



CIBERLETRAS

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

ISSUE 10

El tema del exilio en la literatura hispánica

December, 2003

TABLE OF CONTENTS

Sección especial: el tema del exilio en la literatura hispánica

- Isolda Alfaro
La literatura de los exilios españoles
- Manuel Durán
Del exilio como forma de vida
- Soledad Fox
Exile and Return: The Many Madrids of Jorge Semprún
- Ilse Logie
Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar
- Ellen Mayock
Enajenación y retórica exílica en Julia de Ana María Moix
- Natalia Navarro-Albaladejo
Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio
- José Angel Sáinz
El retorno de Max Aub o la poética de un imposible
- Gisle Selnes
The metaphoricality of shipwrecks; or Exile (not) Considered as One of the Fine Arts
- María P. Tajés
El maquillaje de la emigración; Gallego de Miguel Barnet y su versión filmica
- Kimberly A. Vega
The Colonized Subject in Self-Exile: Cultural Dislocation and Existential Angst in Mid-20th Century Puerto Rican Literature

Essays

- Lelia Area
De esto no se habla: el caso Camila O'Gorman en la novela familiar argentina del siglo XIX
- Jorge Bracamonte
Secuencia para una relectura de la Cuestión India en el siglo XIX argentino
- Rita De Maeseneer
Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco
- David William Foster
Dreaming in Feminine: Grete Stern's Photomontages and the Parody of Psychoanalysis
- Rony E. Garrido
Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho
- Marguerite Itamar Harrison
Leonilson's Loss is Our Gain: Transforming Stitched Words and Images of Deterioration into Redemption
- Rafael Hernández Rodríguez
Pecado penitencia: la aventura (fallida) de Hart Crane in México

- Ana Mercedes Patiño
La figura del migrante urbano en "Explicaciones a un cabo de servicio," de Julio Ramón Ribeyro
- Rocío Quispe-Agnoli
Orígenes coloniales del sujeto latinoamericano contemporáneo: identidad, fragmentación y sincretismo
- Nathan E. Richardson
Reimagining Nation in Bienvenido Mr. Marshall!
- María Elvira Villamil
El espacio fronterizo en "Todo lo de las focas" de Federico Campbell

Notas

- Pedro García-Caro
Lujuria roja. Aub visto por Ripstein
- Leah Fonder-Solano
Erotismo, actuación y la construcción de identidad: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi
- Marta Lena Paz
Alem, de Pedro Orgambide: testimonio, representación y narratividad en una biografía histórica
- Oscar Montero
Martí y "la nueva mujer".
- Francisco Morán
Estilo y haute couture: descosidos en la escritura martiana
- Florence Moorhead-Rosenberg
La identidad usurpada: la memoria judía en A Cross and A Star de Marjorie Agosín

Reviews

- M Oscar Iván Calvo Isaza
México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX.

**Sección especial: el tema del exilio en la literatura
hispánica**

La Literatura de los exilios españoles

Isolda Alfaro
Institute of Spanish Studies. Valencia.

Imágenes de la memoria

Colores, sonidos, sabores, es difícil para un español por mucho que sea un espíritu libre, culto y cosmopolita olvidar sensaciones y sentimientos que hasta un pedazo de cielo puede hacerle evocar cuando está fuera de España.

Cuentan de Picasso que aún viviendo en una idílica zona del sur de Francia, gustaba de viajar de vez en cuando al Pirineo francés para divisar desde allí la otra parte de las montañas pirenaicas, es decir, el azul del cielo español. Algo parecido le sucedió a Goya al pintar su última obra maestra *La Lechera de Burdeos*. Es cierto que el cuadro manifiesta al artista maduro que está entrando en una última fase de tentativa formal y colorista, con los azules y los rosas, colores y formas que animarían después los cuadros de Cézanne y en parte el período azul de Picasso; sin embargo, nadie puede evitar ese pensamiento de que al final de su vida el gran maestro aragonés cuando pintó a aquella niña "azul" estaba como regresando a los colores de su infancia bajo el espléndido cielo de su tierra aragonesa.

Qué debió pasar por la mente del poeta Antonio Machado, cuando tras abandonar España, apenas llegado al pueblecito francés de Collioure y casi ya con la muerte alcanzando su herido corazón, escribió en un papel unos versos, la única literatura de su brevísimo paso por el exilio forzoso: "aquellos días azules y este sol de la infancia" (Montero 63).

Los amigos que le acompañaban, al desnudar su cadáver para preparar el entierro, hallaron en un bolsillo del desvencijado abrigo esas inmensas y hermosas líneas que tanto expresan el último recuerdo del poeta por su cielo español. (1) La asociación entre el color azul, la luz del sol y la afortunada época de la infancia, parece que unió a estos dos grandes genios de la cultura española, en sus exilios de Burdeos y de Collioure, al recordar su patria perdida y ya con un pie cerca de la tumba.

En 1949, otro poeta español Premio Nobel de Literatura en 1957, Juan Ramón Jiménez, desde su exilio de Puerto Rico, recuerda a España en sus últimas obras escritas en tierras americanas, aunque Juan Ramón se decanta por el mar. El poeta onubense vivió su infancia y parte de su juventud familiarizado con el mar de su Moguer y en el Puerto de Santa María. Ese puerto de Cádiz, tan luminoso y salino que hizo escribir a Rafael Alberti aquello de “el mar, la mar, siempre la mar”. Es famosa precisamente aquella carta que escribió a Rafael Alberti a raíz de la publicación de *Marinero en tierra* en 1924 cuando le dice a ese otro poeta de la mar atlántica española, "enhorabuena y gracias por tierra, mar y cielo del oeste andaluz" (citado en Gaos 153).

Juan Ramón echaba de menos la imagen del mar atlántico español. No le impresionaba demasiado la atlantidad de Puerto Rico ni de Cuba, países atlánticos americanos donde vivió gran parte de su exilio. Él siempre mantuvo la imagen de la memoria de su "dios azul, hoy azul y más azul, igual que el dios de mi Moguer azul..." (*Canción*, 1916, libro escrito mucho antes del exilio y que anticipa esa emoción) (citado en Gaos 137).

Otros ilustres desterrados han retenido otras formas de la tierra española. Hay una anécdota más que sucedió en una conversación habida en un restaurante de la Tour Eiffel,

a finales de los años 20, entre Miguel de Unamuno y el novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez. Estaban ambos en París, en uno de sus famosos destierros por discrepancias con la Dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1929. Eufórico el novelista valenciano, hombre de mundo y cosmopolita, abierto a todo como corresponde a quien ha nacido a orillas del Mediterráneo, comentó extasiado ante la hermosa vista de París que se extendía a sus pies : "Don Miguel, parece que desde aquí nada falte ya como horizonte a la vista". Dicen que el filósofo castellano contestó secamente: "No. Aquí falta, al fondo, *Gredos, la Serranía de Gredos*". (2) Su castellanidad, y eso que había nacido en el país vasco, estaba por encima de todas las florituras de la Ciudad-Luz.

La *saudade* es palabra gallega (y portuguesa) que expresa mucho más que melancolía o nostalgia. Prácticamente es una palabra no para ser definida sino para ser sentida. Aunque muchos españoles no hayan nacido en Galicia, el sentimiento que evoca la *saudade* es algo compartido por todos, a pesar de la intelectualidad o el pragmatismo: hasta Juan Ramón Jiménez, esteta más que nacionalista, sufrió del mal de la *saudade* no solamente en su estancia en Washington, D.F. y Florida, sino incluso en las hispanas tierras de Cuba y Puerto Rico.

En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. En Puerto Rico y Cuba escribí crítica y conferencias. *Una madrugada, me encontré* escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final *lójico* de mi última escritura en España. (citado en Gaos 124)

Son los cielos españoles, los cielos sorollistas y velazqueños, la memoria *azul* de aquellos hombres y mujeres que se fueron de España; las montañas más fieras, las de la Serranía de Gredos, el mar, la mar, todas esas imágenes de la memoria grabadas para

siempre en el recuerdo de los "transterrados", "ilustres derrotados y su paso por los campos de concentración en Francia, en Argel, y el destierro en Argentina, en México, en Estados Unidos" (Urrero 1). En la retina de aquellas gentes quedó para siempre lo más simple, la instantánea de una línea en el horizonte, el olor de la leña recién quemada, los campos de trigo, la memoria pequeña de las españas, junto a los recuerdos trágicos, la represión, las cárceles, las injusticias, los miedos, las torturas. Y a la hora de escoger un instante personal que fuera resumen de una vida truncada, los mejores, los más grandes, hablaron de la sal de su mar gaditano, del sol de la infancia sevillana, del azul de las nevadas montañas aragonesas. Que lo local es aquello que hace importante lo universal.

Las rutas de la vida y de la muerte

Son los viajes de ida pero también los de *ida y vuelta*, melancólicos desplazamientos de los que abandonaron su tierra, su país para no volver -los más- o volver viejos y desplazados de la historia reciente española; regresar envueltos en una caja fúnebre, que apenas sirve para recoger los huesos, nobles restos de los que se marcharon en siglos pasados, en siglos recientes, en siglos antiguos. La historia de los exilios españoles es la historia de más de la mitad del mundo de la cultura y de la civilización españolas. Parece ser el sino de aquellos que destacaron por pensar o escribir, o pintar o hacer música o simplemente querer vivir de *otra forma* que la impuesta por gobiernos mandones y totalitarios.

Cuando Rodrigo Díaz de Vivar, nuestro primer ilustre desterrado salía de las tierras castellanas hacia su inmortalidad, el pueblo iba diciendo aquello de "qué buen vasallo si oviese buen señor".

Aquel juglar anónimo del siglo XII (1140), acababa de escribir, en ocho palabras la historia de un pueblo dando tumbos por sus páginas, maltratado por sus reyes, sus políticos, sus "señores", ignorantes de sus miserias, sus sueños, sus necesidades... El Cid fue el primer ciudadano español víctima de un sistema injusto, de la envidia, la maledicencia. Rodrigo fue toda su vida un desterrado, un disidente. Va en contra de su propio sistema, pues debería ser respetuoso con su rey de Castilla, y en vez de ésto tiene como mejor amigo al rey de Zaragoza, que es un moro. (Alfaro, *El Cid* 15)

Lo más interesante, y cosa destacable de este *Cantar de Mio Çid* es, que a pesar de la aparente reconciliación que Rodrigo tiene con el rey Alfonso, no regresará jamás a sus ásperas tierras castellanas, burgalesas, decide *passar* (sic) de la vida a la muerte en su amada ciudad de Valencia, en brazos de esa tierra generosa que le enamoró con sus torres, sus huertas y su mar.

"La ruta del Cid", es la primera ruta del exilio de la literatura española y una excelente guía turística de España. Es una ruta del exilio interior, semejante al exilio de muchos intelectuales y políticos españoles que desde el siglo XVII, y especialmente desde el XVIII, han errado por las ciudades españolas, de un lado para otro, de Madrid a La Granja, Segovia; de Valencia a Sevilla o el puerto de Santa María, o de cárcel en cárcel. En la cárcel vivieron Fray Luís de León, Cervantes y Quevedo, y allí escribieron obras famosas, no digamos *El Quijote*.

Gente que fue destituida de sus cargos, de sus empleos, encarcelados, condenados a muerte, indultados, desterrados, por disentir del poder dominante. La intolerancia y la intransigencia españolas han llenado a España y otras tierras allende sus fronteras de rutas viajeras, de la vida y de la muerte.

La "Ruta del Cid" no deja de ser placentera, quizás porque él se lo pasó en grande campeando con sus mesnadas por aquí y por allá, conquistando tierras, adquiriendo "parias" y plantándoles cara a su rey natural y al Conde de Barcelona, que era "*muy follón*".

De Vivar a Burgos y de aquí a tierras de Aragón, Calatayud, *Saragossa*, Albarracín, Teruel. De Aragón a Lérida y Barcelona, y luego las tierras valencianas: Xérica, Burriana, Onda, Almenara, *Cebolla* (El Puig), Murviedro (Sagunto)...Cullera, Denia, Xátiva, Benicadell (*Peña Cadiella*) y Valencia, siempre Valencia, *Valencia la gran*, ciudad en la que muere, aunque para él solamente fue un dulce *passar*.

Las otras rutas de los exilios españoles fueron mucho más trágicas. La mayoría de los desterrados pueblan los cementerios de Francia, de Inglaterra, de América, de todas las Américas. Media Ilustración española ha estado enterrada o estuvo en el famoso cementerio de Père Lachaise, en París. Meléndez Valdés (1754-1817), Leandro Fernández de Moratín (1760-1828- la misma fecha que Goya y Beethoven), yacieron en la grata compañía de otros compatriotas como fueron Juan Donoso Cortés (1809-1853) y el propio Francisco de Goya, grande entre los grandes ilustrados españoles, los llamados despectivamente por sus ignaros coetáneos *afrancesados*. Tras un período de enterramiento en Burdeos, el cuerpo de Goya fue inhumado también en el citado cementerio parisino. Los cuatro ilustres exiliados regresaron a su ingrato país natal a finales del siglo XIX para recibir reposo eterno, qué más da; los tres primeros, en el Cementerio madrileño de San Isidro y Francisco de Goya, tras su paso por Burdeos y París, en 1899, en un transporte que nunca conoció, el tren, a España. Después de una estancia de 20 años en la citada Sacramental madrileña, encontró finalmente su definitivo

descanso, en 1919 bajo la cúpula de la ermita de La Florida,"cuyos frescos él había pintado en su lejana juventud y que desde entonces es su panteón" (Cruz 228).

Esto parece un macabro recorrido por los cementerios de Europa - y América - que no hace sino señalar que la historia de la cultura española, muchas veces, sin poderlo evitar sus protagonistas, los artistas, los poetas, los dramaturgos, los novelistas, han sido víctimas de la incomprensión, la ausencia de libertad, las maquinaciones inquisitoriales de sus dirigentes, tanto políticos como religiosos, una contracorriente contra la que han tenido que nadar y tantas veces naufragar, hombres y mujeres cuyo "pecado" fue la disidencia, el derecho a pensar, la creación, sus ideologías y que finalmente acabaron sus días fuera de España. Pocos son los que regresaron y si lo hicieron, fue en triste estado de ancianidad, a pesar de su vigoroso final intelectual, recibiendo honores, escribiendo, aclamados por las academias de cultura, las universidades. Al menos ellos han gozado de ese final de sus vidas en "olor de santidad cultural", por nombrar a algunos inolvidables, recordemos a Rosa Chacel, Rafael Alberti, María Zambrano, Américo Castro, Manuel Altolaguirre.

El gran músico español, Manuel de Falla, (1876-1946) que falleció en su amada casa de Altagracia, en Argentina, regresó en 1949, con todos los honores, por barco, al puerto de Cádiz, y en su tierra natal, en el cementerio de la ciudad, reposan ahora sus restos. Juan Ramón volvió del cielo de Puerto Rico al de Moguer, Huelva, en junio de 1958 y desde entonces allí yace en la agradable compañía de quien fue su esposa, compañera de exilio y de eternidad, Zenobia Camprubí Aymat.

Ya tu cuerpo reposa en la tierra de Moguer, la tierra de tu sola poesía...te recordaremos todos aquellos a los que supiste enseñar ese camino tuyo que conduce

directamente desde las rosas - los ojos de Platero - , tu tierra, a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas, tu cielo. (Alfaro, *A ti*, Juan Ramón)

El valenciano Vicente Blasco Ibáñez, republicano acérrimo, enemigo de la Dictadura de Primo de Rivera, escritor universal, de la huerta valenciana, la albufera y el mar Mediterráneo, guionista pionero del cine de Hollywood en la época del cine mudo y cuya famosas novelas, *Sangre y Arena* y *Los Cuatro jinetes del Apocalipsis* le dieron tanta fama, también se tuvo que marchar de España, viviendo sus últimos años en Menton, Costa Azul. Tras su muerte en 1928 allí fue enterrado, otro español más en suelo francés; unos años después, regresó a su tierra valenciana (1933). Ahora su cuerpo se pudre -nunca mejor dicho- en un rincón olvidado del Cementerio General de Valencia, antes "Cementerio Civil", puesto que su anticlericalismo notable impidió que en su tiempo recibiera "cristiana sepultura". Pero se halla entre amigos, Alfredo Calderón, quien fue ilustre presidente de la Primera República Española, y el periodista Felix Azzati, viejo camarada de Blasco Ibáñez, compañero de algaradas contra las procesiones religiosas callejeras valencianas.

Otros exiliados, sin embargo, murieron fuera de España y ya no han regresado jamás. El insigne historiador Salvador de Madariaga, refugiado en Inglaterra desde el año 39, de cuya prestigiosa Universidad de Oxford fue profesor durante largos años, viviendo también temporadas en Washington y México, terminó sus días en Locarno, Suiza, el año 1977. Precisamente él, en el prólogo a la edición argentina de su famoso libro *España*, en 1942, tuvo muy duras palabras al régimen de Franco

...cuando mi España y la de todos los españoles e hispanos se halla despedazada y postrada como consecuencia de la guerra civil aún más desastrosa aún de su misma

historia. En el libro segundo, estudio la corta vida y larga muerte de la segunda República y lo que lleva de mal vivir la Dictadura del General Franco. (Madriaga 5)

En una pequeña localidad, cerca de Oxford y del Balliol College of Oxford, se halla su casa, llamada "Old House of Salvador de Madariaga", en cuyo *graveyard* se hallan enterrados algunos de sus familiares.

