premio literario a medias." *La Nación*, 21 de noviembre de 1996: <<http://www.lanacion.com.ar>>.

Loew, Camila. "Pablo Palacio: la antropofagia como sistema de construcción literaria." *Papeles de trabajo: Literatura hispanoamericana I*, (1995): <<ftp://ftp.uba.ar/misc/Revistas-Literatura-Latinoamericana/Nro1/>>.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998.

Mártinez, Tomás Eloy. "Historia y ficción: Dos paralelas que se tocan", en Kohut, Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1996: 89-99.

Mateos, Mónica. "Las piadosas, nuevo libro de Federico Andahazi." (Reportaje). *La Jornada*, 17 de diciembre de 1998: <<http://www.jornada.unam.mx/1998/dic98/981217/cul-federico.html>>.

Perilli, Carmen. "Cuerpo y letra en la novela argentina (1982-1994)", en Spiller, Roland (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt: Vervuert, 1995: 121-130.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1993.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972: 167-184.

Schettini, Adriana. *Ver para creer. Televisión y política en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

Skarda, Patricia L.. "Vampirism and Plagiarism: Byron's Influence and Polidori's Practice." *Studies in Romanticism*, 28, 2, (1989): 249-269.

Sommer, Doris y Yúdice, George. "Latin American Literature from the 'Boom' on", en McCaffery, Larry (ed.). *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York/London: Greenwood Press, 1986: 189-214.

Van Den Heuvel, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti, 1985.

Vázquez, Luciana. *La novela de Menem. Ensayo sobre la década incorregible*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Villalba, Patrícia. "Federico Andahazi cria o vampirismo literário." (Reportaje).

*O Estado de S.Paulo*, 8 de maio de 1999:

<<http://www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/99/05/07/ca2721.html>>.

### Otras obras consultadas

Altman, Janet Gurkin. *Epistolary. Approaches to a Form*, Ohio: Ohio State University Press, 1982.

Arenas, Rodolfo. "El origen de los monstruos." *La Tercera en Internet*, 2 de noviembre de 1998: <<http://www.tercera.cl/diario/1998/11/02/46.html>>.

Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc. *Figuras de la alteridad*. México: Taurus, 2000.

Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

-----, "From Silence to Eloquence: Critical Resistance or the Ambivalent Aspects of a Discourse in Crisis", en Sosnowksi, Saúl & Popkin, Louse B.. *Repression, Exile, and Democracy. Uruguayan Culture*. Durham/London: Duke University Press, 1993: 178-189.

-----, *Una palabra propiamente dicha*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1994.

Brooks, Peter: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1993.

Cavalli, Alejandro. "El príncipe. Un libro hijo de la indignación" (Reportaje a Federico Andahazi). *Librusa.com*, 9-15 de marzo de 2001: <<http://www.librusa.com/entrevista14.htm>>.

De la Campa, Román. "Postmodernism and Revolution: A Central American Case Study", en De la Campa, Román; Kaplan, Ann; Sprinker, Michael (eds.). *Late Imperial Culture*. London: Verso, 1995: 122-148.

Descartes, René. *Discours de la Méthode*. Paris: Éditions de Cluny, 1943.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen 1997.

Firpo, Hernán y Nogués, Germinal. "Misteriosa Buenos Aires." *Revista Viva* 1147 (de *Clarín*), 26 de abril de 1998: 74-79.

Franco, Jean. "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia", en Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A reader*. New York: Columbia University Press, 1994: 359-369.

Gómez B., Andrés. "Autor de *El anatomista*, libro censurado en Argentina. Andahazi: La inquisición no ha quedado atrás." (Reportaje). *La Tercera en Internet*, 2 de diciembre de 1997: <<http://www.tercera.cl/diario/1997/12/02/89.html>>.

Hennessy, Rosemary y Mohan, Rajeswari. "The Construction of Woman in Three Popular Texts of Empire: Towards a Critique of Materialist Feminism", en Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A reader*. New York: Columbia University Press, 1994: 462-479.

Kahane, Claire. "Seduction and the Voice of the Text: *Heart of Darkness* and *The Good Soldier*", en Hunter, Dianne. *Seduction and Theory. Readings of Gender, Representation, and Rhetoric*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1989: 135-153.

Kauffman, Linda S.. *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.

Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London/New York: Routledge, 1995.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Macdonald, David Lorne. *Poor Polidori. A Critical Biography of the Author of The Vampyre*. Toronto/Buffalo/London: U of Toronto P, 1991.

Mudge, Bradfor K.. *The Whore's Story. Women, Pornography, and the British Novel, 1648-1830*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Palleiro, María Inés. "'Misteriosa Buenos Aires': reescrituras mediáticas de dos matrices folklóricas", en *Reelecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*. Buenos Aires: Mc. Graw Ediciones, 1999: 200-208. Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística, Buenos Aires, 28-30 de julio de 1999, organizadas por la Universidad de Buenos Aires.

Park, Katharine. "The Rediscovery of the Clitoris. French Medicine and the Tribade, 1570-1620", en Hillman, David & Mazzio, Carla (eds.), *The Body in Parts*.

*Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York/London: Routledge, 1997: 171-193.

Posadas, Claudia. "Literatura: Generación de los 60. Despunte y ruptura." *El Excelsior* (Suplemento Arena), 19 de marzo de 2001: <<http://www.excelsior.com.mx/0003/000319/cuadro4.htm>>.

Root, Deborah. *Cannibal Culture. Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. USA: Westview Press, 1996.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Sims, Calvin. "Sex and Argentina." *New York Times*, May 16, 1997: <<http://www.literatura.org/Andahazi/anatomista/faanatnyt.html>>.

Stratton, Jon. *The Virgin Text. Fiction, Sexuality & Ideology*. Great Britain: The Harvester Press, 1987.

Wisotzki, Ruben. "Federico Andahazi y el sexo de las letras: La literatura tiene clítoris." *El Nacional*, 15 de julio de 1997: <<http://www.el-nacional.com/archivedata/1997/07/15/388/htm>>.

Zeidner, Lisa, "Private Parts", *New York Times*, September 13, 1998: <<http://www.literatura.org/Andahazi/anatomista/faanatnyt.html>>.

**Recalling Voice : *La Muerte y la Doncella***

Andrew Munro  
*Griffith University*

D'ailleurs, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence, et alors je préférerais ne pas entendre de chants.  
(San Augustin, *Les Confessions*, 237)

De Cavallo recuerdo su voz. No creo que la pueda olvidar jamás. Una voz clara, podría llegar a ser amanerada. Era de los buenos. De los que me venían a decir: "Está todo bien, ya va a pasar. Vas a salir de acá". Media hora después venía otro a torturarte. Cavallo era mi tutor; mi responsable, no era el asesino bruto. Yo lo comparo con los tipos de la inteligencia nazi, fino, culto, con un desdoblamiento de personalidad que combina al asesino más macabro con un señor con clase.  
(Testa in Relea, <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-04/01-04-02/pag13.htm>)

The voice alone is company but not enough. Its effect on the hearer is a necessary complement. (Beckett, *Company*, 11)

*Paulina*: ... te quiero en mi Schubert que voy a recuperar... (Dorfman, *La Muerte y la Doncella*, 66)

La manera de evitar la repetición de las grandes convulsiones no es callando su existencia.  
(Dorfman, *La Muerte y la Doncella*, afterword)

Ya atado, la primera voz que oí fue la de alguien que dijo ser médico y me informó de la gravedad de las hemorragias en las piernas y que, por eso, no intentara ninguna resistencia. / Luego se presentó otra voz. Dijo ser El Coronel... (Dr. Liwsky in *Nunca Más*, 28)

... El oído percibe lo que es propio del ojo porque ambos viven la experiencia de una misma belleza. A ésta la reconoce desde el primer momento: certeza íntima de lo nunca visto (Adorno, *Mínima moralía*, 110)

[Aquel lugar transitorio] parecía un sótano, éramos 15 y, entre nosotros, reconocí la voz de Puértolas, por una entonación aguda que aún me sigue como un perro. (Miño Retamozo in *Nunca Más*, 36)

... I identify myself in language, but only by losing myself in it like an object. (Lacan, *Ecrits: A Selection*, 86)

Por la noche llegaba ‘la voz femenina’, conocido Oficial de Gendarmería que impostaba la voz y lo primero que hacía, era acariciarle a uno los testículos... (Miño Retamozo in *Nunca Más*, 37)

... am I hearing voices within the voice? But isn't it the truth of the voice to be hallucinated? Isn't the entire space of the voice an infinite one? (Barthes, *Image Music Text*, 184)

... only the lack of voice prevents one seeing the living Ambrose. (Petrarch in Baxandall, 51)

This paper is a reading, of sorts, of Ariel Dorfman's *La Muerte y la Doncella*, first published in 1991. What it is not, however, is a comparison of different dramatic representations of the text, or a consideration of the generic constraints at play in constituting the filmic version of Dorfman's work. Similarly, this paper will not concern itself with the rather mixed reactions with which renderings of *La Muerte y la Doncella* have met.

Nor is this piece a series of speculations on the possible pertinence of Dorfman's text to persons in any country "[giving] itself a democratic government just after a long period of dictatorship" (Dorfman, 1994: ii). What we will not do here is attempt somehow to assess the historical verisimilitude(s) of this particular text, or draw inferences regarding the experiential validity of the stories told in *La Muerte y la Doncella*—potential "symbolic and secret connexions to the larger life of the country itself, the world beyond the narrow, claustrophobic boundaries of the [woman character Paulina's] home" (Dorfman, 1994: 71) will thus not overly nor overtly concern us here. In this paper it is, then, neither a question of vindicating nor of attributing blame or responsibility to the personae, neither an absolving nor a condemning of persons in the ambit of Dorfman's text. Rather, *La Muerte* is read with a view to gaining some sort of purchase on certain prejudgments concerning signhood in lacanian psychoanalysis, as well as recalling the place of memory work. Mostly, though, *La Muerte* allows us to read against some premisses informing Barthes' notion of the *grain* of the voice which he expounded most explicitly in *Image Music Text* (1977: 179-90). Reading against the grain here entrains hearing how vocality is in fact made to matter, lending an ear to the talk of the stuff of voice.

Figures of voice often subsume figures of vocality. This commodious voice figure is used catachrestically in a range of topoi – there’s the phallocratic authorial/authoritative getting of and having a voice, the advocative granting of a voice to others, the contestatory voicing of a concern and speaking one’s mind, the doxastic voice of the people, the entelechal finding of and coming to voice, the scary voice of reason, the moral voice of conscience, the anchoring mediation/dislocation of the voice-over, the replicated recorded voice, the at times troubled synchronicity of the disembodied voice-off, the diacritical dash of another voice in scripted dialogue and so on which all exceed each other and any descriptive project. In talking of a catachrestic use of voice in different topoi, though, we don’t want somehow mysteriously to posit a place outside of metaphoricity : the fetishistic figure of catachresis here evoked might more usefully be heard in the present talk as recalling a merging of voice and vocality, the discursive and the not-apparently so, the coimplication and involution of modes of production and apprehension/reception. This sea of vocality, then, this plurivalence of interpellating, interpolating voices in different degrees of embodiment is to be heard in *La Muerte y la Doncella*.

Typically, embodied voices are figured as feminized, where the feminine is heard as the marked other, the immanent, to which is opposed the transcendence of a disembodied phallic voice of reason. The vocal and the gestural are then often conjointly construed as speaking a body language of sorts, with the embodying of voice working to construct vocality as symptomatic. Talk of the symptomatic in turn entails the relating of psychoanalytic stories—little wonder, then, that psychoanalytic paradigms are popular in the critical telling and retelling of voice tales.

However, embodied voices in Dorfman's *La Muerte* are a little more problematic—close attention is certainly accorded to something like the *grain* of the voice but this is not really configured oppositionally—the maternal material/paternal spiritual, imaginary/symbolic, semiotic/symbolic and so forth binaries don't quite tell the story of the place of the stuff of voice in *La Muerte y la Doncella*.

In fact, Dorfman's play calls to mind an imbrication of different and differing jurisdictions, the self- and other-arrogation of authority to hear out cases and the shifting truth-speaking places thereby evoked. *La Muerte* figures a conjoint concern for the voice and for discourse and evokes their complicity, signals their coimplication. Barthes' apophantic disengaging of the geno- from the pheno-text, the *grain* of the voice from discourse and vice versa recalls other divisions of the indivisible—the verbal and the non-verbal sign distinction subtending kinesics, for example (where actions, though speaking louder than words, leave us needing to know what the said actions say), or the interested distinctions between logos and phone or logos and melos, diction and the gesture-support, the constative and the performative or, for that matter, death and the maiden.

This dichotomizing is certainly useful for certain prescriptive descriptors. It's neat in some accounts of synaesthesia, apposite in unproblematized versions of speech-act theory and a smooth heuristic move in communications studies. Indeed, this oppositional gesture is useful generally where disciplinary definitions work to map borders and delimit inquiry. The binary Barthes reprises here is an opposing of the geno- and the pheno-text. However, this dyad suffers because and in spite of its *and*, its conjunction working to contrast and coimplicate, delimiting as borders do from without and within. Barthes' disengaging of the geno- from the pheno-text, then, while strategically useful, is

complicated in this particular practice by a tortured body/subject -and those close to and by her- immersed in an historical fluidum and possessing a sensorial intellection, a recollection of a damaged past.

The voicing of traumatic histories and dialoguing of damaged pasts is the stuff of many a psychoanalytic scene, where curative practices presuppose the pathological positing of the patient. Talk of therapy certainly features in *La Muerte y la Doncella* (Dorfman, 1997: 47, 53, 64, 66). Confessional dynamics, too, are variously configured throughout the play (1997: 39, 42, 51, 57, 74). These confessional conformations are perhaps most usefully thought in relation to inflexions of the talking cure, as talk of therapy and types of confessional talk are heard in the same places. Certainly *La Muerte*, with its foregrounding of therapy, works to complicate any talking cure, performing it differently and to differing degrees. One instance of this problematizing is the inversion of the figure of the talking cure story which comprises the positing and coercive grounding –feminizing even- of the analysand and its correlative positioning of a distanced, omniscient analyst : in *La Muerte* it is in fact the ‘hysterical’ female who ‘therapeutically’ interrogates the good doctor.

*La Muerte*, then, plays out a problematized version, or problematized versions, of a talking cure. Dorfman too paratextually talks of classical tragedy, affirming in the afterword (1997: 91-2) that he opted to write "lo que podría llamarse una tragedia, por lo menos si atendemos a la función que le reconoció Aristóteles hace miles de años: ayudar al público a purgarse a través de la conmiseración y el terror, es decir, permitir que una comunidad se enfrentara a los temas que, de no tratarse a la dañada luz del día, podrían conducir a su ruina o menoscabo". ("I felt that *Death and the Maiden* touched upon a

tragedy in an almost Aristotelian sense, a work of art that might help a collective to purge itself, through pity and terror, in other words to force the spectators to confront those predicaments that, if not brought into the light of day, could lead to their ruin".[Dorfman, 1994: 74])

Aristotelian katharsis, with its proairetic privileging of action and peripeteia over character, can itself be turned on its head here or at least accommodate an abreactive reading of the play. Some common interpretive ground here might be found by invoking an accommodating anagnorisis, a recognition of sorts although it is not this paper's brief to speculate on the experiential pertinence to different audiences of Dorfman's text. Suffice it to say, then, in relation to *La Muerte*, that although the audience(s) may be positioned differently when compared with their situating in psychoanalytic stories, it is perhaps worth recalling the privileged place of theatre within freudian narratives and mentioning that we are maybe not talking here about an entirely other scene. Individual audiences, plainly, both find themselves in and find themselves impelled to heed the concerns voiced in internal scenes; there's likewise a certain coercion in the call, an insistence in the interpellation, no halt either here or elsewhere to hermeneutical hearing nor any absencing oneself to some privileged extraterritorial place.

Notions of plenitude and loss, too, are certainly present in Dorfman's work—however, they are likewise inflected a little differently, mediated via a gendered and politicized past. The en-gendering of Paulina's subjectivity is to a degree overdetermined, predictable in the context of voicework in the play—Paulina is variously configured as mad hysterical woman (Dorfman, 1997: 32, 42, 53, 56, 57, 80). Throughout the construction of Paulina as mad woman and her domestication (1997: 9, 30, 56, 80), it

could be useful to keep in mind hysteria's spectacular complicating of interiority/exteriority, mind/body and similarly analogized binaries.

Likewise, vocality in *La Muerte* is corporeally situated—a voice-in-discourse is at some significant point a voice-in-body which in turn implies a body-in-spacetime, a body-in-place, a voice heard here in an intersubjective dynamic of recognition informed by a past. The instances of voice in *La Muerte y la Doncella* are articulated in and from a corporeal mnemonic place – something approaching the *grain* of the voice, where *grain* is akin to "the materiality of the body speaking its mother tongue" or "the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs" (Barthes, 1977: 182, 188) is certainly heard here but in being heard here is equally heard historically, vocalization and audition working retro- and prospectively. For Paulina, the quality of Roberto's voice stands in relation to a particular past, an enduring meaning—a long suffering indeed—inheres in the tone, the timbre and the pitch of his voice. Questions of irrefutable recognition, and voice recognition in particular, are thus foregrounded throughout the work (Dorfman, 1997: 32, 48, 50, 54).

Indeed, voice concerns resound in *La Muerte y la Doncella*. Voicework similarly subtends Barthes' notion of the *grain* of the voice and its correlate, *signifiance*. Barthes qualifies *signifiance* as "meaning in its potential voluptuousness" and "the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message)" (Barthes, 1977: 184-5). If, as Barthes appears to affirm when he then associates *signifiance* with the escaping of the tyranny of meaning, language may perhaps be exceeded in vocal *signifiance*, then *La Muerte y la Doncella* concretely shows and tells how *signifiance* is not yet thereby elided, unless some strange elision of the

experienced listener is put to work. Such an omission would merit the attributive ‘strange’ given the interrelation of vocalization and situated audition—the paronomastic proximity of the oral and the aural here points to how utterance situates the speaker as simultaneous listener, the identities of speaking subjects being both autonomously and heteronomously constructed, self- and other-consistence working to ensure *signifiance*’s recuperation as *significance*. The stuff of the voice, then, as made to make subjects made to make sense.

The experienced listener may thus be heard here as that body/subject audience which reacts more or less overdeterminedly to specific vocal stimuli—it need not entail any particular reflexivity. It is not the validity of Paulina’s resolve with regard to Roberto nor his possible responsibility that matters here so much as the fact that his embodied voice elicits from her a doubly determined response. Similarly, it is not so much the degree to which hearing the voice as already heard might comprise an apperceptive apprehension but rather that sensorial and mnemonic inferencing translates to other perceptive action, which constitutes the experienced listener as a subject who responds, re-acts.

The voice then in *La Muerte y la Doncella* matters irrevocably, where the irrevocable speaks as irreducibly sensible and intelligible, irreplaceable, the unlocalized supplementary space in which Paulina moves, the process of vocality in part at least giving place to her as subject. Giving place to or inventing Paulina’s subjectivity even, if invention can be taken as an argumenting, a seating of the subject. If the heuristic can be heard as diffuse discovery, then vocality helps found and find Paulina’s subjectivity, where finding is taken as intersubjective and nonsuasive and where invention focuses minimally on argument as a place of and for programmatic agency.

Barthes, in transposing kristevian dichotomous terminology, invokes a *pheno-song/geno-song* opposition, where the *geno-song* consists of something like "a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression; it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language" (1977: 182). Yet perhaps this reifying of the *geno-song* through its decontextualization doesn't escape the tyranny of meaning (cf. Barthes, 1977: 185); Barthes' bodies are somehow ungrounded, floating in a manner of speaking in spite of their flesh, partly voided of presence but equally voided of past, the vehicle of a desire to engage a nonpsychologizing erotics of an individual endowed with a dispersing subjectivity—something which *La Muerte* more than calls to account. In "The Grain of the Voice" (Barthes, 1977: 179-90) it is frequently a question of individual thrills and of *jouissance*—in the context of vocality in *La Muerte y la Doncella*, however, such a peculiar attention to voice is shown up as a rather abstract and abstracted voluptuousness which silences the work of memory, of recall. The voice-in-music—or even the voice within and without discourse-, for all its transcending a normative functionality of language is yet a voice embodied, an emanation apprehended via our being body/subjects in time and space, via our bodies' being recollecting bodies-in-place.

*La Muerte* tells the story of how floating vocal signals at once fragment and ground subjectivities, how the dependencies of vocalizer and audience, presence and retro-prospective absence, repressor and reprimido, victimario and victima and death and the maiden speak themselves differentially. While other takes on the topos of the torturer-tortured imbrication include Cavani's *Portero de Noche* (1974), Szeman's *The Kommandant's Mistress* (1994), to a degree Segal and later Howard's *Ransom* (1956 and 1996 respectively) and certainly Young's *Extremities* (1986), it is Dorfman's work which

shows and tells how vocality works and worries inside-outside subject-object relations, constituting a concrete locus of body/subjects' linguistic and societal articulations. *La Muerte y la Doncella* thus provides a dialogical take on the hypokritical, explicating how the strictly phenomenological was never thus, the strictly sensual never solely so, telling of how the constitutive work of vocality is such that speaking here now is productively imbricated with both an anticipation and an anamnesis, an imaginary and/or lived recall of a speaking there then. This vocality in Dorfman's work *matters*: as a constituent of meaning, it is both indicative of and impacts on the construction of subjectivities: vocality here signals and marks identities – the *grain* of the voice then as soma, sema and seme.

Paulina, it will be recalled, is an experienced audience, a seasoned spectator figuring intimate oral/aural certainties that constitute, contrast and conflate death and the maiden (Dorfman, 1997: 39, 48, 68). Paulina needn't really look as she recognizes the doctor by his voice (1997: 23). This observation is not, however, to silence the coimplication of voice and vision, as is apparent in the closing concert scene (1997: 79-81) in which—together with the music—it is very much the play of the light and the gaze that matters. Perhaps a concern for a phantastic phenomenal voice motivates the reductive focus on vocality in the present paper. Then again perhaps not. Plainly, sensorial privations such as the application of a venda force the privileging here of the oral and aural. In any case the conceits of this paper listen more to the audible than to the scopic—Paulina, then, needn't really look. She has no call to consult a spectrogram or speculate on voiceprint sheets—and in addition there is mention of corroborative smells, the scent of a skin (1997: 48). Besides the work of olfactory bulbs, though, there are contingent uses of idioms and paralinguistic idiosyncrasies, certain predilections such as a taste for Schubert (1997: 31, 68) and a citing of Nietzsche (1997: 22, 50).

However, despite these and other figures of presencing, there is yet something irreducible in the doctor's voice, something which echoes in an infinite memorial place within and without Paulina's head, something which matters and is hardly—or at least differently—decentering. We might add here in passing that, as with nineteenth century physical anthropologies' thinkings through of the human body, there's bound to be a certain interest in the inferencing and pathologizing of character effected by forensic, ethological and general psychological investments in scientifically determining the reliability of human voice recognition. Aside from figuring as a commonplace consideration in truth and justice commissions, such evidentiary questions of admissibility and reliability are also heard in civil arenae as in the Hauptmann case, for example. In *La Muerte y la Doncella* these concerns, variously inflected, are obviously never far from the personae's lips. What primarily calls our attention here, however, is the way in which vocality and its recognition both construct and conflate subjectivities, working to define subject-object relations.

So it is the *stuff* of the good doctor's voice which Paulina recognises (Dorfman, 1997: 32, 48, 50, 54), but what status to accord such stuff? The vocal recognition lived on Paulina's part evokes a sensible space in which vocality signifies, in which the properties or qualities of voices come to *matter*—a space, in other words, in which the sounds of a voice call for a reading against a voluptuous invocation of fragmenting subjectivities, a reading against Barthes' *grain*.

In connexion with this *grain* of the voice, it will be recalled that Barthes mentions an individual, erotic but in no way subjective scheme of evaluating the body in the singing voice—on page 188 (1977) he affirms that

The ‘grain’ is the body in the voice as it sings [...] If I perceive the ‘grain’ in a piece of music and accord this ‘grain’ a theoretical value [...], I inevitably set up a new scheme of evaluation which will certainly be individual – I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic – but in no way ‘subjective’ (it is not the psychological ‘subject’ in me who is listening; the climactic pleasure hoped for is not going to reinforce – to express – that subject but, on the contrary, to lose it).

The climactic pleasure therein desired is not, we are assured, going to reinforce or express the subject but rather to lose it. Just how this loss is to be effected is not made clear. Barthes’ evocation of a non-subject ear would appear to lend itself to a lacanian hearing : aside from an echo of a platonic notion of music as constituting a threat of loss, of fragmentation, a disavowal of lack is here to be heard in the distance and talk of the *grain* could be taken as a fetishizing of the (mostly maternal) voice. Effecting this imaginary (partial) accession to the presymbolic via the supplement, surrogate voice poses a problem, though, as the very reification of the voice constitutes its audience as subject.

In any case, multiple loss and absence—as with various takes on objectivity and presencing—while irrevocably connected to vocality in and structuring *La Muerte y la Doncella*, are yet configured differently – the intercalated voice(s) of the cassette, for instance, cannot be accounted for in a reading of the taperecorder as generating a surrogate object : as with her Schubert, Paulina has need of this mediated and mediating voice for multiple motives none of which includes her disavowal of her own castration. Rather, the recording of Roberto’s voice works to constitute and conflate subjectivities,

acting perhaps as an acoustic mirror which anamorphically reflects and mutually implicates death and the maiden. Vocality and the specular, in other words, are seen and heard to operate conjointly with the oral and aural reflecting the visual and the specular evoking vocality, working chiasmatically. In *La Muerte y la Doncella* there is both the voice and there is the mirror, the co-connotative work of a certain synaesthesia, the reflection of a self-constituting sound in an embodied voice or an intersensory hearing the other and seeing the self. Questions of the taped voice, confoundings of subjects and subjectivities and Paulina's recuperating of voice through the reproduced speech of the other are seen to recur throughout the text, intricated with differing confessional dynamics (Dorfman, 1997: 41, 42 - another signal instance in this regard is the confessional interplay of lights and voices mediated by the taperecorder, beginning on 68). The polyvalence of vocality and the multiplicity of places—juridical, (inter)subjective, phenomenal, corporeal, passionate, historical, memorial, etc.—in which voice here *matters* and is put to work, dissuade from listening out for some sweet *grain* of the voice.

Indeed, a certain uncertain nostalgia—that, perhaps, of losses imposed by the signifier, informs Barthes' fragmenting subjectivities – maybe the *grain* of the voice here must be construed retroactively with a hint of a pre-symbolic, somehow strictly phenomenal past. However, it will be recalled that such talk of loss presupposes a static conception of signhood—something perhaps like a saussurean construction of the sign as a signifier/signified dyad functioning within a linguistic code and not without—which in turn facilitates the evacuation of the real and of reference. A similar construal of signhood appears to subtend the psychoanalytic project of and predication on an unmarked male (en)gendered presencing. It is this, perhaps, which enables such talk of signifiante and of

imaginary vocal plenitude which is here evoked to counter static signification's foreclosure of the 'real.'