Para hablar de cementerios donde encontrar españoles del exilio, no puede haber mayor y más famoso referente que el pequeño camposanto de Collioure, Francia, lugar de peregrinación de muchas generaciones de universitarios españoles entre los que, con mucho orgullo, se encuentra la autora del presente trabajo.

Dada la emoción y belleza del texto, leamos lo que dijo un periodista valenciano, al visitar la tumba de Antonio Machado en el año 1972, puesto que éste es también "literatura del exilio":

Hacía años que deseaba visitar estos pueblos de la Cataluña francesa en cuyos pequeños cementerios hay centenares de tumbas españolas. Detenerme en Collioure y visitar la tumba de Machado era una peregrinación sentimental que me había propuesto a mismo... un callejoncito, La Rue du Cemetière, lleva a ese recinto del silencio... al entrar, a la derecha, en un modesto panteón, se guardan los restos del gran poeta andaluz y castellano. Una honda emoción se apoderó de mí. En la losa dice:

Antonio Machado

Ana Ruíz Machado

Sevilla, 26-VII-1875

Sevilla, 4-II-1854

Collioure, 22-II-1939

Collioure, 25-II-1939

Allí murió, cerca de la frontera, porque ni su cuerpo ni su alma pudieron resistir más. Cualquier ciudad española acogería sus restos con respeto y devoción. (“Amador”)

No debería faltar en este recordatorio, que tan conocido es de la historia de los exilios españoles, y no por ello evitar su reiteración, la canción que el cantautor catalán Joan Manuel Serrat, dedicó en su álbum publicado en 1968 al poeta, titulada *En Collioure*.

Más intelectuales quedaron fuera de su tierra, *enterrados* en otras *transtierras*, aunque la lista sería tan larga que vale solamente la pena citar a unos cuantos más por su relevancia, o bien porque se han destacado por otras razones, como es la actividad cinematográfica, las innumerables conferencias, publicaciones, anecdotarios, biografías, artículos de periódico, estudios de doctorado, etc.

Nos referimos, en primer lugar, a Ramón J. Sender. Hay una película española, que fue premiada con un Oscar de Hollywood al mejor film en lengua no inglesa, titulada *Volver a empezar*. La película es del año 1982. Su director, José Luis Garci. En 1983, antes de recibir el *Nobel* hollywoodense, ya había obtenido el Galardón Prize of the Ecumenical Jury of Montreal World film, Canada. En ningún momento de la cinta se dice textualmente que su protagonista, un intelectual exiliado español, profesor en Berkeley, California, sea el novelista Sender. Pero todo el mundo sabía que la película no sólo estaba dedicada a este escritor sino, como emotivamente se dice al final de la misma, estaba hecha en homenaje a todos ellos:

Esta película quiere rendir homenaje a los hombres y a las mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta y en España, y que aún están ahí -por el exilio-, dándonos ejemplo de esperanza, amor, entusiasmo, coraje y fe en la vida. A esa generación interrumpida, gracias.

Realmente Ramón J. Sender vino a España de forma fugaz a raíz de la muerte del dictador, a finales de los años setenta, para regresar definitivamente a la ciudad californiana de San Diego, donde falleció en enero de 1982. Para acallar los rumores que se difundieron sobre un posible regreso de sus restos a España, su segunda esposa, Florence Hall Sender, de quien estaba divorciado aunque se veían a diario, aclaró a los medios españoles que era expreso deseo del escritor *ser incinerado y que sus cenizas se esparcieran por el Océano Pacífico frente a la ciudad de San Diego*, donde vivía desde hacía largos años y en cuya Universidad tuvo generosa y respetada acogida, devolviéndosele su dignidad de hombre y dándole la oportunidad de ejercer el noble oficio de profesor de Literatura Hispánica.

No es de extrañar, volviendo a la película *Volver a empezar*, que ésta obtuviera el Oscar, y no solamente por la magnífica labor de su director, la loable actuación de sus actores, el valenciano Antonio Ferrandis, cuyo parecido con el novelista era notable, sino por el doble mensaje de profundo sentimiento que llevaba: la memoria de los exiliados y el homenaje a una nueva tierra, Estados Unidos, que acogió al escritor y le permitió continuar su labor, la única que él sabía hacer: "Soy un escritor encantado de la vida, que espera el día de su muerte sin miedo y sin esperanza" (citado en M. P.).

El cine se ha ocupado de forma extensa sobre este terrible drama de los exiliados y debemos indicar que solamente el director español José Luís Garci ha conseguido con

su película un cierto renombre fuera del país. La mayoría de los cineastas son extranjeros y vale la pena destacar el trabajo hecho por el director francés Henri-François Imbert que ha estrenado en 2003, en París un film impresionante sobre los refugiados españoles que llenaron los campos de concentración de Francia en el año '39. La película lleva el significativo título de *No pasarán*.

Aquellos seres humanos que escapaban masivamente de lo que les llegaba con la victoria franquista fueron tratados como animales por los guardianes y gendarmes franceses en las playas francesas de Argéles, Barcarés o Saint Cyprien, así como en los recintos de Gurs o Les Milles. El cineasta francés dice que el punto de partida de la película es "una serie de postales que fueron editadas por los republicanos españoles en Francia" (citado en Martí).

Un escritor español que se ocupó de este lamentable y vergonzoso episodio del trato recibido por los exiliados españoles a manos de las autoridades francesas tras la contienda civil, es el valenciano-alemán Max Aub (1903-1972), fallecido en ciudad de México, legendario guionista y codirector de la película *L'Espoir*, de André Malraux, titulada en español *Sierra de Teruel*.

Hemos de ocuparnos más adelante de la importante personalidad de este escritor considerado español y profundamente vinculado con la ciudad de Valencia, pero quede aquí, en este apartado sobre autores que se fueron, que murieron en el extranjero, cuyos restos volvieron o se quedaron por esos mundos de Dios, el testimonio de una de sus obras más desgarradoras y acusadoras, *Campo francés* (1965) obra relacionada con su pieza de teatro *Morir por cerrar los ojos*, y que ambas tratan del tema de los campos de concentración franceses. Aub lo pasó muy mal, primero en el sur de Francia y luego en

Argelia, hasta que en 1942 logró llegar a México. Siempre la misma ruta del exilio y siempre los mismos, los intelectuales, los artistas, la voz de la cultura de una nación. Volviendo a la película *Volver a empezar*, hay una secuencia en la que el escritor *Profesor Albajara* le dice a su antigua novia cuando le cuenta su salida de España en el 39 "ya sabes, lo de siempre, Francia, México y Estados Unidos".

También está Argentina y Puerto Rico e Inglaterra, pero México fue sin lugar a duda donde la mayoría de ellos fueron a vivir. *De gachupines a transterrados*. (3) Nostálgicas resonancias había de llevarles a todos aquellos españoles residentes en la fraterna ciudad azteca, ese "chotis" que se puso de moda en los años cincuenta, compuesto por Agustín Lara "Madrid, Madrid, Madrid, en México se piensa mucho en ti, por el sabor que tienen tus verbenas, por tantas cosas buenas que soñamos desde aquí....".

Estos días del 2003 se habla en la prensa nacional y muy especialmente en la valenciana que las hijas de Max Aub, en colaboración con la ciudad valenciana de Segorbe, están iniciando los trámites para la repatriación de los restos del escritor, junto a los de su esposa, Perpetua Barjau. "A España volveré hecho polvo, pero volveré", frase del novelista que aparece en su obra *La Gallina ciega* (1971). Este libro es un diario de viaje que escribió tras un regreso rápido y triste a España, en el año 1968.

León Felipe, vigoroso poeta, aquel autor del poema *Vencidos*, otra importante figura de las letras españolas, acabó sus días también en México, aunque las estaciones preliminares de su circuito odiseico fueron casi todos los países de América Central y del Sur: Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Chile. Es como si en su sola persona se hubieran encarnado todas las ardentías viajeras de los antiguos conquistadores españoles de las Américas:

Su americanismo, no espectacular ni artificioso, arranca de un conocimiento y de un amor directos....llega y se va porque tal es su destino innato de hombre que es empujado, movido a cantar por el viento - como él mismo dice - porque ese es su deber de predicador hispánico, mensajero auténtico de la España peregrina. (Torre 224)

Hay numerosos casos de estos viajes de "ida", y en ocasiones la permanencia para siempre de quien se marchó de su tierra sin desearlo, es la última voluntad del desterrado, pues la sensación de desarraigo se hace tan profunda en el destierro, que ya ni siquiera renace el deseo de volver a la "Patria". Arturo Barea (1897-1957) lo supo bien, lo sintió con enorme desgarró interior y así fue que en 1955, dos años antes de su muerte, escribió una novela que si no fuera por la fecha de su publicación, casi podríamos definirla como *póstuma: La raíz rota*

El tema es de una hondura fuera de toda cuestión: pocas fuerzas tan poderosas en la vida de un hombre como esa nostalgia de su propio país, donde han quedado las raíces más profundas de todos los afectos, de las costumbres no aprendidas... (Alborg 238-9)

Arturo Barea murió en Londres y allí se quedó la rota raíz de sus restos mortales. Otros decidieron regresar, como el gran historiador Américo Castro, el cual, hijo de comerciantes granadinos emigrados, había nacido en 1885 nada menos que en Brasil.

No deja de resultar irónico, que un *americano* granadino, después de pasar treinta años de su exiliada vida en Washington, profesor de Lengua y Literatura española en la prestigiosa Universidad de Princeton desde 1940, decidiera regresar a España, en los años setenta, cuando todavía señoreaba sobre el territorio español Francisco Franco. Muere,

además, en Cataluña, en Lloret de Mar, casi *otro territorio de las españas*, en 1972. Una personalidad fuerte y poderosa la de este gran erudito español.

A Doña Rosa Chacel, que vivía exiliada desde 1937, viajando por la famosa ruta París-América (Río de Janeiro y Buenos Aires), se la recibió con todos los honores cuando definitivamente fijó su residencia en Madrid en 1977, tras fallecer su marido. Autora de un libro profético en 1930 titulado *Estación. Ida y Vuelta*, prolífica escritora por otra parte, a su regreso a España le cayeron tantos premios que la anciana dama de las Letras españolas no sabía adónde acudir: Premio de la crítica en 1977 por su novela *Barrio de Maravillas*; Premio Nacional de las Letras en 1987; Premio Comunidad de Madrid 1992, por *Balaam y otros Cuentos*; Premio Ciudad de Barcelona en 1993... Cuando finalmente se cerraron sus ojos en Madrid, en el año 1994, esta insigne mujer había cumplido su periplo de ida y vuelta, y qué vuelta. Inolvidable el momento en que fue felicitada en su domicilio madrileño por los monarcas españoles, los únicos reyes democráticos que España ha tenido desde que el Cid andaba escuchando aquello de *que buen vasallo si oviesse buen señoire*.

Peor suerte tuvo el excelso poeta de la generación del '27, Manuel Altolaguirre (1905-1959). Poeta que se debería revisar a fondo, que no todo se lo tiene que llevar Federico García Lorca, *magister maximum* de su generación. Con un ángel lo tenían comparado algunos de sus compañeros de escuela, como Vicente Aleixandre y el propio Emilio Prados. El, que había decidido regresar de América a España en 1959, para asistir al Festival de Cine de San Sebastián donde se estrenaba la película *El Cantar de los Cantares*, basada en su libro de poemas del mismo título, tuvo que encontrar la muerte en un fatal accidente de automóvil, camino de Madrid. Este poeta muere en el Hospital

de Burgos en 1959. Su espíritu tan afín con Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, voló por los aires de Castilla quizás camino de su Málaga natal.

Esta sería interminable historia de los regresados si no pusiéramos punto final, citando a Rafael Alberti, por ser compañero de escuela poética de Altolaguirre, andaluz como él, exiliado como todos desde el siglo XV (no olvidemos al humanista valenciano Juan Luis Vives, muerto en Brujas, Bélgica en 1540 pero nacido en el profético año de 1492, uno de los primeros ilustres exiliados españoles). Los Ayatolhas de la Inquisición Española tuvieron manos a larga distancia, pues se puede decir que empezaron con aquel judío converso y casi terminaron con media España de la inteligencia desde 1939. Decíamos que Alberti ha sido el último de los que han regresado después del destierro. *Marinero en tierra*, puesto que en la tierra española ha quedado este marinero del Puerto de Santa María, cuyo centenario del nacimiento se está conmemorando en todo el país y en medio mundo, este año de 2003. *Poeta español de su tiempo*, así lo ha definido su viuda Asunción Mateo en la conferencia que dio en Valencia, en el Palau de la Música, el día 13 de Noviembre de 2003.

La literatura del exilio.

Existe la tendencia generalizada de asociar esta definición con las obras escritas por aquellos intelectuales españoles que abandonaron España a finales de la Guerra Civil de 1936-39. Y es cierto que la resonancia de tantos eximios autores que salieron de este país a raíz incluso del asesinato de Federico García Lorca, ocurrido en agosto de 1936, ha hecho que cuando se habla de la "literatura del exilio español" sea casi siempre en torno a aquella generación truncada por el tremendo avatar histórico. A veces nos olvidamos, como ya se ha indicado anteriormente, que de España se han ido en siglos

muy anteriores gentes de arte y de pensamiento, cuya existencia en su país corría peligro, incluso de muerte, como es el caso de Juan Luís Vives, cuyo padre fue quemado por la Inquisición, y cuya madre, habiendo muerto de muerte natural, fue desenterrada, y tras esa espantosa profanación, su cadáver fue también quemado en la pira inquisitorial. ¿Cómo no iba a marcharse aquel desgraciado judío-converso en busca de otras latitudes más tolerantes y civilizadas con su situación personal? Parece que el destino de aquel medio "judío errante" iba a marcar la senda del exilio para todos los demás, fuera o no por religión o por ideas políticas, por disidencias con lo establecido.

Una especie de pesimismo biológico, atribuido al novelista Pío Baroja (Soldevila 265), que se manifestó en toda su dimensión durante su exilio en París desde 1936 hasta que la amenaza de la invasión alemana le hizo regresar a España, forma parte consustancial con la historia de la literatura de los exiliados españoles y da personalidad -casi monotemática- a las obras escritas durante el destierro. La imagen traumatizada de una generación perdida ya se percibe en las memorias de Baroja escritas en París, el año 1939, aunque publicadas en Buenos Aires, *Españoles en París*. Esa idea de "generación perdida" se hará reiterativa en todos los demás. Es una característica de la literatura española del exilio, la unánime voluntad de testimoniar el desarraigo como fuente de tristeza y el método autobiográfico, más o menos camuflado, como base temática. La guerra supuso una brutal ruptura con la continuidad cultural española y con las vidas personales de mucha gente. De pronto vino un vacío y la mayor parte de la intelectualidad fue la llamada a describir esa desorientación que se produjo en la sociedad española; y lo hizo no por tendencia al patetismo o a la autoflagelación, sino porque, desde fuera de su país, comprendieron que tenían un deber que cumplir con su tierra y con su historia. Así que casi siempre hablan de si mismos o de gente conocida, familia, amigos, allegados, y

nos hablan de cómo se forjan los rebeldes, de cómo llegó la hora del alba o de los campos abiertos, los campos cerrados y los campos de sangre.

Es importante destacar que esa manera de contar una historia conlleva la tendencia historicista del escritor español a narrar sobre la realidad, pues al contrario de los autores hispanoamericanos que se marchan de sus países de origen voluntariamente porque no pueden soportar al dictador de turno y se inventan sus espacios mágicos, sus "macondos", los españoles prefirieron el realismo autobiográfico. El cuadro de Picasso, *Guernica*, es una biografía de la guerra española, a pesar de su cubismo estilístico. Ya lo dijo el pintor malagueño en varias ocasiones, cuando los críticos querían ver en sus figuras mensajes simbólicos enigmáticos: " el toro es un toro y el caballo es un caballo y la mujer es una mujer". Porque cuando los nazis bombardearon, por orden de Franco, la ciudad vasca de Guernica un mediodía de mayo de 1937 (el cuadro es del '38), había mercado de ganado en el centro de la pequeña población vizcaína y el lugar estaba lleno de caballos, vacas, toros y gente y niños, muchos niños con sus madres, porque los españoles se lo pasan en grande en sus ferias de ganado y los niños juegan y corren mientras los hombres se estrechan la mano para cumplir un contrato de compra. Naturalmente que hay mucho más que la menuda historia de un hecho real, pero ese cuadro es parte de la historia real de aquella España. Y el despedazamiento de los cuerpos de animales y personas aparece en el cuadro en forma de arte cubista.

La memoria del exilio ha proporcionado una literatura - y un cine - que *fotografió* en las páginas de los libros hechos verídicos, al menos historias paralelas tan similares a las sufridas por los autores o su gente, que era necesario hacer fijo para siempre cada episodio sucedido en aquel tiempo. Se da una interesante conjunción entre

la objetividad narrativa, el episodio histórico y la subjetividad del escritor. Es por eso, que insistimos en la importancia que tuvo el cine de su tiempo y el posterior basado en los acontecimientos descritos en las novelas.

André Malraux, en 1939, dirigió la película *Sierra de Teruel*, donde se cuenta la pequeña pero importante epopeya de unas gentes de la zona aragonesa que luchan codo con codo con brigadistas internacionales. Todos sabemos que en este film colaboró enérgicamente Max Aub como guionista, traductor al español y ayudante de dirección. Es una película *coral*, porque los personajes no son "protagonistas", sino colaboradores entusiastas, dado que la mayoría de ellos fueron las gentes de las poblaciones de Teruel, Alcañiz y otros lugares de alrededor. Cuando miramos esa película, estamos asistiendo a un documental sobre la batalla de Teruel. La miseria del armamento republicano, los tres aviones desvencijados, las luces de los viejos coches y camionetas de los campesinos, que iluminan un desvencijado campo de aviación, sus ropas, las boinas, tan españolas, (hasta el habla usada es típica de la región aragonesa), crean un tremendo impacto de realismo en el espectador y una notable diferencia con aquella película made in Hollywood, *Por quien doblan las campanas*. De esa gran novela de Hemingway se hizo un film lamentable, que mostraba una España de pandereta con trenes puntuales en los años treinta y con botellas de whisky en el bar del supuesto pueblo pirenaico. La película de Malraux-Aub, ofrece una imagen de la dramática geografía de la sierra aragonesa, las montañas del Sistema Ibérico, peladas, duras, arriscadas, abruptas, por donde los hombres y los animales, mulos y burros, apenas pueden caminar entre piedras y desfiladeros. El general republicano va montado en un burro y los ataúdes de los soldados muertos en la batalla llevan en vez de la cruz, una vieja ametralladora, probablemente armas oxidadas de la guerra del '14, atada de cualquier forma sobre la tapa de la caja de madera barata.

Réquiem por un campesino español, basada en la novela de Sender, dirigida por el director catalán Francesc Bertriu, debe ser recordada también en este apartado de cómo la literatura del exilio ha influido en el cine español. El texto ha sido respetado al máximo. Ese caballo blanco que aparece sin jinete, buscando a su amo, desolado, patético, galopando con la crin y la cola al viento, por las callejas solitarias del pueblo, con la música de una jota aragonesa como fondo al eco de los cascos del animal, es de una grandeza estremecedora. La película es del año 1980 y el novelista falleció en 1982. Nos preguntamos si llegó a tener la oportunidad de verla en San Diego.

Crónica del alba, también de Sender, se llevó a la pantalla de televisión nacional española en una serie no demasiado afortunada, a finales de los 80, con un Anthony Queen representando un hombre del pueblo español, pero en realidad sobreactuándose como siempre en el gran papel de su vida "Zorba, el Griego". En 1990, Televisión Española realizó *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, versión televisiva que tampoco despertó gran entusiasmo, aunque son intentos honorables y muy dignos de llevar a la pantalla obras literarias del exilio español. La mayor parte del cine basado en esos años clave de la historia de España que van de 1936-39, se concentra más en la guerra que en el exilio y muchas de las películas contemporáneas a la contienda, fueron realizadas por cineastas no españoles, cosa que se comprende si se tiene en cuenta que el cine oficial franquista de ese tiempo se estaba rodando en los Estudios alemanes de la UFA, en el Berlín de Hitler.

Citemos algunos títulos como *The defense of Madrid*, rodada en 1936 por Ivor Montagu y Norman McLaren (de Canadá). La firma cinematográfica New Yorker Frontier films, realizó las películas *Heard of Spain* y *Return to life* dirigidas por Herbert

Kline y Paul Strand entre 1937-38. Hay una curiosa película norteamericana de cine comercial, titulada *Blockade*, interpretada por Tyrone Power. Es un emotivo film, algo a la "americana", pero que no deja de tener su interés documental y humano e interpretado con gran dignidad por aquel buen actor, de quien en su tiempo se dijo que tenía algo de origen español. Las cintas españolas sobre los citados hechos son hoy en día innumerables, algunas se pueden destacar por estar basadas en textos literarios, aunque no sean referente de la literatura de los exiliados: ¡Ay, *Carmela!*, de 1990, dirigida por Carlos Saura y basada en la novela del mismo título del valenciano José Sanchis Sinisterra, una excelente película con inmejorable ambientación; también fue notable *Las bicicletas son para el verano*, de 1983, dirigida por Jaime Chávarri y basada en una novela de Fernando Fernán Gómez, prolífico actor, autor y director de cine. Admirable secuencia la de los soldados republicanos, milicianos y milicianas, desfilando por una calle de Madrid, al son del *Himno de Riego*, portando banderas republicanas y pancartas donde se lee la célebre frase de *No pasarán*. Estas dos películas vale la pena que queden destacadas del sin fin que actualmente produce la cinematografía española.

El contenido novelístico de la literatura del exilio español lleva el sello de la memoria, aunque algunos como Ramón J. Sender caminaron por la senda de la ficción, y aún de la ciencia- ficción, tal como sucede en su obra *El Nocturno de los 14*. Aquí, la vida y la muerte se llevan a lugares, espacios profundos y mágicos, donde se estudia a los suicidas y sus razones para buscar la muerte, con un estilo entre expresionismo y surrealismo. Los personajes se presentan ante el autor, como Hemingway y charlan con él sobre sus problemas personales y el sentido y sin sentido de la vida. El escritor mezcla en este libro el mundo lúcido con sueños delirantes. Pero, como decimos, los intelectuales españoles en el destierro se inclinaron por hacer libros-recuerdo, fijación-congelación de

hechos que afectaron totalmente sus vidas. Ellos escribían dentro de su plano *horizontal*, es decir, en el presente no sólo de sus conciencias, sino en el momento exacto de ese recuerdo, que no estaba para ellos en el plano vertical de lo histórico, sino en la congelación de lo instantáneo. Su niñez, su mocedad, sus vivencias eran presente y aún siendo conscientes de que de alguna forma ya habían pasado esos recuerdos a la verticalidad del pasado, la forma de mantener la identidad y entidad del recuerdo era, el estilo realista y la narración prácticamente autobiográfica. Al profesor Juan Luís Alborg no le gustaría demasiado esta definición de "biografías o autobiografías", él hubiera preferido aquello de "novela subjetiva", y teniendo razón, la tendencia a narrar hechos vividos por los escritores o gente de su entorno es una marca de crédito para los autores de la literatura transterrada. Pero se da la interesante circunstancia de que aquellos libros escritos fuera del espacio real donde transcurren las historias, tuvieron, además, por su condición de análisis o autoanálisis de lo sucedido, un elemento de distanciamiento que ayuda enormemente a la legítima veracidad de los hechos narrados.

El hombre en el exilio es por necesidad - y de forma más o menos accidental - un vencido, y es natural que su voz acuse en sus cuerdas el temblor y el dolor de la derrota....por otra parte, el escritor en el exilio posee muchas ventajas. *El mismo desasimiento de la realidad inmediata*, puede beneficiar la agilidad de sus juicios y aventar presiones de toda índole, con el natural elemento de su libertad. (Alborg 22-3)

Trabajando sobre la base de ese relax que produce la sensación de libertad, ausencia de miedo y el factor *telescópico* de narración distanciada del presente, los autores tuvieron tiempo más que suficiente para hacer de sus obras testimonios concretos del pasado, a veces episodios vividos en unas horas, y aún teniendo en cuenta la

estremecedora historia que se cuenta a veces, como sucede en la novela de Max Aub *Campo abierto*, cuando narra la anécdota del hombre que muere en una calle de Madrid por el bombardeo, cuando ha salido en busca de un médico porque su mujer va a dar a luz,(4) hay un aire de naturalidad, casi ausencia de truculencias narrativas, que hacen de estas obras, testimonios-crónicas de la historia española, donde la pasión reivindicativa ha sido substituida por el deseo de hacer un minucioso análisis de los hechos. La llegada de los falangistas, en la novela los "centuriones", al pueblo donde vive Paco el del Molino - *Réquiem por un campesino español*- y empiezan a apalea a todo el mundo, sobre todo al zapatero (que los zapateros de los pueblos españoles siempre tuvieron fama de anarquistas), pelan al rape a las chicas republicanas y hacen cantar a toda la gente el himno fascista del *Cara al Sol*, no es sino una actuación absolutamente verídica de lo que sucedía en los pueblos de España cuando entraban aquellos *pijaitos* avasalladores. La sangrienta intensidad de la escena de la matanza de las mujeres a las afueras del pueblo en la replaza llamada *El carasol* (un cómplice guiño del autor a sus lectores), resulta mucho más estremecedora en la escena de la película, con el sonido y las imágenes en color, la sangre, el agua y el negro de los vestidos de las mujeres, que cuando el lector se enfrenta en las páginas de la novela a la brutal matanza. Aquello fue algo que por desgracia sucedió frecuentemente y Sender testimonia el episodio sin añadir descripciones excesivas, aunque dejando con todo detalle congelada en la retina del lector, la impresión recibida.

Sender es probablemente uno de los pocos autores que se plantea juegos estructurales y técnicos que ahora son característicos de la narrativa moderna: el salto-atrás, la anticipación, los cambios espaciales, la narración trenzada, etc., en su *Réquiem*. Ese toque de campanas que hace el monaguillo del presente narrativo y el romancillo que

canta mientras tañe la campana, sobre el apresamiento y muerte de Paco, el del Molino, sirven como eslabón para encadenar el pasado y el recuerdo de Mosén Millán, con el presente del cura antes de officiar la misa de réquiem por el joven campesino asesinado - lo que se llama *flashback* .

Es habitual, sin embargo, la narración cronológica o lineal porque es necesaria la valoración encadenada de cada hecho, de manera que el lector tenga un conocimiento totalizante, abarcable, de las cosas que suceden en la historia narrada. Ese fue el sistema que utilizó Arturo Barea para su famosa trilogía *La forja de un rebelde*, libros escritos entre 1936 y 1941. Es interesante recordar que este libro apareció primero escrito en inglés, traducido por sir Peter Chalmers Mitchell y la propia esposa del escritor, Ilse Barea. La versión española la editó Losada en 1946.

Barea fue autor subjetivo y dramático. Su afectada sensibilidad por lo sufrido personalmente provoca en el escritor más tendencia a dramatizar la narración que Max Aub o Sender. Esta novela, individualista e íntima, está dividida en tres libros, cuyos títulos son *La forja*, *La ruta* y *La llama*, en donde se narra la evolución ideológica y ética de un joven. La crítica literaria actual continúa con la controversia sobre si se trata de una autobiografía o una novela autobiográfica. Tal vez no es excesivamente trascendental entrar en liza. Se trata de una historia propia de un niño que va a ir conformando una naturaleza contraria al orden establecido hasta convertirse en un inconformista y un resentido, cosa que fue normal en los años críticos que Barea vivió y que sigue siéndolo en criaturas que son testigo de hechos extraanormales en la vida de las sociedades humanas. A ese respecto, la trilogía es muy buena y ayuda a muchos lectores, no importa su edad, y tal vez en nuestro tiempo actual, a comprender mejor, tanto en el plano del

comportamiento ético humano (qué *está bien* y qué *está mal*) como en el psicológico, las desviaciones que un adolescente puede sufrir cuando personaliza las cosas "malas" que le han sucedido a él, a su familia, sus amigos. No tanto en el libro de Barea pero sí en el comportamiento político y social de nuestros días, la *forja* de muchos rebeldes de nuestros días, entre los que deberíamos señalar -por qué no- a ciertos terroristas, viene a veces de situaciones adversas al límite. Esta trilogía es muy personal y al mismo tiempo, universal. A pesar de que en ocasiones los sucesos narrados son pequeños, asombrosos despertares de un niño, de un adolescente, de un joven, la trayectoria que el escritor ha desarrollado, el descubrimiento del amor, de la amistad, de las injusticias, la gestación de la rebeldía, todas esas nuevas vivencias que harán la base de sus decisiones posteriores, tienen un alcance a larga distancia. En el caso de *La forja de un rebelde*, además de las imágenes fijadas en la horizontalidad del narrador, hay mensajes proyectados hacia adelante con una tremenda visión de futuro, de cómo se comporta hoy en día el "rebelde", el descontento, el resentido. "El 'resentimiento' nace con plena justificación cuando el hombre tiene que estrellar su impotencia contra el rompeolas de intereses, egoísmos, abusos y mentiras petrificadas durante siglos" (Alborg 228).

En estas obras literarias escritas por los exiliados españoles no suele ser frecuente ese resentimiento que aflora en la novela de Barea, pues como ya hemos indicado, el escritor necesitaba, más que "echar fuera" su rabia personal, dejar memoria de los momentos vividos en el pasado anterior al destierro para que no cayeran en el olvido. Se trata de una manera narrativa que precisamente en la post- modernidad es usual. Es la literatura testimonial contemporánea, la que se llama "testimonio de la memoria viva". Aquellos escritores anticiparon la manera actual de contar hechos del pasado. En el documentalismo post- moderno se busca la información vivencial, una vertiente narrativa

alternativa a la novela histórica o la Historia con mayúsculas. Y esta forma de contar las cosas es a la vez personal y objetiva, algo que el mundo intelectual contemporáneo considera una novedad y que en legítima justicia debemos reconocer que iniciaron el procedimiento nuestros autores del exilio, por necesidad casi perentoria de ser ellos mismos ese testimonio vívido y vivido que todavía era presente en su memoria. Ellos se autorescataron del olvido en que sus nombres y muchos de los acontecimientos que narraron hubieran quedado de no hacer aquella labor, probablemente penosa para ellos y que apenas - por honor y gallardía - dejan traslucir en sus escritos. *Rescataron del olvido* (5) nombres, personas, episodios de una tragedia colectiva que ha dejado honda huella en la historia española.

Cronista o narrador de la memoria histórica, y afortunado poeta de profundo lirismo, fue el valenciano Juan Gil Albert, a quien debemos también rescatar del olvido en este ensayo. Nacido en Valencia, en 1904, recordaba su tierra natal en un hermoso libro publicado en la Habana en 1940, su novela- memoria *Desde el destierro*. Dotado de una finura y sensibilidad extraordinarias, se observa en él gran elegancia espiritual a la hora de narrar su vicisitud personal, los horrores de la guerra, y la serena melancolía de su exilio cubano. Gil Albert representó a su regreso a Valencia en los años sesenta una testimonial presencia viva de todos aquellos que en el tiempo constituyeron la famosa generación perdida. Vivió discretamente en su casa de Valencia (6) y continuó escribiendo, cultivando la memoria, *Concierto en Mí menor* (1964), *Los días están contados* (1974) y muchos libros más, hasta que la muerte en, 1994, puso fin a aquella longeva y hermosa existencia de hombre bueno, comprometido poeta- novelista de su tiempo. El año entrante de 2004 va a ser el "Año de Juan Gil Albert", en la ciudad de Valencia, que va a rendirle reconocido homenaje.

Los valencianos del exilio llevan, al parecer, una "marca de fábrica" especial, no se sabe si porque la gente mediterránea tiene una manera especial de hacerse notable, a veces bulliciosa, otras debido a un talante abierto, y las más por ser dueños de un talento artístico y creador, extrapolable, abierto, cosmopolita. Valencia, durante la guerra civil española, vivió un protagonismo muy marcado, protagonismo que, por otra parte, ya dio peculiar personalidad a escritores y periodistas de tiempos anteriores, como Blasco Ibáñez y el periodista Azzati. En Valencia tuvo lugar en 1938, cuando se convirtió en capital de la II República Española, el famoso Congreso Internacional Antifascista que reunió a las figuras más sobresalientes del pensamiento libre, defensores de la libertad del hombre y de la justicia social. Y allí estuvo Max Aub junto a figuras tan sonoras como el pintor mexicano David Alfaro-Siqueiros (de quien se hizo gran amigo el escritor valenciano), el propio André Malraux, el poeta Antonio Machado, (que por aquel entonces vivía en la ciudad de Valencia, en la calle de la Paz, nº 48), Hemingway, siempre tan cerca de España y sus problemas y, entre otros, el excelso poeta mexicano Octavio Paz, el cual fundó ese mismo año la revista *Taller* precisamente para defensa del arte y la literatura y que de esa iniciativa nacería su hermoso libro *Libertad bajo palabra*.