In his adumbrations concerning the *grain* of the voice, Barthes is rightly at pains to point out that he speaks "[...] not with regard to the whole of music but simply to a part of vocal music (*lied* or *mélodie*)." In concluding, he reminds us that his discussion "has been limited to 'classical music'"(1977: 181, 189). The ideally sensual pheno-/genosong binary subtending this talk of the *grain* would perhaps likewise benefit from its radical circumscription. While its extension to some song may work for Barthes, *La Muerte y la Doncella* shows how its confining to 'classical music' is rather prudent and tells why its analogizing to extramusical vocalization should perhaps be left pending.

#### Works Cited

Adorno, T. W. *Mínima moralia*. Madrid: Taurus, 1999.

Augustin, *Les Confessions*. Paris: GF-Flammarion, 1964.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Paperbacks, 1977.

Baxandall, Michael. *Giotto and the Orators Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas. *Nunca Más*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Dorfman, Ariel. *Death and the Maiden*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1994.

Dorfman, Ariel. *La Muerte y la Doncella*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

Lacan, J. (tr. Sheridan, A.) *Ecrits. A Selection*. Great Britain: Tavistock/Routledge, 1977.

## Sarmiento y su reforma ortográfica

Jorge Santiago Perednik  
*Escritor*

Kafka escribió en sus *Diarios* que en el fondo todos somos chinos. Los chinos para decir algo equivalente escribirían (por ejemplo) que en el fondo todos somos egipcios. Chinos y egipcios son, en este caso, figuras más o menos afortunadas para decir que en algún punto cada uno es respecto de sí un extranjero de total extranjería, y esto en buena parte se debe a esa ley impenetrable y al mismo tiempo irrenunciable que es la lengua. La lengua hace del mundo algo incomprensible y de cada persona un mundo. Además sujeta a las personas y al mundo a un proceso del que también tratan las novelas de Kafka, con un conflicto entre la Ley y las leyes. Aquí interesa más el conflicto, que se cruza con el anterior, entre la Lengua y las lenguas, en el cual se puede abandonar, aunque sea parcialmente, la Lengua con mayúsculas, porque es una Ley mayúscula, un decorado o instrumento, una distracción, pero no se puede abandonar la lengua con minúsculas porque ésa es nuestra ley íntima, el orden de nuestro proceso. En otras palabras, somos también una lengua que no deberíamos abandonar.

La Lengua, esa abstracción que es obra de las Academias, puede hacer olvidar la lengua que uno es, el proceso que uno es. Cuando lo consigue –casi siempre– la persona pasa a portar una máscara que no contribuyó a construir y a hablar con una voz que cree propia pero le hace pronunciar palabras impropias. Esto bien podría ser una definición de la alienación o un buen ejemplo de cómo la alienación funciona: la pretensión de la Lengua es aparecer como el Modelo que todos copian, aun imperfectamente, en sus lenguas, las habladas y las escritas; se arroga una condición originaria; si la gente la imita

en vez de forjar una lengua propia, la alineación tuvo éxito. Precisamente lo que ayuda al éxito del producto académico es esta apariencia de Modelo, la posibilidad de funcionar como una Ley, y por lo tanto ser acatada, pero la Lengua, exactamente al contrario de lo que imposta, es algo derivado y secundario, construido a partir de las lenguas individuales, con sus materiales, y frecuentemente resultado de la extensión de sus caprichos; lo que hacen las Academias de la Lengua es armar un "promedio virtuoso" de las lenguas para luego someterlas a su orden. De esto nace el misterio de por qué la Lengua va cambiando a través del tiempo si en tanto Modelo debería ser el *non plus ultra* de la estabilidad; el misterio se disuelve apenas se advierte esto, que lo que pretende ser modelo es copia, algo posterior a las lenguas, que va detrás de ellas adaptándose a los cambios que experimentan.

Sarmiento no tiene dudas de que la Lengua es un derivado, el resultado de un proceso de cambios cotidiano, porque tanto la experiencia histórica –cita la muerte del latín que dio vida a las lenguas romances– como su experiencia personal, las peripecias que él conoce del castellano en América, se lo han demostrado. Consecuentemente en su reforma defiende para los nuevos países de América, cuyos idiomas se habían diferenciado del español, una ortografía castellana diferente, que adapte la escritura a las peculiaridades de pronunciación en los nuevos países. Seguramente es una propuesta que sólo podía ser hecha por un hombre de letras, alguien impulsado por una genuina inquietud lingüística, pero también hay allí una estrategia mayor, de múltiples dimensiones, dos de las cuales el mismo autor se encarga de enfatizar, y por las que asoman sus figuras de estadista y educador.

La primera es la política: el proyecto está próximo a uno de los sucesos más importantes en la historia de las naciones americanas, su ruptura con la metrópolis, y quiere sumársele como un nuevo jalón en el proceso de la independencia: se trata de abandonar una forma de castellano no autóctono, que una potencia extranjera quiere imponer de manera colonial, y adoptar en cambio la forma castellana aborígen, que consolidaría y convalidaría jurídicamente una autonomía lingüística argentina ya validada por el uso. Cuando Sarmiento afirma su voluntad de "emanciparse de un yugo impuesto por nuestros antiguos amos" dice varias cosas importantes. Primero advierte que la Lengua es un instrumento para someter y que en este caso salirse de cierta Lengua, de cierto castellano, es salirse de cierto sometimiento. Luego que para él la emancipación argentina es un proceso que en 1843 aún no ha terminado: del complejo de relaciones que hacen de un país una colonia algunas seguían por entonces vigentes, a pesar de los más de veinticinco años transcurridos desde la declaración formal de independencia; la reforma ortográfica cortaría una dependencia más. La lucha por la independencia había ganado sobre todo batallas militares y jurídicas, pero todavía restaban otras, entre ellas la batalla principal, la última, la batalla por la independencia mental. En esta última posición sarmientina está implícita la afirmación de que la lengua es la argamasa para la construcción de la independencia, lo que de alguna manera anticipa o participa de la idea que otros teóricos reservarían para la ideología; y ciertamente la lengua es el ámbito donde la ideología juega su definición. Si se quiere el de la lengua es, si no el combate supremo, sí el combate maestro, porque atraviesa a todos los otros, les habla. Les dice que más allá de lo que las palabras quieran definir al decir, esas palabras definen por el cómo, por la manera en que dicen; de ahí la necesidad de encontrar una manera propia y apoyar su uso.

Sarmiento propone una reforma, esto es, algo positivo; pero a la vez, contra las resistencias que se le oponen, y también como estrategia argumentativa, incluye un momento negativo o reactivo, de enfrentamiento a la ortografía existente y a sus defensores, que de alguna manera es coherente con su combate emancipatorio. El ataque contra la Lengua castellana de España que dirige es triple: invoca el antecedente histórico de "la emancipación de los idiomas romances" que "levantaron el estandarte de la rebelión contra el impotente y estéril latín, elevando a la categoría de idiomas cultos a sus dignos pero mal educados hijos"; pone en duda la "autoridad" de la Academia de Lengua española desnudando la pobreza de los miembros que la componen, y el hecho de que si no tienen autoridad en la materia no hay por qué seguir sus órdenes; y finalmente respecto de la autoridad más verdadera y razonable de los grandes escritores ibéricos, que impondrían a través de sus obras el uso correcto, hace notar que España, por entonces, carecía de ellos.

Luego está el problema educativo, las dificultades que provoca enseñar una ortografía caprichosa, que no responde a lo que los estudiantes pronuncian. Para escribir "correctamente" el castellano en América con la actual ortografía sólo queda adquirir un conocimiento del latín y su evolución histórica que permita aplicar el criterio correcto en cada caso, o bien aprender de memoria las letras de todas las palabras. La reforma propuesta por Sarmiento simplifica este problema en grado superlativo: tras ella bastaría escuchar cómo se pronuncia una palabra para saber sin duda con qué letras escribirla. Se facilitaría la alfabetización masiva y la instrucción pública; esto posibilitaría mejorar toda la educación; y a su vez esto cambiaría la condición política del país. Reforma ortográfica, educación, lengua autónoma, independencia, se alimentan unas a otras, se potencian, son partes funcionales de un mismo proyecto de país.

La idea política y la reforma ortográfica sarmientinas comparten dos características sobre las que vale la pena demorarse: la practicidad y la racionalidad. La practicidad se plantea en términos estratégicos, como parte de una guerra extendida a diversos ámbitos y que hay que ganar: ¿qué corte más tajante, en pos de esa emancipación política, que cambiar la escritura, aquello que pasa por ser la marca de la lengua?; ¿qué mejor, lingüísticamente hablando, contra la ficción de un castellano unitario, que proclamar la existencia de múltiples castellanos, y optar por uno nuestro?; ¿qué más adecuado, para facilitar primero el aprendizaje de la escritura y luego su práctica generalizada y libre de errores, que una ortografía cuyos signos representan las palabras tal como se pronuncian aquí, y no en algunas regiones de un país extranjero y remoto? En cuanto a la racionalidad del proyecto ortográfico, acentúa una tendencia que la lengua castellana ostenta respecto de otros idiomas desde siempre. Cuando Sarmiento afirma: "podemos pintar nuestras palabras como las pronunciamos", es un racionalista extremo, pero no se sale un ápice del apotegma fundador de Antonio de Nebrija, que en su "Gramática" de 1492 reclamaba que cada letra tenga su distinto sonido, y cada sonido su distinta letra, esto es, proponía una exigencia racional de equivalencia plena entre lo que se dice y lo que se escribe. En América la *c*, la *s* y la *z*, tres letras distintas, tienen un mismo sonido, lo que desde el punto de vista de la equivalencia es una aberración, y lo mismo ocurre con la *b* y la *v*; la conclusión es que dentro de la amplia geografía americana los principios fundadores han sido dejados de lado y es necesario retomarlos. Obsérvese que allí donde Nebrija ubica su propuesta en el nivel de la letra, Sarmiento pasa al nivel de la palabra y el idioma, de la política y la educación; y que allí donde uno prefiere hacer planear la razón por la gramática, el otro está urgido por hacerla aterrizar en la práctica.

La propuesta de Sarmiento no tiene éxito. El sanjuanino la presenta por escrito bajo el título de "Memoria" a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el 17 de octubre de 1843, y luego la publica para extender la idea a todos los países americanos. El 25 de abril de 1844 la Facultad contesta con la firma de su decano: "[...] La Facultad ha reconocido en aquella obra [de Sarmiento] una teoría que se acerca a la perfección del arte de escribir, por cuanto el objeto de la escritura no puede ser otro que representar por signos escritos los sonidos articulados. [...] la Facultad se complace en esperar que los esfuerzos de los gramáticos, escritores y corporaciones literarias conspirarán en lo sucesivo a ese resultado. Pero por más deseable que sea el arreglo lógico de la ortografía basado sobre la pronunciación, cree que no puede adoptarse, sin graves inconvenientes, de la manera repentina y absoluta que el señor Sarmiento propone. [...] dejaría precisamente en aislamiento al pueblo innovador y entorpecería sus relaciones con los otros que se conservasen adictos al antiguo sistema." En resumen, la Facultad está de acuerdo con la propuesta sarmientina, pero teme su aplicación inmediata y propone una reforma "por mejoras sucesivas", que incluye en un primer paso la supresión de la *h* y la *u* mudas, el reemplazo de la *y* vocálica por la *i*, y alguna otra pequeña modificación. Por no atreverse a hacer el cambio ideal, ni siquiera realiza un cambio mínimo: esta tímida reforma, tras contar incluso en Chile con escasos seguidores, es prontamente abandonada por todos.

Al situar el proyecto de Sarmiento en su circunstancia hay que subrayar que no es la idea de un solitario, sino parte de una preocupación de la época, a la que se abocaron muchos escritores de la América hispana —en Argentina hay que recordar al Juan Bautista Alberdi de sus primeros escritos—, y de la que surgieron varios proyectos de reforma, algunos de los cuales están descriptos y discutidos en la "Memoria". Por otro lado la

publicación de sus páginas provocó una larga polémica; Sarmiento dio importancia a las réplicas recibidas y las contestó en múltiples artículos que triplican o cuadruplican la extensión de la "Memoria" y fueron parcialmente recopilados en sus "Obras Completas".

También hay que situar esta voluntad de reforma dentro de una tradición. De Sarmiento a los escritores del naciente siglo XXI hay en Argentina una historia de la literatura posible, en mi opinión la historia de su mejor literatura, que está escrita contra la Lengua, y que espera a ser descripta. Por motivos diversos, que no cabe enumerar aquí, los mejores escritores argentinos necesitaron por lo menos en algún momento, y cada uno a su manera, rebelarse en su lengua contra la Lengua para ser escritores. Hablo de Lugones, Macedonio Fernández, Xul Solar, Borges, Girondo, Murena, Wilcock, Cortazar, y aquí arbitrariamente me detengo. El *Martín Fierro*, instituido como el máximo representante de la literatura argentina, abandona decididamente las prescripciones de la Lengua castellana. Lo mismo ocurre con los demás poemas gauchescos, con los sainetes y su cocoliche, con tantas piezas literarias, además de los tangos, y su lunfardo... Quien quiera leer el "Método de lectura gradual" de Sarmiento encontrará que el educador propone una vía de aprendizaje que incluye la reforma ortográfica; por ejemplo escribe: "¿Que gusto tendrá el pan echo con esta arina?". Siguiéndolo uno puede estar seguro de escribir sin errores, pero además podría preguntarse: ¿qué gusto tendrá la literatura tras una reforma ortográfica? ¿El mismo de siempre, porque la reforma es un gesto intrascendentemente cosmético? Algunos escritos de los autores arriba mencionados anticipan la degustación: la audacia y la buena literatura frecuentemente van de la mano. Sin embargo también hay que decir que ninguna reforma ortográfica logrará hacer de un mono con pluma un poeta perdurable, así como

ningún conservadurismo académico asegurará que sus escritos sean a veces menos interesantes que los de un mono.

Sarmiento, pensando en su propuesta de reforma, hace constar en las páginas de "Ortografía americana" los obstáculos que las tendencias conservadoras oponen a todo cambio; cabe agregar que esos obstáculos pueden ser exitosos en diversos ámbitos de la realidad, pero en materia de lenguas cualquier política que pretenda detener el cambio en última instancia es utópica. Lo más que puede hacer es demorarlo, como por ejemplo se viene demorando la separación entre las distintas lenguas hispanoamericanas; impedirlo es imposible: si obstaculizar los cambios es la Ley que rige el Proceso, la ley que rige el proceso es el cambio.

## Narraciones de abolengo y educación sentimental en Elena Poniatowska

Carmen Perilli  
CONICET-UNT

*-Mamá ¿de dónde soy? ¿Dónde está mi casa?"*  
*La "Flor de Lis,"*  
Elena Poniatowska

*"Todas íbamos a ser reinas,  
de cuatro reinos sobre el mar:  
"Todas íbamos a ser reinas,"*  
Gabriela Mistral

Las poéticas de construcción de la subjetividad inciden en las narraciones maestras nacionales en tanto políticas del género. La escritura aprovecha las fisuras de lo privado para historiar los imaginarios a través de las figuras que arman cuentos de la familia y relatos de vida. "La memoria es un don elusivo" señala Molloy, que elige "decires" diversos, algunos de los cuales parecen estar "fuera de lugar". La leyenda histórica nacional se entreteje en las fábulas históricas de los sujetos. Desde las retóricas de lo íntimo se modulan los tonos de lo colectivo.

El proyecto estético de Elena Poniatowska privilegia la representación de las voces otras, palabras ajenas que, en gran parte, se producen como espacio extraño a la cronista que las registra. En estos casos la autora se esconde en la secundariedad (1) de una voz que se arma mujer, solidaria, étnica, racial y culturalmente diferenciada frente a los otros (2) El diálogo aparece como el mejor modo de conocimiento del otro; la entrevista, una formación discursiva dominante que se convierte en principio constructivo

de casi toda la obra, constituida por géneros híbridos entre la ficción y la no ficción. En este proyecto narrativo diálogo y subjetividad se unen de modo inextricable.

Un conjunto de ficciones auto-referenciales trabajan sobre las cuestiones identitarias, en fábulas autobiográficas encubiertas. Este gesto de inscripción del yo caracterizó los primeros textos de la autora -*Lilus Kikus* (1954) y *Los cuentos de Lilus Kikus*. (1967). La escritora lo recupera casi dos décadas después en los relatos reunidos en *De noche vienes* (1985) y la novela *La "Flor de Lis"* (1988) (3). Frente a las ficciones de la alteridad Beth Jorgesen denomina a estas narraciones "ficciones de privilegio".

Por un lado escrituras, gobernadas por el deseo del otro, surgen como "mandas" y reclaman condición de palabras verdaderas. Por el otro, escrituras autorreflexivas, dominadas por la búsqueda de conocimiento de sí misma, que constituyen excepciones que, desde la ficción, arman la historia privada, como cuento, como estampa, como juego, como relato de infancia y adolescencia.

Los doce relatos de *Lilus Kikus* forman una esquemática novela de aprendizaje. Los mundos de los niños y los adultos están claramente definidos como opuestos. *De noche vienes* incluye doce historias que escenifican mundos femeninos atravesados por clases y raza, siempre vertebrados alrededor de relaciones: mujer/hombre; ama/ sirvienta (4)

*La Flor de Lis* retoma muchos de los núcleos de los relatos anteriores como "El convento" o "El inventario" que ficcionalizan esos universos de privilegio, densos en antigüedades; opresivos en atmósferas familiares. El texto aparece al mismo tiempo que la crónica del temblor. A pesar de su presentación como novela, pueden advertirse dos

partes claramente separadas que obedecen a dos matrices. Una es la ficción nunca publicada "El retiro" centrada en la experiencia con el padre, retomada por Paula Amor en sus memorias. La primera parte – las primeras 110 páginas- constituyen una unidad "la escritura más fácil de su vida", según la propia Poniatowska.

Identities and foreignnesses are knotted in the name of the novel, citation and parody in the flower of the French nobility, which signals both contiguity and displacement. Contiguity in the novel of female formation of a subject of the European and Mexican aristocracy. Displacement, indicated by commas that make us a guile, in the interior of the text where it becomes a prosaic denomination of a house of Mexican food, where tamales, national Mexican dish (obvious use of the pre-Columbian significance of corn).

Desde la portada se arman dos centros de pertenencia opuestos -en connotaciones como alto/ bajo; artificial/ natural: el noble y cultural europeo y el popular y natural mexicano. La homonimia oculta el desplazamiento sufrido por la copia en comparación al original; traducción, torcida, de lenguas y mundos. En la hendidura sucede el pasaje entre un mundo artificial y estetizante a un mundo "natural " y nutricional; de la lengua y la cultura aristocrática francesa, a la cultura y la lengua popular mexicanas. En "este escrutinio de mundos cerrados" existen dos centros identitarios que se complementan a lo largo del texto entrelazando la flor y el tamal.

*La Flor de Lis* (5) -representación simbólica del lirio- es utilizada por el cristianismo como atributo de la gloria, el esplendor, la inocencia, la pureza, la alegría y fuerza de vida. Los franceses la incluyen en su heráldica en el siglo XII con el sentido de pertenencia y hermandad entre caballeros. Al mismo tiempo es el símbolo que se emplea

en las brújulas y mapas para indicar el norte, tornándose eco de viajes y exploraciones. Un detalle pequeño, pero no por ello menos interesante, es el hecho de que es el emblema scout (6). El scoutismo ha marcado la vida de Poniatowska y, a mi juicio, no sólo es uno de los relatos de la obra sino que impregna las posturas de la autora. (7)

Las flores, ligadas al universo femenino, pertenecen a la constelación de símbolos armada en la relación mujer/ naturaleza, que asocian fertilidad y sexualidad (8). La palabra se emplea con la acepción de "la parte mejor o más apreciada de algo, la fuerza y la alegría de la vida, el final del invierno y la victoria sobre la muerte" (9). La juventud es "la flor de la vida". Desflorar como perder la virginidad, alude a los órganos femeninos. En todos los casos connota significados estéticos y eróticos asociados con el placer sensorial y con el carácter efímero de la belleza (10). También encontramos en *De noche vienes* denominaciones como herbolarios para referirse a un conjunto de historias de mujeres

El imaginario social sexualiza todos los órdenes, aún aquellos que ofrecen un aparente contraste- el cartel de la casa de tamales que remite al orden nutricio y cuerpo femenino joven y bello, excluyente objeto de la mirada. La novela trabaja los rituales de sujeción de la mujer dentro de la alta y mediana burguesía mexicana europeizada, el mundo de las niñas *popoff*. Un espacio cerrado que transcurre en cuartos, casas, patios, jardines, claustros. Poniatowska relee los códigos de una identidad femenina, surgidos en la cultura ilustrada y reproducidos en la cultura masiva. El cuerpo bello, sustraído a la historia, es una de las versiones del eterno femenino más reiteradas en la modernidad que, de este modo, lo ausenta de toda posibilidad de cambio, transformándolo en valor de

intercambio. Dentro de los mecanismos de la producción textual hay que resaltar la función de las imágenes.

Monique Lemaître señala que el texto puede leerse como parodia de la novela de Marivaux *La vie de Marianne*. La productividad narrativa refiere a diversas narraciones culturales de infancia y adolescencia como *Les malheurs de Sophie* de la Condesa de Ségur y la historia de *La pequeña Lulú...* Tanto Sofía como Lulú son "las niñas malas de la Condesa de Ségur y del Marqués de Sade, aquellas que no conocen más obligaciones que las del exceso"(11). Las andanzas de la protagonista, Mariana/Elena, más cercana a la pequeña Lulú, están vinculadas a las aventuras de la condesa de Ségur, su hermana lleva el nombre de Sofía (homónimo de Kitzia, nombre de la hermana de Elena Poniatowska) (12). Presencia de las historias infantiles como propias del mundo femenino aparece en *Lilus Kikus* y en textos como "la hija del filósofo".

La mujer de clase media y alta ,controlada por rituales sociales y religiosos, su subjetividad se construye apartada del mundo real, férreamente acuñada por la religión católica (13). La educación sentimental se realiza en nombre de modelos de sumisión al Uno-Dios/ Padre/marido/sacerdote. Las madres permanecen un estado casi infantil, reducidas a funciones más decorativas que nutricias. Encerradas dentro de un espacio familiar y de clase todas sus rutinas están marcadas por una vivencia superficial de la sexualidad. Destinadas a la mirada del otro su potencial amenazador –la belleza- queda reducido a un valor agregado a su condición de objetos de placer.

Quizá el relato que arroja una mirada más cruda sobre la escena familiar, mundo plegado sobre los prejuicios es "El limbo". La protagonista , bajo la autoridad de la madre y de la abuela olvida al pequeño de Rosa "bailaría, mambo qué rico el mambo, bailaría

muñequita linda de cabellos de oro, bailarí la raspa, la vida en rosa, las hojas muertas ,porque después de todo,la vida de uno es más fuerte que la de los demás" (45)

Las mujeres de la familia están amarradas, cuerpos convertidos en decorativo espectáculo, faltas de raíces- "Una mujer que muestra sus esfuerzos es un ser deplorable. La gente no tiene que darse cuenta del trabajo que cuesta ser mujer" (169); "Hay que podar para que siga la vida" (103); "Flores, flores, flores, siempre flores que tía Francisca arregla a grandes manojos en la ceremonia matinal de las ramas resucitas al tercer día" (104).

Los personajes femeninos luminosos se funden en la larga cadena de madres e hijas, presididas por Luz, que preserva una intrascendente eternidad, la de lo esencial femenino del hada o de la princesa del cuento, que sublima el erotismo. Las abuelas se vinculan con la tierra: La abuela europea con el jardín y la *National Geographic Magazine*; la abuela mexicana de los perros con el mapa de México. La vejez las sustrae del espectáculo de los cuerpos femeninos jóvenes, saturados por la ropa, a modo de segunda piel. Como las abuelas de Donoso presiden el mundo muerto (14).

El lado oscuro y fascinante, simbolizado por el tamal, son las empleadas domésticas, puro "cuerpo para...", que pertenecen al mundo de lo útil y sostienen el mundo de las reinas: el aya, la institutriz, la "mula" mexicana. Arrojadadas del mundo espiritual e ideal de Luz- las empleadas domésticas se encargan de la función nutricia y material. Tanto amas como empleadas domésticas están pintadas de modo maniqueo, pero estas últimas aparecen fuertemente idealizadas, reducidas a tipos homogéneos de la mexicanidad.

A Mariana/ Elena la preceden, en el orden de las mismas una galería de mujeres - a las que pertenecen la madre, las tías y las abuelas -con la extranjería territorial, de género y de clase- "Estas mujeres que van relevándose en cambiar el agua de las ánforas son mis antecesoras; son los mismos floreros que van heredándose de madre a hija (104). La protagonista se refiere al trueque de las flores por signos como gesto, un tanto ambiguo, de rebelión: "Dicen que las flores chinas de papel florecen el agua/ A diferencia de las flores de mi bisabuela, de mi abuela, de mi madre, de mi tía, las mías serán de papel. Pero ¿en dónde van a florear?" (104) "pálidas mujeres posando frente a él como jazmines blancos. O magnolias. O azucenas" (49) (15). El discurso toma por momentos un tono casi pastoral.

Sin embargo algunas mujeres traicionan el origen natural de las flores en un movimiento de extrañamiento -palabra que también significa destierro- que denuncia el carácter artificial de la femineidad construida e impuesta desde la niñez como identidad ahistórica. Desde los juegos y cuentos infantiles hasta los despliegues de los discursos de las revistas, la moda y las deslumbrantes imágenes de Hollywood. Una educación de la sensibilidad propia de una clase, la de Mariana y la de las hijas de las clases altas latinoamericanas. La narradora, que al igual que Lilus Kikus, siente un agridulce desajuste sólo por momentos en los que convierte al nosotras en las otras: "recuerdo con desazón a mis compañeras de retiro...parecían todas flores abiertas, dulces, dispuestas a entregarse por entero" (217) .