Max Aub se inició como escritor en la literatura de vanguardia de la generación del '27, con sus laberintos estilísticos, su lenguaje enigmático y la tendencia deshumanizante; pero cambió de ruta en el pensamiento creador, cuando comprendió que el discurso - la idea - y el evento - el acontecimiento - debían sobresalir sobre el enigma, el símbolo y el sueño. Esto sucede casi simultáneamente cuando en el año '39 tiene que salir precipitadamente de España y en los campos de concentración franceses el evento y el discurso se le hicieron imperativos. Comprende que - como él dice en su novela *Campo de Sangre* - que hay que escribir sobre la vida, *creándola, sacándola*, del

espejo que la refleja, o sea, la metáfora. Y de esta manera, haciendo de la idea y del evento las coordenadas de su narración, nacerá esa obra maestra, en forma de trilogía que, bajo el título común de *El laberinto mágico*, lleva los nombres de *Campo Cerrado*, *Campo abierto* (México, 1943 y 1951, respectivamente) y *Campo de sangre*, 1945. El orden cronológico de creación de los tres *Campos* es el citado aunque la edición de *Campo abierto*, posterior a 1945, se debe a la renovación que el propio novelista realizó en el estilo del libro. El paisaje espiritual y moral de los hombres que fueron sus coetáneos, sus propios amigos, su familia, aparece en estos libros como un retablo de la vida española en aquellos años cruciales, con intensidad realista y ese aire documentalista de narrador *cinematográfico*, que posteriormente algunos grandes del cine han logrado transmitir al espectador. Tal es el caso de dos inolvidables películas italianas del cine neorrealista, ambas del cineasta Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas* y *Milagro en Milán*. Y conste que esta comparación no es casual, hay mucho de paralelismo y contextualización. Si las novelas de Aub fueran llevadas al cine, deberían ser rodadas como requisito incuestionable, en blanco y negro; con actores *corales* y lenguaje de la calle, natural, espontáneo. Había mucho "hombre de cine" dentro de este escritor. Ya se había demostrado con el trabajo realizado en España, la película *Sierra de Teruel*.

La cuarta entrega de *El laberinto mágico*, novela titulada *Campo francés*, en 1942, es un libro en el que Max Aub funda una técnica narrativa de novela y guión cinematográfico, muy del gusto postmoderno. Luego vendrían las colaboraciones con los directores mexicanos como Julio Bracho, con quien trabajó sobre la base de una de sus novelas, *La vida Conyugal*, para realizar el film que lleva por título *Distinto amanecer*, en 1943; en 1944, con Emilio Gómez Muriel, participando en el guión de una película famosa en su tiempo, *La monja alférez*, cuya protagonista era la majestuosa María Félix

y finalmente con el cineasta español Luís Buñuel, cuando ambos andaban en su exilio mexicano, con quien realizó, también como guionista, una película genial, en 1950, *Los olvidados*. La amistad con Buñuel fue profunda, junto a él encontr  *la memoria del tiempo perdido, de toda una generación* (Urrero 2).

Max Aub introdujo tres elementos estructurales en su trilogía que eran en su tiempo muy poco usuales en la ponderada forma de expresión, literaria y social; incluso los autores "de izquierdas" tenían cuidado de no incluir palabras o expresiones groseras en sus libros. Aub usa el lenguaje barriobajero en *Campo cerrado*. Este tipo de lenguaje le vino muy bien después para escribir el guión de *Los olvidados*, ya que en los diálogos entre los niños, desgraciados marginados de un México pobre y desnudo, sin adornos ficticios, imagen de una hiriente realidad social, se us  más un léxico español que otro excesivamente mexicanizado. Introduce, además, el sexo - la mujer como el vaso sexual del macho ibérico - en *Campo de sangre*, y como tercer elemento, un sentido divertido del humor, humor negro que influyó en Cela y que no cuadraba demasiado bien con las circunstancias históricas de los exiliados, pero él supo encontrarle su lugar dentro del drama general. La literatura del exilio español tiene de todo menos sexo, humor y palabrotas. Aub lo hizo. Y eso que en su universo tuvieron cabida el arte grande y los amigos, grandes amigos artistas, quienes le obsequiaron durante su vida de exiliado con obras de arte de incalculable valor. En la Exposición que se realizó en Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, en la primavera de 2003, (7) como otra de las actividades conmemorativas de su centenario, se pudieron contemplar obras maestras de Picasso, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Leonora Carrington, etc.. Un universo también de figuras que fueron sus amigos, con los que

compartió vida y arte, sobresalientes vidas intelectuales y artísticas, formando un marco noble en la vida de este alemán- valenciano- mexicano. (8)

¿Con cual de estas nacionalidades se sentiría más identificado nuestro polifacético escritor? Dice Américo Castro que "la genética biológica o psíquica no hacen por si solos al individuo. La conciencia de la propia identidad funciona como la de un individuo que en cada colectividad da un paso al frente" (163-4).

Cuando Max Aub dio sus pasos al frente, él tomó su propia conciencia: la del exiliado, pero el luchador y creador de su propio universo. Sus raíces se alejaron bastante de Alemania, donde había nacido, pero quizás esa tenacidad tan suya, esa constancia para no dejarse abatir por el infortunio, esa búsqueda universal del creador, le vino desde lo más profundo de su espíritu germano. Al igual que su buen humor, su expansiva amistosidad y el chispeante gracejo de su léxico popular puede que le llegara via valenciana. Finalmente, México le dio el refugio, los amigos, la oportunidad de sobrevivirse, una forma de energía heredada de lo hispano que vino a fortalecer su ansia de escribir y el deseo de proyectarse en sus obras.

Porque no se puede hablar de la literatura de los exilios españoles sin rendir homenaje y reconocimiento a aquellos países que dieron amparo a los desterrados, trabajo y la publicación de sus libros. Colombia, Argentina, México, Norteamérica, sus universidades, sus *colleges*, sus entusiastas estudiantes. El español que haya trabajado con estudiantes universitarios norteamericanos, entenderá bien eso de su entusiasmo por la literatura, la música, la cultura española.

El profesor universitario (de universidades norteamericanas) conoce a sus estudiantes individualmente; los recibe, los orienta en su trabajo, comparten confianza y amistad. El profesor comprueba sus progresos, aclara sus dudas. Esta humanísima relación se considera tan importante como los verbos griegos, las categorías de Aristóteles o la prosa de Cervantes. (Marías 14)

A don Julián Marías, una de nuestras glorias intelectuales, le chocaba esa relación fraternal del profesor y el alumno de las universidades norteamericanas. En tiempos pasados, cuando los intelectuales españoles trabajaron en dichas universidades, una de las cosas que más les sorprendió fue ese trato. Habiendo salido de una España en la que, aparte de los problemas políticos, en las universidades todavía se conservaba aquel "usted" distanciado entre el catedrático - Magister Maximus - y el alumno que le veía como un dios de las ciencias y las letras inasequible a su modesta juventud, este tipo de comunicación académica y a la vez humana fue para aquellos profesores españoles en los Estados Unidos, una sorpresa muy grata, pues, además de encontrar amparo en sus acogedoras instituciones, se sintieron fácilmente parte de las mismas, recibiendo un trato que era al mismo tiempo de fraternidad y respeto. Eximios profesores como el Dr. Peñuelas, íntimo amigo de Sender, fue profesor en las universidades de Denver, Stanford, Seattle, San Francisco; el Dr. Supervía, inolvidable profesor de la Universidad George Washington, a quien todavía en estos tiempos recuerdan con gran cariño sus alumnos, ya sesentones; Américo Castro en Princeton, Ramón J. Sender en San Diego, etc., conocieron bien esa emoción que aquí se desea testimoniar.

El matrimonio, muy joven entonces, formado por don Carlos y doña Francisca Sánchez, fueron profesores de la universidad de San Francisco, California, desde finales

de los años 40. Ellos no estaban en California por motivos de exilio, solamente por sus razones personales y académicas. Don Carlos Sánchez ya había sido doctorado por la universidad de Denver, Colorado, y doña Francisca por la de Valencia, pasando ambos después a ser profesores en San Francisco. En 1950, crearon en asociación con dicha universidad, un programa, el primero, el pionero, de estudios de la cultura española para estudiantes norteamericanos en Madrid, luego en Valencia, (9) en Palma de Mallorca y en Guadalajara, México. Catedráticos, escritores y profesores españoles, del exilio interior, como Vicente Gaos o Dámaso Alonso, que vivían en Madrid, encontraron en este programa una importante oportunidad para desarrollar su docencia e ilustrar a aquellas jóvenes generaciones americanas en nuestra cultura.

Luego tenemos que la difusión de la cultura española, debida en una inmensa parte a la docencia de todos aquellos maestros, artistas, escritores españoles en América, se vio respaldada por las editoriales cuya labor encomiable hizo posible lo que desde España no lo era debido en gran manera a la falta de libertad de prensa. Míticas son editoriales como *Los Cuadernos de Simón Latino*, en Buenos Aires, Argentina. (10) Esta editorial se lanzó a publicar en el año 1958, las poesías de Miguel Hernández, poeta prohibido, borrado del mapa en la época franquista. Había muerto en la cárcel de Alicante, enfermo de tuberculosis y de tristeza, en 1942. Apenas nadie le conocía. Era realmente literatura de un *exiliado invisible*. Los poemas publicados por *Simón Latino* eran: *Primeros Poemas, el Rayo que no cesa, Elegía a Ramón Sijé, Vientos del pueblo, Hijo de la luz y de la sombra, Cancionero y Romancero de ausencias*. El libro llegaba a España por extraños vericuetos clandestinos, cosas en las que los españoles son bastante duchos, cual *maquis* del mundo intelectual. El caso es que gracias a esa editorial argentina se dio a conocer la obra de uno de los más grandes poetas españoles de la llamada *Generación*

del '36. El prólogo al libro, firmado por el propio Simón Latino, conmovió a los asombrados lectores, muchos de los cuales, los jóvenes universitarios de entonces, no habían oído hablar de Miguel Hernández:

Miguel Hernández es un poeta grato a América. Su origen popular, campesino, su espíritu democrático, liberal y su muerte prematura en una prisión injusta por defender principios que América considera esencia de su patrimonio espiritual identifican al poeta con estas nuevas tierras en donde hemos luchado y seguimos luchando todavía contra toda forma de sojuzgamiento u opresión. (i)

La Editorial Sudamericana de Buenos Aires, desde 1941, publicó cantidad de libros de Salvador de Madariaga. Desde 1941 a 1945, las biografías, excelentes estudios de la personalidad y hechos de *Cristóbal Colón* y *Hernán Cortés*. En 1942, su libro de historia titulado así, *España*, de imprescindible lectura; en 1957 la bellísima cuatrilogía escrita sobre el mundo azteca, el de la Conquista y Colonización, conocida bajo el nombre de *El corazón de Piedra Verde*, y por las mismas fechas *Cuadro histórico de las Indias*, profundo análisis del mundo de la Colonización Hispanoamericana. Y ésto, por nombrar algunas de sus publicaciones en el exilio americano, que también las hubo en de Inglaterra.

En Argentina y curiosamente la argentina peronista, se volcaron las editoriales con la literatura española escrita en el exilio. La popularísima Editorial Losada ayudó eficazmente a la propagación del importante tesoro intelectual de los españoles desterrados. En 1943, Losada publicaba el teatro del autor español exiliado Alejandro Casona. *La Dama del Alba*, *Los árboles mueren de pie*, *Prohibido suicidarse en primavera*. Desde esa fecha en adelante no hubo obra de Casona que no publicara la

infatigable editorial: *El caballero de las espuelas de oro*, una hermosa pieza teatral sobre otro escritor poco amigo del poder, Francisco de Quevedo; *La casa de los siete balcones*, *Otra vez el diablo*, *La barca del pescador*. Casona, escritor de teatro, figura que debemos reivindicar por estos tiempos que corren ahora para el teatro español y que Losada aventó para todos los amantes de la literatura española. Esta editorial publicaba en 1946, el libro de poemas de Pedro Salinas *La voz a ti debida*. En 1953, *Oda a la Pintura*, un libro de Rafael Alberti que hoy es joya de los coleccionistas de Losada. Allí, donde el poema dedicado a Goya dice aquello del "Borbón esperpentico y la Borbona esperpenticia". Imagínense el libro. Imposible de publicar en España por entonces, aunque *todo el mundo* se hizo con un ejemplar via librerías-guerrilleras. En el año 1954, Losada publicó otro libro difícil en su tiempo y difícil ahora de encontrar, la *Antología Poética* de Emilio Prados. Hemos insistido anteriormente en la necesaria revisión de la obra de este escritor español, otro noble exiliado y ahora a rescatar del exilio de la memoria. Porque está también este exilio, el de la memoria de escritores que fueron importantes y que hoy en día apenas se han vuelto a revisar, y gracias a este modesto ensayo se ofrece la oportunidad a su autora de rescatarlos del olvido actual. (Y por razones de limitación de espacio se quedan muchos injustamente sin ser nombrados).

En 1956, la editorial bonaerense publicó *La forja de un rebelde*, la trilogía de Arturo Barea que ya había aparecido en ediciones británicas y otro libro importante y único, también de Barea y que irónicamente había aparecido ya en Inglaterra en lengua inglesa: *Lorca, el poeta y su pueblo*.

En 1957, la editorial bonaerense publicó *Antología Rota*, de León Felipe, un poeta español que merece todo otro ensayo para él solo. En la página 13 de esta edición aparece

el poema titulado *Autorretrato*, aquel que dice “¡Qué lástima que yo no tenga una patria!”, terrible voz acusadora la de este vigoroso salmantino, oriundo de Santander, a quien dedica un impresionante epílogo Francisco de la Torre en la citada edición.

Y están las editoriales mexicanas, el Fondo de Cultura Económica y los breviaros y la de Joaquín Mortiz, la Editorial Porrúa y las colombianas y las francesas, la famosa El Ruedo Ibérico y cómo no la *Library of Congress* de Washington. Dice Ignacio Soldevila Valiente en su excelente libro sobre la novela española en referencia al libro de Marra López *Narrativa española fuera de España* (Guadarrama, 1962) y las dificultades que tuvo en aquellas fechas de encontrar suficiente información sobre algunos autores desde España:

Quien ésto escribe, que habiendo salido de España en el año 1956, dedicado a la enseñanza universitaria y a la investigación española, tenía a su disposición en las bibliotecas de Norteamérica y la ambiciosa intención de estudiar, como Marra López, la literatura del exilio y el tema de la guerra civil, reunió más datos en tres meses en la *Library of Congress* de Washington.....que Marra López desde el profundo pozo interior de España durante años de esfuerzo. (321)

Quisiéramos poner punto final a este trabajo citando quizás como uno de los últimos ilustres hombres del exilio español a Francisco Ayala, sobreviviente fortaleza a lo avatares de la vida. Premio Cervantes de Literatura en 1991 a sus ochenta y cuatro fresquísimos años; el mundo de la cultura española le rindió y le sigue rindiendo todos los homenajes que él pueda merecer y los que ya no se pueden dar a los que se fueron sin recibir más que una tumba fuera o dentro de su país natal. Ayala fue también profesor en los Estados Unidos, regresando intermitentemente a España desde los sesenta,

compartiendo sus clases en las universidades de Chicago y Nueva York hasta su jubilación. Por su libro *El jardín de las delicias* de 1988, obtiene el Premio de las Letras Españolas y luego el Cervantes, como ya hemos indicado. Rafael Alberti fue Premio Cervantes el año 1983 y doña María Zambrano, dama del exilio español, lo recibió en 1988. La Democracia española ha llegado, algo tarde, pero ha llegado. Terminemos parafraseando a esa alma creadora que fue Antonio Machado en agradecimiento a esta llegada de la libertad en la baqueteada España, cuando dijo aquello de "La Primavera ha venido, nadie sabe cómo ha sido" (347).

Notas

(1) La autora de este ensayo escuchó personalmente contar esta anécdota al profesor de la Universidad de New Hampshire, Dr. Casás, en el año 1978. El padre del profesor Casás fue uno de los amigos y camaradas que acompañaron a Machado y su madre, doña Ana Ruíz, en su salida desde Barcelona. Testigos atribulados del fallecimiento del poeta, el día 22 de febrero de 1939 y de su madre, el día 25 de las mismas fechas.

(2) Esta historia también fue escuchada por la autora del presente trabajo contada por su tío Don Francisco Sempere, hijo de Francisco Sempere, dueño de la Editorial Prometeo de Valencia, editorial que como es bien sabido publicaba todas las obras de Blasco Ibáñez. El periodista Felix Azzati, tío también de la autora, fue el amigo más íntimo del escritor de Valencia, dueño en parte de esta misma editorial por motivos familiares.

(3) Soldevila Durante, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2001. La frase aparece en diversas páginas.

(4) Este episodio lo recoge Camilo José Cela en su novela *San Camilo, 1936*. Madrid: Alfaguara, 1969.

(5) Romeu Alfaro, Fernanda. *Rescatadas del olvido*. Vídeo copyright de la autora, 1993. Por autorización se cita aquí.

(6) En la Avenida Marqués del Turia. La autora de este trabajo no puede precisar el número, pero ella fue con frecuencia a las tertulias "clandestinas" que en casa del escritor se hacían semanalmente, junto con otros universitarios de la época, los cuales veían a este honorable caballero como el Mentor ideológico de aquellas jóvenes generaciones.