En este espacio patriarcal deteriorado los hombres, debilitados por el anacronismo de sus posiciones y la invisibilidad afectiva, se definen por las relaciones con el afuera. Intervienen de otro modo, el de la acción, en un mundo puramente exterior -la economía,

la guerra, la política, la iglesia. A diferencia de sus congéneres femeninas los animan fines y luchan por causas cuyo fracaso los deja vacíos: "El abuelo camina rápido, tiene un propósito, los hombres suelen tener un propósito. Por eso no camina con nosotras" (29); "A los hombres les gustan las causas, cualquier causa, denles una causa por la cual morir y eso le dará sentido a su vida"(119). (16)

Si la madre parece salir de un tomo de la *Biblioteca Rosa* o de una cinta glamorosa, el padre parece quedar atrapado en los noticieros de la guerra europea. Aún después de integrarse a la casa mexicana, siempre estará en desacuerdo consigo mismo y el mundo de adentro: "Papá camina fuera de la película"; "Es la calidad del aire la que ha cambiado; mamá ya no lo atraviesa. Papá nos retiene a las tres"(106); "Él maneja. Hace bulto en el asiento. Es el hombre de la casa" (107); "sólo sabe hablar con sus ojos" (110); "es un hombre que tiembla...Se esconde de sí mismo" (111). La figura paterna está desquiciada, como fuera de lugar, no logra definirse entre las paredes. El padre es el extranjero en el país y en la casa.

Las identidades son reguladas de acuerdo a un esquema binario que construye modelos de comportamiento, con un enorme peso del pasado. La hagiografía, provee de arquetipos, marcada por el marianismo. Dentro de la novela este relato religioso tiene como centro a Luz, la Madre, asociada a María -Mariana es la hija de María- a través de los diferentes epígrafes en latín. Su santidad es puesta a prueba por el encuentro con el Padre Teufel (que, si bien francés, lleva un apellido que, en el idioma del antagonista bélico alemán, significa diablo) (17). El extrañamiento de Mariana es múltiple, se origina en su relación con la madre, se continúa en la nación, la lengua y la clase. En la primera edición del libro la portada llevaba una ilustración de una doncella con un dragón.

Mariana/Elena no abandona el disfraz de la niña buena, con la que se identifica la "Elenita" de otros textos, entre ellos muchas de las crónicas y entrevistas. Teufel la enfrentará con esa imagen, la confrontará con el mundo mexicano, sacudiendo todas las certezas. El final, de alguna manera, restaura el equilibrio. Extrañar está relacionado con la diferencia, también con el alejamiento, con la extranjería. La construcción de identidades requiere de un doble movimiento de semejanzas y rechazos.

La maternidad, condición de poder en la esfera privada, afianza la coherencia y estabilidad de un mundo que depende de una oblicua e hiperbólica transformación de la mujer en el mundo público. Más que un cuerpo de madre, la fabulación de Luz, desde la voz de Mariana -la asemeja a una estrella, una protagonista de un folletín, una dama de un figurín o una diosa. Al mismo tiempo es representación del eterno femenino, en la tradición de las imágenes ideales del amor cortés o de las mujeres fatales del cine. La Madre es la Otra que provoca el relato, siempre desde el deseo de lo inalcanzable. "La veo salir de un ropero antiguo...El batiente estará siempre machucando algo, separando, dejándome afuera" (11). Una figura ligada al pasado. El ropero aparece como el lugar de la memoria ( una variante del baúl de los recuerdos).

Todo el relato de Mariana/Elena se arma en el movimiento hacia la Madre, cruel desde la indiferencia, fascinante desde la seducción. "Después ríe de su olvido, la oigo reír, me gusta su risa, su boca sobre todo" (12); "mamá, de un día para el otro, viene a vivir con nosotras, dulce, inalcanzable, como el agua dulce que cae del cielo" (24); "Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan importante como la superficie lechosa del mar " (32); "No es que la extrañe, es que la traigo adentro. Hablo con ella

todo el tiempo" (115); "No es que la extrañe es que la vivo"; "Todo el tiempo pienso en ella".

La figura de la madre subvierte las identificaciones tradicionales con la ejemplaridad. Es la niña mala de la condesa de Ségur que oculta su insatisfacción -"Quizá la vida le resulta lenta; siempre hay algo que parece estarla esperando en otra parte" "Ahora pienso que sonrío porque sabe que después vivirá en otra parte". (29)

La narradora se instala en un presente eterno: protagonista de su crecimiento, padece el mundo de los adultos al que luego se le exige entrar. Nos es insuficiente sostener que la ironía es la única lectura posible. A partir del encuentro con el padre Teufel se advierte un cambio tanto de ritmo como de tono. Una especie de división entre la infancia y la adolescencia, marcada por la aparición de un afuera, construido desde dentro, en el que el sexo es sublimado como sentimiento religioso. En ese mundo las franciscas y luces juegan con los teufel/ tobis. Mariana es vuelta a bautizar por el nuevo padre como Blanca.

El nombre de la madre la define en su brillo e inasibilidad: Luz, como la Madonna a la que aluden las citas de plegarias en latín como "*Emitte lucem tuam et veritatem tua*" : "La envuelve *su soledad verde esperanza*; la *nimba* el verdor de los helechos. Ni cuenta se da del *misterio* que representa. ¿De dónde viene? ¿En dónde estuvo?" (56) ; "Luz ejerce sobre mí una fascinación especial. *Me hechiza*. Y es que anda por el mundo como *alucinada* pendiente de los signos que le vienen de dentro y que la hacen sobrellevar lo que sucede a su derredor" (66). Pero esta versión de las imágenes cristianas es superficial, ya que se encuentra reducida a los signos , vaciada de contenido por medio de la seducción.. Se usan toda una retórica de elusión del cuerpo natural, se lo sustituye por el

cuerpo vestido, desdibujado en una metáfora de sí mismo. "Flota la tela entorno a su cintura... (45)-"En el movimiento de su falda hay la transparencia de los helechos" (45)

Toda autobiografía supone encuentros del yo con las otras/os y la Otra/o. Elena Poniatowska se escribe como otra, arma su novela familiar como fábula literaria. La Madre es la protagonista central, objeto y sujeto distante del deseo y la fábula infantil. Es la flor que exhibe casi impudicamente sus atractivos. La Otra es la sirvienta, el cuerpo opaco pero seguro, desprovisto de luminosidad, puro regazo que permanece, que es intercambiable con una cadena de otras, ya que su rostro es secundario. Como los granos del maíz que constituyen el tamal.

Para Jean Baudrillard la seducción es del orden del artificio, nunca del orden de la naturaleza, del orden de los signos y los rituales y no del orden de la energía. La seducción está asociada a la feminidad en cuanto reverso mismo del sexto sentido del poder. En el texto, la feminización y la erotización blanca y difusa de todas las relaciones en el universo social. "Descubro a mamá a los nueve años. Antes sólo son imágenes fugaces...mamá *cuyos vestidos permanecen incólumes al tacto y a la mirada*" (34); "Entre sueños veo su falda al caminar; sus piernas bajo *la levedad de la muselina*" (45); "Al rato va salir, siempre se va, no tenemos la fórmula para retenerla" (46); "Las otras mamás atraviesan el patio derecho, no *tintinean* como la mía" (47); "De pronto la miro y ya no está. Vuelvo a mirarla, *la define su ausencia*" 48); "Yo era una niña enamorada como loca. Una niña que aguarda horas enteras...El sólo verla, justificaba todas mis horas de esperanza" (55).

La escena de origen de la novela familiar, recortada en el imaginario europeo del porfiriato, tiene la artificiosidad del universo de los juegos y los libros de cuentos, apelar

a las fórmulas retóricas de los relatos folletinescos donde la cuna es de oro y la familia noble: "La señora duquesa está servida": La señora duquesa es mi abuela, los demás también son duques...Diez duques y sus hijos los duquesitos, y mi hermana y yo las recién llegadas. Duque, duque, duque, duquesa"(11). Los objetos tiene una gran importancia en la pintura de mundos. (18)

La escritura se refiere a otras escrituras, dando gran importancia a la escena de la lectura. Las inscripciones emergen en las hojas del libro ya decorado como un diario infantil: El cuaderno de Nounou donde consigna "cómo hacía crecer día a día a dos niñas" (19); el libro que huele a árbol de la abuela Beth; el brazo de Sofía donde "se dibujan paisajes, cielos oscuros"; los cuadernos de las hermanas; el diccionario Herrero que no entrega los verdaderos significados de las palabras; el cuaderno acusatorio de Casilda, y, por fin, la libreta ahulada y culpable de la madre. Por fuera la escritura que recoge la voz de Mariana/Elena.

Europa y la nobleza pertenecen al mundo paterno; el mundo materno una isla, la aristocracia, dentro de un país nuevo, México. En ese espacio cerrado, dentro del paseo de la Reforma, los perros valen más que los llamados "mexicanos". Si en la casa reina el francés, en la escuela el inglés, el español es la lengua otra, la de la calle. En el barco "los extranjeros siempre traen epidemias".

México aparece como la diferencia que atrae y amenaza, un país extraño que se extiende "más allá de las faldas de la abuela y que las castiga con la extranjería "Éramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México, qué cuerquita tan frágil la nuestra, ¡cuántos vientos para mecate tan fino!" (55) " Extranjeras sí, inaprensibles en sus maneras, y más en sus amores...los signos que las unen al mundo exterior, el hilo invisible

y delgado en el aire que se adelgaza sobre la ciudad de México, el hilo en el que cosen sus iniciales en las fundas, las bordan en las sábanas, en las camisas y en los pañuelos el que las ata a un hombre de carne y hueso" ( 321 )

Los otros, esos "hombres y mujeres cargados como bestias...su rostro confundido con el color de la tierra" (55) "bultos enrebozados... monitos que se rascan y se persignan, confundidos los ademanes..." (61) llevan una "mugre rencorosa", y son, según la abuela, " peor que perro sarnoso". Sin embargo, esa "gente tan mal nacida" son representados como parte de la naturaleza a la que se desea pertenecer, poseen las "raíces" que la niñas desea. Aunque invertido, es evidente el maniqueísmo tanto en la lectura social como en la étnica. La desvalorización de "la raza" mexicana del discurso familiar produce, en la búsqueda de pertenencia, un discurso naturalizante que la transforma en el Otro asimilado a la tierra. (19)

La sirvienta mexicana (20) les entrega raíces materiales y culturales, desde un mundo natural, convertida en animal, la "mula". atada al trabajo doméstico (21). Ya Ya en Europa los desposeídos la amenazan desde los cuadros y los sueños. Las empleadas domésticas son prefiguradas en figuras como Nounou y Mademoiselle que, detrás de afables apariencias, esconden lo siniestro de su condición. Nounou tiene "regazo de montaña" y anota en la libreta negra "cómo hace crecer día a día ados niñas, dos burritas de panza, dos pollos de leche, dos terneras chicas, dos plantas de invernadero, dos perras finas".(19)

Con el dedo mocho de la institutriz irrumpe la falta que denuncia la fisura por la que se cuela lo oscuro en lo familiar -detrás está la mano del mendigo en el cuadro y la mano prescendente de la madre. "El dedo mocho, el dedo mocho, el dedo sin ojo, el

gancho, el dedo tuerto, sin luna blanca". Las niñas fantasean que quizá la hayan traído para matarlas.

Desde ese lugar, entre las mujeres que cuidan niñas ajenas está Magda – quien proliferará en otros personajes dentro de la obra total de Poniatowska- es la dueña de las llaves del México "verdadero" de la Guadalupe. Responde a otro imaginario: el de los relatos populares, los cuentos y canciones encantadas de un universo de voces y milpas. Un mundo definido por la carencia, al mismo tiempo que por la alteridad, el de las mulitas (22), las marías, los manueles, los juanes. En este espacio las palabras pelean con los silencios, los cuerpos estorban si no están ocupados- "Los indios inertes ni hablan ...Nos ven a todos con un silencio cansado que es su más puro reproche" (239). La mirada que se posa sobre ese pasado familiar se llena de vergüenza y culpa.

Las empleadas domésticas son las traductoras, como la Malinche, del bárbaro mundo mexicano, pintado en los monos de Rivera, la repiten en tanto bisagra entre el universo local y las extranjeras recién llegadas, están fuera de las imágenes marianas, provenientes de la tradición occidental, a las que responde Elena y su familia.

Mariana busca "embotellarse" de gente; dejar de ser una "pinches emigradas". La protagonista es extranjera por ser europea y por ser mujer, por ser aristócrata y por ser niña. Las hermanas y la madre son las princesas en un mundo adverso.

Si el padre se afantasma en la angustia de lo inconcluso, crecer puede ser pura pérdida- la de la madre, la de la hermana, la de la abuela. El mundo adulto es un mundo sin amores. Por eso Mariana contrae la enfermedad de los sueños; prefiere "cambiar de un día para otro, diferir, tardar en decidirse, nadie sabe que sueño y jamás actúo, nadie

sabe que me creo mis ilusiones" (138) Casilda le pronostica que "esos pensamientos parásitos" se van a apoderar algún día de ella. Tiene, como el personaje de las novelas de Delly, "Un vestido cosido de murmullos, un vestido que suena y denuncia "(174) y ha asumido el mandato de la abuela materna, el de la memoria de la tierra.

Al volver del convento norteamericano donde el imaginario femenino acaba de formarse, en un lugar donde "no es en el Señor en el que nos regocijamos sino en nosotras mismas, en las monjas de quienes nos enamoramos..." Un mundo en el que se fomenta una mórbida sensibilidad entre mujeres, en el que se acentúa la diferencia entre Sofía y Mariana que vive "atarantada". Mientras en la hermana triunfa la educación en una salida ordenada: el casamiento, en Mariana pareciera fracasar"; "Siempre busco a alguien que me mandonee, me diga por dónde" (135). La casa de Retiro es el lugar que continúa al claustro y las prepara para todo. El remedio es la sumisión bajo la forma de la aceptación de la voluntad de Dios.

Usa un verbo procrastinar que significa soñar despierto. Palabras como sueño, ilusión, deseo, diferirlo todo. La importancia que se otorga a lo religioso. El tema del amor aparece con el padre Teufel. Hay una identificación Teufel/Cristo, aunque luego se revele como Teufel/demonio (23).

El cura sacude y conmueve a las mujeres, pone en crisis sus identidades, justamente porque responde desde una erotización de la religión. Mariana quiere ver su recámara, lo lleva a su casa, se siente absorbida por la fuerza de ese "ser inquietante que al mismo tiempo causa goce y temor" (163). Su cuerpo es el único cuerpo masculino que se pone en evidencia como tal, al mismo tiempo que se presenta como divino, en el mismo orden que la madre. La conmina a elegirse, es el gavián de palomas inocentes y lascivas

. Mariana descubre "yo no tengo nada que ver con mi vida" y, como en una reflexión sobre el texto "sólo la gente mal nacida hace confidencias". El cura les enseña la existencia a los otros. La hace soñar con convertirse en santa, al mismo tiempo que desata su sexualidad (24) y nacionalidad. (25)

Su presencia fascinante reemplaza a Luz y la enfrenta al convertirla en contendiente de la hija, logra que abandone su papel de seductora por el de seducida. El sacerdote es la tentación que transforma a la casa en una "casa que canta (204)", al mismo tiempo que le infringe a la familia sus debilidades. La prueba termina cuando la madre se detiene en el umbral, restituye la armonía, retomando su función aún arriesgando su cordura.

La narradora es la mediadora de otras voces, repetición de otros cuerpos cuya composición se acerca a los arquetipos de la literatura folletinesca. La escritura aprovecha fórmulas "consoladoras" para convertirlas en lecturas seductoras que, al mismo tiempo, invierten el signo inicial de sus modelos. Poniatowska fusiona las formas canónicas de la novela de aprendizaje con otras de la literatura de masas. Una nueva versión de los "cuadernos de infancia", propios de la literatura femenina de las vanguardias, que problematiza sólo las pertenencias de género, de clase y de patria.

Toda novela de aprendizaje revela que toda iniciación es "una iniciación en la escritura." Al principio la gota de tinta es siempre demasiado gruesa y ¿cómo se controla una gota"? (12) El aprendizaje del lugar de la mujer se vincula con el aprendizaje de la nacionalidad. Lo social emerge vinculado al movimiento entre lo privado y lo público. La coherencia y estabilidad del mundo privado depende de una oblicua e hiperbólica transformación de la mujer en el mundo público. Hay una reproducción y multiplicación

de posiciones que sostiene a la familia y a la nación. La escritura, la flor de papel, la flor de lis en el doble significado del título es lo que amenaza con dismantelar la productividad al reducirlo todo a una cuestión de lenguaje. Se trata no sólo de cómo mirar la familia sino de cómo interpretarla.

Yo era una niña enamorada como una loca...No me cabía en el cuerpo, me abarcaba toda, casi no podía moverme...Eramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México, ¡qué cuerquita tan frágil la nuestra! ¡cuántos vientos para mecate tan fino! (55)

México transformándose poco a poco. Del país imaginado por la voz de la abuela inglesa al exótico mundo que cabe en la falda de la abuela mexicana. Es el país de la madre, cuya naturaleza es hiperbólica. Allá donde los árboles producen flores. Es el país de Magda al cual Mariana quiere pertenecer. La mirada de la autora no puede evitar la recurrencia al exotismo. (26) México es la patria de los otros.

La historia personal está relacionada con los quiebres producidos por las localizaciones personales y familiares: la identidad sólo se adquiere en cuanto se forma parte de un territorio. La memoria familiar de las mujeres se convierte en el legado de la escritura, en el pasaje del mundo imaginario al simbólico : "¿Es ésta la herencia, abuela, bisabuela, tatarabuela, es éste el regalo que dejaron, además de sus imágenes en el espejo, sus gestos inconclusos?...Nadie sabrá quiénes fueron ustedes, como no lo supieron ustedes mismas. Nadie. Sólo yo invocaré su nombre, sólo yo que un día también me olvidaré a mí misma- qué descanso-, sólo yo sabré lo que nunca fueron" (323)

En la ficción confluyen las imágenes, las filiaciones biológicas con las construcciones de las afiliaciones nacionales; el puente entre vida y patria es una grieta

que se abre gracias a la madre (27) y a Magda. La letra y la piel blanca de Luz y la voz y la piel oscura de la mulita. Una armonía imposible que se realiza en el texto. "Mi país es esta banca de piedra...mi país es el grito que ahogo al decir Luz, mi país es Luz, el amor de Luz" ¡Cuidado! es la tentación que reprimo de Luz, mi país es el tamal que ahora mismo voy a ir a traer a la calle de Huipachan número 17, a la FLOR DE LIS." (324) El libro finaliza con un grito desgarrador por un lugar en el mundo: "¿Dónde, mamá?" (324)

#### Notas

(1). Poniatowska convierte su aparente inocencia y desconocimiento en una verdadera retórica en las entrevistas.

(2). Beth Jorgesen muestra los cambios en la construcciones de la cronista en las entrevistas, *The writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, Austin, Univ. Of Texas Press, 1994.

(3). Su última novela *La piel del cielo* (2001) está basada en la biografía de su esposo, el astrónomo Guillermo de Haro. En este último libro la presencia personal es elusiva.

(4). Quizá haya que considerar en un espacio intermedio *Paseo de la Reforma*.

(5). Lis: Estilización heráldica del lirio.v. Majestad-Soberanía, *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*, Barcelona: Obelisco: 1999 de Maurice Pilard Veneuil. También remite a los significados de patria y nación.

(6). Elena Poniatowska "fue niña scout y le gustaban las fogatas en la noche y hacer la cena. Pero en casa cumplía con las obligaciones en la formación de las niñas bien ""Angélica Abelleira""Mujeres insumisas. Elena Poniatowska: el terno por qué", *Jornada Semanal*, 4 de marzo de 2001

(7). En el texto la protagonista se convierte en scout y catequista.

(8). Ver Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*.

(9). En el calendario azteca, de veinte días , el vigésimo signo, llamado flor (xóchitl) es el símbolo del arte y del buen gusto. Por otro lado flor es canto.

(10). Según el diccionario "en ocasiones no se las concibió solamente como inocentes mensajeros de la primavera sino también como símbolos del apetito carnal y de todo el ámbito del erotismo".

(11). " Lucía el velo de maya", Elena Poniatowska Amor, *El Universal*, 18 de Febrero de 2001.

(12). Sophie Rostopchin, comtesse de Ségur (1799-1874) nació en Rusia, se radicó en Francia. Profundamente católica escribió libros para niños particularmente *Les malherurs de Sophie* (1859) que fue el carácter central de muchas de sus historias. Escribió varios volúmenes para la *Biblioteca Rosa*, una serie de libros para chicos, que persistió como textos didácticos a a los largo del siglo XIX.

(13). La Condesa de Ségur también es autora de una *Biblia para niños*, que aún se emplea.

(14). "El caso en manos de la abuela se consideraba zanjado" (43). Hay figuras como Teleca o la tía Veronique en *De noche vienes* que pueden funcionar como metonimias.

(15). Quizá uno de los textos más subversivos está en "El inventario": "Yo no quería concretar sus memorias ni vivir de esas cosas a las que se aferraban en un naufragio... ¿Que no me legaran todos sus recuerdos? ¿Que no me pasaran su costal de palabras muertas, sus actos fallidos, sus vidas inconclusas, sus jardines sin gente, sus ansias, sus agujas sin hilo, sus bordados que llevaban de una pieza a otra, sus letanías inhábiles"! (63)

(16). Los hombres se relacionan con la historia del mismo modo que las mujeres con la moda. Como en los relatos de *De noche vienes* el estudio del pasado para Andrés o Arturito es puro decorado.

(17). El epígrafe en el mundo de juegos de *La pequeña Lulú*, lleno de alusiones a los juegos perversos. Tobi y Teufel se confunden. Lulú y Luz.

(18). Las empleadas domésticas tienen "olor", "color", pertenecen a otra "raza", cercana al mundo animal.

(19). Señala Margo Glantz en "Las hijas de la Malinche" que "Poniatowska es objeto de un mito, aquél con el que nos ha familiarizado cierta tradición romántica, la de la princesa que lucha por los oprimidos". Aunque su primer libro es *Lilus Kikus*, señala Glantz que Elena Poniatowska escribe primero los libros de los otros, aquellos que se pretende sin voz antes de tomar la propia voz. Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Frankfurt-Madrid: 1995 (127).

(20). La relación ama/sirvienta es una constante en la escritura de Poniatowska dominada por un permanente movimiento de apropiación/ restitución de un mundo que le fascina: Desde *Hasta no verte Jesús mio*, múltiples crónicas hasta la forma en que la autora se sitúa frente al mundo mexicano. Un texto paradigmático es "Se necesita muchacha": En numerosas ocasiones, especialmente en entrevistas ha hecho referencia a la importancia del tema.

(21). "Los cuentos de Magda son presagios...nos imita cuando bailamos. Todo lo que hacemos, quisiera que a ella también le tocara: bailar, cantar, nadar." (66).

(22). Las solteronas también son mulas, que se parecen a siluetas de papel unidas.

(23). La figura del sacerdote es de la vida real . Ver *Nomeolvides*.

(24). "Sí, Jesús, en medio de nuestras piernas, en nuestra lengua, en nuestras yemas muriéndose de ganas de intercambiar caricias" (183).

(25). El cura las increpa: "¡Sean mexicanas!"

(26). Elena Poniatowska se nacionalizó en 1969.

(27). Es imposible no vincular las memorias *Nomeolvides* firmadas por Paula Amor Poniatowska (1996) y *Flor de Lis*. Como si el gesto autobiográfico saltara por sobre las superficies textuales. *Nomeolvides* escrita en francés por Paula Amor fue traducida y prologada por la hija. La traducción posibilita la reapropiación de un texto, el de la vida de la madre, en especial su experiencia europea y sus primeros años en México. Se vuelve sobre la novela familiar desde la mirada de la madre, que siempre "Pasa de un escenario a otro" (11); "Trajina por el cuarto buscando no sé qué. Siempre ha buscado algo" (12)

"La membrana más delgada nos separa, así debe ser el tímpano, una telita tan fina como la de la araña" (14); "No puedo estar mucho tiempo a su lado porque algo se incendia entre nosotras" (15).

El mandato de la hija está unida a la muerte del hermano menor, Jan - "Mamá, cuéntame tu vida "-actúa como disparador de las memorias. La autobiografía de la madre también puede ser leída como parte de un proyecto de escritura. En esta ocasión la escritora se transforma en el tú (y la traductora) del relato. Paula Amor como sujeto de su autobiografía se confunde con Luz/ Paula protagonista de la autobiografía de Mariana/ Elena. Las escenas de la historia de vida reafirman las ficciones históricas de la novela. Curioso discurso que puede ser diálogo entre madre e hija, en la que la voz de la madre emerge primero en la letra de la hija para luego, sujeto autobiográfico, transformarla en voz de su propia escritura. Extraño juego de apropiaciones en el que se acaba por armar una escritura a muchas manos que construye una geografía de la identidad entre narraciones culturales diferentes -la europea y la mexicana- y desde posiciones sociales similares -la aristocracia y la alta burguesía- frente a los otros que aparecen sólo en los márgenes en un mundo que les condena a la servidumbre y la anonimidad.

### Bibliografía

Abelleyra, Angélica "Mujeres insumisas. Elena Poniatowska: el eterno por qué", *Jornada Semanal*, 4 de marzo de 2001.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Amar Sánchez, Ana María, *Juegos de seducción y traidición. Literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Amor Poniatowska, Paula, *No me olvides*; México: Plaza y Janés, 1996.

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid: Teorema, 1987.

Bhabha, Homi K., *Nation and narration*, New York: Routledge, 1999.

Bhabha, Homi: *The location of culture*: London and New York, Routledge, 1994.

Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and subversion of identity*, New York  
Routledge, 1990.

Domínguez, Nora/ Perilli, Carmen, (comp.) *Fábulas del género. Sexo y Escritura en América Latina*. Volumen colectivo . Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (UNT) y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (UBA), 1998, Rosario: Beatriz Viterbo.

Domínguez, Nora "Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange", en Brooksbank Jones, Anny & Catherine Davies *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Clarendon and Oxford, Oxford University Press, 1996.

Franco, Jean, *Las conspiradoras*, México: Fondo de Cultura Económica

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, México. Siglo XXI, 1990.*

Glantz, Margo, "Las hijas de la Malinche" en Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Frankfurt-Madrid: 19.

Jorgensen, Beth E. *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P, 1994.

Kamenszain, Tamara, *Historias de amor*, Buenos Aires: Paidós, 2000

Lagos, María Inés, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Chile. Cuarto Propio, 1996.

Marivaux, A. *La vie du Marianne*, Poaris, Du Seuil, 1950.

Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La autobiografía en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987

Poniatowska, Elena, *Lilus Kikus*, México: Era, 1954.

*La "Flor de Lis"*, México: Alianza Tres/Era, 1988.

Showalter, Elaine (compil.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, New York: Pantheon Books, 1985.

Perilli, Carmen, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán, UNT, Secretaría de Extensión Universitaria, 1991.

-----, Nora Domínguez (Compiladoras), *Las fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998. p. 107-115.

Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Rostopchine, Sophie comtesse de Ségur *Les malherurs de Sophie*, Paris, Biblioteca Rosa. (1859)

Smith, Sidonie "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*: Barcelona, Anthropos, 1991.