(7) El Universo de Max Aub, enero-marzo 2003 Generalitat Valenciana. Ministerio de Cultura. Residencia de Estudiantes de Madrid, entre otros organismos culturales. Vídeos sobre la vida de Max Aub, por María Luisa del Romero, Canal Nou y Emili Piera, TVE, etc.

(8) En las mismas fechas, marzo 2003, se le hizo también un homenaje en la ciudad de New York, organizado por el Instituto Cervantes y el Barnard College, con una conferencia a cargo del profesor de la Universidad de Granada, Antonio Sánchez Triguero.

(9) INSTITUTE OF SPANISH STUDIES. Junior Year in Spain. En Valencia, el programa sigue funcionando a fecha de hoy, año 2003.

(10) Esta editorial fue fundada por Simón Latino en 1943.

Obras citadas

‘Amador’. “En la tumba de Antonio Machado.” *Hoja del Lunes* 6 noviembre 1972.

Alborg, Juan Luís. *Hora actual de la novela española. T. II.* Madrid: Taurus, 1962.

Alfaro Cutanda, Isolda. "A ti, Juan Ramón." *Levante* 22 junio 1958.

Alfaro Cutanda, Isolda. *El Cid, un héroe entre la Edad Media y la Modernidad.* Ensayo pendiente de su edición. 2002.

Castro, Américo. "Unidad e identidad de un pueblo." *Revista de la cultura de Occidente.* Bogotá: Librería Buchholz, 1966.

Cruz Valdovinos, José María. *Goya.* Barcelona: Salvat, 1987.

Garci, José Luis. Dir. *Volver a empezar.* Inter. José Bódalo, Marta Fernández Muro y Antonio Ferrandis. José Esteban Alenda Distribución, 1982.

Gaos, Vicente. *Claves de La Literatura Española. T. II.* Madrid: Guadarrama, 1971.

Latino, Simón. *Cuadernos de Simón Latino.* Buenos Aires: Nuestra América, 1958.

M. P., R. "Ramón J. Sender pidió que sus cenizas fueran esparcidas en el mar." *El País*, 19 enero 1982.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

Madariaga, Salvador de. *España*. Prólogo a la tercera edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1942.

Marías, Julián. *Universidad y sociedad en los Estados Unidos*. Colección *ESTADOS UNIDOS*. Madrid: Langa y Cia., 1954. (Distribuido para *La Casa Americana de Valencia*).

Martí, Octavi. "París abre sus cines a la tragedia de los refugiados y al dolor del exilio." *El País* 3 noviembre 2003.

Montero Pavía, José. *Antonio Machado en su casa museo de Segovia*. Madrid: Everest, 1979.

Soldevila Durante, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2001.

Torre, Guillermo de. *Itinerario poético vital de León Felipe*, 1947. Epílogo a la Edición de la antología del poeta *Antología Rota*. Buenos Aires: Losada, 1957.

Urrero, Guzmán. *Max Aub y el cine. Cine Transterrado*. Tríptico de la Filmoteca Valenciana/Instituto Valenciano de Cinematografía. N° 464. Mayo-Junio 2003.

Del exilio como forma de vida

Manuel Durán
Yale University

Basta con abrir el periódico para observar que nuestro nuevo siglo XXI sigue ofreciendo abundantes pruebas de que el exilio forma parte de nuestro horizonte histórico. Lo único que cambia es la ubicación geográfica. Hace poco Bosnia y Kosovo eran víctimas de lo que eufemísticamente se llama "limpieza étnica": grupos humanos barriendo de sus casas, de sus pueblos, a otros grupos humanos, condenándolos al exilio. Ahora sucede algo parecido --más confuso, menos descrito en reportajes y fotos-- en Liberia, en Sierra Leone, en más de la mitad del inmenso Congo.

Leemos las noticias con irritación, sin duda, pero también con creciente indiferencia. Algo que se repite tan a menudo produce en el lector o el espectador una sensación de cansancio. Ya lo hemos visto todo, ya no podemos imaginar más sufrimiento. Como en el romance de García Lorca,

Señores Guardias Civiles,
aquí pasó lo de siempre:
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

(Estos versos me hacen recordar que varias veces, cuando analizábamos en mi curso de poesía el romance en cuestión, algún estudiante de poca imaginación señalaba, con comprensible timidez, que no entendía, ya que en la España de Lorca ya no había romanos ni cartagineses.) Sí, la historia nos ofrece innumerables casos de culturas,

grupos, naciones o tribus que se combaten, y con frecuencia el vencido pasa al exilio. Los cartagineses, vencidos, fueron desterrados de España y de sus otras posesiones, y finalmente aniquilados. España, por cierto, ha conocido en su larga historia numerosos momentos en que, trágicamente, una parte de la población era obligada a abandonar su patria. En 1492 una doble y dolorosa auto-amputación alejó de España a los judíos no conversos y a los moros granadinos de Boabdil. Más tarde, en el siglo XVII, ocurriría lo mismo con los moriscos. El siglo XVIII vio salir al destierro a los jesuitas, quizá los mejores educadores --en un sentido clásico y conservador-- que existían en España y su imperio. La turbulenta época de la invasión napoleónica y el triste reinado de Fernando VII alejaron de España a los afrancesados y liberales, entre otros a Moratín y Goya.

La última oleada de desterrados que salió de España me interesa especialmente. Salió de su patria al triunfar la rebelión de Franco contra la República establecida democráticamente. En 1939 abandonaron España, muchos para siempre, casi medio millón de españoles, y yo fui parte de esta oleada, junto a toda mi familia, en un largo viaje sin regreso. Todavía recuerdo aquellos días terribles, en que dejábamos un país bajo la dictadura franquista para pasar a una Francia que pronto caería bajo el avance imparable de los ejércitos nazis. Salir de aquel "callejón sin salida" que era la Francia de Vichy, cada vez más sometida a los caprichos de los nazis, nos llevó primero de Montpellier a Marsella, y de allí a Casablanca, y finalmente a nuestro puerto de salvación, Veracruz. Todavía recuerdo con nostalgia y dolor los momentos en que el barco que nos llevaba por el Mediterráneo pasó muy cerca de la costa catalana. Vimos las luces de Barcelona en el crepúsculo, muy lejos. Un grupo de jóvenes se puso a cantar la "Canción del Emigrante", con letra del gran poeta Jacinto Verdaguer: "Dulce Cataluña,/patria de mi corazón,/quiende ti se aleja/de añoranza muere":

Dolça Catalunya,
patria del mer cor,
qui de tu s'allunya
d'enyorança es mor.

Lo cual significa que para mí el tema del exilio es un tema muy íntimo y personal, que he llevado dentro toda mi vida. ¿Qué significa, en la historia de la humanidad, el que el exilio haya desempeñado tantas veces un papel tan visible?

Los historiadores, los sociólogos, los psicólogos, incluso los biólogos, algo nos aclaran. Nos explican que los grupos humanos, las tribus humanas, si se quiere, son territoriales. Que soportan mal la convivencia con otros grupos que no sean idénticos a ellos, físicamente o en cuanto a ideología y religión. La testosterona, tan abundante en los hombres jóvenes, estimula la agresividad. Y los dirigentes quieren aumentar su influencia estimulando aún más esta agresividad, ensanchando la zona geográfica por ellos dominada, sin darse cuenta (o sin importarles demasiado) de que la diversidad, el intercambio cultural, el choque entre diversas maneras de pensar, producen chispas que iluminan el mundo que nos rodea. La intolerancia y el afán de poder han sido constantes desde épocas muy primitivas. El estudio de la conducta de otros grupos biológicos en su medio ambiente natural, tales como los chimpancés, no nos da ningún motivo para sentirnos optimistas o superiores, por lo menos en cuanto a este tipo de conducta social agresiva. No tenemos nada que aprender de ellos, y según parece tampoco ellos podrían mejorar su conducta al imitarnos.

Quizá mejor que lamentar las fallas de las sociedades humanas sería trazar un círculo más amplio y analizar la presencia del exilio en zonas culturales que nos son bien

conocidas. Si queremos domesticar un animal salvaje --en este caso somos nosotros el animal salvaje-- tratemos de introducirnos en su mente, históricamente, a través de instrumentos culturales. Quisiera señalar dos: la historia de la Atenas democrática, alrededor del siglo V a.J.C., y la historia bíblica y cristiana que ha formado una parte esencial de la civilización occidental.

Una forma de exilio --limitada a una persona, un individuo- destaca en la historia de la Grecia antigua, y en especial en el siglo V y la época de Pericles. A partir de la victoria naval de Salamina, los atenienses se democratizan cada vez más. Los ciudadanos que habían manejado las naves que derrotaron a los persas se sienten importantes, indispensables. Votan con frecuencia, y hacen pesar su voluntad. Si algún líder les desagradaba, votan su destierro: es el ostracismo, nombre derivado de las conchas negras, "ostrakos", con que se decidía un voto negativo. Las consecuencias son a la vez positivas y negativas. Algunos hombres ilustres sufren un exilio injusto. Otros quizá habrían sido un peligro para Atenas. En todo caso, si un demagogo astuto pero irresponsable como Alcibíades hubiera sido desterrado quizá Atenas habría vencido a Esparta.

Ensanchemos ahora el círculo de nuestra atención, hagamos más vasta la red con la que pescamos hechos y los interpretamos. Pensemos en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento.

El tema del exilio es frecuente, en forma directa o velada. El más claro e ilustre ejemplo es el exilio de Adán y Eva, expulsados del Jardín edénico por Jehová y sus ángeles con espadas de fuego. Muy pronto aparecen otros temas de exilio. Los israelitas en Egipto, evidentemente, han sido arrancados de algún lugar de origen, de alguna Tierra de Promisión a la que desean regresar. Son a la vez desterrados y cautivos. Una vez

liberados por Moisés, las aventuras adversas no terminan. No olvidemos que los antiguos hebreos eran un pueblo muy pequeño, con muy pocos habitantes, rodeado de vastos imperios como Egipto y Babilonia. Excepto unos pocos años --la época de David y Salomón- estuvieron sujetos a fuertes presiones políticas y militares. Sus años de verdadera independencia fueron muy breves. En especial, el Cautiverio de Babilonia dejó profunda huella en varios textos del Antiguo Testamento. Algunos especialistas en estudios bíblicos creen que el Antiguo Testamento fue escrito en gran parte por rabinos en Babilonia durante el exilio, para levantar los ánimos de los israelitas cautivos, y que por tanto el tema del exilio está latente en muchos de los textos bíblicos, incluso si no se refieren explícitamente al exilio.

En cuanto al Nuevo Testamento, no podemos dejar de recordar la Huída a Egipto: amenazados por Herodes, temerosos de que la Matanza de los Inocentes incluya a Jesús, la Sagrada Familia huye a Egipto y se destierra por algún tiempo.

Pero la relación entre el Nuevo Testamento y el tema del exilio es mucho más amplia y compleja. San Pablo abre los ideales cristianos en todas direcciones, y desde el principio los nuevos textos subrayan un tema sumamente atractivo. A través del sacrificio y la resurrección de Jesucristo es posible salvarnos todos y gozar de la vida eterna. La Muerte será así vencida. Gozaremos del Paraíso y sus indecibles, milagrosos triunfos. En este caso, ¿por qué prolongar nuestra vida en "este valle de lágrimas"?

Nuestra vida es, a lo sumo, una "sala de espera", una antesala frente al Paraíso y la Presencia Divina que nos aguarda. Esto significa que en esta tierra, en esta vida, estamos todavía separados de un Bien Supremo, estamos en un exilio permanente en tanto duren nuestras existencias corporales. A lo largo de la Edad Media y los siglos siguientes

los grandes místicos intuyen que nuestra existencia es un exilio, ya que nos separa de la verdadera vida, de la vida perdurable. Nuestra vida presente es un exilio, del que hay que escapar. Así lo ve la gran mística española, Santa Teresa de Jesús:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero
que muero porque no muero...

"Esta cárcel, estos hierros...", así define su existencia temporal. Vale la pena señalar que, sin creer en un Dios concreto, una vida perdurable, y un Paraíso abierto a nuestro futuro, Gautama Buda, muy lejos de la cultura occidental, vio que lo que le rodeaba, el mundo real con sus mendigos, sus tullidos, sus enfermos, y su muerte, era también una cárcel, un destierro del que debíamos huir: el budismo es un "plan de escape" para una prisión, esta cárcel que es nuestro mundo.

Me parece, en este momento, que mis descripciones y mis análisis se están volviendo demasiado sombríos y negativos. Quizá si podemos construir una red más amplia, pescar nuevos hechos, nuevos materiales, quizá nuevos hermosos pescados, todo ello podrá cambiar nuestra perspectiva.

El panorama ahora es tan amplio que corremos el riesgo de perdernos. Estamos al principio de la época *verdaderamente humana*, hace unos 50 000 años. Grupos en marcha, a través de vastos espacios, salen de Africa hacia el Mediterráneo, el Medio Oriente, Europa, Asia Central, y a través del puente terrestre de Behring, hacia el continente americano. Otro grupo, quizá más audaz, pasará a Australia a través de las

islas del Pacífico. La gran familia humana se ha organizado, y después de hacerlo se ha dispersado.

La conexión de esta gran marcha con el tema del exilio es compleja, difícil de explicar, pero de suma importancia.

Muchas son las culturas primitivas en las que se ha elaborado lo que pudiéramos llamar el Mito de la Edad de Oro. El griego Hesíodo nos da la versión creada por su cultura. Otros mitos en otras culturas proporcionan datos parecidos. Era una época privilegiada, un "tiempo fuera del tiempo", si es que tal cosa es concebible. Los seres humanos podían hablar con los animales. Los dioses eran propicios, nos escuchaban, nos ayudaban. Armonía con las fuerzas de la Naturaleza. Todo acabó en un desastre, una caída. Nuestra "edad de hierro" ha substituido a la antigua "Edad de Oro".

Difícil explicar esta caída, de la que han nacido tantos mitos en tantas culturas separadas entre sí por vastas distancias.

Volvamos la mirada a una época quizá más feliz y optimista que la nuestra, la Ilustración, el siglo XVIII. Una frase de Goethe ilumina nuestro camino: "Todo lo sabemos entre todos." Ahora los antropólogos, los historiadores que investigan religiones, magia, mitos, deberán escuchar a un grupo quizá más modesto pero no, según creo, menos importante: los especialistas en meteorología, cambios de climas, cambios en la atmósfera y en la temperatura en distintas partes del mundo físico. Nos dicen que los cambios en un clima local pueden ser bruscos. Imaginemos una tribu primitiva al borde del mar, en Africa. Se inicia una nueva era glacial. Bruscamente el agua atmosférica cae como nieve, aumenta el hielo en los polos, el nivel de los mares disminuye. La tribu ve que su fuente

de alimentos se retira, parece desaparecer como por embrujo, quizá como castigo. Decide retirarse, marchar en otra dirección. Hacia el Norte. Hacia el Medio Oriente. Hacia Europa. La tierra ancestral, abandonada, representa la Edad de Oro perdida. El exilio es ahora el destino de la tribu. La memoria colectiva y los chamanes y poetas que elaboran mitos y poemas llevan estos ecos hasta nosotros.

Ahora la red que arrojamamos para recoger datos, noticias, voces, ecos, en la historia de los seres humanos se va a hacer mucho más amplia, tan vasta que casi no puedo describirla.

Poseemos suficientes datos para saber hoy cuál va a ser, a largo plazo, el destino de nuestro planeta. No el destino de los seres humanos; en último término es nuestro destino el que mueve nuestras acciones, y el que guía nuestra investigación. Pero sabemos que somos viajeros, en un viaje cada vez más incierto, en la superficie de un planeta que depende estrictamente para su futuro del destino del Sol.

El Sol es una estrella, y como todas las estrellas ha tenido un nacimiento, está ahora viviendo en lo que podríamos llamar una edad madura, y un día, que sabemos muy lejano, dejará de funcionar adecuadamente. Por falta de helio, habrá un colapso, después una explosión, y una ola de fuego arrasará nuestra tierra, lo incendiará todo, secará todos los mares.

Nuestra única respuesta será un exilio, total y permanente. Tendremos que marcharnos definitivamente, dejando atrás este hermoso planeta azul en el que hemos vivido tantos siglos, en el que hemos sido felices y desgraciados, nos hemos amado y nos hemos asesinado.

El tema del exilio es, pues, no un incidente desgraciado y lamentable de nuestra estupidez y mezquindad histórica, sino más bien un tema existencial y cósmico a la vez. Nada en este tema es pequeño. Yo, ahora, perfectamente consciente de mi insignificancia, me veo como parte de un grupo de exiliados que a su vez son parte, en su destino, en su conciencia de ser exiliados, de todos los que han sufrido semejante destino. Me siento vecino de Einstein y de Thomas Mann, de Dante y de Ovidio, de Martí y de Dostoyevski. De los millones que Stalin desplazó. De los antiguos israelitas y los esclavos que cruzaron el Atlántico. Y me veo, además, en uno, dos, o mil de mis futuros descendientes, en la nave espacial que abandonará esta dulce, azul, luminosa Tierra, dejando atrás todas nuestras Edades de Oro para marchar a un largo, interminable exilio.