Stanford Friedman, Susan, *Feminism and the cultural geographies of encounter*, Princeton: Princeton University, 1998.

Lemaitre Monique. "La identidad asumida y el texto subversivo en La 'Flor de Lis' de Elena Poniatowska." *Explicación de Textos Literarios*-Hispanic Press, California State University, Sacramento, California, Vol XIX-1 Número ordinario 1990-91, pp. 27-37.

## **Borges, Nietzsche, Cantor: Narratives of Influence**

Gisle Selnes  
*University of Bergen*

At bottom, indeed, that which was once possible could present itself as a possibility for a second time only if the Pythagoreans were right in believing that when the constellation of the heavenly bodies is repeated the same things, down to the smallest event, must also be repeated on earth: so that whenever the stars stand in a certain relation to one another a Stoic again joins with an Epicurean to murder Caesar, and when they stand in another relation Columbus will again discover America.

F. Nietzsche (1874)

### I.

It is not unlikely that the celebration of Borges' Centenary aroused—in a manner which might recall the half Millenium of Columbus's first voyage—a sensation of ethical discomfort, of being entrapped by history. Indeed, Borges was the object of much eulogy, as Columbus had been some seven years earlier (albeit with more severe reservations). Still, the almost univocal praise of the writer's powerful inventiveness, his labyrinthine memory and crystalline (*and* complex) style only confirmed what was being suspected, namely, the overwhelming and even oppressive presence of his writing. Although Columbus' lauded seamanship, his personal courage and inventive geography, initiated a historical chain of events of unfathomable consequences—the "latinization" and "americanization" of the unsuspected fourth continent—I believe that the presence of the Admiral is differently, and less immediately, felt than that of the Author. Columbus's impact on the situation of the "common" citizen has by now been mediated and modified by a vast series of go-betweens, whereas Borges still has a direct *influence* on the situation of intellectuals and artists.

The most general phrasing of the problem suggested by this observation is quite simply, "how to read and write after Borges"? A bit more specifically, one might ask, "Is it possible to assume the Borgesian heritage (which of course is unavoidable) in a non-submissive manner?" A way of answering these questions is suggested by Josefina Ludmer when she proposes to "sacarlo [a Borges] *del presente de las celebraciones oficiales* y pensarlo histórica o arqueológica o genealógicamente" (*Ciberletras* Aug. 2001). What Ludmer implies is of course a recognition of the historicity of a writer who tends to be thought *sub specie aeternitatis*. Thus one might hope to open up a present—and a future—in which Borges could be made to "sound" differently, modified by our present and future concerns. Yet even so there is a return of the "repressed" when Ludmer finally asks, "[¿]de qué tradiciones Borges se alimentará?" She thereby ends her interrogation, no doubt deliberately, with a truly Borgesian metalepsis. Formally and thematically, Borges seems to be unforgettable. Likewise, Sylvia Molloy proposed a few years ago a "different way" of reading Borges, "como a contracorriente, prestando atención al detalle, a la contingencia," i.e. to everything she had previously discarded, in order to reflect on the radical strangeness of these residues; elegantly, and perhaps inevitably, she inserts the following parenthesis: "(es esta una lección que he aprendido de Borges)" (*Clarín* 9 May 1999). It should perhaps be added that this strategy of admitting a debt even in the very moment of swerving is also a lesson learnt from Borges.

Apparently, Borges does not have to await "a certain relation" of the heavenly bodies in order to become possible a second time. Each time one speaks of Borges, and especially when it comes to the questions of tradition and influence, there seems to be a kind of "Borges effect"—a (sudden? constant?) imperative or temptation to ward off any suspicion that one has relapsed into a pre-Borgesian poetics and to make sure that nobody

believes Borges' own lesson has been forgotten. Herein lies perhaps a crux which makes the situation all the more complicated: Borges is not only an influential author, he is also an author (an artist, a creator) of influences. Borges is—as has been observed not only by Harold Bloom—a supreme theoretician of literary indebtedness. Willingly, and cunningly, he admits, and manipulates, a series of predecessors of (or into?) his own writing. Also, perhaps less overtly, Borges stages and anticipates the impact of his work: Constantly amending his earliest books, he reduces and refines the effects of his juvenilia; embedding the reader's perspective and dismantling her interpretive interventions in his more baroque essays and stories, Borges apparently produces a mature work almost immune to creative misreadings. Finally, the poetics of rewriting emerges as an ultimate weapon against external influences: Borges has become the precursor of Borges. Shortly before his death, he virtually and symbolically seals off his own work ("ce que l'on veut bien appeler mon oeuvre") by the rare gesture of writing a "Préface de l'auteur" to the Pléiade edition, as always insisting on the impersonal and circumstantial character of everything he has written.

## II.

However, Borges has gone through various stages before arriving at what now seems to be a postmodern, gay science of "being influenced." This prehistory might even reveal a less benevolent undercurrent in his work, which has only occasionally been brought to light, and according to which influence appears as a more severe and unwanted phenomenon. Again, Borges seems to have anticipated his own critics in denouncing this tendency in his writings. In *El Hogar* (26 Feb. 1937), he recalls how he, himself, and other Ultraists loudly and in public ridiculed the "modernista" aesthetics of Leopoldo

Lugones in a kind of defense against the impact of the precursor's poetry: "Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la justicia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros." Borges inserts this apology in a context where it obviously is meant to function as a caveat, directed primarily against the "new generations" of his own times, dissuading the continuation of such rituals of poetical parricide. (Ironically, the first full-length book on Borges was precisely a "generational" attack by one of his detractors: Adolfo Prieto's *Borges y la nueva generación*.) However, according to Noé Jitrik ("Sentiments complexes sur Borges"), Borges' apparently self-critical reevaluation of Lugones could well be seen as part of a more abstruse scheme whose primary objective was to belittle Macedonio Fernández—the most "Borgesian," and anti-Lugonian, of his precursors, and the one who "lui ouvrit la voie [...] de l'écriture"—in order to conceal his own debts.

More recently, some of Borges' less malevolent "misreadings" of other Argentine precursors (such as Hernández and Güiraldes) have been studied by Beatriz Sarlo (*Borges, un escritor en las orillas*) and Ivonne Bordelois (*Ciberletras* Aug. 1999)—but even here the public image of Borges' emblematic theory of indebtedness is corrected by a more violent and assertive practice. It might, therefore, be possible to understand Borges' present influence in a more historical (archeological) fashion, a kind of genealogy of literary power, retracing the dialectics of influence which underlies the official Borgesian ideology of openness and impersonality.

I shall propose Friedrich Nietzsche, a writer discovered by Borges during his first European "exile," as a touchstone for a brief review of the prehistory of Borges' ideas on influence. Perhaps it is not superfluous to recall, as a backdrop for the following remarks,

Borges' lasting loyalty to Schopenhauer, whom Nietzsche first admired and subsequently detracted. To be sure, Borges dislikes Nietzsche—and he has a particularly low opinion of his *opus majus*, *Also sprach Zarathustra*. The main reason why Nietzsche appears in quite a few of Borges' writings seems at first sight to be rather circumstantial. In "La doctrina de los ciclos" (*Sur* May 1936), the context is the discussion (and refutation) of the idea of the eternal return; the same is true of "Tres formas del eterno regreso" (*La Nación* 14 Dec. 1941). The latter also enters a series of texts on German letters published during the Second World War in order to "de-nazify" some of the principal references of the "germanófilos." In the same vein, "Algunos pareceres de Nietzsche" (*La Nación* 11 Feb. 1940) presents a series of quotes, mainly from the posthumous *Unschuld des Werdens*, which effectively debunks the image of Nietzsche as a German nationalist and anti-Semite; "El propósito de 'Zarathustra'" (*La Nación* 15 Oct. 1944) is primarily concerned with an aesthetic explanation of Nietzsche's misunderstood prophesies. Yet perhaps Borges' most intriguing rewritings of Nietzsche are those which fail to recognize their literary antecedents. To study Borges' appropriation and rewriting of Nietzsche is thus to consider an intricate network of relationships.

### III.

Let us return to what might resemble an origin: "El retorno eterno de Nietzsche es un verbalismo sin importancia," writes the young Jorge Luis Borges from Buenos Aires in a letter to his friend Jacobo Sureda, whom he had left behind in Mallorca. This opinion, which is as blatant as it is out of place in the context of the letter, is repeated throughout Borges's writings on Nietzsche. Almost forty years later, he admits to Richard Burgin that

I think I am unfair to Nietzsche, because though I have read and reread many of his books, well, I think that if you omit *Thus Spoke Zarathustra* [...]—a kind of sham Bible, no?—I mean a sham biblical style—but if you omit that book you get very interesting books.

Nietzsche is interesting, all right, but the idea of the eternal return and its principal teacher, Zarathustra, are not. Yet paradoxically, between the two statements, especially during the 30s and 40s, Borges' longest and most provocative pronouncements on Nietzsche are concerned with exactly this part of his work. And perhaps even more paradoxically, Borges suggests in some of these texts that it is precisely the prophetic, pseudo-biblical style of *Zarathustra* which "saves" Nietzsche from the accusation that he merely repeats an age-old Pythagorean philosopheme. There is, thus, at the heart of Borges' Nietzschean preoccupations, the question of influence.

In "La doctrina de los ciclos," Borges raises the question why Nietzsche, himself an erudite Hellenist, apparently omits every reference to the precursors of his own thinking. "Nietzsche sabía," he answers, "que el Eterno Recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera." According to Borges, in other words, a stylistic-rhetorical feature precluded Nietzsche from admitting the ancient sources of his most fundamental thought—since quotation marks and learned references do not pertain to the speech-act of prophesy. What was only a circumstantial observation in the 1936 essay is amplified to become the main theme of "El propósito de 'Zarathustra'":

El tono inapelable, apodíctico, los infundados anatemas, la ambigüedad, la preocupación moral [...], las repeticiones, la sintaxis arcaica, la deliberada omisión de

toda referencia a otros libros, las soluciones de continuidad, la soberbia, la monotonía, las metáforas, la pompa verbal; tales anomalías de *Zarathustra* dejan de serlo, en cuanto recordamos el extraño género literario a que pertenece. [...] Olvidamos, propendemos siempre a olvidar, el enorme propósito del autor: *la composición de un libro sagrado*.

Nietzsche "[n]o se rebajó a la tarea servil de nombrar a sus precursores," writes Borges in 1944, letting it be understood that this was an appropriate solution since Nietzsche himself "fue el primero que [...] sintió [el Eterno Regreso] como una trágica certidumbre." In 1936 Borges is even more explicit in his judgement of Nietzsche's definitive appropriation of the grand thought of the Return: "De mucho repensarlo y padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego" (Borges is of course referring to Pythagoras).

There is a great deal of irony involved in this apparently concessive gesture. The idea of the eternal return itself tends to return eternally; the philosopher of the eternal return is himself framed by a circular, recurrent structure. Borges also suggests a more somber explanation of the Nietzschean *amor fati*: Himself an incurable insomniac, Nietzsche desperately wished to be a Walt Whitman, a man profoundly enamored of his own destiny. He therefore sought out the most intolerable of nightmares—the Greek doctrine of eternal repetition—in an heroic attempt to turn it into an occasion for unconditional affirmation. Arguably, just as the principal force of the stylistic apology of *Zarathustra* resides in its aesthetic pleasure, the main attraction of this argument *ad hominem* is its "quasi-literary" paradox of inclusion and exclusion, of involvement and distance, of irony and tragedy.

#### IV.

Borges' attribution of the thought of the Eternal Return to Nietzsche is, one might suspect, primarily a pretext for his further literary operations on the subject. Having identified the protagonist(s) of this "idealistic" drama, the German philosopher and his Oriental double, Borges can more easily stage the second act of his "deconstruction" of Nietzsche's main thought. His *mise-en-scène* is probably an intentional misreading. How does this Borgesian misreading work? It ascribes to Nietzsche the view that the universe is made up by a finite number of components (atoms) which in an infinite span of time must necessarily exhaust their combinatory possibilities, after which they will have to return to a state which is the exact reproduction of an earlier configuration. Thus Nietzsche's philosophy is explicated as though it were a matter of scientific dispute on the physical constitution of the universe. Although Borges somewhat modifies this picture by rightly citing Nietzsche's disavowal of the idealistic fiction of the atom, which he replaces by the notion of power or force, the refutation takes on a decidedly mathematical character.

Borges argues as follows: Nietzsche's thought owes its force of evidence entirely to the axiom that the number of combined elements which constitute the universe is limited. Therefore, any verifiable contention that the universe is *not* a calculable set of fixed and finite entities will undermine Nietzsche's version of the cyclical structure of time. To sustain such an objection, Borges introduces a third figure, the German mathematician Georg Cantor. The number of points in any fraction of the universe is strictly infinite, Cantor and Borges object to "Nietzsche"; whenever one thinks that an *in*-dividual *a*-tom has been established, there is actually nothing that prevents a further division of space. Granted the logical possibility—or, indeed, the *necessity*—of postulating a transfinite number of points in space, there would be an infinite variety of

particles to be combined. These permutations would in their turn have to exhaust the strictly unlimited amount of different positions according to which the configurations might be arranged. Borges thus draws the following conclusion:

El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones —y la necesidad de un Regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero.

By using the words "roce" and "juego," Borges suggests that Nietzsche's metaphysical system suffers a kind of internal disintegration or deconstruction as soon as it enters into contact with the refractory ground of Cantor's transfinite ensembles. Metaphorically, the quotation conjures up the image of a thinker absorbed by his own structural models, putting together some kind of metaphysical modeling kit (or a house of cards) which suddenly caves in—or more exactly, dissolves and turns into dust—as soon as the forceful argument of Georg Cantor shatters its feeble foundation.

Characteristically, the argument referred to above has been nicknamed "Cantor's dust." As interpreted by Borges, it proves fateful to any thesis of cosmological circularity or recurrence. These narratives of influence therefore rely on two figures which somehow defy the very figurality of narrative: Zarathustra's eternal circle, which is interesting but ultimately untenable as a refutation of rectilinear time, and Cantor's infinitely divisible ensembles, which apparently dismantles both time and eternity. Of course Borges will know how to invest these (non) narrative schemes in order to achieve a more immediate aesthetic effect.

V.

For Borges, then, Nietzsche's thought is motivated by his own psychological inadequacies. It rearticulates an age-old doctrine whose novelty is simply a question of rhetorical conventions, whose essence is of a logical and mathematical order, and which is easily debunked by way of the latest achievements of transfinite mathematics (developed well after Nietzsche wrote his last readable sentence). Thus Borges refrains from considering Nietzsche's involvement with the fundamental questions of philosophical thinking, replacing it by a static scenario of idealist metaphysics. A contemporary reader will probably find nothing in these writings that reminds her of "our" Nietzsche—a Nietzsche modified by Martin Heidegger's profound understanding of his attempt to think through and beyond nihilism, by Michel Foucault's emphasis on his genealogy of power, by Paul de Man's identification of a rhetorical matrix even for his critique of metaphysics, or by Jacques Derrida's insistence on a "feminine" and affirmative Nietzsche. In the words of Gilles Deleuze, Borges' reading of Nietzsche could be cited as an example of those "childish hypotheses" which understand "the eternal return as the return of a particular arrangement of things after all other arrangements have been realised" (*Nietzsche et la philosophie*).

For similar reasons, I believe that the "roce" between Borges' interpretation of Nietzsche and that of Martin Heidegger (*Die ewige Wiederkehr des Gleichen*) would be "mortal" to Borges. As Borges' essay "Tres formas del eterno regreso" (1941) reasserts with sufficient clarity, for him the doctrine of eternal return is basically a "structural" scheme: the affirmation that time must be circular since "un número  $n$  de objetos [...] es incapaz de un número infinito de variaciones." This is surely a strange limitation of what

Heidegger calls "the domain of the thought of return"—to account for nothing but a mathematical principle of exhaustion.

The point, however, is not to "correct" Borges' conception of Nietzsche's thought of the Eternal Return—a vain and somewhat anachronistic exercise. Moreover, I do not believe that Borges' version of Nietzsche actually *suffers* from these shortcomings. The "algebraic" interpretation of eternal recurrence should rather be seen as a necessary and creative misreading. Borges reads Nietzsche in the fashion which is most attuned to his own concerns as a writer, more or less irrespectively of what might be the empirical and immanent "truth" about his thinking. His essays should therefore be considered as more than quasi-serious philosophical documents: They represent decisive steps towards the innovative structure of his narrative fictions. In this scenario, the 1936 "La doctrina de los ciclos" is of seminal importance since it is the first of Borges' Nietzschean writings—and since it is strictly contemporary with "El acercamiento a Almotásim," the first Borgesian *ficción* (whose bibliographic destiny is nevertheless rather confusing). This latter text stages a series of revisions and misreadings, and its plot line is interwoven with uncanny, and essentially counter-narrative, figures of circularity and infinite division.

In Borges' writings, circularity and infinity appear as figures which oppose the notion of a unified and "narratable" time. The former maintains that the history of the universe—which is undoubtedly a narrative of sorts—is but the mechanical permutation of a limited set of narratable terms. There is apparently no place for other designs or intentions than those which determine the circular form; and from a sufficiently elevated and detached viewpoint, even the most insignificant event forms part of this geometrical figure. The latter version (based on Cantor's conception of transfinite numbers) is more

radically non-narratable, insofar as it figures the world as a continuum of infinitesimal terms in which time hardly progresses. There is an *excess* of space. This figurative form implies that even the most standardized sequence is infinitely divisible. No succession would ever be capable of reaching the final term, or even of departing from its initial condition. Thus, whereas the doctrine of the cycles derives its conclusion from a vision of the world as essentially limited—as too "poor" for there to be any unheard-of event—the doctrine of infinite divisibility bases the impossibility of narrative on an overabundance of terms—the very construction of any sequence would be totally arbitrary. On the one hand, then, Borges poses the simplicity of the circle; on the other, the complexity of the infinitesimal. These fascinating yet hazardous figures will emerge in his fictional narratives where they produce the effect of a frustrated narrative project which nevertheless allows the narrator (and the reader) to experience, however furtively, the frontiers of reality (or unreality), of the world, and of the text.

Another "prophetic" aspect of Borges' writings on Nietzsche is their staging of an impossible dialogue between Nietzsche and Cantor—i.e. between an ontological approach to the problem of time and being, on the one hand, and the abstract, technical science of mathematics, on the other. One result of this meeting is the phantasm of an anachronistic philosopher ("Nietzsche") who—by reinventing, as it were, the monadology without being able to postulate any preestablished, divine harmony—appears as a belated version of Leibniz: a truly Borgesian figure! Yet the most transcendental outcome is probably the very juxtaposition of these opposing "philosophical" tendencies. In Borges' later writings, this conflict reappears, with varying outcomes, as a narrative scheme. Sometimes the protagonist's reasoning *more geometrico* is undermined by a sudden reminder of man's temporal, finite "Being-towards-death"

(Nietzsche's revenge over Cantor); on other occasions, his very existence turns out to be an illusion: an abstract scheme is revealed as the ultimate and "inauthentic" truth about the universe (Cantor is again one up). The most explicit example of the first version is probably the final paragraph of *Nueva refutación del tiempo* ("And yet, and yet..."), but it also surfaces in stories such as "La muerte y la brújula"; the second scheme is found in several of Borges' "historical" essays (cf. for example the end of "El sueño de Coleridge"), and in narratives such as "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius."

In retrospect, Borges' "mature" narratives somehow reveal the intentionality of his Nietzschean's misreadings—the will to fictionalize not only the history of metaphysics but also its philosophers—and to "narrativize" the strategies of revisionism and influential relations in order to forge his own textual labyrinths. Even Borges' own reductive interpretation of Nietzsche has been transformed into the subject of a story, "*Deutsches Requiem*," whose protagonist believes he surpasses Zarathustra in his relentless preparing for the advent of the "Übermensch." Significantly enough, his ethical remedies include not only a self-sacrificing use of violence (a somber, parodical correction of Zarathustra's compassion) but also a translation of Nietzsche's ontology into what appears to be a metaphysical determinism gone awry.

## VI.

At the same time, there seems to be a genuinely Nietzschean impact on some of Borges' earliest essays on literary issues. In "La postulación de la realidad" (1931), for instance, he approaches the question of *mimesis* in a manner that recalls Nietzsche's critique of the fictionality of thinking and perception. Borges writes that

la impresión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido.

Clearly, these observations show intimate affinities with Nietzsche's "phenomenology of consciousness" and could easily have been corroborated by extensive quotations from, say, *Der Wille zur Macht*. Yet, as always seems to be the case on similar occasions, Borges abstains from this obvious gesture. There is, however, a perfectly ironic recognition of the passage's Nietzschean debts when Borges ten years later reworks "his" ideas on perception and memory into the fictional testimony of "[u]n Zarathustra cimarrón y vernáculo," the remarkable "Funes el memorioso." This story's resemblance with Chesterton's "How I found the Superman" is revealing: "Funes" is contemporary with Borges' "wartime writings" on Nietzsche, and there is no question as to the Nietzschean genealogy of its protagonist. As Mark Garnett has recently suggested, Nietzsche is the real "autor de Funes el memorioso."

Curiously enough, the story addresses aspects of Nietzsche's thinking which Borges never explicitly ascribes to the philosopher, such as the "rhetorical" character of perception and the "unfinished" nature of the world. Moreover, these qualities are embodied by a "vernacular" *Zarathustra*, the Uruguayan Ireneo Funes, and hence they are implicitly related to the thought of the eternal return. Such a reciprocity reveals a

different understanding of Nietzsche, more attuned to his ontological critique of metaphysics, and closer to the influential 20th century readings of his work. Why did Borges silence these insights in his essays on Nietzsche? Is it possible that he has perceived the intimate relationship between becoming, circularity, and the end of metaphysics, yet displaced them—on aesthetical grounds—from his essayistic discussions in order to elaborate them ironically and fictionally in a story? Is Borges' profoundest understanding of Nietzsche only expressible in literary terms? If this is true, this might perhaps be Borges' most Nietzschean moment, yet also the most Borgesian one, insofar as he has taken care to transform everything into his own "porteño" idiom.

In the end, then, after having conceded the misunderstood idea of the eternal return to Nietzsche, Borges appears as the true author of a series of Nietzschean preoccupations. Through the figurality of Funes' memory and perceptions, even the transfinite paradoxes which according to Borges' misreadings should belong to "el hermoso juego de Georg Cantor" and not to that of Nietzsche now become associated with Nietzsche's phenomenology of consciousness. Yet only for the split second of an allusion: They immediately acquire an unmistakably Borgesian tinge. *Quid pro quo*: this seems to be the subterranean yet simple logic of Borges' narrative of influence.

## VII.

As a literary figure, Borges has appropriated an unhistorical persona, foreign to the preoccupations of personal debts, belongings, fame, ambitions, etc. Yet he also shows a profoundly historical—not to say "temporal"—character in the construction of this figure, negotiating (more or less furtively) with those who represent, for him, the access to literature's true domain. Is there any use to be made of this duplicity when it comes to

the more pressing questions regarding the relation between "Borges and us"? At least two possible strategies may be inferred, the one drawing on the subjacent historical side of Borges, the other on his professed unhistoricity.

In a series of readings over the last few years, Daniel Balderston has sought to reconstruct the often overlooked historical contexts in Borges, which is one way of making him sound a bit differently. And indeed, this might be the moment to insist on a discursive and dialectical thrust even in the more textual moments of Borges' *oeuvre*. What should also be recognized, however, is that contextual concerns are not what constitute the essential Borges and least of all when it comes to his dealings with philosophical and literary issues. In order to retrieve these questions and contexts, one has to *read* Borges differently; it is not merely a matter of "getting it right." Borges must somehow be read "contre Borges"—or else it will be impossible to situate historically "le moins historique des hommes."

"There is a degree of sleeplessness, of rumination, of the historical sense, which is harmful and ultimately fatal to the living thing, whether a man or a people or a culture," writes Nietzsche in the second of his *Untimely Meditations*. The official mode of reading Borges amounts to an exercise of rumination, be it in the fashion of the celebratory "alephization" of the Author which culminated with the Centenary—or in that of a more theoretical (structuralist, deconstructivist, postcolonialist) endeavour to turn Borges into a precursor of the newest trends—thus suggesting that *it was all, always, already there*. This is perhaps the Borges which should now be forgotten, if only temporarily and for curative purposes. As readers and writers one might, as Nietzsche implies, need a period of unhistoricity to delimit a horizon of one's own, to exclude the most unbearable part

of the burden of the past. If Borges belongs within this domain, it will be in the form of the most unrecognized and non-canonical elements of a radically fragmented Borgesian figure.

*And yet, and yet...* Is the frequent "return" of Borges whenever one tries to discuss and delimit the effects of his work—however rhetorically employed—also an indication that history is not so easily turned into a project? How is one to achieve a proper admixture of forgetfulness and remembrance, of history and ahistory, so as to move beyond both the monumental and the excessive critical delimitation of the figure of the past? Is it really granted to modern readers, as historical beings, to realize exactly when and how something happens with our relation to Borges which might produce a figure comparable to the incredible Nietzsche, reduced by Cantor, whom Borges has by now immortalized? If we, for a brief moment bracket the obvious necessity of supplementing the Borgesian concerns with some of those, he either overtly criticized or silently neglected, is it not possible that Borges' heterogeneous stance towards history, tradition, and influence once again turns out to be the anticipation of any attempt to think beyond the limits which he, like every other historical being, was unable or unwilling to surpass?

#### Works Cited

Bordelois, Ivonne. "'El Sur': La reescritura de Don Segundo Sombra por Borges."  
*Ciberletras* Aug. 1999.

Borges, Jorge Luis. "Algunos pareceres de Nietzsche." *La Nación* 11 Feb. 1940.  
Reprinted in *Jorge Luis Borges: Ficcionario*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Mexico:  
Fondo de Cultura Económica, 1985.

Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz  
y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Ed. Cristóbal Pera. Barcelona: Galaxia Gutemberg,  
Círculo de Lectores, Emecé, 1999.

Borges, Jorge Luis. "El acercamiento a Almutásim." *Historia de la eternidad*.  
Buenos Aires: Viau y Zona, 1936.

Borges, Jorge Luis. "El propósito de 'Zarathustra'." *La Nación* 15 Oct. 1944.  
Reprinted in *Nuevo texto crítico* (3) 1989.

Borges, Jorge Luis. "El sueño de Coleridge." *La Nación* 18 Nov. 1951. Reprinted  
in *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *La Nación* 7 Jun. 1942. Reprinted in  
*Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

Borges, Jorge Luis. "La doctrina de los ciclos." *Sur* May 1936. Reprinted in  
*Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona, 1936.

Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula." *Sur* May 1942. Reprinted in  
*Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

Borges, Jorge Luis. "La postulación de la realidad." *Azul* Jun. 1931. Reprinted in  
*Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1932.

Borges, Jorge Luis. "Las 'nuevas generaciones' literarias." *El Hogar* 26 Feb. 1937.  
Reprinted in *Jorge Luis Borges: Textos cautivos. Ensayos y reseñas en 'El Hogar' (1936-1939)*. Ed. Enrique Saciero-Garí and Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1986.

Borges, Jorge Luis. *Nueva refutación del tiempo*. Buenos Aires: Oportet & Haereses, 1947. Reprinted in *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

Borges, Jorge Luis. "Préface." *Oeuvres complètes vol. 1*. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Sur* May 1941. Reprinted in *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

Borges, Jorge Luis. "Tres formas del eterno regreso." *La Nación* 14 Dec. 1941.  
Reprinted as "El tiempo circular" in *Historia de la eternidad*. [2nd ed.] Buenos Aires: Emecé, 1953.

Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. Letchworth, Hertfordshire: Souvenir Press, 1968.

Chesterton, Gilbert Keith. "How I found the Superman." *Daily News*. 5 Dec. 1909.  
Spanish translation in *Cuentos breves y extraordinarios*. Ed. Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche & Philosophy*. [*Nietzsche et la philosophie*.] Trans. Hugh Thomlinson. London: Athlone Press, 1983.

Garnett, Mark. "Nietzsche, autor de Funes el memorioso." *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. Alejandro Kauman et al. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Heidegger, Martin. *The Eternal Recurrence of the Same*. [*Die ewige Wiederkehr des Gleichen*.] Trans. David Farrell Krell. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Jitrik, Noé. "Sentiments complexes sur Borges." *Les temps modernes* (420-421) 1981.

Ludmer, Josefina. "A propósito de íconos nacionales: Borges." *Ciberletras* Aug. 2001.

Molloy, Sylvia. "Cómo leer a Borges, hoy." *Clarín* 9 May 1999.

Nietzsche, Friedrich. "On the Uses & Disadvantages of History for Life." ["Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben."] *Untimely Meditations*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.

Sarlo, Beatriz. *Borges en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

## De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia

Lía Schwartz  
*Graduate Center, CUNY*

Según la primera edición del diccionario de la Real Academia Española, publicado en 1726, el sustantivo *hispanismo* designaba una construcción lingüística típicamente española. (1) Esta es aún su primera acepción en los diccionarios actuales del español, aunque sea hoy más frecuente el uso de la palabra en su sentido traslaticio de 'dedicación al estudio de las culturas hispánicas.' (2) Como es bien sabido, en esta acepción se aplicó originariamente a la actividad de los extranjeros que habían hecho de la cultura hispánica su particular objeto de estudio, a los que podía, por tanto, designarse con el sustantivo *hispanista*, derivado del adjetivo *hispano*. (3) En 1962, Fernando Lázaro Carreter señalaba que el término iba abarcando ya las prácticas de investigación de los españoles dedicados al estudio de la lengua y literatura nacionales pero es bastante improbable que se lo usara en este sentido en España antes de 1960. (4)

Puede documentarse esta extensión semántica del vocablo *hispanismo* en los discursos inaugurales de los primeros dos presidentes de la *Asociación Internacional de Hispanistas*. En el I Congreso de Oxford de 1962, al alabar a los "maestros del hispanismo", Ramón Menéndez Pidal sólo había mencionado los nombres de investigadores extranjeros. En cambio, en 1965 y en Nijmegen, Dámaso Alonso declaraba que la palabra *hispanismo* se refería no sólo a la actividad de los especialistas extranjeros sino también a la de los investigadores hispanohablantes.(5) Sin embargo, aún hoy, muy pocos especialistas españoles que enseñan en la Península usarían espontáneamente la palabra para designar su campo de investigación, a pesar de su

participación en congresos como los que realiza la *Asociación Internacional de Hispanistas*, en la que españoles y norteamericanos constituyen las dos minorías numéricamente más importantes. Desde un punto de vista político, cabría pensar que esta resistencia delata tal vez el oculto deseo de relegar a un segundo plano la producción crítica de los extranjeros, de modo de ejercer el control sobre los discursos interpretativos que circulan en el campo de los estudios hispánicos. Conviene recordar, por otra parte, que la tendencia a describir la tradición nacional en términos *esencialistas* no es privativa de los investigadores españoles. (6) Como es bien sabido, en la pasada década no pocos críticos latinoamericanos reaccionaron del mismo modo ante la praxis de los estudios culturales norteamericanos, cuya eficacia para examinar la cultura popular y otras manifestaciones artísticas de los países hispanohablantes de las Américas fue severamente cuestionada.(7)

En efecto, la tendencia a jerarquizar las interpretaciones de textos hispánicos y la disputa sobre la "autoridad" de las mismas es común a los especialistas de ambas áreas geográficas, y signo, generalmente de la voluntad de control de los espacios institucionales por parte de algunas facciones específicas. (8) En la trayectoria de nuestro campo de estudios, estos enfrentamientos ideológicos se agudizaron a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando la expansión de la teoría literaria produjo sucesivos enfoques y modelos de análisis que serían aplicados al estudio de los textos hispánicos. Ya entrado el siglo XXI, por tanto, debería escribirse una *historia* de la *recepción* de la literatura peninsular y latinoamericana a partir de las lecturas que esos textos generaron y de los presupuestos ideológicos subyacentes a los enfoques teóricos escogidos para su examen. Evidentemente, la historia del hispanismo puede contarse desde una perspectiva nacional, es decir, centrándose en la producción editorial de un

solo país. Como sabemos, la trayectoria de los cambiantes paradigmas interpretativos que fueron influyentes en el ámbito del hispanismo norteamericano durante el siglo pasado, difiere de la que caracterizó al hispanismo francés, al italiano, al español, al hispanoamericano o al alemán. Pero el relato de los avatares de los modelos de análisis que se aplicaron al estudio de las culturas hispánicas puede también contarse desde una perspectiva internacional, es decir, comparando los desarrollos de los diversos hispanismos nacionales y de sus convergencias o divergencias interpretativas. Las ventajas que ofrece esta última me parecen evidentes. Una visión más abarcadora de lo que se ha hecho y se está haciendo en nuestro campo de estudios en varios países permitiría evitar las oposiciones simplistas entre las prácticas de dos hispanismos nacionales y delimitar con mayor precisión la presunta originalidad de algunas corrientes interpretativas que pueden basarse en argumentos teóricos ya periclitados en otros ámbitos geográficos. En el caso de nuestra comunidad académica norteamericana, una historia del hispanismo organizada en proyección internacional serviría, además, para combatir algunas tendencias aislacionistas que se han puesto de manifiesto esta última década y que parecen expresar una inesperada ansiedad ante la diversidad de las prácticas críticas que caracterizan y han caracterizado siempre a los hispanismos practicados en los diversos países en los que se enseñan las culturas de la península y de Hispanoamérica.

Las actas de los congresos de una asociación internacional como la *AIH* demuestran fehacientemente que los trabajos leídos en ellos respondieron y responden a una pluralidad de enfoques teóricos. Basta con revisar sumariamente la *Bibliografía* publicada en 1998 por la Asociación para recuperar las coordenadas teóricas sobre las que se fueron articulando los estudios sobre textos hispánicos al menos desde el año 1962.

(9) Pero no hay que esperar hasta esa fecha para notar que, ya desde comienzos del siglo

XX, el hispanismo ofreció siempre un espacio adecuado para que los investigadores analizaran los textos canónicos y no canónicos del corpus a partir de los enfoques teóricos más influyentes en una coyuntura histórica determinada. Si en el *Centro de Estudios Históricos* de Madrid, Menéndez Pidal y sus discípulos construyeron un modelo de la filología española que partía de preceptos positivistas, años más tarde, los estudios de Amado Alonso y Dámaso Alonso se articularían en torno a los conceptos teóricos de la estilística idealista, enfoque todavía productivo en la obra de Raimundo Lida, discípulo del primero. La crisis del positivismo en la tercera década del siglo XX había llevado también a Américo Castro a desarrollar sus teorías, basadas en las de la *Geistesgeschichte* alemana, para recontextualizar la obra de Cervantes en relación con el pensamiento renacentista italiano y con el de Erasmo, tendencia esta última que está presente en la obra de Marcel Bataillon y en la de José Fernández Montesinos. (10) Indudablemente, la producción crítica de Fernando Lázaro Carreter, que aprovecha los principios del primer estructuralismo y luego de la semiótica, no se asemeja en su marco teórico a la de sus predecesores; tampoco la de Augustin Redondo en Francia, basada en los modelos interdisciplinarios franceses que fueron influyentes a partir de la década de los setenta, funciona dentro de las mismas coordenadas teóricas que la de Bataillon. Lo mismo vale para la obra de los hispanistas norteamericanos que practicaron modelos filológicos diversos, de Hayward Keniston a Elias L. Rivers, de Selden Rose a James O. Crosby, frente a quienes escogieron otros enfoques teóricos, de Raimundo Lida a Stephen Gilman, ahora multiplicados en las publicaciones norteamericanas de los últimos treinta años que versan sobre las literaturas y culturas hispánicas. Pero conviene insistir, además, en que este fenómeno es paralelo al que se manifiesta en los restantes hispanismos nacionales.

(11)

En lo que se me alcanza, el lexema *hispanismo* no había sido hasta ahora utilizado para nombrar una teoría específica, en la medida en que las prácticas hermenéuticas que lo caracterizan han sido siempre diversas. No puede sino sorprender, por tanto, que en el marco de nuestro hispanismo norteamericano, se haya puesto de moda el uso de la palabra en plural, así como el sintagma "nuevo(s) hispanismo(s)", como si se desconociera la trayectoria de este campo multidisciplinario que ha sido y es el hispanismo en su proyección internacional.

Los portavoces del nuevo hispanismo norteamericano buscan su identidad en el ataque a los estudios filológicos, tildados generalmente de positivistas. Ante este gesto de apropiación de una palabra que resulta así desgajada de su propia historia, convendría tal vez reconsiderar la cuestión misma del rechazo actual de los métodos historicistas que, desde mi perspectiva, no es válido circunscribir *tout court* a un sistema filosófico que ya había entrado en crisis a comienzos del siglo XX.

### **Las literaturas hispánicas en la universidad norteamericana**

Los desarrollos políticos e intelectuales de los últimos treinta años han favorecido la difusión de las literaturas hispánicas en nuestro país y la expansión de su estudio en nuestras instituciones universitarias. El fenómeno refleja, por un lado, una nueva política de acercamiento a los países situados en el continente americano y, por el otro, la aceptación de la diversidad cultural de los Estados Unidos, en los que la presencia de una población hispánica, acrecentada por las migraciones de origen político o económico durante la segunda mitad del siglo XX, es una realidad innegable. El hispanismo norteamericano ha crecido a la par; un hispanismo heterogéneo en cuanto a sus prácticas críticas, en el que predominan numéricamente los especialistas en literatura

hispanoamericana en estos momentos. David T. Gies ha resumido en un artículo publicado en la revista *Arbor* en abril de 2001 este proceso de expansión por el que las letras hispánicas han desplazado no sólo a las francesas, que habían ocupado, hay que añadir, un lugar preponderante en el período de entreguerras y en las décadas posteriores a la segunda guerra mundial, sino también a las germánicas y rusas. Las estadísticas compiladas por la *Modern Association of America* han sido ya recogidas por Gies, a cuyo artículo remito. (12)

El número de universidades que ofrecen en estos momentos programas de estudios hispánicos explica la diversidad de enfoques teóricos a partir de los cuales se han estudiado y se estudian las literaturas peninsulares e hispanoamericanas en los Estados Unidos. Como ocurre en otros ámbitos nacionales, estos dependen de los programas intelectuales y teóricos en boga en los departamentos dedicados al estudio de las literaturas autóctonas: inglesa y norteamericana. El fenómeno no es exclusivo del hispanismo estadounidense, por cierto, ya que es evidente que los departamentos de literaturas extranjeras, en cualquier país, son siempre subsidiarios de los programas o "agendas" nacionales que una sociedad genera en las prácticas educativas, y que están, a su vez, dialécticamente relacionadas con la producción editorial.

Como señalé ya, el hispanismo norteamericano se caracteriza por la diversidad ideológica y teórica de sus representantes. Esta diversidad es ciertamente positiva, en tanto confirma la independencia intelectual de quienes se dedican a estos campos del saber. No poco contribuye a ello la heterogeneidad del profesorado universitario, que abarca a hispanistas formados disciplinariamente en Estados Unidos, en España o en América Latina, así como a no pocos especialistas de otras disciplinas que se han

integrado a nuestra profesión en las últimas décadas. Sin embargo, esa diversidad puede resultar problemática cuando la adopción y defensa beligerante de algunas teorías entra en abierto conflicto con prácticas hermenéuticas representativas de otras. Como ocurre en todos los medios académicos, las disidencias teóricas entre los representantes de nuestro hispanismo se han traducido frecuentemente en desacuerdos políticos en el plano institucional. Desde esta perspectiva, creo que no es exagerado afirmar que el hispanismo norteamericano de comienzos del siglo XXI se manifiesta dividido no sólo en las especialidades que lo constituyen sino también en la defensa de perspectivas críticas que, aunque funcionales para el estudio de algunos períodos literarios, no siempre se adecuan a la producción artística de otros momentos históricos. No pocas veces esta fragmentación dificulta el diálogo entre los representantes de estas tendencias diferentes, y así lo he expresado en una conferencia leída en la universidad de Johns Hopkins en mayo de 1999. En ella había sometido a escrutinio algunas publicaciones meta-disciplinarias de la década del noventa, a las que Gies también se refiere. Desde mi perspectiva, la aceptación incontestada de las teorías post-estructuralistas, de los estudios culturales y del postmodernismo ha llevado a una polarización no siempre productiva entre quienes se dedican al estudio de la literatura y cultura contemporáneas, y quienes han escogido como objeto de estudio las culturas y literaturas de otros períodos históricos. (13)

En el contexto de los departamentos de hispánicas del país, como es sabido, se ha producido un significativo desplazamiento en la organización de los *curricula* universitarios, que ha llevado a restringir el número de plazas de literatura española, en particular de los períodos antiguos, mientras que los cursos y docentes especializados en literatura contemporánea, tanto española como hispanoamericana, predominan sobre los de otros períodos históricos. Por tanto, el "canon" universitario de la literatura medieval

y el de las literaturas renacentista y barroca, española e hispanoamericana, ha quedado reducido a su mínima expresión, como lo demuestran las listas de lecturas obligatorias de numerosas universidades de nuestro país. Se racionaliza frecuentemente esta redistribución de los campos del saber en términos de una "realista" aceptación de los cambios de "gustos" e intereses del alumnado. Sin embargo, a mi modo de ver, el fenómeno es más complejo y exige atenta reconsideración si se desea entender cuáles pueden haber sido los motivos del paulatino alejamiento de las prácticas historicistas que se observa en el hispanismo norteamericano.

Muchos especialistas en literatura española moderna y contemporánea opinan que se trataría de un cambio imprescindible para renovar el viejo hispanismo de este país, hundido en la "desolación y en la miseria", al que habría que reemplazar por nuevos hispanismos. (14) El uso del sustantivo en plural, como ya había comentado, indicaría la voluntad de sustituir enfoques historicistas o filológicos, percibidos como obsoletos o retrógados, por métodos críticos más modernos. Los nuevos acercamientos que asegurarían la renovación del hispanismo americano en el área de los textos modernos y contemporáneos eran necesariamente, en la década de los noventa, los estudios culturales, los feministas y "gender studies". Así fueron presentados en un número monográfico de la revista *Siglo XX/Twentieth Century*, en el que se fue trazando el impacto de estas teorías y las posibilidades que ofrecían para modernizar la crítica sobre estos temas. En el número 27 de la *Revista de Estudios Hispánicos* se había ya analizado el "retraso teórico" de los estudios sobre la literatura peninsular moderna, que resaltaba así frente a las prácticas críticas de textos latinoamericanos, según las presentara Aníbal González. (15) Quien lee estos trabajos, que fueron influyentes en su momento, desde una perspectiva internacionalista, sin embargo, no puede sino experimentar sorpresa ante el aparente

aislamiento de nuestros especialistas. En efecto, su crítica del atraso del *hispanismo* en lo que respecta a la literatura moderna y contemporánea está expresada en términos *esencialistas* y redundante, generalmente, en crítica del objeto de estudio, sin tomar en consideración la producción de otros hispanismos nacionales. (16)

### **Antiguos y modernos: entre los siglos XVI y XXI**

Este "atraso" de nuestro hispanismo ha sido también denunciado en relación con la crítica de la literatura española de los siglos XVI y XVII. Varias son las razones esgrimidas en las publicaciones meta-disciplinarias más recientes para dar cuenta de las dificultades que experimenta el especialista a la hora de promover el estudio de la cultura áurea. Por un lado, se ha cuestionado el nombre mismo de la especialidad al que se intenta sustituir por el de "temprana edad moderna" para evitar las connotaciones "triumfalistas" del sintagma "siglo o edad de oro", acuñado, como sabemos, Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) en su *Poética*, y adoptado durante el siglo XX como metáfora apropiada para describir dos períodos literarios de la literatura española, Renacimiento y Barroco, de intensa producción artística. Por el otro, se promueve la relectura de la literatura de aquellos siglos a partir de enfoques teóricos contemporáneos para superar así el "conservadurismo" de la filología española, que habría motivado el creciente desprestigio de la especialidad. Otra solución propuesta es ampliar nuestro campo de estudios de modo que incluya, asimismo, la literatura hispanoamericana de la época colonial, ya que, según se argumenta, los alumnos de hispánicas parecen más interesados en las teorías postcoloniales que en la obra de los escritores clásicos, a los que percibirían como instrumentos de las ideologías de "la vieja España imperial". (17) Resumiendo, pues, las causas de la decadencia de la especialidad residirían, por un lado, en la

naturaleza del objeto de estudio: la literatura española de los siglos XVI y XVII, directamente asimilada así al programa político de expansión de la monarquía española, cuyo rechazo involucraría también a la literatura de la época; por el otro, en las connotaciones imperialistas de un sintagma utilizado en la historia literaria para periodizar la literatura peninsular. No deja de ser sorprendente, sin embargo, que no se mencione otra causa, a mi modo de ver, aun más significativa para entender este presunto desinterés por la literatura de los siglos XVI y XVII: la prescindencia de la historia en la mayoría de los programas de estudio de escuela y universidad en este país. Sin esta asignatura fundamental en la formación del alumnado, difícil es esperar que los jóvenes universitarios se interesen por el pasado de su propia cultura ni, menos aún, por el de otras civilizaciones, europeas o americanas.

Esta tiranía del *presente* se hace notar aun en los discursos meta-disciplinarios de los especialistas que dan por sentado que la renovación de la crítica de la literatura de la temprana edad moderna debe apoyarse en la total exclusión de los enfoques teóricos historicistas, entre los cuales se cuentan los filológicos, olvidando, aparentemente, que sin *textos* a interpretar, cesaría la actividad misma de la crítica literaria, ya que ésta depende de las ediciones que hacen accesibles las obras del presente y del pasado. (18)

Una de las paradojas a considerar, por tanto, es el hecho de que el desprecio por las prácticas filológicas, en las que no entrenamos ya a nuestros alumnos, nos ha convertido en usuarios obligados de los productos de la labor editorial de otros hispanismos nacionales. Cabe preguntarse, asimismo, si el ataque a la filología y, por carácter transitivo a otros métodos historicistas, constituye una rebelión contra su predominio, es decir, si refleja las tensiones que se producen inevitablemente entre los representantes de

dos metodologías que compiten por el poder en nuestro ámbito universitario porque se hallan en franca colisión.

A mi modo de ver, sin embargo, este tardío ataque a los métodos historicistas o de cuño filológico no condice con el desarrollo diacrónico de los estudios sobre la literatura española en los Estados Unidos. En verdad, si el auto-denominado neo-hispanismo norteamericano pretende rebelarse contra sus predecesores y superarlos según la conocida dialéctica de *The Anxiety of Influence*, el blanco al que debería apuntar es al «New Criticism», y a los enfoques intrínsecos para el estudio de los textos literarios que popularizó el influyente manual de René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, de 1949. En efecto, el paulatino desinterés por la dimensión histórica de la poesía o de la prosa renacentista o barroca no procede necesariamente de la voluntad de superar los métodos filológicos que habrían “imperado”, por así decirlo, en los departamentos de hispánicas durante los años sesenta, ya que precisamente por esas décadas los enfoques historicistas ya habían perdido vigor en la mayoría de las universidades del país. Lo que “imperaba” entonces era el *New Criticism*, que en expansión después de la primera guerra mundial, se impuso en los años cincuenta gracias a la difusión de los estudios de T.S. Eliot, Ivor A. Richards, Cleanth Brooks, William Empson o Northrop Frye. El *New Criticism* ejerció una profunda influencia sobre la estructuración del curriculum universitario y aún hoy se deja sentir su presencia. (19) Creo, por tanto, que el desinterés por la historia se remonta probablemente a las tendencias inmanentistas de los *New Critics* anglosajones, quienes se propusieron desembarazar su análisis de toda referencia a los contextos de producción de la obra estudiada. Estos prejuicios antihistoricistas, derivados de la noción de autonomía de la obra artística, se pusieron también de manifiesto en las teorías del formalismo ruso y de la *nouvelle critique* francesa.

En el medio siglo que nos precedió muchos hispanistas norteamericanos fueron abandonando paulatinamente la filología *stricto sensu*, con excepciones notables, sin duda, si recordamos las ediciones de textos que nos brindaron, entre otros, Edwin Morby, Elias L. Rivers, Miguel Romera-Navarro o James O. Crosby, herederos de una tradición en la que se articulan muchas otras contribuciones como las de Rudolph Schevill o Joseph E. Gillet. Es verdad que las investigaciones sobre la historia literaria y cultural española y sobre la historia de las ideas siguieron siendo practicadas en los departamentos de hispánicas, como lo demuestra, por citar sólo un ejemplo, el justamente famoso estudio de Otis H. Green. (20) Con todo, gran parte de la crítica escrita por los hispanistas norteamericanos a partir de la década de los sesenta se iría desarrollando en torno a las teorías de René Wellek y Austin Warren, de Northrop Frye o de Wayne Booth. (21)

Cuando la *Nouvelle critique* francesa se hace influyente en las universidades élites de este país a partir de fines de los años sesenta, momentos en los que Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette y Julia Kristeva comienzan a enseñar en algunos departamentos de francés del país y se inicia el proceso de traducción al inglés de sus estudios narratológicos, ya los métodos historicistas, aunque practicados por algunos hispanistas norteamericanos formados en otros países o de generaciones anteriores, habían perdido prestigio a ojos de los críticos "de avanzada". Así, el auge de otras teorías formalistas y semiológicas durante esas décadas acentuó el progresivo desinterés de los hispanistas más jóvenes por la crítica textual, por la anotación de textos y por la investigación histórica sobre autores y obras de los siglos XVI y XVII.

En los años ochenta fuimos testigos, por un lado, del éxito notable de las teorías de Michel Foucault; por el otro, del impacto de las ideas filosóficas de Jacques Derrida,

que difundieron en los Estados Unidos los teóricos de la universidad de Yale. Con la deconstrucción pareció culminar no sólo el desprecio por la filología sino también por las teorías de la semiótica cultural de origen soviético, las de J. J. Lotman, o italiano, como las de Cesare Segre. La semiótica cultural había recuperado, desde renovadas perspectivas, la dimensión histórica de los textos, al postular la necesaria complementariedad de los análisis intratextuales con los de las relaciones entre textos y contextos históricos, culturales, filosóficos, económicos. Pero las teorías de la deconstrucción se oponían a toda metodología que pretendiera recuperar o reconstruir el *sentido* de un texto literario.

Avanzada la década del ochenta, se produjo en este país una particular síntesis de las ideas de Michel Foucault y de Jean-François Lyotard, que subyace a los "ismos" teóricos y críticos que habían asumido ya numerosos hispanistas pero que ahora se abrazan programáticamente en los ensayos a los que me referí, paradójicamente, habría que añadir, en momentos en que estos "ismos" parecen haber perdido ya vigor en otros contextos departamentales. La traducción al inglés en 1984 de la obra de Lyotard, *La Condition postmoderne* impulsó el desarrollo de la así llamada "politics of identity", a partir de la cual se impuso el modelo de estudios étnicos, feministas o de género (*Gay and Lesbian*), integrados frecuentemente en el contexto de la versión norteamericana de los "cultural studies". (22)

La crítica literaria postmoderna dialoga en Estados Unidos con la historiografía postmoderna, analizada recientemente por el historiador Richard J. Evans en un ensayo de 1997, *In Defense of History* que, no es arriesgado suponer, podría ya marcar el agotamiento de estas tendencias.(23) Ambos tipos de discursos, basados directa o

indirectamente en los estudios de Foucault, desarrollan la conexión entre poder y conocimiento y la idea de que tanto los textos literarios como los historiográficos son productos ideológicos de los discursos dominantes, por tanto, sólo el compromiso explícitamente político del crítico literario o del historiador que los compone puede hacer justicia al objeto estudiado. La emergencia de numerosos "grupos de interés" en el contexto universitario y cultural norteamericano, entre los cuales se sitúan diversas corrientes feministas o el movimiento de reivindicación de "Gay and Lesbians" produjo, como sabemos, el desarrollo de las teorías de la "politics of identity", entendida la identidad como un *otro* excluido que los discursos oficiales habían suprimido de la historia y que debía hacerse visible. (24)

Es evidente que la condena de la historia o de la crítica literaria historicista se articula en esta noción de que sus discursos representan las perspectivas de la cultura dominante y que ésta, por definición, defiende el punto de vista masculino del hombre blanco, heterosexual y eurocéntrico. Si se relaciona esta postura con la desconfianza expresada por Lyotard por los "discursos teóricos de legitimación" ("grands récits" o "master narratives") contruidos por el positivismo, por la hermenéutica gadameriana, por el marxismo o por "otras formas secularizadas de la teología cristiana", se entiende el porqué de la atomización de la historia y de la crítica literaria en años posteriores, entregada en vez a la reivindicación de los grupos sociales y étnicos minoritarios de la población estadounidense que no habían sido incluidos en las prácticas históricas y críticas del pasado. Era convicción de los críticos postmodernos que el efecto inmediato de este cambio de focalización de los discursos historiográficos y críticos facilitaría el acceso al poder de estos grupos postergados en el contexto universitario y social del país, y así ocurrió en efecto. Desde un punto de vista político, no cabe, no cabía, sino apoyar

estos movimientos de reivindicación de las minorías preteridas, cuando no perseguidas. De hecho, y coincido en esto con Evans, el relativismo postmoderno coincidió con la aceptación del multiculturalismo en Estados Unidos, que confirió voz a los grupos sociales o étnicos marginados.