Exile and Return: The Many Madrids of Jorge Semprún

Soledad Fox
Williams college

Du Madrid de mon enfance, tout, il me reste tout!

Jorge Semprún in Gérard de Cortanze, Le Madrid de Jorge Semprún

¿...cómo pretendes evitar que tu memoria o tu imaginación novelesca no desemboquen tan a menudo en la memoria histórica, si ambas están, en lo que se refiere al menos a este siglo XX, totalmente entrecruzadas, entreveradas?

Jorge Semprún, Veinte años y un día 253

When Jorge Semprún's Republican family fled to France during the Spanish Civil War, the author was an adolescent. He applied himself to learning the language of his adopted country not only well enough to blend in and not give himself away as a foreigner, but also to become one of France's most acclaimed writers. During Franco's lifetime, it made sense to write in any language other than Spanish to get around the regime's censors, but since the end of the dictatorship until the present Semprún has continued to live in France; and to write mainly in French. He is so well known and admired in France that he has been adopted as a French writer—to the French public he is *Georges Semprún*. Recently the Academie Francaise proposed that he become a member. However the directors of the Academie were surprised when Semprún informed them that he remained a Spanish citizen and had no desire to become French at this late date—even if would mean being inducted into their prestigious ranks. (Echevarría)

So, is Semprún's oeuvre French or Spanish? If it is French, does that mean it is not part of Spanish literature, or even of Spanish literature of exile? Is his new

novel *Veinte años y un día* more Spanish by virtue of being written in his native language? These questions are only important because Semprún—despite his fame in France—remains fundamentally a writer in exile. The fact that he has written in French has excluded his work even from Spanish exile literature. His marginalization is not, like that of others, because he fell between the cracks and is unknown. On the contrary, he is very famous, but not as someone who writes about the situation of the Spanish Republican in exile. This is partly due to the fact that his most well-known and translated work is his first, *Le grand voyage* (1963), in which he describes his experience in the concentration camp Buchenwald, where he was sent after being arrested by the Gestapo as a member of the French Resistance. If any subject can eclipse all others it is the holocaust, and Semprún has his deserved place in testimonial holocaust literature. Several important studies have examined him in this light.⁽¹⁾ Yet Semprún lived for two decades before the holocaust and has lived for roughly sixty years since he was liberated from the camp. Before joining the French Resistance, the most notable event in his life was the outbreak of the Spanish Civil War and his family's subsequent exile to France in 1936. After World War II, he joined the clandestine Spanish communist party and for years risked his life as an underground operative traveling back and forth to Franco Spain. He has also written more than a dozen books since *Le grand voyage*, some of which return to the subject of the holocaust while others focus on other periods of his life.

The vision of Semprún as “holocaust author” is very important, but it provides only a partial view of the author. For, in all his books—including *Le grand voyage*—there is an over-arching theme that has yet to be fully explored despite its pervasiveness: Semprún's essential identity as a Spanish Republican exile from Francoist Spain. It is this situation that his work returns to again and again, and that has defined his life from 1936

to the present. His life and writing must necessarily be understood in light of this fundamental displacement and the predominance that Spain took on --both real and remembered-- in his life and his writing. The Civil War and exile are not just historical facts or background to his later writing, but are the core of his political engagement, his work, and perhaps most fundamentally, his survival. If Semprún's work is viewed in terms of its primary themes of exile and memory, the vast common ground he shares with other exiled writers becomes apparent. His writing is permeated by a terrible sense of having been uprooted and by the consequent search for roots. The displacement follows him everywhere, and the search takes him always back to the beginning: to his childhood in Madrid.

In *Adieu, vive clarté...* Semprún writes of the humiliation of being a Spanish Republican refugee in France during the Spanish Civil War. He is upset by events as prosaic as seeing a group of Spanish tourists, or trying to buy a croissant. It is precisely the mundanity of these scenes that highlight the all-pervasive condition of exile. For the refugee is not afforded the luxury of banality--what is mundane for others is tragic for him. One of the most striking memories he has of the early period of exile takes place in Paris's Gare de Austerlitz. He sees a group arriving by train and recognizes immediately, even before he hears their voices, from their clothes, coloring, and gestures that they are Spaniards. What could be worse for a Spanish refugee in France than to have to see a group of Spanish tourists from Francoist Spain in Paris—the living proof that Spain still existed-- for a short holiday with their elegant clothes and expensive leather luggage? Their appearance before him, the mere fact that Spaniards are able to live in Spain and to come and go at their leisure is a slap in the face:

Ainsi. L'Espagne existait encore?...Un innocent voyage de vacances estivales? Ainsi, sans nous, sans moi, malgré le douleur de notre exil, la perte de nos racines, l'Espagne n'était pas morte? Elle n'était pas devenue fantomatique, irréaliste?... J'ai regardé passer ces Espagnols, bavards et visiblement heureux—bien portants, bien habillés, bien dans leur peau--, avec un effroi étrange. Comme si leur aisance vitale m'enfonçait dans la solitude bourbeuse d'une agonie. D'une certaine façon de ne plus être au monde, en tout cas. La surprise a été si forte que je n'ai pas eu la présence d'esprit de les insulter ni même de les hair (154-155)

But if the sight of these Spaniards is a confrontation with a Spain that is no longer his, his first experiences in France make it clear that it will be an uphill battle to become something else, to be accepted by another group. As a young exile, Semprún spoke French haltingly and with a strong Spanish accent. The experience of linguistic exile made him an easy target and transformed even a simple shop transaction into an experience of alienation and embarrassment. This is illustrated by his unsuccessful attempt to buy a croissant from a bakery in Paris. After he asks repeatedly for the croissant, the baker still feigns incomprehension and ignores his request; finally complains loudly to the other customers about the nuisance of foreigners—especially Spanish “Reds”—who had invaded France and couldn't even speak French properly.

The irony of Semprún's later celebrity status in France is apparent when we think of the hungry boy who couldn't buy a croissant in a Parisian bakery without being attacked for his nationality, his political identity, and his language. He realized that if he didn't speak like others he would be excluded from the community by their language. He later cites this encounter with the xenophobic baker of the boulevard Saint-Michel as one of the reasons he perfected his French, but he had other motives for doing so. Through French literature, he fell in love with the language and was seduced by the idea of writing in French. Though Semprún is candid about his passion for the French language, he

reiterates the fact that French never replaces his first language. Spanish both belongs to him and possesses him:

La langue espagnole ne cessa pas pour autant d'être mienne; de m'appartenir: De sort que je ne cessais jamais de...lui appartenir. Je ne cesserais pas de m'exprimer avec ses mots, sa sonorité, sa flamboyance, l'essentiel de moi-même, à l'occasion. En somme, du point de vue de la langue, je ne devins pas français mais bilingue. Ce qui est tout autre chose, de bien plus complexe, on peut l'imaginer. (135)

Never once, however, does Semprún want to become a French national. In *The Long Voyage*, as he is being returned to France after Buchenwald in 1945 with a group of French citizens, the issue of nationality arises and separates him from the other resistance fighters. They have survived the camp, and are traveling to France to be repatriated. The French prisoners are excited, crossing into France to see what to them are *French* trees. For Semprún, the trees have no nationality and the crossing of the border into France only brings back memories of crossing the French border into exile with his family several years earlier:

I'm lying in the truck, looking up at the trees. It was at Bayonne, on the docks next to the main square of Bayonne, that I learned I was a Spanish Red. The next day I got my second surprise, when we read in a newspaper that there were Reds and Nationalists. Why they were Nationalists when they fought the war using Moroccan troops, the Foreign Legion, German planes, and the Littorio divisions, was more than I could fathom. That was one of the initial mysteries of the French language I had to

decipher. But at Bayonne, on the docks of Bayonne, I became a Spanish Red. There were big beds of flowers, and lots of summer vacationers behind the *gendarmes* who had come to see the Spanish Reds disembark. We were vaccinated, and they let us disembark. The summer vacationers looked at the Spanish Reds and we looked at the shop windows of the bakeries. We looked at the white bread, the golden *croissants*, all these things from out of the past. We were like fish out of water in this world from out of the past. Since then I've never stopped being a Spanish Red. It's a way of life that was valid everywhere. Thus, in the camp I was a *Rotspanier*. I looked at the trees and I was happy to be a Spanish Red. (104)

Semprún's indifference to the nationality of the branches and leaves baffled his companions—who had forgotten that he was foreign because his French at this point was absolutely fluent. He had to explain: "I'm not home. I'm not French." (100) Ironically, we soon learn that this declaration is more than his personal feeling on the subject. It is a fact, and upon arrival at the repatriation camp where all the liberated prisoners are given a physical examination, and the repatriation "bonus" (some money and a supply of cigarettes) the official handling of the paperwork says that she cannot give him the repatriation bonus because despite fighting for France and surviving Buchenwald, he is not a French citizen and only French citizens are entitled to the thousand franc note and the cigarettes. His French companions protest, outraged that someone who fought "for France" and who speaks fluent French could be formally excluded. But Semprún does not protest against this absurd bureaucratic injustice and rejection, for he prefers to

preserve his identity a Spanish Red. At this time, this identity was all he had left of the past.

Many Spanish Republicans in exile struggled with the split between the new public identities they were forced to assume to survive and their private identities linked to their past and home. For Semprún, the early age of his exile and his apparent assimilation to his adopted French life seem to set him apart from other exiled Spanish writers of the generation of 1939. For writers who had established their careers in pre-Civil War Spain, exile had specific repercussions, and their work reflects the transforming and often tragic effect of exile. Semprún's career as a writer, in contrast, begins after the Civil War, yet as his work reveals he has as many points of contact with Spanish exiled writers as he does with other twentieth century French authors, or even other European authors –for example Primo Levi, with whom he is often linked because of their writings on the Holocaust. Furthermore, though Semprún quickly perfected his French in order to blend in successfully, his goal was not, paradoxically to lose his foreignness through assimilation but rather to preserve it:

I don't feel like explaining... why I talk exactly as they do...without any accent, that is, with a real French accent. This is the surest way of preserving my status as a foreigner, which I cherish above all. If I had an accent, my "foreignness" would be constantly apparent. It would become something banal, exteriorized. Personally, I would get used to the banality of being taken for a foreigner. Similarly, being a foreigner would then no longer be any problem, it would no longer have any meaning. That's why I don't have any accent, why, from the language point of view, I eliminated any possibility of being taken for a foreigner. In a certain sense, being a foreigner has become an internal virtue. (100)

Biographically, of course, Semprún is not an "exiled Republican writer", since he was first an exile who only later grew up to become a writer. Born in 1923, he was too

young to have been a writer at the outbreak of the Civil War. However, his literature is nevertheless that of a Republican exile. His alienation from Spain, his memory, writing, and political engagement are themes shared with other exiled Republicans authors. If there is a Spanish literary canon of exiled writers, perhaps it is primarily in this group that his work would be most at home. The fact that he became a French language writer is precisely an artifact of exile—his family could well have ended up in Mexico or Latin America like so many other Republicans. In *Adieu, vive clarté...* we learn that his father, José María Semprún Gurrea, considered this option. In 1939 he wrote to José Bergamín (who had gone to Mexico) that he was willing to go to “las Américas” if he couldn’t find a way to make a living in France, but in the end he lacked the strength to relocate. His only wish, as he wrote to Bergamín, was to shut himself up somewhere fitting to his exiled state that he describes as that of an “ambulatory corpse”. Semprún lived not only the experience of his own exile from Spain, but he also grew up in the shadow of his father’s sadness.

The fate of Semprún’s father also permeates the *Autobiografía de Federico Sánchez*. Even though all he has left of his father is one book, it is an object that appears periodically and poignantly in his work:

Pero acabas de recordar un objeto que te queda de esa época, no es una fotografía desde luego, ni una tarjeta postal, ni una carta...es un libro...el único libro que te queda de tu padre y que tienes en tu biblioteca...y lo abres y en la primera página en blanco su firma rubricada: *José Ma. De Semprún y Gurrea, junio 1932*, y no puedes evitar una sonrisa...y es que el libro de tu padre que te queda como único testimonio material de aquella época, como única prueba material de que no has soñado los acontecimientos y

las imágenes de aquella época es...Karl Marx: DAS KAPITAL, y no deja de tener gracia, habrá que confesarlo, que lo único que hayas heredado de tu padre, muerto en el exilio... sea un ejemplar del *Capital* de Marx. (290)

This particular book, as the sole material trace of his father's past and of his own past, becomes the symbol of the lost Republic, and of a life ended in exile. As a symbol that brings together Marx, his father, and his childhood in Madrid, this book reflects his identity as a *rouge espagnol*.

It is as a *rojo* that he eventually comes back to Spain—and he literally has to sneak back into—in 1953 as a communist operative. There is no doubt that Semprún was committed to fighting Fascism in World War II, and to undermining Franco's regime in the fifties and that his motivations were broadly political. Yet his clandestine work in Spain also fulfilled the intense personal need to return to the past, to Madrid, to see if there was anything left of the city and the life he remembered. By 1953 he needs to return to Spain, to see Madrid for himself.

Writing about the themes of exile and memory in the post-Civil War poetry of Luis Cernuda, Bernard Scot points out that in the poet's work after 1938 there is a marked emergence of historical referentiality and of an autobiographical voice (15). The effect of *el destierro*, as Sicot sees it in Cernuda, appears in the form of personal memory in the first person. Semprún's work is generally much more "memoir" than fiction and the prevalence of the autobiographical in his writing is deeply linked to his family's past in Spain—a past that was suddenly and violently terminated by the Civil War. Memory for

the exiled writer is not merely nostalgia in the sense of longing, but nostalgia in the sense of the Greek root *nostos*: a return. This return through memory for the exiled subject is a means of survival and a way through which an identity that has been stolen by the circumstances of exile is—to a certain degree—recovered. This recovery is not ideal, but it is practical in the most vital and basic sense as it alone protects Semprún from succumbing to complete despair. The choice becomes reduced to two options: memory or death, “I” or non-existence.

Throughout Semprún’s writing there is a deep and recurring effort to reconnect to his childhood—The repetition of certain descriptions of his family, house and neighborhood run through works that are otherwise heterogeneous and that deal with very different subjects. From *L’autobiographie de Federico Sanchez* (1978), *La montagne blanche* (1986), *Federico Sanchez vous salue bien* (1993), *Adieu vive clarté* (1998) to the new Spanish language *Veinte años y un día* (2003) identity is crystallized for Semprún in memories of his childhood in Madrid.

Madrid itself can be placed at the center of an understanding of Semprún. The city’s centrality in his life was clearly galvanized by his experiences outside of Spain. Neither the regime nor exile can wrest from memory—nor from the physical landscape of the city—the streets, buildings, park, and even tiny shops that in their sum total will remain during close to eighty years Semprún’s home of the imagination. The fixedness of the city in his work emphasizes the peculiar effect of Franco’s dictatorship on the author’s identity and memory. While Semprún is absolutely opposed to Franco, Spain is so stagnant under the regime that it has a paradoxical benefit: when Semprún visits Madrid (on his trips as a clandestine communist agent in the 1950s) the Madrid of his

childhood is strangely preserved and gives the author the opportunity to reconnect with his past. From specific buildings to the typical cooking of Madrid (i.e. *cocido madrileño*) and the paintings of the Museo del Prado, Madrid physically preserves a connection to the past for Semprún. This connection is revitalizing as it simultaneously resurrects Semprún from the dead and returns him from exile, achieving what he calls a *desentierro del destierro*.

The memories of his childhood in Madrid and of his family are a unifying theme in his work to such a degree that one is tempted to look at many of his books as if they were sections of an orange—each separately delineated yet similar and all part of a larger whole. In contrast to, for example, the autobiographical works of republican exiles María Teresa León (*Memoria de la melancolía*) or Semprún's own cousin Constanza de la Mora (*In Place of Splendor*) which both start out in Madrid with memories of childhood but then progress chronologically to descriptions of their adult lives, Semprún's childhood resurfaces continually disrupting the progress of his narration.