En el ámbito del hispanismo norteamericano, se trasladó el estudio del multiculturalismo a la cultura peninsular actual y a la latinoamericana, ésta última en relación con las culturas indígenas. El modelo de una España actual plurilingüe y multicultural es el que promueve, por ejemplo, Joan Ramón Resina desde una perspectiva catalana. (25) Otros investigadores están obteniendo la integración de la literatura vasca, y de la gallega al curriculum universitario, ambición, sin duda, loable, desde mi perspectiva ideológica, aunque lamentablemente esta ampliación de los estudios hispánicos no cuenta todavía con el apoyo económico que requiere en la realidad institucional norteamericana. En cambio, a mi modo de ver, parece más cuestionable que la defensa del multiculturalismo peninsular actual abarque el ataque frontal a los escritores de la Generación del 98 y, por carácter transitivo, a Menéndez Pidal, de donde deriva, probablemente, la precipitada asimilación de la filología española actual al positivismo y los enfoques historicistas a la historiografía literaria de la primera mitad del siglo XX pues, como sabemos, tanto la primera como los segundos fueron cambiando en el proceso de adaptación a los cambiantes paradigmas científicos e historiográficos que se sucedieron en el siglo XX.

Esta aparente digresión me permitirá, sin embargo, retornar a la situación de los estudios sobre la literatura de los siglos de oro en Estados Unidos. Alejados de las prácticas filológicas desde la década de los setenta, nuevamente con las excepciones del

caso, los especialistas continuaron examinando, por un lado, las obras de autores canónicos, sobre las que se han ido publicando monografías valiosas en torno a los géneros tradicionales. Por el otro, las corrientes feministas impulsaron la recuperación de obras ficcionales, dramáticas y poéticas escritas por mujeres, que sólo aparecían marginalmente tratadas en las historias de la literatura española de hasta hace algunas décadas. La ingente bibliografía generada por las *Novelas ejemplares y amorosas* y los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, autora sobre la que se han publicado dos monografías independientes en el año 2000, además de numerosos trabajos aparecidos anteriormente en revistas o en volúmenes de conjunto, confirma que la recuperación de la literatura áurea a partir de estas nuevas teorías ha efectuado una auténtica ampliación del canon. Desde la perspectiva de los estudios de género también se han publicado colecciones de artículos en los que se intenta recuperar a los *Otros* silenciados de la historiografía literaria española. (26) En cambio, la influencia del *New Historicism*, promovido, entre otros investigadores, por Stephen Greenblatt y Adrian Montrose fue menor, probablemente porque los modelos de la sociedad isabelina y jacobea inglesa con los que trabajaban no podían ser transferidos a la España de los Felipes sin una revisión directa de los documentos de archivo. Por otra parte, los intentos de desarrollo de un nuevo tipo de "estudios transatlánticos", que abarquen textos de los siglos XVI y XVII, tanto peninsulares como hispanoamericanos, son aún incipientes y es difícil prever qué éxito tendrán a largo plazo. Algo semejante puede decirse de las investigaciones sobre la cultura material ("material culture"), inspirados en la obra de Roger Chartier. Las innovaciones introducidas con estos enfoques no han impedido que gran parte de los estudios sobre textos áureos siguieran funcionando al margen de la investigación histórica sobre las fuentes primarias de textos y contextos.

No es improbable que este rechazo de la historia se origine, por un lado, en la errónea asimilación de todos los métodos historicistas a un modelo de filología positivista, asociada a ideologías españolas reaccionarias que "transformarían la identidad española en castellana"; por el otro, en la voluntad de adhesión a una visión "políticamente correcta", es decir, adecuada a los principios de la crítica postmoderna, que postula la identificación del hermeneuta con el objeto de estudio. (27) Creo que, además, hay otro factor que no puede ser silenciado. Es innegable que la especialidad exige una preparación disciplinaria que muy pocos departamentos de hispánicas del país pueden ofrecer en estos momentos. Pero sin estas técnicas auxiliares -de la paleografía a la lingüística histórica y a la crítica textual -es imposible hacer investigación en los archivos y en las bibliotecas de raros, donde, parafraseando a Paul Ricoeur, los documentos sólo se abren a quienes saben leerlos. (28) Los cambios que se han producido en los últimos treinta años en el espacio universitario norteamericano han limitado, creo, el desarrollo de la investigación sobre problemas textuales y sobre muchos aspectos contextuales de la cultura del Renacimiento y del Barroco.

### **La dialéctica de otros hispanismos nacionales**

En este sentido este alejamiento de la investigación histórica en las prácticas críticas del hispanismo norteamericano contrasta con el desarrollo del hispanismo francés. Resumía recientemente Paul Ricoeur en *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, el recorrido de la historiografía en Francia, desde la primera generación de la escuela de los *Annales* en 1929 y sus fundadores, Lucien Febvre y Marc Bloch hasta el presente, centrándose en la obra de Fernand Braudel y en los estudios de Pierre Vernant y Marcel Détiene entre otros muchos historiadores, así como, por ejemplo, en los volúmenes

coordinados por Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Faire de l'histoire*. (29) Decía así que el elemento unificador de la obra de estos historiadores franceses del siglo XX, se hallaba en la seguridad compartida de que los hechos de la civilización se destacaban sobre el trasfondo de la historia social, y en la atención concedida a las relaciones de interdependencia que ligaban todas las esferas de la actividad de una sociedad (p. 243). La historia parece haber funcionado como una fuerza unificadora en relación con las ciencias sociales que la complementaban: la sociología, la etnología, la psicología y a los estudios literarios y la lingüística, según Ricoeur. El hispanismo francés se articuló en la adopción y desarrollo de estas prácticas interdisciplinarias, gracias a las cuales colaboró significativamente en la recuperación de muchas dimensiones de la cultura áurea.

Pienso, por tanto, que la renovación del campo de los estudios áureos en los Estados Unidos se vería favorecido si se propugnaran los contactos con otros hispanismos y si se trabajara auténticamente en un espacio internacional, organizando coloquios interdisciplinarios con universidades extranjeras o desarrollando convenios de intercambio que permitan a nuestros doctorandos familiarizarse con otras perspectivas críticas e ideológicas. El diálogo del hispanismo norteamericano con el francés puede enriquecer, por ejemplo, el tratamiento interdisciplinario de formas literarias y culturales de la temprana edad moderna y así evitar la transposición no pocas veces anacrónica de los modelos desarrollados en el ámbito de los estudios culturales para el análisis específico de la cultura contemporánea. Resulta paradójico que las teorías norteamericanas más exitosas de las últimas décadas, deriven, directa o indirectamente de la obra de no pocos pensadores franceses, a los que se ha tenido acceso, es verdad, a través de la mediación de traducciones y reelaboraciones locales, mientras que sólo un

conjunto circunscripto de siglodeoristas norteamericanos aprovecha la producción crítica del hispanismo francés sobre cuestiones que nos atañen.

El diálogo del hispanismo norteamericano con el italiano, también poco conocido en Estados Unidos pero de fundamental importancia para renovar la crítica textual o la semio-filología, con el hispanoamericano, tal como se practica en México o en la Argentina, y un auténtico diálogo con la filología española «tradicional» ampliaría el marco de referencia de quienes trabajan en este campo. Aun los desacuerdos interpretativos que se registren pueden ser potencialmente instructivos, ya que permiten poner en perspectiva una interpretación o hacer visible distorsiones involuntarias, no pocas veces producto de presuposiciones ideológicas que han escapado al control del hermeneuta.

A pesar de lo expuesto, como otros hispanistas de mi generación, confío en que el estudio de la literatura clásica española en los Estados Unidos recupere en un futuro no muy lejano su visibilidad, que parecía haberse desdibujado desde mediados de los años ochenta ante el éxito de lo contemporáneo y las teorías postmodernas. Si bien parece extendida la idea de que la salida del *impasse* en que se encuentra reside en la adopción de la metodología de los estudios culturales, no hay que olvidar, sin embargo, que uno de sus efectos ha sido "elevar a nivel de absoluto" el presente histórico y que, como ha dicho Ricoeur, éste ha sido erigido en observatorio y tribunal de todas las formaciones históricas y culturales que lo precedieron. (30) Desde esta posición no será sencillo prestigiar la importancia del pasado para entender la cultura española en sus diversos aspectos y dimensiones. Asimismo, igualmente insatisfactorias parecen algunas tendencias narcisistas de la crítica postmoderna, que se manifiestan en la presencia impertinente de

los pronombres de primera persona en el discurso crítico y en la legitimación de la circunstancia personal y de la subjetividad del analista. Por ello, quienes consideren que la aventura de la reconstrucción de los sentidos posibles de la literatura española de los siglos XVI y XVII sigue siendo una empresa valiosa, deberán defender la importancia de la historia en la formación de los futuros especialistas para salvaguardar la integridad de este campo de estudios.

#### Notas

(1). Cfr. *Diccionario de Autoridades*, s.v. *hispanismo*: "Modo de hablar particular y privativo de la Lengua Española: como Entendido, por hombre que entiende". Para ejemplificar su uso *Autoridades* cita una frase de la *Eloquencia española* de Bartolomé Ximénez Patón: "Como usó Helenismos del Griego, y del Hebreo, usa Hispanismos del Español".

(2). Cfr. *Diccionario de la Real Academia Española*, Vigésima primera edición (1992): *hispanismo*: 'Giro o modo de hablar propio y privativo de la lengua española. 2. Vocablo o giro de esta lengua empleado en otra. 3. Empleo de vocablos o giros españoles en distinto idioma. 4. Afición al estudio de las lenguas literaturas o cultura hispánicas.' Compárese con María Moliner, *Diccionario de uso del español*, donde s.v. *hispanismo*, se invierte el orden de las acepciones: '1. Afición a España o sus cosas. 2. Giro propio de la lengua española. 3. Palabra o expresión del idioma español usadas en otro.'

(3). Cfr. *DRAE* (1992), s.v. *hispanista*: 'Persona que profesa el estudio de lenguas, literaturas o cultura hispánicas, o está versada en él.' El *Diccionario de uso del español* apunta: *hispanista*: 'Persona que se dedica al estudio de la cultura o la filología españolas.'

(4). Cfr. *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1962, s.v. *hispanismo*: "1. Palabra o giro de origen español que ha pasado a otro idioma. Así, en italiano, *sussiego*, *disinvoltura*; en francés, *pasacaille*, etc. 2. Estudio de la cultura española por los extranjeros. Hoy se va extendiendo también la aplicación de este término a los estudios de los españoles, que tienen por objeto, sobre todo, la lengua y la literatura nacionales."

(5). Augustin Redondo menciona ya este cambio en su introducción a la *Bibliografía de las Actas de los Congresos I-XI, 1962-1992 [de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, Ed. de J. Fernández, Soria, 1998, p. 9.

(6). Cfr. Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 345, para el ya tan manido concepto de "scholarly disinterest" y la crítica de las pretensiones esencialistas de algunos discursos críticos.

(7). Cfr. Carlos Alonso, "Cultural Studies and Hispanism: Been There, Done that", *Siglo XX / 20th Century. Critique and Cultural Discourse*, 14, 1996, p. 141.

(8). Se dio, asimismo, a comienzos de los noventa, en el ámbito de los departamentos de francés; recuérdese, por ejemplo, la polémica sobre los entonces nuevos enfoques teóricos aplicados al estudio de textos franceses y sus efectos sobre el canon, que aparecieron publicados en 1991 y 1992 en la *Stanford French Review* y las respuestas que generaron.

(9). Cfr. *Bibliografía de las Actas de los Congresos de la AIH*, coordinada por Jaime Fernández, Soria: Fundación Duques de Soria, 1998.

(10). José Portolés ha contado ya esta historia en su libro *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid: Cátedra, 1986.

(11). He presentado ya un análisis somero de esta diversidad teórica en las páginas introductorias que escribí para la *Bibliografía de las actas de la AIH*, cit., y a ella remito al lector interesado.

(12). David T. Gies, "El hispanismo que viene: Estados Unidos y Canadá", *Arbor*, CLXVIII, 664, abril 2001, pp. 493-511.

(13). Cfr. Lía Schwartz, "Hispanisms at the Threshold of the Millennium", conferencia leída en la universidad de Johns Hopkins, en mayo de 1999.

(14). Cfr. Angel Loureiro, "Desolación y miseria del hispanismo", *Quimera*, 139, 1995, pp. 31-36 y, en el mismo número, Luis Fernández Cifuentes, "Discursos del método", así como "La filología hispánica en la encrucijada", de Luis Beltrán Almería.

(15). Cfr. Aníbal González, "The Lure of Theory in Contemporary Latin American Literary Criticism", James Mandrell, "Peninsular Literary Studies: Business as Usual", y la respuesta de John W. Kronick, "Contemporary Hispanism and the Impact of Literary Theory: A Response", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 27, 1993 y *Siglo XX/Twentieth Century*, 14, 1996, en el que aparecen los trabajos de Danny J. Anderson, John Beverley, Jill Kuhnheim, Alberto Moreiras, Joan Ramon Resina, Carlos J. Alonso y Santiago Colás.

(16). Para el caso del hispanismo francés y su carácter pluri- e interdisciplinario, véase ahora el estado de la cuestión que presenta Jean-François Botrel en "Las miradas

del hispanismo francés sobre la España contemporánea (desde 1868), *AYER*, 31, 1998 y , asimismo, Francisco J. Reija Melchor, "Hispanismo y cultura del pueblo. Entrevista a Jean-François Botrel", *Moenia*, 4, 1998, 99-111. Para un análisis de los cambios que tuvo que enfrentar el hispanismo norteamericano en contextos institucionales, que incluye la comparación con el británico, cfr. Malcolm K. Read, "Travelling South: Ideology and Hispanism", *Journal of Hispanic Philology*, 15, 1991, escrito en respuesta a Michael McGaha, "Whatever Happened to Hispanism", también en *JHP*, 14, 1990.

(17). Véase, por ejemplo, "The New Geography of Classic Spanish Literature", en *The Chronicle of Higher Education*, February 2, 2001.

(18). Insisto nuevamente en que los principios que rigen la edición de textos ha ido cambiando a la par que se modificaban los paradigmas que habían regido la filología de principios del siglo XX; para una revisión de las nuevas tendencias ecdóticas, véanse, por ejemplo, los trabajos incluidos en el volumen XIV, 1991, de la revista *Romance Philology*, entre los que figura el de Charles H. Faulhaber, "Textual Criticism in the 21<sup>st</sup> Century".

(19). Concluido ya este trabajo, leo el artículo de John Kronik escrito en homenaje a Andrew Debicki con cuya presentación de la evolución de la teoría literaria y su influencia en los departamentos de hispánicas coincido totalmente; cfr. "The Molting Academic: From New Criticism to Critical Renewal", *Bulletin of the ADFL*, 33,1, Fall 2001, pp. 15-16: "The acute critical self-consciousness that exploded in the sixties and from which, happily, we haven't emerged, rests historically, as I see it, on three ponderous foundation stones: these are, in chronological order, Russian formalism in all its guises, American New Criticism, and Northrop Frye's foundational book, *Anatomy of Criticism*."

(20). Cfr. Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, Milwaukee and London: University of Wisconsin Press, 1968, vols. I to IV.

(21). Cfr. John Kronik, art. cit., pp. 16-18.

(22). Cfr. *La Condition postmoderne*, Paris: Minuit, 1979, traducida con el título *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minnesota, 1984.

(23). *In Defense of History*, fue reimpresso en 1999 y en 2000.

(24). Cfr. *In Defense of History*, cit., p. 169 y ss.

(25). Joan Ramon Resina, "Hispanism and its Discontents", *Siglo XX/20th Century*, 14, 1996, 85-135.

(26). Cfr. *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, edited by María-José Delgado and Alain Saint-Saens.

(27). Sobre la asimilación de los métodos historicistas a la filología decimonónica, cfr. el art. cit. de Resina, en *Siglo XX/20th Century*, 14, 1996, 85-135.

(28). Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 213. Cfr. También Evans, cit., p. 54, sobre la formación imprescindible de los historiadores: «... historians must learn theories and techniques... they must absorb not only the Rankean principles of source criticism and citation but also ancillary skills... languages, paleography, statistics, etc.»

(29). Cfr. Ricoeur, cit., p. 241 y ss.

(30). Ricoeur, ob. cit., p. 400-401, al hablar de "notre modernité": "elle consiste à élever à l'absolu le présent historique érigé en observatoire, voire en tribunal de toutes les formations, en particulier culturelles, qui l'ont précédée."

## **Censorship and Book Production in Spain During the Age of the Incunabula**

Ignacio Tofiño-Quesada  
*Graduate Center, CUNY*

### **Introduction (1)**

On 1499, while in Granada with the Catholic Kings, archbishop of Toledo Fray Francisco Jiménez de Cisneros managed to get the alfaquíes (Muslim judges) to bring out in the street their copies of the Qu'ran and other works written in Arabic and set up a bonfire that destroyed more than five thousand volumes "with ornamental bindings, even of gold and silver and of admirable artistry" (Harcey 333). He refused to give some of them to Christian scholars who asked for them, and only allowed some works of medicine to be saved from the fire (books which were later on sent to the library of the University of Alcalá).

Cisneros action was part of a campaign set up to convert the local Muslim population to Christianity. His methods were a clear contravention of the terms of the capitulations signed after the surrender of Granada in 1491 and were completely opposed to those of Fray Hernando de Talavera, the local bishop, who had tried to convert Muslims only by the force of reason and had respected the capitulations, which allowed Muslims to continue to profess their faith under Christian rule.

This action, at the eve of the XVI century, marked a turning point in the relationship of the State and the Church with intellectual and religious diversity and signals the beginning of a new approach, that was going to continue for centuries: repression and censorship. But the burning of books was hardly an invention of Cisneros.

The Acts of the Apostles record the first instance of book burning under the authority of the Christian Church. Some new converts from Ephesus gathered their scrolls, considered to be anti-Christian, and burned them: a total value calculated at fifty thousand drachmas (19,19). Later on, Constantine wrote an edict that commanded under threat of death all possessors of Arian writings to surrender them for burning in public; and pope Leo I, in a letter to Toribio of Asturias, indicated that all Priscilianist books were not only to be forbidden but also to be collected and burnt. (2)

This policy of complete eradication of works considered to be heretical and against orthodox thinking was not an exclusive prerogative of the Christian church. In the Spanish territory under Muslim rule, book burning was not unusual. For instance, when the vizier Al-Mansur set up a plot to usurp the throne of Cordoba in 978, he gained the support of the local jurists (one of the pillars of Islamic society) by copying out the Qu'ran with his own hand and by removing several heretical works from the library of his predecessor al-Hakam II and having them burnt (Watt 82). However, the XV century conditions allowed for unprecedented behavior: book-burning among different religions in Spain. The *convivencia* that somehow had been established between the three monotheist religions for almost eight centuries was to end.

### **Introduction of the Press in Spain**

It does not seem to be an agreement among scholars as to which was the first book printed in Spanish soil. It is now somehow assumed, although still discussed, that the date 1468 (M.CCCC.LXVIII) printed by Juan Gherline in Barcelona on a Latin grammar by Bartolomé Mates is simply a misprint and that the printer forgot three X from the year,

which should read M.CCCC.LXXXXVIII. Therefore, this cannot be the earliest printed book in Spain. (3)

For a long time it was considered to be a work beginning with the words *Les obres o trobes dauall scrites les quals tracten dela sacratissima verge Maria*, printed by the German Laurentius Palmar with indication of neither date nor printer. However, several scholars (Revello, Serrano y Sanz, Lambert) agree on the fact that the Germans Henricus Botel, Georgius vom Holtz and Johannes Planck had printed three works by Aristotle in Latin (*Ethica, Economica* and *Politica*) in Saragossa in 1473. (4) Thus, these would be the first books printed in Spain in any language and the former the first book printed in Spain in the vernacular. As for the Spaniards themselves, the first three Spanish printers were Antón Martínez, Alfonso del Puerto and Bartolomé Segura, who were working in Seville in 1477 (in 1480 they produced the first illustrated book printed in Spain, the *Fasciculus temporum* by Werner Rolewinck).

As we can see, printing in Spain was mainly a Christian activity. Even if the paper had been introduced to Europe by the Muslims (the Spanish town of Xàtiva is mentioned as soon as 1150 as having a flourishing paper-making industry: Berry and Poole 4), the mobile press had its origins in Northern Europe and the social configuration of Spain at the end of the XV century did not allow for a different setting. The Jews were a minority and the public animosity towards them was increasing; the Christians had managed to resettle in the majority of the peninsula after the Muslim conquest in 711, and the Muslims occupied only the reign of Granada, which was conquered in 1491. At the end of the century, the whole peninsula was under Christian rule and so it would remain.

This does not mean that Christians were the only early printers in Spain. In 1482, Solomó ben Moisé Levi Alkabiz was established in Guadalajara and produced the first printed edition of the Talmud; in 1485, Elieser ben Alatansi was established in Híjar, and, in 1487, Samuel ben Mousa y Emanuel was working in Zamora (Torre Revello 17). However, the Talmud soon became a target of the Inquisition: in 1490, the Grand Inquisitor Fray Tomás de Torquemada (possibly from Jewish origin himself) burned Hebrew books by order of Ferdinand and Isabella, and later conducted an *auto de fe* in Salamanca, where more than 6,000 volumes "infected with Jewish errors" (Karolides, Bald and Sova 261-262) were burnt. After the decree of expulsion in 1492, all Jewish books were confiscated and the Inquisition worked hard to find any Jewish contamination in those who converted and remained in Spain, making almost impossible the printing in Hebrew in the peninsula.

As for the Muslims, they never had the opportunity to print in Arabic. As soon as 1496, Johanes Pegnitzer and Meynardus Ungut had a press in Granada that was mainly used for proselytizing purposes, and, after an initial period of tolerance under archbishop Hernando de Talavera, the Islamic population was forced to convert to Christianity. The Catholic Kings decreed compulsory conversion in 1502 for the Castilian domains, and the emperor Charles V in 1526 for the Kingdom of Aragon. Arabic literature would never again be written in Spain and the cripto-Muslims that remained in the peninsula (moriscos) would write in Romance with Arabic characters, developing an extremely interesting form of cultural resistance (aljamiado), that was transmitted in manuscript form because of the persecution of the Inquisition and that would end with the decrees of expulsion in the early XVIIth century (1609 for Valencia, 1610 for Aragon).

## **The Crown and the Book Trade: Official Positions Regarding the New Invention**

Book production had been regulated in Spain as soon as 1265, when Alfonso X the Wise issued his legal code, *Las siete partidas*, which directed that in all centers of learning there should be *estacionarios*, keeping books to hire to the students for the purpose of copying. However, to keep an *estación* required the license of the rector of the university, who was instructed before granting it to examine the stock of books as to their legibility and correctness; if lacking in these respects, the bookseller was refused a license until his books should be duly amended (Lea 17).

The arrival of the press was initially received with great excitement. In 1477, Theodoric, a German printer, complained to the king and queen that he had been asked to pay duty at the ports of Sanlúcar and Cádiz on printed books which he had imported into Spain, while he was "ennobling many libraries and furnishing many scholars with rare texts" (Norton 118). Queen Isabella has been depicted as a protector of the press because, in response to that complain, she sent a letter-order to the tax officials in Murcia ordering that "Teodorico, alemán, impresor de libros de molde en estos reynos, sea franco de pagar alcabalas" (Torre Revello 21). This exemption was later extended to all foreign books imported into Spain:

Y porque de pocos días á esta parte algunos mercaderes nuestros naturales y extrangeros han traído, y cada día traen libros buenos y muchos, lo qual parece redundar en provecho universal de todos, y en ennoblecimiento de nuestros Reynos; por ende ordenamos y mandamos, que allende dicha franqueza, que de aquí adelante todos los libros que se traxeren a estos nuestros Reynos, así por mar como por tierra no se pidan ni

paguen, ni lleven almojarifazgo, ni diezmo ni portazgo, ni otros derechos algunos por nuestros almojarifes, ni los dezmeros, ni portazgueros ni otras personas algunas, así de las ciudades, villas y lugares de nuestra Corona Real, como de Señoríos, y Ordenes y behetrias; mas que de todos los dichos derechos y diezmos y almojarifazgos sean libres y francos los dichos libros. (5)

However, this optimism regarding the import of foreign books was soon to be put to an end. The divulgation of ideas considered to be heterodox was possible thanks to the book trade that linked the universities of Salamanca and Alcalá de Henares with Germany and to the influence of reformist ideas on Spanish troops abroad (Gómez Reino 22). In 1502, following the example of pope Alexander VI who in 1501 had issued a constitution forbidding any publication in the diocese of Cologne without license (to be granted after careful study of the book to be published), the Catholic Kings issued a new *pragmática* which introduced the requirement of a license to publish and previous censorship on any foreign book to be imported into Castille: (6)

Mandamos y defendemos, que ningún librero ni impresor de moldes, ni mercaderes ni factor de los suso dichos, no sea osado de hacer imprimir de molde de aquí en adelante por vía directa ni indirecta ningún libro de ninguna Facultad o lectura, ó obra, que sea pequeña ó grande, en latín ni en romance, sin que primeramente tenga para ello nuestra licencia y especial mandado ó de las personas siguientes [presidents of audiences and some archbishops]; ni sean asimismo osados de vender en los dichos nuestros reynos ningunos libros de molde que truxeren fuera dellos, de ninguna Facultad ni materia que sea, ni otra obra pequeña ni grande, en latín ni en romance, sin que primeramente sean

vistos y examinados por las dichas personas, ó por aquellos á quien ellos lo cometieren, y hayan licencia dellos para ello. (7)

The need to obtain a license introduced political control and censorship in the Spanish book industry. However, it must be noted that the kings delegated the power to do so to civil and ordinary religious authorities; not to the Inquisition, which had been functioning for some time, but whose primary purpose was not, theoretically, book censorship.

This system of control through licenses granted by different authorities did not seem to work very well and in 1554, Charles V centralized in the Consejo de Castilla the authority to grant licenses (Aragon, Valencia, Catalonia, and Navarra followed the same policy but retained their own consejos until the Decretos de Nueva Planta issued by Philip V). The book trade to America was also regulated; in 1531 queen Juana issued a letter to the royal officials of the Casa de la Contratación in Seville asking them to prevent the trade of history and profane books to the Americas:

Yo heseido ynformada que se pasan a las yndias muchos libros de Romançe deystorias vanas yde profanidad como son el amadis y otros desta calidad [...] yo vos mando que de aqui adelante no consyntays ni deys lugar apersona alguna pasar alas yndias libros ningunos de ystorias y cosas profanas saluo tocante ala Religion cristiana e de virtud en quese exerçiten y ocupen los dichos yndios e los otros pobladores delas dichas yndias. (8)

## **The Reaction of the Church: Inquisition and Indices**

As we have seen, censorship was present from the very beginning of the history of the Christian Church, always prompt to fight heresy and dissidence. During the XV century, however, although no particular heresy was threatening the Church, the increasing stream of books issuing from the press aroused a sense of the necessity of some supervision. In 1486, Berthold, archbishop of Mainz, tried to establish censorship on all books translated into the vernacular from foreign languages, and in 1501 the pope Alexander VI issued a bull instructing the German prelates to exercise a close supervision over printers. In 1515, the fifth council of Lateran issued a papal constitution that forbid forever after the publication of any book without a preliminary examination and the granting of a license (the famous *imprimatur*, issued by the local bishop or inquisitor and still in use nowadays).

Within this frame, the Catholic Kings *pragmática* of 1502 can be seen as no more than the implementation in Spanish soil of a general European trend: previous censorship. However, this ordinary censorship exerted by the local bishops would too soon be superseded by the extreme efficiency of a new body that was to become widely known and feared: the Spanish Inquisition.

The Inquisition was not unknown in Spanish territories in the XV century. During the XIII century, a special tribunal had been created in the territories of the crown of Aragon to fight against the Catharian heresy; it depended directly from Rome and took its officers from among the Dominican and Franciscan orders. Thus, in 1316, the inquisitor Joan de Llotger condemned the works of Arnau de Vilanova on spiritual Franciscanism (lea 19), and later that century Nicolau Eymerich condemned some books

by Raimon Llull and Ramon de Tàrraga. (9) However, during the XV century this inquisition was mostly inactive.

The social situation of Castille compelled many Jews to convert to Christianity, trying to avoid the legal limitations and the harassment they suffered. Nevertheless, the creation of a new social class (the converted Jews, *cristianos nuevos* or *marranos*, as opposed to original Christian, *cristianos viejos* or *lindos*) was regarded as highly suspect by many, who thought that they were not really Christians and tried to persecute those who still professed the Jewish faith in secret. In 1478 the queen decides to ask Rome for the creation of an Inquisition for Aragon and Castille, desire that pope Sixtus IV fulfills that same year. The news found great resistance in the territories of Aragon, Catalonia and Valencia, who regarded the new tribunal as an attack to their particular laws.

Nevertheless, in 1480 the first inquisitors, Miguel de Morillo and Juan de San Martín, were appointed, and in 1483 the Consejo de la Suprema y General Inquisición, presided by Fray Tomás de Torquemada, was created. The legal provisions for this court were quite clear: its members were to be appointed by the Crown and not by Rome (thus beginning a confusion between secular and religious power that would go on for centuries), and its jurisdiction was limited to those baptized (but one must remember that after the expulsion of the Jews in 1492 and the forcible conversions of Moors in the early XV century, Spain was officially a Catholic country and, therefore, all its inhabitants were Christians).

The Inquisition did not have the authority to grant publication licenses and, most important, among its functions was not the censorship of books. Nevertheless, it tried hard to obtain the authority to grant licenses and very soon started with book censorship,

under the excuse of fighting heresy. For instance, it is not clear under which title was acting Diego Deza in 1504 when he assailed Elio Antonio de Nebrija, the author of the first Castilian grammar and a great humanist, since he was both bishop of Seville and Grand Inquisitor. Many times did the Courts of both Aragon and Castille met to ask for a restraint in the activities of the Inquisition and in 1578 even the emperor Charles V had to enact a law reminding that only the Consejo de Castilla had the authority to grant publishing licenses.

The Inquisition began acting and very soon superseded the authority of local bishops, becoming the religious authority in matters of heresy, and therefore, in matters of book censorship. One of its activities was the creation of indices of forbidden books, which although belong to the XVI century proper, deserve some attention.

The first official index of forbidden books (*Index librorum prohibitorum*) was published in Rome under pope Paul IV in 1559, and was considered so severe that latter that year a decree of the Holy Office mitigated it. (10) Later on, in 1565, the Tridentine council issued a new index which included ten general rules concerning the prohibition of books and, finally, in 1571, the Congregation of the Index, an executive agency of the papal government, was created to handle all matters concerning the Church control of literature. Despite all this activity, the Spanish authorities had been composing indices for some time and would continue to do so afterwards, indices that not necessarily agreed with the contents of the Roman ones.

In 1521, cardinal Adrianus, Grand Inquisitor, issued in Tordesillas a letter forbidding the introduction in Spain of books by Luther. Later on, Charles V, alarmed by the increasing importance of reformation ideas in Germany, asked the theologians of the

university of Louvain to issue a list of heretical books printed in Germany. That list, with some modifications, was to become the first index issued by the Spanish Inquisition, in 1551 under Inquisitor Fernando de Valdés, the *Catalogi librorum reprobatorum, ex iudicio Academiae Louaniensis, Cum edicto Caesareae Maiestatis euulgati, Valentiae, Typis Joannis Mey Flandri, M.D.LI. Mandato Dominorum de consilio sanctae generalis Inquisitionis*. It followed the Louvain list but included some Latin and Castilian books that circulated only in Spanish territory. Many more indices were to follow.

### **Special Study of the Translation of the Scriptures into the Vernacular**

Among the many obsessions of the Spanish censors during all ages, the translation of the Scriptures into the vernacular has a special place. The presence in Spain during many centuries of three religions deeply attached to their foundational books allowed for several instances of translation and prohibition, the translation being sometimes an act of genuine interest in the origins of one's or the neighbor's religion and some other times a tool to work on the refutation of religious ideas considered deviant. (11)

Since Jews and Christians basically share their holy books, the history of its translations is somehow intertwined. The Talmud was very persecuted during the Middle Ages: pope Gregory IX ordered all copies of it to be burned in 1239 and many popes followed the same example afterwards; in 1267, for instance, pope Clement IV instructed the king of Aragon to force Jews to deliver their Talmuds to inquisitors (Karolides, Bald & Sova 261). Later on, when the Talmud was printed in Spain, it became the target of the Spanish Inquisition, as we have seen with the bonfire set up by Fray Tomás de Torquemada. Even so, it was widely used by translators who preferred to follow the Hebrew Scriptures than the Latin Vulgate.

The Islamic population of Spain was well aware of the importance of translation. During the XIIth century, Ibn 'Abdun, a jurist writing in Seville, forbid the selling of books to Jews and Christians, because "they translated them and passed them as their own compositions" (Burnett 1041). However, that was not the case with the Qu'ran, which was indeed translated and, of course, never passed as a Christian or Jewish composition. Hermann of Carinthia, Robert of Kenton, and Peter of Toledo, commissioned by Peter the Venerable, abbot of Cluny, made the first translation of the Qu'ran, around 1141. Its primary purpose was to be an aid for missionaries to get the conversion of Muslims. It was still being used in the XVII century. More important, however, is the joint venture of Juan de Segovia and Ice de Gebir, who in 1455 produced a new translation into Latin.

Cardinal Juan de Segovia was in exile in Savoy, and decided to study how the conversion of Muslims might be effected. He concluded that a new translation of the Qu'ran was needed and somehow convinced a hafiz, a memorizer of the Qu'ran, from his hometown to come to Savoy. That memorizer was Ice de Gebir, an Islamic scholar, who traveled there, wrote the Arabic version, translated it into Castilian, and then helped with the translation into Latin. No version of the manuscript of this translation was ever printed or is extant, but the very thought of possibility of translating Arabic sacred texts into Castilian was the origin of some works by Gebir, such as the *Breviario sunni* (a law compilation in Castilian for the use of Spanish Muslims), and of the idea of aljamía, the writing of texts in Castilian with Arabic script.

As for the translations into the vernacular of the Christian Bible, they were sometimes persecuted by the Crown and sometimes approved by it. In 1234, king Jaume I of Aragon forbid the possession of any portion of the Old and New Testament in

Romance, in order to fight the Catharian heresy, which preached the use of the New Testament in the vernacular. However, at the same time in Castille Alfonso X was patronizing a translation into Castilian of the Bible, the *Biblia Alfonsina o Española*.

During the XV century, the prohibition of 1234 had been forgotten and a renewed interest in the translation of the Bible from its Hebrew original arouse. In 1422, the master of the order of Calatrava, Luis González de Guzmán, ordered Rabbi Moyses Aben Ragel to translate for him the Old Testament giving as a reason that "the current Castilian versions are not to be depended on for fidelity and are antiquated in language" (Lea 19) (12) A number of versions were executed in Catalan, and one was even printed in 1478 in Valencia, by Philip Vizlant under the careful revision of inquisitor Jaume Borrell. The two most important translations executed during the age of early printing are the *Biblia Políglota Complutense* (1502-1517) and the *Biblia Regia o de Amberes* (1573), both being multilingual versions of the Scriptures. Still, it must be indicated that none of them included vernacular versions (only Hebrew, Aramaic, Latin and Greek), and that neither this fact nor the royal patronage of the latter freed them or their authors from the persecution of the Inquisition: Benito Arias Montano, the author of the *Biblia Regia*, who later would write some indices for usage in the Spanish territories of Flanders, had to appeal to the Inquisitor General Quiroga to demonstrate his innocence against the accusations of León de Castro, a professor in Salamanca (Lea 54).

All this translation activity was put to an end after the appearance of the Lutheran reformation and the implementation of stricter measures of control. The Spanish index of 1551 forbid all "Biblia Hispano aut alio vulgari sermone traducta" and all "Alcoranes, vel alii libri in aravigo, ubi sunt errores sectae Mahometicae" (Reusch 73-74). From then on,

all translations into Romance would be persecuted by the Inquisition and published abroad.

### **Final Remarks**

Book production in early printing times was a highly risky business. The initial enthusiasm with which the new invention was greeted turned almost immediately into fear and paranoia. Somehow, the particular social conditions of the country at the time did not allow for a different outcome.

Religion and politics had been always too close in Spain. From 711 on, many political matters had a religious connection and, although the three religions (Judaism, Christianity and Islam) had been able to live next to each other, both Muslim and Christian rules were more than aware of the tantalizing power of words such as "crusade" or "jihad". During the XV century, the creation of a unified state under an absolute monarch (two in fact, but that would not last long), took the form of a victory against paganism: Christians had won the battle.

Moreover, the expulsions and massive conversions would make all the subjects of the Crown officially Catholic, and, therefore, subject to the jurisdiction of the Inquisition. Both authorities set up a state of cultural control that would last for centuries. Here I have only studied some instances of this kind of control, and, because of the scope of the work (the age of incunabula), (13) only some tendencies can be described. However, they sure show how the evolution of the printing industry would be in subsequent centuries.

Notas

(1). I would like to thank my fellow graduate student Alejandro Alonso, from the Hispanic Literature department at CUNY's Graduate Center, for his help providing extremely useful bibliography for this work.

(2). This letter, dating from 447, may well be the first instance of book burning in Spanish soil (Lea 16).

(3). As often happens in Spanish scholarship, there is a question of national pride in this matter, different scholars from different Spanish regions trying to locate the first impression in their communities.

(4). I follow Torre Revello, but it must be noted that Berry and Poole indicate that one edition was printed in Barcelona and the other in Valencia.

(5). *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, VIII, 15, 1 (Gómez-Reino 205).

(6). Later on, princess Juana completely forbid the introduction of books printed outside Castile, "aunque sean impresos en los reynos de Aragón, Valencia, Cataluña y Navarra" (*Pragmática de 7 de septiembre de 1558*, quoted by Gómez-Reino 207-208).

(7). *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, VIII, 16, 1 (Gómez-Reino 206).

(8). Archivo General de Indias, sección 5, est. 148, caj. 2, leg. 2 (Revello iii).

(9). His famous work, *Manual de inquisidores*, was enforced on the XVth century and is still published today.

(10). This *Moderatio indices librorum prhibitorum* was forgotten until 1909, when it was discovered in Codex Vaticanus lat. 3958, fol. 74 and published for the first time in the *Zentralblatt für Bibliothekswesen* (Hilgers). Later on, some more indices were printed and never promulgated, such as those of 1590 and 1593.

(11). It is interesting, though, that the very attachment to the book was what allowed for tolerance under Islamic rule, since both Jews and Christians were considered Ahl al-kit?b (people of the book) and, because of that fact, granted the status of dhimmis, protected under Islamic law.

(12). At the beginning he did not want to translate it, for fear of the reaction of the Church, but after he was assured protection he accepted to do it. It took him eleven years to finish the job (Catelli 65).

(13). Although it is true that I have had to go past and beyond the theoretical ending point of that date (1450-1500) to describe some phenomena.

#### Works Cited

Berry, W. Turner, and H. Edmund Poole. *Annals of Printing: A Chronological Encyclopaedia from the Earliest Times to 1950*. Toronto: University of Toronto Press, 1966.

Burke, Raymond. *What is the Index?* Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1952.

Burnett, Charles. "The Translating Activity in Medieval Spain." *The Legacy of Muslim Spain*. Ed. Salma Khadra Jayyusi. New York: E. J. Brill, 1992. 1036-1058.

Catelli, Nora, and Marietta Gargatagli. *El tabaco que fumaba Plinio: Escenas de la traducción en España y América. Relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

Figari, Luis Fernando. *La Biblia en castellano*. N.p.. 17 Nov. 2001 <[http://www.multimedios.org/bec/etexts/biblia\\_c.htm](http://www.multimedios.org/bec/etexts/biblia_c.htm)>. Reprint of *Vida y Espiritualidad*. May-August 1995, 11, 31, pp. 67-102

Gómez-Reino y Carnota, Enrique. *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1977.

Harvey, L. P. *Islamic Spain: 1250 to 1500*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

Hilgers, Joseph. "Index of Prohibited Books." *The Catholic Encyclopedia*. 17 Nov. 2001 <<http://www.newadvent.org/cathen/07721a.htm>>.

*Index Librorum Prohibitorum, SS. mi D. N. Pii PP. XII iussu editus, anno MDCCCXLVIII*. Vatican City: Typis Polyglottis Vaticanis, 1948.

Karolides, Nicholas J., Margaret Bald, and Dawn B. Sova. *100 Banned Books: Censorship Histories of World Literature*. New York: Checkmark Books, 1999.

Lea, Henry Charles. *Chapters from the Religious History of Spain Connected with the Inquisition*. 1890. New York: Burt Franklin, 1967.

Márquez, Antonio. *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus, 1980.

Norton, F. J. *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

Pinto Crespo, Virgilio. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983.

Reusch, Heinrich. *Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechzehnten Jahrhunderts*. 1886. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1970.

Torre Revello, José. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. 1940. New York: Burt Franklin, 1973.

Watt, W. Montgomery. *A History of Islamic Spain*. 1965. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977.

## **INTERVIEWS**

## Entrevista a Fernando Millán

Laura López Fernández

Abril 2001

*L. L. F. Por lo que he leído de tu obra crítica y artística veo que eres una figura clave en el estudio de la poesía experimental en España de las últimas cuatro décadas a esta parte. No te voy a pedir que vuelvas a hacer un recuento de lo que ha pasado desde los años sesenta hasta hoy en día puesto que en otras entrevistas lo has hecho ya. Estoy recordando ahora la entrevista que tuviste con Chema de Francisco y que está en la red "La poesía experimental en España. Entrevista con Fernando Millán" (1997). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>*

*Mi pregunta en estos momentos se dirige hacia tu labor de editor independiente. Me consta que no eres un editor cualquiera en busca de lucro sino que tu labor de difusión del arte experimental pasa no sólo por la participación en recitales, conferencias y el estudio sino también a través de tu labor como editor independiente. Cuéntame un poco por qué ha surgido en ti la necesidad de ser editor independiente.*

**F. M.** No sé si en justicia se me puede llamar editor (aunque sea con el adjetivo de "independiente"). Desde mi punto de vista me faltaría para ser propiamente un editor, la parte comercial, y gracias a ella, la continuidad. Creo que más bien el apartado de la edición ha sido, en mi caso, una parte más del trabajo de artista. De hecho, sólo en la actualidad estoy embarcado en un proyecto que enfrenta el fenómeno editorial en todas sus dimensiones. Pero incluso ahora, el componente económico sigue siendo una amenaza, ya que editar libros en España es una experiencia muy negativa desde cualquier

punto de vista. El sector distribuidor está en manos de unos pocos e imponen unas condiciones inasumibles para las pequeñas editoriales.

Como te decía, para mí editar libros, revistas, carteles, carpetas o cualquier otro invento es parte de mi proyecto de vida como artista. Aunque he tenido bastante suerte a la hora de editar algunos de mis libros, que a través de editoriales comerciales han podido llegar a un público minoritario, pero público al fin, hubiera preferido editarme yo mismo todos mis libros para poder tener un control más eficaz de todos sus aspectos. Y lo mismo de la distribución, para llegar a las personas a las que de verdad les podían interesar... Un libro no cumple su objetivo hasta que no está en las manos de la persona que lo puede rentabilizar (Aunque sea casi imposible saber tan siquiera si esa persona existe en el momento de realizarlo).

Mi trabajo como editor abarca un período de más de treinta años (desde el otoño de 1968). En total, entre libros, carteles, catálogos, tarjetas y números de revistas suman unos cuarenta impresos. De ellos, once son obras mías. (Hago el cálculo de memoria). En todos estos casos he sido el editor en todos los sentidos, desde el diseño a la producción pasando por el capital invertido, y la venta. Desde un punto de vista que no sea el artístico, esta actividad ha sido un fracaso clamoroso: no he conseguido ninguna repercusión pública, no he recuperado nunca lo invertido, y en algunos casos ni siquiera he sido capaz de librarme de los ejemplares editados. (Aún tengo que arrastrar paquetes del n. 1 de *Metaphora* y de los dos libros que se editaron en la colección de esta revista. Y la verdad es que pesan horriblemente). Pero desde mi punto de vista, lo que he editado es mi principal aportación a la cultura (o como quiera llamársele) de este país que antes se llamaba España. La verdad es que disfruto más editando un libro que escribiéndolo y

desde luego, en España al menos, son más necesarios los editores que los autores, porque hay muchos menos. Y tal como va el comercio de los libros en pleno auge del liberalismo económico (que no político) las cosas sólo pueden empeorar. La única esperanza parece ser Internet, y por mi parte estoy en camino de comprobarlo. En cualquier caso, a mi edad la suerte está echada, y puesto a ser sentimental, le doy gracias al destino o a quien sea el responsable, por haber tenido la oportunidad de vivir en una época de libros abundantes, y en no pocos casos, baratos. Para mí, el placer que sentí gracias al primer libro que leí (aparte de los de texto en los estudios), las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, sólo es comparable a mi primera experiencia sexual. Aún hoy, cuando tantas cosas han dejado de tener sentido para mí, si pudiera elegir de verdad, dedicaría el resto de mi vida a releer la mayor parte de los libros que he leído a lo largo de mi vida (seguramente no más de cuatro mil).

¿Comprendes por qué me gusta ser editor? Porque me gustaría contribuir a que otras personas disfruten con ellos tanto como yo he disfrutado con los que otros hombres y mujeres escribieron y editaron. Gracias a los libros "escucho con los ojos a los muertos" y a los vivos, y puedo tener una vida que sin ellos, sería aún mucho más triste y solitaria. Es decir, tal vez insoportable.

**L. L. F.** *Hablando del Internet y la obra de arte, autores ya clásicos como G. Landow y otros han hablado de un cambio radical en la noción de escritura y lectura con el uso del Internet. En el Internet un texto tradicional se puede convertir en un hipertexto abandonando la linealidad de la escritura en favor de la multisequencialidad. Cada signo en el mundo virtual se puede enlazar a múltiples textos de todo tipo dando una libertad mucho mayor que antes al lector-espectador. Otro estudioso de estos nuevos medios de*

*comunicación, Richard Andersen habla en "Hypertext Notes" Ejournal (1996) de la labor del autor versus la labor del editor en el mundo hipertextual. En la red los textos presentan nuevas posibilidades de lectura, y el lector de un texto con múltiples enlaces a otros textos se puede convertir en su propio editor seleccionando su propio camino de lectura. Si tú pusieras toda tu obra experimental visual y sonora en la red de modo hipertextual ¿crees que la recepción de tu obra se perjudicaría o se beneficiaría ? Estoy pensando en tus poemas N.O de fines de los años sesenta, en Textos y Antitextos (1970) Mitogramas (1978) Prosaes (1980), La depresión en España como libreto de ópera, los textchones... etc.*

**F. M.** Estoy firmemente convencido de que Internet es, hoy por hoy, una de las pocas utopías operativas. Por lo menos para mí, y en función de mi historia personal, y mi situación actual, es fuente de motivación. Es muy posible que los beneficios que imaginamos no aparezcan nunca, y por el contrario, Internet dé lugar a males y problemas... Pero con las utopías no se puede poner condiciones. A mí no me preocupa si Internet puede o no puede perjudicar a mi "obra", ni beneficiarla en algún sentido: no tengo una idea fija y determinada de mi obra. Lo que he hecho es el producto de unas circunstancias históricas y personales, y por supuesto hoy haría otra cosa, y mañana lo mismo. De ahí mi interés por Internet: es un nuevo y atrayente campo de juego, que ofrece nuevas experiencias, obliga a nuevos ejercicios..., y además "está ahí".

En los talleres y conferencias que en los últimos meses he dado, se suele decir que si yo ahora tuviera 20 años, y pudiera disponer del mismo equipamiento informático que tengo, seguramente tapiaría las puertas y las ventanas de mi casa, para que no me molestara

nadie, y para no tener tentación de salir a la calle y me dedicaría en cuerpo y alma a trabajar con estas increíbles herramientas...

Porque esta es la clave, y por lo tanto el problema: lo que a mí me preocupa de Internet es lo que supone de diferencia entre los que podemos disponer de él, y los que no. He sido pobre toda mi vida, y de forma especialmente dolorosa en mi juventud, y sé muy bien lo que significa ser un ciudadano de segunda o tercera categoría. El verdadero problema de Internet es que separa aún con mayor velocidad que antes a los pobres de los ricos. Mi proyecto para Internet en la actualidad (portal, dominio o lo que finalmente llegue a ser) es muy ambicioso -teniendo en cuenta mis posibilidades económicas. Pretendo poner en la red toda mi producción, tanto la publicada como la inédita, pero también los trabajos en curso, y sobre todo iniciar la realización de talleres y seminarios. Si consigo encontrar colaboradores en número suficiente, me gustaría también incluir trabajos colectivos (un Diccionario, dossiers, etc...). Si no me queda más remedio montaré una empresa (palabra y concepto que cada vez me irritan más) para ir hacia adelante (siempre he sido un voluntarista). Internet, Internet, tienes nombre de medicamento, pero me atraes como un joven cuerpo del que nace la risa mas libre...Ea.

*L. L. F. Fernando, tocaste un tema bien importante y es el uso de la tecnología y la peligrosidad en diferenciar todavía más a los pobres de los ricos. Si el futuro llegara a ser en España como en EEUU, el Internet va a ser casi de dominio público y casi gratis. En Estados Unidos tener acceso al Internet es más barato que tener acceso a determinados canales de televisión. El problema es tener ordenador y luego el interés en acceder a determinados programas para los que se necesita cierto aprendizaje. Es una*

*cuestión de dinero, pero lo que es tan o más importante de interés y cultura. Ahí reside en mi opinión la diferencia entre unos ciudadanos y otros.*

*Y hablando de diferencias sociales, ¿crees que éste es un tema que se refleja en tu obra poética? ¿Expresas en tus poemas una conciencia social? ¿Crees que nos hallamos ante una época de cambios de pensamiento, una época de crisis en la que cualquier cosa en arte vale y por lo tanto no debe haber distinciones descalificadoras? ¿Puedes comparar estos momentos de crisis en las artes con la década de los 60?*

**F. M.** Para responder a estas preguntas encadenadas, tengo que hablarte de cuestiones generales: el arte, la poesía o la literatura, son producciones o invenciones humanas, se rigen por leyes objetivas, y están mediadas por las cuestiones colectivas imperantes en cada momento (o tal vez en períodos relativamente uniformes de tiempo, y de duración significativa). La participación individual sólo puede tener lugar desde la aceptación de esas cuestiones, y mediante la utilización de esas leyes objetivas. Lo que ahora llamamos genio o creatividad, es el producto de una identificación profunda, y a menudo inconsciente o irracional. No hay por lo tanto una proyección individual, romántica y subjetiva. Nadie está por encima de su época. Yo sostengo que, sobre todo en el último siglo, al desaparecer los cánones, y despreciar la autoridad y la tradición, en un artista "lo que no es biografía, es plagio."

Lo digo también, porque para mí, el concepto de arte (que englobaría también a cualquier forma de poesía) abarca no sólo a los poemas, cuadros, objetos, etc..., sino también a los escritos de un artista, a su visión del mundo...

En este sentido, mi extracción social, ha tenido una influencia y tal vez un peso considerables, en todo lo que he hecho. Sobre todo en decisiones importantes, como mi militancia en la vanguardia pero dudo mucho que se pueda detectar sin más, en una obra determinada.

Mi apuesta por la vanguardia primero, y después mi decisión por trabajar dentro de planteamientos experimentales, tienen desde mi punto de vista, un componente ético, esto es social. Pero no se trata de algo individual o subjetivo. Lo comparto con muchas personas de mi generación: la que ahora se suele llamar "del 68": Desde que yo inicié mi vida pública (más o menos a los veinte años, 1964), la rebeldía y la transgresión eran elementos que nos veíamos obligados a aceptar por un imperativo ético, ante una sociedad que veíamos injusta, regresiva e inhumana. Yo fui rebelde y transgresor dentro de los límites que mi carácter y mis circunstancias personales (empecé a trabajar cuando aún no había cumplido los diez años, y todos mis estudios tuve que simultanearlos con el trabajo) me permitían, tanto en mi comportamiento público y privado, como en mi forma de vestir, entender las relaciones sentimentales, leer libros (prohibidos), rechazar lo establecido (religión, política, economía), o simplemente escribir... Si esto se puede llamar "conciencia social", pues bueno.

Desde los sesenta, hablar de "crisis" es un sinsentido. Ya no puede haber verdaderas "crisis" porque los valores que hasta entonces dominaban las sociedades, han dejado de dominar nada, y los nuevos valores que grupos o generaciones incluso, han ido fabricando (y utilizando, claro) sólo tienen una aceptación parcial. Ese es el gran cambio de los sesenta: ya no existe nada que nos agrupe a todos los que formamos parte de la clase

dirigente. Los grupos y segmentos aún buscan su coherencia en tablas de valores cerradas, pero los embates externos les someten continuamente a "crisis internas".

En esta situación, puede haber, y de hecho las hay, distinciones calificadoras y descalificadoras, pero corren el peligro de transformarse "en una forma de arte más". Esto es, nunca van a ser aceptadas como lo fueron en el pasado, cuando el mundo podía ser dividido en categorías que (los individuos) creían inmutables.