Semprún has just published his first novel in Spanish, *Veinte años y un día*. In it, Semprún describes his first return to Madrid from his exile in France. An image as seemingly insignificant as a haberdasher on Calle Serrano that specializes in stockings and is called "La Gloria de las Medias" has made frequent appearances in Semprún's work and appears twice in *Veinte años y un día*. In this semi-veiled autobiographical work—it is eventually revealed that the Narrator (with a capital "N") is Federico Sánchez, the name that Semprún readers will recognize as that of his alter ego—the narrator is a Spaniard who left Madrid during the Civil War. He has lived in France and has returned to Madrid for the first time since the war. It is 1953 and he is in Madrid clandestinely to

meet with other communist operatives. Politics aside, the trip is momentous for he is back in the city of his childhood for the first time in fifteen years:

Anocheía, fue andando a largas zancadas hasta el barrio de Salamanca, fue recorriendo las calles de la infancia, todo era igual, todo...todo era idéntico a las imágenes de su memoria, y sin embargo fue adueñándose de su espíritu un incomprensible sentimiento de extrañeza, de confuso desasosiego: nunca se había sentido tan extranjero como aquella noche, al regresar al conocido paisaje de la infancia. Desorientado, desanimado, fue recorriendo las calles del barrio, buscando un punto de referencia, de permanencia, de arraigo, de continuidad tranquilizadora. Lo encontró finalmente por azar. Estaba en Serrano, por donde había circulado en tiempos el tranvía número 11...estaba allí, desconcertado, angustiado por la extrañeza radical de lo más antiguo, originario, de su propia memoria, cuando vio de pronto, en la acera de enfrente, el escaparate iluminado de una mercería, La Gloria de las Medias...¡La Gloria de las Medias! Súbitamente, al aparecer aquel rótulo de antaño, aquel nombre enternecedor, grandilocuente, pareció que todo el torbellino de sentimientos, de angustias, de preguntas, volvía a serenarse, que la riada de una memoria desbordada volvía a su cauce, se amansaba en el remanso de la evidencia. La Gloria de las Medias era el símbolo, a la vez insignificante, doméstico, pero patético, de un transcurrir del tiempo denso y homogéneo: desde la infancia hasta el día de hoy, a pesar de tanta mudanza, tanta muerte, tanto éxodo y exilio, un hilo rojo de idéntica sangre viva recorría los vericuetos de su vida.(249)

The sense of recognition and surprise the Narrator experiences after stumbling upon “La Gloria de las Medias” can only be understood from the perspective of an exile. This mundane, frivolously named shop remembered from childhood represents lost innocence, the horrors of war, but also—in its unconscious endurance and sameness—a vital connection to the past and a continuity in a life pervaded by rupture and tragedy.

“La Gloria de las Medias” is just one of the landmark’s of Semprún’s Madrid. His city is one of memory and its geographic scope is largely limited to his experience of the city of a child. His family’s house was 12, calle Alfonso XI. The house on Calle Alfonso XI is the primary location for recollection in Semprún’s work. In *Adieu, vive clarté*... he returns to the “...ville de mon enfance, rue Alfonse XI...”; in *L’écriture ou*

la vie he describes the anguish he feels “...dès que je suis arrivé rue Alfonso XI...”; and in most of his books the address appears many times over. In *L’Algarabie*, a novel which tells of the last day in the life of a Republican emigré exiled in Paris, the memories of childhood in Madrid take on an urgency as the Spanish narrator feels the futility of trying to communicate his past to a foreign, younger woman, called Elizabeth. The refrain of the narrator’s rambling monologue shows his frustration and despair, for he can describe the past ad infinitum but there is a fundamental chasm because, as he tells her again and again, she does not know Spain: “Tu ne connais pas l’Espagne”. What is so important to the narrator is, he feels, ineffable to the non-Spaniard and trying to convey the personal significance of Madrid to a foreigner only highlights his feeling of alienation. The intense fragmentation of the narrator’s speech is further highlighted by the lack of punctuation in the text:

Tu voulais Elizabeth la description la plus précise possible de cet appartement de Madrid...Je me souviens de ce lieu clos éclairé par les deux fenêtres au midi sur la rue Alfonso XI...Je pense à te parler ainsi Elizabeth Sur ton injonction d’avoir à te donner une description détaillé de cet appartement de Madrid Je pense qu’il constitue un lieu originaire Une scène primaire ou primordiale Peut-être même primitive Où se sont déroulées pratiquement toutes les années d’enfance dont je gard bonne mémoire...Le reste quoi qu’il en soit. Le reste avant ce long séjour rue Alfonso XI jusqu’à la guerre civil et l’exil...Le reste n’étant qu’une série incohérent d’images disloquées et rétives...Mais tu Tu ne connais pas Madrid (183-184)

In this excerpt, and more extensively in the pages long narrative it is taken from, the centrality of Madrid is explicit: the childhood home on Calle Alfonso XI is the place of origin (*lieu originaire*) and an image that is primary, primordial, and perhaps even primitive. It represents the coherent crux of an identity shattered by war and exile. The memory of Alfonso XI is a refuge from a life of dislocation. The landmarks in the neighborhood surrounding Alfonso XI—the Puerta de Alcalá, the Palace Hotel, the Ritz Hotel, the Parque del Retiro, the Jardín Botánico and the Museo del Prado—also have privileged roles in Semprún’s memory. In particular, the Prado and certain paintings within it are revisited throughout Semprún’s work and have a key role in his exploration of the loss of childhood, exile, identity, and return.

Semprún’s childhood was immersed in literature, art, and languages. He was also marked by an extremely close attachment to his mother Susana, an enthusiastic Republican who filled the house with political talk and activities. When the Republicans won the elections in 1931 she played “La Marseillaise” on the record player and hung Republican flags on all the balconies of the apartment. But the idyllic cocoon of his formative years would be shattered: first by the personal tragedy of his mother’s death in 1932 when he was nine—an absurd end brought about by an infected blister caused by a shoe. His mother—and her death—marked Semprún profoundly. She would remain throughout his life and work a symbol both of paradise—the benevolent ruler of the childhood empire-- and of paradise lost. Nearly forty years after her death, in his *Autobiografía de Federico Sanchez Semprún* includes the following idealized image of Susana and the world she had created for her children:

Allí estábamos todos, a la hora del refresco, junto a esa madre tan joven, y bellísima, escuchando sus preguntas a cerca de las mínimas aventuras de la tarde, agachando la cabeza bajo su mano que acariciaba la frente de sus hijos....aquella madre tan joven que nos abandonó poco después y que la muerte ha inmovilizado en su momento de plenitud, mientras que yo he seguido envejeciendo, hasta alcanzar la edad en que Susana... ya podría ser hija mía, hija de mi tristísimo y solitario ensueño.(269)

A few years after his mother's death, in 1936, what was left of childhood was radically terminated because of the Civil War. After World War II, he returned to France where he became a key member of the underground Partido Comunista Español. Part of his work involved frequent clandestine trips to Spain, during which he often used the pseudonyms Federico Sánchez and Agustín Larrea, among many others.(2) Since the early 1960s he has been an active writer and screenwriter and in 1988 he was finally invited back to Spain officially to be the Minister of Culture with the socialist leadership of Felipe Gonzalez. Thus Semprún has spent long periods away from Madrid but has also returned in many guises. During each of these distinctly different periods spanning nearly sixty years Semprún's relationship to Madrid is revisited as both a physical city and a geography of his memories—memories that he will mine repeatedly in his novels in his quest to confront the otherwise irreconcilable present and past.

Recollection is crucial for Semprún because it represents all that is unique to him—a foundation for his identity. Furthermore, the recollection of the past in the present is the only way to achieve a continuity in the ruptured narrative of his life which he is constantly reconstructing. On the key role of memory for the writer in exile, Sicot says

that “Gracias a la memoria van a encontrarse, en la obra, estas dos necesidades del exiliado: la de una íntima unidad del yo, por supuesto, pero también la de la búsqueda de una identidad, de una continuidad, ligadas a la pertenencia histórica.” (64)

In *Federico Sanchez Vous Salue Bien*, Semprún proposes a possible autobiographical approach:

Je pourrais raconter ma vie...je pourrais essayer de le faire, néanmoins, en référence aux *Ménines* de Velázquez, en rodant autour de cette toile. Non pas qu’il n’y ait également ailleurs à travers la vieille Europe, des oeuvres auxquelles s’accrochent, comme des lambeaux de rêve, des épisodes essentiels de ma vie...Dans ce périple imaginaire, cependant, tout commence et tout se termine devant *Les Ménines* de Velázquez. Ma vie est liée a cette toile fascinante, elle s’en écarte et y revient sans cesse, la trouvant toujours sur son chemin. Je me souviens du rôle que ce tableau a joué dans ma vie. (145)

To trace Semprún’s autobiography using *Las Meninas* we must start with his weekly Sunday visits to the Prado as a young boy, holding his father’s hand. Semprún was initially reluctant to spend his Sundays at the Prado—he would have preferred to be outside playing—but eventually he became intensely attached to his strolls through the museum’s empty halls (during this period the museum was often deserted) listening to his father. Gerard de Cortanze records in *Le Madrid de Jorge Semprún* how Semprún’s father, a diplomat and historian, used the paintings to explain Spanish history and

politics—past and present-- to his son. They often stopped before the paintings of Goya, Velázquez, El Greco, and Titian, as well as those of the lesser known Flemish painter Joachim Patinir. The latter's *El paso de la laguna Estigia* would make a lifelong impression on Semprún and would become a central element in his own work. The Museo del Prado played a key role in opening the young Semprún's eyes to art, history, politics, and also to women and sexuality. His discovery of the female figure in the paintings of the Prado was achieved despite his father's best efforts to exclude any dangerous nudes from their tours. As he recalls in *Adieu, vive clarté* one of his father's main objectives during these visits to the museum was to make sure his son's eyes didn't fall on any representations of female nudity. The only painting of a female he was allowed to admire was Murillo's portrait of the Virgin. Semprún attributes his aversion to Murillo to this early paternal censorship, and recalls eventually trying to rebel against his father by playfully running off and hiding in none other than the forbidden Rubens gallery. But this proved disappointing as Rubens' buxom female figures were not to his taste and shed no light on the essential mysteries of the flesh he sought to understand. Irritated and confused by his lack of response to Rubens' women, he would finally console himself upon finding a female ideal in the luminous nudity of Cranach's *Eve*.

In contrast to this childhood discovery of life through the paintings of the Prado, is the next period of Semprún's visits to the museum. Nearly twenty years passed between the two periods. The man who in the 1950s returns to the galleries that the young boy roamed was not only older and a resident of France with a new name, but had also survived fighting with the French Resistance, a Nazi concentration camp, and was now operating clandestinely to overthrow the Franco government. Exile has left its imprint on Semprún: his Spanish is rusty and he doesn't know how to express himself with colloquial

ease in the most common situations—in addressing a taxi driver, or a waiter at a café. This linguistic alienation makes him feel as much of a stranger in Madrid-- his own city—as he had felt as an exile in Paris. He describes another moment of his first clandestine voyage back to Madrid in *the Autobiografía de Federico Sánchez*. After checking into the hotel, the first thing he does is to run through Madrid to 12 calle Alfonso XI. Facing his childhood home, Semprún is torn by contradictory feelings: a familiarity that somehow only makes his exiled status more pronounced. This first traumatic confrontation with the past will be followed by many more trips to Madrid—to the past—and eventually he becomes convinced that Spain needs him, that he has a purpose, and a role to play. He begins to weave together the past and the present, even comparing his life as a clandestine operative in Madrid—the hiding, the waiting—to his childhood games in the Retiro.

Era como un juego de niños, en cierto modo, como aquellos que se desarrollaban en el Retiro, antaño—y en su parte más intrincada y frondosa, entre el Palacio de Cristal y el tramo del paseo de Coches que va de la plazoleta del Angel Caído a la Casa de Fieras—sigilosos, acaso brutales, cuando se trataba de rescatar a algún prisionero o de asaltar a alguna fingida diligencia, como en las novelas de Zane Grey y las películas del Oeste. (45-46)

The Prado will be as central to his clandestine period as it was to his childhood. In *Federico Sánchez vous salue bien*, he describes his return to the museum and the many hours he spent there:

Je me suis souvent immobilisé devant la toile de Velázquez, dès 1953, année de mon premier retour clandestine à Madrid. J'y ai consacré des heures de méditation contemplative. Plusieurs circonstances ont concouru à cette prédilection. Les souvenirs d'enfance, sans doute... Dans les premiers temps, le Prado était un endroit idéal pour tuer le temps, y faire vivre les temps morts. Et dans le Prado, l'emplacement des *Ménines* était privilégié. (147)

In this period, the Prado was the perfect place for two main reasons: to kill time, and to relive dead times (i.e. his childhood). Furthermore, it was dangerous for Semprún to return—with his assumed identity—to his hotel between his clandestine meetings and the Prado thus became the perfect anonymous hideout. *Las Meninas* was the ideal spot to stand for hours on end, for not only does the painting bring back his own past, it is also a singularly engaging work of art. He could look at *Las Meninas* for hours. Most importantly, at this time *Las Meninas* was displayed alongside a vast mirror. This mirror was positioned to the right of the painting and allowed the viewer to reproduce the play of points of view that the painting proposes. But Semprún found a more practical and political use for it: he could see—while ostensibly looking at the painting-- in the reflection whether or not he had been followed by a *guardia civil*. Thus as a clandestine operative, for Semprún *Las Meninas* was *dulcis et utilis*: an important work of art, a connection to his past, and a political hideout with a built in lookout point.

Semprún's experience closely parallels Spanish political history of the twentieth century. The key events in this history produced his exile, but also his official return with the Socialist government of Felipe González. The next encounter Semprún has *Las*

Meninas was nearly thirty years later when he came back to Madrid as Ministro de Cultura under the socialist government of Felipe González. The man who had stood fearfully in front of *Las Meninas*, anonymous and constantly checking for followers had become a political figure using his own name in his own country for the first time since 1936. He could live in Madrid openly for the first time since childhood, and not be called Georges Semprún as he was in France, nor Federico Sánchez or any other pseudonym. He became Jorge Semprún again. Suddenly he was free to roam the Prado galleries of his childhood at will, he had the power to visit the museum even when it is closed to the public, and to revisit the paintings he first saw with his father accompanied by official visitors such as the Queen of England. Strangely, the Prado became as much a part of his professional public present as it had always been of his private past.

Visites officielles ou privées; souvenirs d'enfance ou de la clandestinité madrilène; problèmes de l'action ministérielle dans le domaine des arts dont la fonction et l'avenir de ce musée peuvent être emblématiques: il n'aurait pas été impensable de reconstruire ma vie de ces trois années en référence narrative au Prado.(163)

Semprún sees the Prado as a narrative of his own life, but also of Spanish history. He fantasizes with re-writing the museum's history and turning the history of the paintings into the history of Spain. For this, he dreams up an imaginary gallery that would begin with *Las Meninas*, move on to Goya, and end with Picasso's *Guernica*. The arrangement of these works would trace the figure of the painter—central in the *Meninas*, a faint figure overshadowed by royal power in Goya's *Familia de Carlos IV*, and nonexistent in *Guernica*. In this last painting, "Pas l'ombre d'un peintre. Il n'a plus que l'Histoire, l'horreur nue de l'Histoire."(165) While Semprún never systematically set out

in his approach to organize his novels as a many volume autobiography around the paintings in the Prado—as he suggested he might do—as these few examples have shown, the paintings are nevertheless central to his life, his art, his memory, and the Spanish identity he has never forsaken. In the following words from *Federico Sánchez vous salue bien*, we see him in the midst of his dialogue with one of his favorite paintings:

Je reviens à la contemplation des Ménines. J'ai encore quelques fractions de seconde—une éternité, dans un récit bien agencé—pour imaginer cet admirable écran les songes de ma vie. Ou la vie de mes songes. (147)

Along with *Las Meninas*, the most important painting from the Prado in Semprún's work is Joachim Patinir's *El paso de la laguna Estigia*. Throughout Semprún's novel *La montagne blanche*, this painting has an organizing role in the narrative structure. Of all The first chapter is called "Une carte postale de Joachim Patinir" and the title of the last chapter is "Le passage du Styx". In the opening chapter, the postcard of the painting has been sent to Paris by a friend in Madrid called Juan Larrea who has just visited the Prado. Larrea gives the following report of his tour. "Après, comme d'habitude, j'ai vérifié que le bleu-Patinir est encore ce qu'il était. *Solía ser*. Bleu fixe, bleu fou..."(17) Within these brief lines, in French, like the rest of the novel, the Spanish "solía ser" stands out as it repeats the idea—already stated in French-- of that *which used to be*. The writer of the postcard is a regular of the Prado and the tour he has taken is a habitual one, reassuring his friend that in the museum nothing has changed and that most importantly the shade of Patinir-blue is still the same fixed and crazy blue it always was. This color—the Patinir blue—is the color of the river Styx in the

painting *El paso de la laguna Estigia* and the particular shade of blue—often defined by Semprún as “marine claire” or a light navy—recurs in his work. Throughout his long exile, Patinir’s blue becomes for Semprún the symbol of an irretrievable world: his childhood in Madrid under Patinir-blue skies. In *La montagne blanche* Juan Larrea has returned to Madrid with a French girlfriend, Nadine. They are staying at the Ritz Hotel, just blocks from Semprún’s childhood home. Larrea is seducing Nadine—as he has other women-- with this privileged trip to his childhood haunts. Their hotel room looks out to the Prado Museum, he takes Nadine for walks in the Retiro, they visit the Prado everyday. But just as this romantic trip seems to be going well, a sudden glance up at the Madrid sky causes Larrea to disengage completely from the present, from the false and repetitive amorous relationships he pretends to involve himself in:

Le ciel au-dessus de sa tête était d’un bleu d’autrefois: bleu d’enfance. Bleu d’avant la prolifération des banlieues industrielles, d’avant la transformation sous le régime precedent, de la capitale courtisane, bureaucratique et somme toute quelque peu provinciale, en une métropole en expansion urbaine cancéreuse. Bleu d’avant la couronne des fumes de pollution diurne qui obnubilaient souvent, désormais, le ciel le plus bleu d’Europe, jadis.