Las personas que en los sesenta, desde la rebeldía y la transgresión, trabajamos para transformar la sociedad y cambiar al hombre, éramos a nuestro modo, también fundamentalistas y crédulos. Tal vez por ello, nuestro trabajo fue tan efectivo en el desmontaje de las escalas de valores. Pero los valores que ofrecimos a cambio, no fueron aceptados -tal vez en justa venganza- ni por las generaciones anteriores (lo cual era predecible) ni por las que nos siguieron (lo cual fue una dolorosa sorpresa). Lo que sucedió, desde mi punto de vista, es que la rebeldía y la transgresión que nosotros utilizamos como herramientas de cambio, se convirtieron en fines en sí mismo. Fuimos tan eficaces en cuestionar cualquier forma de autoridad, que nunca hemos tenido autoridad en nada. Luchamos tanto por la libertad, que los demás aceptaron la libertad que les ofrecíamos para ignorarnos. Bien visto, un auténtico homenaje.

Esto ya quedó en evidencia a finales de los setenta. Y desde entonces vivimos en sociedades pantanosas y confusas, en las que perviven formas muy tradicionales de vida, con otras ligeramente evolucionadas, y otras totalmente nuevas. La postmodernidad es un hecho innegable. Lo que sucede es que sólo se puede definir por su falta de contornos y de líneas comunes. Ahora mismo conviven tantas formas de pensar, analizar y entender que nadie pierde el tiempo de denostarlas. Por eso la forma más habitual de relación es la

indiferencia. Porque de hecho, en el caso concreto del arte, cualquier cosa vale. Su propia existencia es el mejor argumento a su favor.

Bueno creo que me he metido por veredas demasiado complicadas. Quiero decir, que estamos ante cuestiones que hay que desarrollar más, porque la complejidad de la sociedad actual obliga a puntualizar cada concepto, incluso cada palabra, para superar (en lo que se pueda) los malentendidos habituales.

**L. L. F.** *¿Qué debemos entender por poesía? ¿Puedes hacer una descripción de tu trabajo poético actual? ¿Trabajas teniendo en cuenta el posible tipo de audiencia?*

**F. M.** De entrada, a esta pregunta hay dos formas de contestar: Desde la poesía, o desde el análisis. Lo mismo que sucede con el resto de cuestiones fundamentales en la vida de una persona...

Resumiendo y analizando: la poesía es una invención. El pecado original, que según la Biblia fue el orgullo, fue en realidad esa característica que nos hace humanos: imaginamos, y al querer materializar lo que vemos en nuestra mente, inventamos. O sea, hacemos lo que dicen que hizo el Dios hebreo (el más divino de los hombres, o el más humano de los dioses) al inventar o crear el mundo. Esa característica que todo hombre posee, tiene una peculiaridad: para activarse es necesario tomar conciencia de ella, o al menos no reprimirla.

El hecho de que, históricamente se utilice el nombre de "poesía" sobre todo para la creatividad verbal, no oculta la idea que según épocas, aparece o desaparece, de que poesía y creatividad son lo mismo.

El siglo XX ha sido una de las épocas mas determinadas por la poesía, de ahí las tendencias transgresoras, el culto a la libertad y a la vida. Aunque también están ahí las revoluciones, la presencia terrible de la muerte en todas sus formas: lo primitivo.

En lo que estrictamente la historia conoce como poesía está tan sólo una pequeña parte de la poesía. Incluso si sólo hablamos de lenguaje, hay mucha poesía en todas las religiones, en la filosofía, e incluso en la ciencia. La astronomía ha inventado un concepto que llaman "horizonte de sucesos". No digamos los escritos de mecánica cuántica.

Mi trabajo siempre ha tendido a desarrollarse en "los límites" de lo conocido y de lo aceptado. Mi campo más habitual es la escritura (en los límites, claro). En los últimos años trabajo para finalizar varios de los proyectos experimentales que inicié hace mucho: La tesis corporal; Los signos de la mano; Los poemas objetos; Los proyectos imposibles..., etc... He iniciado algunos trabajos nuevos, pero por el momento están muy verdes. Al mismo tiempo trabajo en la reedición de *La depresión en España*, que con el paso de los años se ha convertido en mi libro más emblemático. Y me dedico también a la elaboración teórica, sin la cual, desde mi punto de vista, no está completa la producción poética.

¿Audiencia? ¿Qué audiencia? Trabajo sentado frente a una pared, y sé que más allá sólo están unos pocos amigos o curiosos, esperando más que una "importante" o decisiva aportación poética, una nueva sorpresa o alguna "gracia". Ni siquiera las personas que me aprecian intelectualmente (cinco o seis), me dejan de ver como una figura atípica que insiste en arruinarse. En España, toda persona que tenga algo que ver con la cultura, y no persiga el poder y el dinero para justificarse, es vista como un testigo incómodo y

desagradable, o tal vez como un enfermo. Aquí la cultura lleva siglos siendo sospechosa por sí misma, y ahora lo es más si no se justifica por el dinero.

No tengo audiencia, pero la verdad es que nunca la he necesitado. Soy poeta, artista o lo que sea, porque no me queda más remedio. En los años ochenta hice un intento muy serio de desaparecer de la vida pública, y ser ya que no podía impedir ser artista, un artista secreto: mi vida empezó a secarse hasta caer en la depresión y la autodestrucción. Tuve que volver.

Desde muy niño, mi imaginación tiene vida propia para producir continuas fantasías. Si esas fantasías se ocupan de producir poesía, no se vuelven contra mí.

*L. L. F. Límites, vanguardia, exilio, radicalismos son conceptos sinónimos en tu obra de arte y en la de muchos artistas. En tu caso ¿de qué manera se entrelazan estas coordenadas?*

**F. M.** La vanguardia es una cuestión de límites: en teoría, romper los límites que cierran o impiden el acceso al futuro. Y la única forma de hacerlo es de la utopía: yendo al origen de los problemas o dificultades, a la raíz de las cosas. Esto es, rompiendo con lo establecido, transgrediendo las leyes (morales, sociales, políticas, económicas, etc...) vigentes.

Esto es, la gran cuestión de las vanguardias (en los años veinte y en los sesenta) es la transgresión consciente, voluntaria, y en no pocos casos, premeditada.

No me refiero a la transgresión con un objetivo político, como la de los revolucionarios, terroristas o simple conspiradores, para cambiar un dominio por otro. Hablo de la

transgresión que afecta más al individuo que a la sociedad a través de la descalificación, ruptura o inutilización de los códigos que el poder (toda clase de poder) utiliza para perpetuarse. Y esa transgresión sólo se consigue cuando se accede a los mecanismos profundos que conforman la sociedad, la relación entre grupos e individuos y la propia psique humana (tan proclive a vivir bajo el poder de cosas, personas, ideas o simplemente hábitos). Estoy firmemente convencido de que el arte (especialmente el del siglo XX) es una de las formas más eficaces para profundizar en esa transgresión.

Este es el terreno donde se libra el gran combate. A mí me gustaría creer que, de alguna forma, y en cantidad ínfima, he participado en él. Pero la verdad es que, salvo en momentos de euforia y escasa lucidez, pienso que sólo he sido un testigo curioso y mirón. Siempre he sido una persona tímida y retraída. Por eso, ser un testigo ya es suficiente para mí.

*L. L. F. Yo creo que eres mucho más que un testigo. En tus múltiples trabajos has ayudado a difundir nuevos lenguajes artísticos en épocas difíciles como la franquista y sigues siendo fiel a una línea poética de apertura y ruptura con lo tradicional trabajando en varios géneros a la vez, en zonas intermedias rechazadas generalmente por la crítica y los cánones oficiales. Gracias por tu amabilidad al aceptar contestar a estas preguntas.*

## REVIEWS

## Los vientos y los vinos de María la Parda

Roger Bartra  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Adolfo Castañón ha preparado una excelente versión del *Lamento de María la Parda*, un poema bufo del gran escritor portugués Gil Vicente, que circuló en las primeras décadas del siglo XVI. Gil Vicente, además de dramaturgo (escribió piezas tanto en portugués como en castellano) fue un poeta que con gracia extraordinaria recuperó la música y los gustos populares en una admirable combinación de lirismo y espíritu cómico. El *Lamento* que nos presenta Adolfo Castañón –en una hermosa edición bilingüe con ilustraciones de Roberto Rébora, publicada por la editorial Aldus, México, 2000– es la historia desgraciada y el testamento de una vieja borracha que deambula por las calles de Lisboa en busca de vino. La lectura de este poema y del estimulante ensayo con que Castañón lo acompaña, me han impulsado a escribir un pequeño juego bufo-hermenéutico en honor de los vinos y los vientos de María la Parda.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se solía establecer una relación entre el vino y las funciones neumáticas del cuerpo humano. Esta idea tiene su origen en las famosas interpretaciones aristotélicas, establecidas en los *Problemata*, según las cuales el vino ocasiona diversas transformaciones en los individuos: a unos los vuelve conversadores, a otros los entristece, otros más se vuelven locos y violentos, a algunos los debilita y los embrutece. Se trata, según el texto aristotélico, de estados excepcionales y transitorios, provocados por el hecho de que el jugo de la uva (lo mismo que el humor negro) contiene viento. "El vino es ventoso –se dice en los *Problemata*– por su acción... La espuma del vino prueba su naturaleza ventosa: el aceite, aún cuando está caliente, no

produce espuma, en tanto que el vino produce mucha –el vino tinto más que el vino blanco, porque tiene más calor y más cuerpo".

Esta tradición sin duda se refleja en los versos de Gil Vicente, cuando dice por boca de María la Parda, que halla cerradas las tabernas:

Calle de la Amargura  
¿cuándo te nació esta  
pasión por las cerraduras?  
Cuando voy por ti, calle mía,  
todos los pedos que dejo  
son suspiros de *saudade*  
y esa ventosidad  
sopló en mi nacimiento

María la Parda es un ser triste que recorre las calles de Lisboa en busca de vino. Sufre de la famosa *saudade*, la forma portuguesa de la melancolía. En esto también se adapta a la tradición aristotélica, que establecía un estricto paralelismo entre el humor negro y el jugo fermentado de la uva. Además, la actividad pneumática provocada por el vino incita al amor, al igual que la presencia de humor negro, "pues el acto sexual pone en acción al viento; basta considerar al pene y la forma en que actúa: es pequeño, pero crece con rapidez porque se hincha bajo el efecto del viento". Y se explica así: "eso ocurre porque el viento recorre los canales por donde más tarde pasará el líquido. La expulsión de esperma, durante el acto sexual y la eyaculación, se debe a la presión del viento... De allí que el vino tinto vuelva a la gente ventosa, como los melancólicos". María la Parda, en sus tiempos de gloria, era una mujer que gozaba la vida y el amor, pero ahora añora las épocas en que se prometió desnuda a su amigo,"cuando tuve un apostema –dice– aquí

en el labio de abajo", para después pedir que le echen agua bendita allí donde radica su deseo y se va la herramienta. No queda claro dónde cae el agua bendita...

Quiero señalar también que la tradición sobre el carácter ventoso del vino se aúna, en este poema, a dos expresiones culturales muy importantes durante la Edad Media. Me refiero a la cultura de la queja y a la cultura tabernaria. Gil Vicente cruza aquí ambas culturas, para darnos una versión picaresca. Son conocidos los poemas y las canciones que se lamentaban de las malas condiciones en que vivía la gente y de las miserias de la vida. El *Klag* germánico y la *Complainte* francesa tienen muchas expresiones a lo largo de los siglos, para expresar lamentos de toda índole: los pobres que eran despojados, los amantes traicionados, la corrupción del mundo, la brevedad de la vida, la injusticia rampante o las malas costumbres. Con frecuencia las lamentaciones tomaban como sujeto, paradójicamente, a un ser del que no se suponía que podía emanar una crítica moral o social. Es el caso en que el quejoso era un lobo, un hombre salvaje o un villano. Es el caso del poema de Gil Vicente, donde una borracha miserable encarna la crítica contra los especuladores, los mercaderes y los usureros, y en general contra la corrupción reinante en Lisboa. Al mismo tiempo, María la Parda representa la celebración de la taberna, la ebriedad colectiva, la fiesta callejera y el amor libertino. Por eso exclama:

¡Por los pezones de mis pechos!

En el barrio del Espíritu Santo  
estaba el nido al que yo volaba:

un claro vino rosado

¡Oh mi bien rosado amor

quién pudiera dar un grito!

También podemos encontrar en el *Lamento de María la Parda* la presencia del ritual religioso, tanto cristiano como pagano. La exaltación de la taberna hunde sus raíces en las antiguas ceremonias paganas que estimulaban la borrachera ritual para celebrar a Dionisos o a Baco. En la tradición cristiana es conocida la estrecha relación entre el vino y la sangre de Cristo. Se trata de expresiones de un ritual de pasaje, de una fiesta o un ágape que marca la transición o la transgresión, que abre paso a una nueva condición, sea un relajamiento de las normas y los hábitos o bien el cruce de un umbral hacia la bienaventuranza. El contrapunteo entre el ritual pagano y el cristiano se hace evidente en estos versos:

Oh bebedores hermanos  
¿de qué nos sirve ser cristianos  
cuando Dios se lleva el vino?  
Año triste tan mezquino  
¿por qué nos quieres paganos?

En el *Lamento de María la Parda* la connotación de un pasaje ritual se observa especialmente en la formulación del testamento, en donde se expresan en forma burlesca las disposiciones para el tránsito a una nueva vida. Allí celebra a los curas borrachos, a las mujeres tomadoras y a las huérfanas casaderas, pero condena a los que hacen malos vinos y a los frailes que ofrecen misas secas. En el testamento, María hace referencia al viaje del alma que encomienda a Noé, santo patrón de los borrachos, y expresa el deseo de que su cuerpo tenga por ataúd una barrica. Su alma va hacia el cielo, pero no deja la sed en la tierra: se la lleva consigo. Quiere decir que su cuerpo, empapado durante tantos años en vino, ha contaminado a su alma que sufrirá una sed milenaria, hasta el día en que la resurrección de los cuerpos le devuelva los jugos fermentados que necesita.

Es interesante aquí señalar que los vientos generados por el vino eran considerados, por los teólogos y los filósofos naturales del Renacimiento, como un elemento fundamental para comprender el misterio de la relación entre el alma y el cuerpo. Esas ventosidades eran nada menos que el famoso *pneuma*, esa sustancia sutilísima que recorría el cuerpo y era capaz de traducir las sensaciones corporales a un lenguaje comprensible para el alma. El problema radicaba en entender cómo el cuerpo, que es materia corruptible, podía enviar señales al alma. Sólo una sustancia tan sutil como el *pneuma*, ese viento interior del cuerpo, podía generar un lenguaje capaz de ser comprendido por el alma: ese lenguaje era la fantasía. Así que los efectos del vino tenían consecuencias enormes, incluso cósmicas, pues afectaban precisamente los mecanismos de traducción y el lenguaje con que el cuerpo y el alma se comunicaban.

Terminaré este juego dando un salto a otra época. El problema de los vientos corporales y de la actividad pneumática que permite que materia y espíritu entren en comunicación, como sabemos, atormentó durante siglos a los pensadores. Todavía en el siglo XVIII Kant se rompía la cabeza tratando de resolver el problema que tanto había ocupado a Descartes, y que María la Parda resolvió con tanta sencillez. María establece en su testamento que el día de su entierro los sacerdotes que asistan deberán "tener tanto aliento / como yo para beber", pues sólo estando borrachos, se infiere, podrán insuflar sus almas de fuerza suficiente para vivir. El vino auspiciaba una intensa acción pneumática en el organismo, lo que permitía que la fantasía fuese impulsada por los vientos somáticos y llegase a la sede del alma. ¿Qué más podía esperar un poeta?

Por supuesto que estas secreciones ventosas y pneumáticas podían tener efectos terriblemente negativos. Swift se aprovechó de la antigua metáfora aristotélica y teológica para burlarse de los poetas que aspiraban a expresiones sublimes. Dice Swift que sería

injusto y cruel prohibir las formas no sublimes de escribir, ya que en realidad la poesía es una secreción, natural o mórbida, del cerebro, cuyo flujo no es conveniente detener. Toda criatura adulta ha tenido alguna evacuación poética que ha contribuido a su salud. "He conocido a un hombre –dice Swift– que pasó varios días pensativo, melancólico y delirante, y que de golpe se volvió maravillosamente tranquilo, ligero y alegre, después de una descarga del humor corrupto bajo forma de metros excedentes y purulentos". ¿Habría sentido lo mismo Gil Vicente cuando descargó el *Lamento de María la Parda*? En todo caso, se burla de una tacaña, Falula, que no quiere fiarle a María un par de jarritas de vino, diciendo:

Dice Nabucodonosor  
en el Sadrac y el Misrac  
"Quien se vaya echar un pedo  
que lo pare en el trasero"  
Y dice más "El que mucho pide  
hermanita mucho hiede"

Kant continuó la ironía de Swift en sus reflexiones sobre las posibilidades de que los hombres estableciesen contacto directo con los espíritus. Kant sugiere que los fanáticos visionarios, adeptos del reino de los espíritus –que en otras épocas eran quemados– ahora podrían simplemente ser purgados, y que no era necesario recurrir a la metafísica para comprender los engaños de los profetas, como Swedenborg, sino mejor acudir a los versos de Samuel Butler, el gran poeta cómico inglés, quien explicó cómo las leyes neumáticas de los aires corporales permitían entender que, según lo cita del solemne Kant, "cuando un viento hipocondríaco se desencadena en los intestinos, todo

depende de la dirección que tome: si va hacia abajo, resulta un pedo y si va hacia arriba es una aparición o una inspiración santa".

Así, el gran problema de los soplos divinos y de la inspiración poética podían resolverse en el ámbito de la anatomía de las rutas internas y, sobre todo, con la ayuda de las leyes mecánicas que determinan la trayectoria y la posición de los órganos y los ductos que orientan los soplos alcohólicos. Bien lo sabía María la Parda, como todos los desheredados, que con sus posturas retadoras quieren que los vientos soplen en otras direcciones. Pero esta actitud corporal se la prohíbe la roñosa señora Vizcaína, cuando la rechaza:

Yo no doy el vino fiado  
Ve con Dios mi buena amiga  
¿Quieres que te lo diga?  
Ni una camisa tienes  
Dizque ésta no es hora  
de poner el culo al aire  
Desángrate: Parda María  
hora es esta del ayuno  
¡Salud!

Josefina C. López, *La Casa del Poeta: Génesis y proyección*. Universidad Católica Andrés Bello, 2000. 285 páginas.

Mara L. García  
*Brigham Young University*

En noviembre de 1998 Estrella Brito Burón, sosteniendo entre sus manos la revista literaria *La casa del poeta* #2, le dice a Josefina C. López, "Ahora puedo morir en paz porque sé que *La Casa del Poeta* no va a morir". Estrella Brito fallece el 17 de junio de 1998 con la seguridad que sus palabras no se las llevaría el viento.

*La casa del poeta: Génesis y proyección* (2000) publicado por la Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela), no sólo representa un testimonio escrito de la existencia de la Casa del Poeta. Este texto constituye un instrumento valioso para la crítica y una gran contribución para llegar al origen de esta institución. Al heredar la poeta venezolana Josefina C. López *La Casa del Poeta* de la cubana Estrella Brito, recibió información oral que la maravilló y la impulsó a buscar y reconstruir las piezas hasta plasmarlas en un testimonio escrito. El libro consta de cinco capítulos: I. "La Casa del Poeta en Cuba", habla del origen y los distintos periodos por los que atravesó la institución, integrantes y visitantes extranjeros. En este capítulo aprendemos que *La Casa del Poeta* pasa por dos etapas: la primera, donde la isla de Cuba fue la cuna de *La Casa del Poeta* que fue fundada por Francisco Arango (de 1944-1955). Con la muerte del fundador se cierra la institución durante nueve meses hasta que la poeta Angeles Caíñas, decide continuarla (de 1956-1961)). Angeles Caíñas sale al exilio en 1962 a la ciudad de Nueva York. Con la salida de Caíñas y el cierre de la casa, Estrella Brito Burón asume la dirección (de 1962 a 1966). La segunda etapa, se sitúa en Venezuela. De 1987 a 1995 bajo la dirección de Estrella Brito Burón. A partir de 1995 la Casa se encuentra presidida

por la poeta Josefina C. López. II. "Poesía y expresión", resalta el fenómeno predominante en La Casa del Poeta con relación a la poesía popular y a la declamación. En esta sección se encuentran cuadros donde se indica la poesía escrita por los miembros de La Casa y los países de exilio de los miembros. III. "El exilio", destaca los países que acogieron a los miembros de La Casa del Poeta y la poesía que nace del exilio. Poemas de exilio de Estrella Brito Burón y de Nicolás Guillén son ejemplos del desgarramiento espiritual y del dolor del exilio. IV. "La Casa del Poeta en Venezuela", Concerniente a La Casa en Caracas. Durante 20 años La Casa permanece en silencio. En 1987 Estrella Brito decide continuar con la Casa y la funda en Caracas, siendo su residencia el centro de reuniones. Josefina C. López hereda la Casa del poeta de la fallecida escritora Estrella Brito Burón y le da continuidad a la institución a través de la creación de la revista literaria que lleva el nombre de la institución. V. "Análisis. Poetas y Poesía", contiene un estudio crítico de la obra de 6 poetas que pertenecieron a La Casa durante etapas representativas. Entre los poetas analizados se encuentran: Francisco Arango Valdés, Ángeles Caínas, Estrella Brito Burón, Jesús Orta Ruiz, Luis Ángel Casas y Mariano Quesada. Además de los capítulos antes mencionados, el libro contiene anexos con entrevistas realizadas a los testigos de la existencia de La Casa del Poeta, una bibliografía activa de los miembros de La Casa y la evolución del logotipo de La Casa del Poeta desde 1844 hasta el presente.

En este valioso libro Josefina C. López después de seguir las huellas de los miembros de La Casa, indagar en las bibliotecas norteamericanas y buscar los rastros de esta Institución en Cuba, reconstruye un pasado histórico que existía únicamente como testimonio oral. En una entrevista con Yesica Sanjuanelo, Josefina le comentó "Cuando yo empecé esta investigación tenía la posibilidad de no encontrar nada. Hoy he recopilado una historia, 125 obras de una generación, cuyos integrantes están casi todos

desaparecidos". Gracias a esta publicación ha sido posible reconstruir los orígenes de la Casa con su ambiente cultural y literario.

*La casa del Poeta: Génesis y proyección* es una valiosa fuente para investigaciones futuras. Este libro, sin duda alguna, representa una gran aportación a los estudios cubanos y latinoamericanos.

Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. 2 vols. Vervuert: Iberoamericana, 2001. vol. 1: 214 pp.; vol. 2: 243 pp.

M. Ana Diz  
*Lehman College, CUNY*

Estos dos volúmenes, uno de estudios, el otro, de antología de textos de mujeres hispanoamericanas del siglo 19, afirman la existencia de una tradición femenina en las letras hispanoamericanas y ofrecen un cuerpo textual importante que testimonia la fuerza de esa tradición. Dicen Guiñazú y Martin que no intentan recuperar estas obras como meras curiosidades literarias sino producir una (re)lectura que les asigne un lugar propio en el contexto cultural decimonónico. Los dos tomos serán seguramente textos obligados en cursos dedicados al tema. La antología incluye textos no fácilmente accesibles y en su mayoría desconocidos o mal conocidos, de una interesante mezcla de escritoras: de Cuba, la condesa de Merlín y Gertrudis Gómez de Avellaneda; la ecuatoriana Manuela Sáenz; las peruanas Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner; la chilena Carmen Arriagada de Gutike; y las argentinas Juana Manso, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Mariquita Sánchez de Thompson. El volumen de estudios ofrece una lectura amplia y una contextualización de los textos, una introducción breve, una sección de biografías de las escritoras estudiadas y una bibliografía.

La contextualización no se limita a ofrecer un panorama histórico-literario en el que se insertan los textos estudiados. La visión panorámica nunca deja de dar espacio al detalle interesante o a la cita reveladora de textos no seleccionados en la antología. (Vale la pena notar que los estudios citan generosamente textos que complementan y enriquecen la selección del segundo volumen.) Por otra parte, si la sección de biografías incluye materia de referencia a la que puede recurrirse para verificar fechas o abarcar la escueta

trayectoria lineal de una vida, los comentarios biográficos incluidos en los estudios apuntan el detalle revelador que nos abre a otro tipo de entendimiento. Así se van dibujando en nuestra memoria, por un lado, el perfil singular de cada escritora; por el otro, la otra figura, la de una conciencia y unas preocupaciones compartidas que las identifican como grupo de intelectuales hispanoamericanas.

El hecho de que ni la cronología ni la ubicación geográfica organicen los capítulos es una elección especialmente feliz, entre otras cosas porque la lectora "vive" las semejanzas notables entre estas mujeres de distintos países y diversas regiones de la América hispana. Los capítulos responden a distinciones de género: desde la conversación y la carta, como margen entre lo literario y lo no literario, hasta el cuento y la novela, pasando por el ensayo, el relato de viajes y la autobiografía.

Los diferentes capítulos recorren, en rigor, modos diferentes de articular los avatares del sujeto, las posibles construcciones del yo, que, en ocasiones fundadas en un erotismo imposible de aguar, desafían la imagen de la mujer descarnada que nos daban las obras canónicas escritas por varones. Refiriéndose a la escritura autobiográfica, dicen las autoras algo que vale la pena citar porque revela la posición no esencialista de sus lecturas: "el proceso ... demuestra que la problemática a la que intenta responder no deriva de la pregunta quién soy yo, sino de otra, 'cómo escribir el yo'; no trata de develar un ser escondido sino de elaborar un estilo escrito que le otorgue una forma al sujeto..."

Si pensamos que, históricamente, la conciencia feminista nace en el diecinueve, no resulta extraño encontrar que los textos de estas hispanoamericanas manifiesten una conciencia feminista, es decir, la conciencia de sus autoras de que como mujeres pertenecen a un grupo subordinado y tratado injustamente; y el saber que esa subordinación no está determinada por la naturaleza sino dictada por la sociedad. Estas

mujeres manifiestan insatisfacción, conciencia de opresión y de límites. Todas, también, exhiben el conocimiento del sobreviviente, del oprimido, que enseña a manipular a los poderosos para ganar un máximo de ventaja o de protección. Como sus hermanas medievales, todas acometen la empresa necesaria de autorizar sus propias voces, sólo que a diferencia de aquéllas, ya no recurren a la inspiración divina o la revelación mística. Y sobre todo, todas ellas testimonian la conciencia de la necesidad de corregir la alienación con respecto al propio pasado y experiencia colectiva, de luchar contra el aislamiento impuesto por el silencio de registros; y el gesto de abrir espacios y diálogos con otras mujeres de América, de desbordar las fronteras nacionales y manifestar la visión americanista que las une.