Ce jour-là, le bleu du ciel de Madrid était bleu tout d’une pièce...Bleu dense, mais pur, épuré même—épure de pleu—sans l’épaisseur visqueuse de certains bleus tropicaux. Dense et léger, Presque insoutenable de densité légère, d’interminable bleuité...Juan avait regardé le ciel bleu...Il n’était plus dans cette journée d’avril si bien comencée...Il s’y trouvait jeté...Abandonné, oublié. *Dejado de la mano de*

Dios...Le bleu d'un ciel d'enfance...Ca démasquait la vie: il n'y avait rien derrière le masque. Rien d'autre que la banalité de la vie. (196-198)

At the end of *La montagne blanche* Juan Larrea is drawn to his suicide by drowning --seduced by the blue water of the Seine. As he lets the water flood his body, words and images of Patinir's blue and of his childhood fly by his eyes in fragments: the blue of April, the intensely blue skies of Madrid near the Retiro, the indigo of the French river. Colors become words, not spoken, but cried out. Larrea dies bombarded with words for shades of blue that sound like the cries of the knife-grinder—the typical early morning sound of Madrid--that he heard so many years ago.

Larrea is not the only fictional alter ego that kills himself or is murdered in Semprún's work. In *Adieu, vive clarté*, the author explains how killing these characters is his way of presenting death with a simulacra of his own end. Semprún's alter-egos die violent deaths—murder or suicide— fitting to a proper novelistic “sacrifice.” (50). Yet the prevalence of death in his work paradoxically reveals Semprún's desire to live. His memories of Madrid and his imaginative and physical returns to childhood are at the root of this desire. This is illustrated most movingly in *Federico Sánchez vous salue bien* in the scene describing his 1991 return to his family's apartment, which at the time of his visit is empty. This is a moment of singular importance in his work as it has been preceded by decades of literary returns. Yet this is not a scene of disillusionment. In fact, it is the moment of ultimate reconciliation and the amplification of his experience of memory as revitalization. As he wanders around the apartment for the first time in fifty-five years— in what seems to him like another life (“une vie plus tard”)-- the images of death and loss

are powerful, but so is the sense of continuity. A playful and defiant Spanish voice even emerges in the last line of the book:

Alors, dans ce lieu dévasté de ma mémoire ce paradis perdu et retrouvé de l'enfance, j'ai dit à voix basse dans le silence de ma mémoire, une phrase en espagnol que je ne traduirai pas:

¡Que me quiten lo bailado! (249)

Notes

(1). Among the most recent studies dealing with this aspect of Semprún is Ofelia Ferrán's "Cuanto más escribo, más me queda por decir": Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún." *Modern Language Notes* 116 (2001): 266-294.

(2). This part of his life is represented in the autobiographical 1966 film *La Guerre est finie* directed by Alain Resnais. Yves Montand plays the main character.

Works Cited

Cortanze, Gérard de. *Le Madrid de Jorge Semprún*. Paris: Editions du Chêne—Hachette Livre. 1997

De la Mora, Constanca. *In Place of Splendor: The Autobiography of a Spanish Woman*. Harcourt, Brace and Company: New York, 1939.

Echevarría, Rosa María. “El ganador del premio Blanquerna opina que Bush ha dividido Europa.” *ABC*. Sábado, 1 de Febrero 2003.

Léon, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Clásicos Castalia, 1998.

Semprún, Jorge. *Adieu, vive clarté...* Paris: Gallimard, 1998

----- *L’Algarabie*. Paris: Gallimard, 1981

----- *Autobiografía de Federico Sanchez*. Barcelona: Biblioteca Premios Planeta, 1977

----- *Federico Sánchez vous salue bien*. Paris: Grasset, 1993

----- *La montagne blanche*. Paris: Gallimard, 1986

----- *L’écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994

----- *The Long Voyage*. New York: Penguin, 1964

----- *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets, 2003.

Sicot, Bernard. *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar

Ilse Logie

Instituto Superior de Traductores e Intérpretes de Amberes (HIVT)
Universidad de Amberes (UA)

Exilio, plurilingüismo y traducción

El exilio de Julio Cortázar, que se produjo en 1951, afianzó el cosmopolitismo ya sólidamente arraigado en su obra, al tiempo que le imprimió un carácter distinto: el de una mayor presencia de la traducción. A partir de su instalación en París, el autor, por mucho que lo negara (1), vivió de hecho en constante tensión entre sus raíces latinoamericanas y su cultura de adopción (estando en un 'acá' -París, Europa- sin dejar de pensar, recordar y actuar por un 'allá' -Buenos Aires, Argentina, América Latina). El creciente protagonismo que la traducción obtiene en sus textos, y que sustituye al plurilingüismo inicial, puede ser interpretado como expresión del afán de Cortázar de resemantizar su desnacionalización, y de reconciliar así posiciones a primera vista incompatibles.

En el presente artículo, quisiera detenerme en las diferentes funciones que estos procedimientos adquirieron a lo largo de la trayectoria del escritor argentino. Aunque no se trata en primer lugar de trazar una rigurosa cronología, ya que algunos de los papeles que mencionaré a continuación no fueron desempeñados sucesiva sino simultáneamente, percibo una evolución global que encaja en la dinámica de convergencia (nunca simplista, siempre ambivalente) en su obra de discurso literario y discurso político (2). Y es que, si en un principio el manejo del elemento extranjero no pasa de ser un tic esteticista

heredado del grupo cultural *Sur* que se manifiesta en cierto alarde en la utilización de los idiomas como signo de distinción, ya tempranamente (a partir de *Bestiario*, 1951), se transforma en catalizador de la dimensión fantástica ('Lejana') para cobrar, en el Cortázar maduro de *Libro de Manuel* (1973) finalidades ideológicas y utópicas. Más tarde, de un modo metafórico en 'Apocalipsis de Solentiname' (1976) y más obviamente en 'Diario para un cuento' (1982), las estrategias translaticias de Cortázar tienden a reflejar el desencanto y la aporía; sin embargo, es paradójicamente al perder su transparencia, e incluso al fallar, cuando mejor ilustran en un nivel epistemológico tanto el funcionamiento intransitivo y oblicuo de la mimesis artística en general y la literaria en particular, como la conciencia profunda que de estos procesos había tomado Cortázar.

Sorprende que aún no se haya estudiado a fondo el lugar que ocupa la traducción en la vida y la obra de Cortázar, que sin miedo a exagerar podría calificarse de omnipresente (3). En su período de formación (los años 1945-1950), el joven Cortázar aprende inglés por su cuenta para traducir a Poe y a Keats, y alemán para traducir a Rilke, convencido como está de que este oficio ofrece a un autor en pleno intento de liberación intelectual y de búsqueda estética la oportunidad de asimilar modelos (pensemos en "lo cierto es lo bello", el lema de Keats que domina en *Los Reyes*), y que además de constituir un excelente observatorio, es el laboratorio que otorga soltura rítmica al principiante.

Es, por lo demás, bien sabido que Cortázar compaginaba en París sus tareas de escritor y de traductor literario con la de traductor profesional de organizaciones

internacionales, que le aseguraba una independencia económica y una gran movilidad, al permitirle viajar y desarrollar sus actividades desde donde y cuando le convenía. A las reuniones de la Unesco, le acompañaba generalmente su primera mujer, la también destacada traductora (de Nabokov, entre otros) Aurora Bernárdez.

Otra faceta de este interés por la traducción la atestiguan el segundo y el tercer tomo de las *Cartas*, que presentan a un Julio Cortázar ya famoso, cuyas obras circulaban por el mundo, y que invariablemente se muestra preocupado por las posibles manipulaciones a las que éstas se puedan ver sometidas. En los juicios que emite, y en sus reflexiones pertinentes, aunque nunca sistematizadas, prevalece un implacable criterio de calidad literaria, que le lleva a preferir las versiones fieles al espíritu y al estilo de sus libros a las fieles al pie de la letra. Cuando un original suyo cae en manos de uno de los traductores que ha ganado su confianza (Gregory Rabassa, Paul Blackburn, Laure Guille Bataillon (4), el texto pierde el estatuto de 'locus intocable', de objeto sagrado, y Cortázar se muestra abiertamente partidario de que estos profesionales cobren una visibilidad (Venuti) controlada.

No olvidemos tampoco que la traducción se tematiza como actividad de referencia o profesión del protagonista en numerosos relatos del autor - presentaremos algunos ejemplos como botón de muestra - y en más de una novela - explícitamente en *Libro de Manuel*, pero asimismo en *62, novela para armar*, que surge de un error de traducción, que se produce cuando el personaje principal, el traductor Juan, pide en un restaurante 'un

castillo sangriento' (traducción errónea de 'chateaubriand saignant').

El plurilingüismo: de signo de distinción a herramienta de reciprocidad fantástica ("Lejana")

Cuando Cortázar escribe los cuentos reunidos en *Bestiario* (1951), apenas si ha dejado de ser el niño mimado y conflictivo de Sur, con su ideal de belleza ligado al decoro y al buen gusto, y su convicción típicamente argentina de la superioridad absoluta de la cultura europea. Más que en *El examen* (1950, publicado póstumamente en 1986), en *Bestiario* asoman ya atisbos del Cortázar posterior, tan enemigo de la pedantería, que alternan con la herencia arriba mencionada del fetichismo de lo extranjero, del rechazo de la literatura local, es decir la estrictamente folklórica y de costumbres -debido en parte al hoscó aislamiento en pueblos de provincia donde Cortázar daba clase -y de la consiguiente aspiración a la universalidad.

Perfilándose como un esteta, Cortázar consideraba la traducción por entonces como un marco de apropiación de la literatura internacional, una actividad que ejercía con habilidad y erudición sin incorporarla todavía a sus propios cuentos, para los que prefería un castellano (no aún la variante rioplatense) salpicado de *mots justes* en francés o en inglés -un plurilingüismo algo superficial que denotaba elegancia.

De esta posición se irá alejando progresivamente, sobre todo a partir de "El perseguidor" (1951), el texto que mejor indica la transformación de su escritura después

de trasladarse a París, para encaminarse hacia un vanguardismo poético y un humanismo ético - aunque nunca del todo, ya que la certeza de poseer acceso a los códigos culturales más elitistas siempre le impedirá representar a las clases trabajadoras de otro modo que no sea por la parodia, la caricatura (como en "Las puertas del cielo") o la crispación (la conciencia dolorosa del fracaso que impregna "Diario para un cuento").

En "Lejana" (*Bestiario*), un relato escrito entre 1947 y 1950, el plurilingüismo articula ya tímidamente la otredad y la ampliación de la realidad. Consta de fragmentos del diario de la pianista argentina Alina Reyes (cuyo estilo es imitado, contrariamente a lo que ocurrirá años más tarde en "Diario para un cuento", que compromete directamente al narrador), que dejan constancia de su conciencia creciente de llevar dos vidas paralelas (es uno de esos seres escindidos de Cortázar, como también lo es el protagonista de "El otro cielo", en el que la zona de conexión son los arcos parisinos). La psique excepcionalmente dilatada de Alina se manifiesta en la destreza con que manipula diversos sistemas semióticos (cita una línea del "lord's prayer" en inglés, un verso de Verlaine en francés, palabras sueltas del húngaro, y está más que familiarizada con el lenguaje musical). Semejante red de correspondencias la convence de pertenecer a espacios simultáneos y de poseer un doble necesitado de ayuda en Budapest. Acaba viajando a esa ciudad, donde se reúne finalmente con su alter ego, y donde tiene lugar la espectacular metamorfosis: la mendiga va con el cuerpo cubierto de pieles mientras la burguesa se queda en el puente como una mendiga harapienta (5).

La presencia de vocablos extranjeros sin traducir contribuye a asegurar la transición, individual y limitada, entre mundos ontológicos diferentes, rasgo que caracteriza al género fantástico. A esto se añade una clara preferencia metalingüística y especulativa de la protagonista (la mención de los anagramas que inventa para conciliar el sueño, su incapacidad de visualizar paisajes si no puede nombrarlos (6), que confiere al cuento cierta artificialidad que se sitúa en la prolongación del cosmopolitismo mundano y estetizante del primer Cortázar, pero que está reñido con la concepción cada vez más abarcadora de lo artístico del autor maduro (que desembocará en libros híbridos como *La vuelta al mundo en ochenta días* (1983)).

La traducción: camino hacia una comunidad utópica: (*Libro de Manuel*)

En 1973, Cortázar publica *Libro de Manuel*, una novela concebida como una bofetada, que sin embargo no pudo satisfacer a nadie, y que envejeció tempranamente por su experimentalismo a ultranza y su excesiva contemporaneidad con los movimientos ideológicos de la década de los sesenta y del mayo francés. *Libro de Manuel* suscitó grandes expectativas, ya que la figura de Cortázar se había politizado a raíz de su adhesión a la Revolución cubana y su rotunda condena de las violaciones a los derechos humanos en las dictaduras latinoamericanas, ambas formuladas desde París. La dialéctica del Viejo y del Nuevo Mundo forma el eje central del libro, que se desarrolla en la capital francesa pero cuyos personajes -en gran parte intelectuales revolucionarios exiliados (Andrés, Marcos, "el que te dije", Lonstein, Ludmilla, Patricio y Susana, Óscar, Gómez, Roland y Verneuil)- mantienen un contacto constante con el mundo latinoamericano.

A pesar de la militancia de su autor, *Libro de Manuel* no es una novela de tesis tradicional, sino más bien la particular conjunción de política y literatura. Es cierto que se propone articular una concepción de la sociedad nueva (fruto de la revolución total, no de una propuesta política específica (7) en la que se desenvuelva el hombre nuevo (encarnado por Manuel, un niño de tres años, hijo de la única pareja estable del grupo revolucionario al tiempo que emblema de las generaciones futuras), pero ni este contenido, ni el gesto de ceder los derechos de autor a los abogados defensores de los presos políticos en el Cono Sur, impiden el firme deseo de Cortázar de elaborar una forma nueva, de forjar una nueva narrativa. Convencido de que el escritor debía luchar por el triunfo de la Revolución con los medios que le eran propios, Cortázar se mostró intransigente en materia de libertad estética, aun cuando semejante apuesta conducía, de hecho, a libros de corte autorreferencial, fuera del alcance del lector de a pie.

Libro de Manuel contiene, en efecto, el espejo de sí mismo (*puesta en abismo*): los personajes del libro se dedican a confeccionar un libro a su vez, de índole y función paralelas. Tal desdoblamiento contribuye a romper la ilusión referencial de la novela tradicional, que Cortázar considera un instrumento de control burgués, y crea un efecto de distanciamiento brechtiano, evitando la fácil identificación pasiva entre personaje y lector.

En la primera trama, se narran los conflictos ideológicos y sentimentales de los protagonistas, y se evoca una serie de microagitaciones y episodios revolucionarios que

lleva a cabo su grupo, la Joda (el del pingüino y el secuestro del VIP, entre otros). Esta historia concluye ambiguamente con la muerte o desaparición de ciertos miembros (entre otros, "el que te dije") y la dispersión de la Joda. Básicamente, enfoca la evolución de Andrés desde una oposición al sistema imperialista como acto solitario hacia una solidaridad con la revolución. Andrés simboliza el puente entre el compromiso político y la innovación artística, constituyéndose así en autoproyección del autor, y es la instancia narrativa responsable, por persona interpuesta (ha heredado las fichas de 'el que te dije' y decide ordenarlas a modo de homenaje a su amigo), del nivel intradieгético de la novela, en el que no intervienen ni plurilingüismo ni traducción.

Insertado en este cuerpo novelístico aparece un segundo nivel, un álbum discontinuo compuesto de unos cuarenta recortes (una colección de documentos, cartas, informes, artículos de periódicos franceses y latinoamericanos que aparecen citados en su idioma de publicación), que los personajes recopilan entre todos para Manuel. Se trata de un texto colectivo, que consiste en una crónica de la represión en el mundo, y que sí pone en escena e instrumentaliza eficazmente procedimientos de plurilingüismo y traducción.

El álbum está concebido como un verdadero manual de resistencia: funciona como un texto de aprendizaje para enseñar a Manuel la realidad, para sugerirle una postura ética determinada que fomente su imaginación. Lo organiza y edita, por decirlo así, Susana, la madre de Manuel y traductora profesional. Traduciendo buena parte de los recortes del

francés, no se dirige a su hijo (que será sin duda alguna bilingüe) sino a otros dos destinatarios. Para empezar, el recurso a la traducción está justificado por la composición mixta (franco-latinoamericana) de los miembros de la Joda, particularmente la llegada del contertulio chileno Fernando, que no sabe francés y para quien Susana traduce por cortesía. De esta manera, la traducción se suma al tejido novelesco y se convierte en táctica narrativa, no pudiendo los lectores reales (segundo destinatario, indirecto) sustraernos a su lectura, incluso sacando provecho de ella (nos enteramos del contenido de los documentos, cualquiera que sea nuestro dominio de idiomas extranjeros). De paso, nos identificamos con ese lector ideal que es Manuel, y nos vemos implicados; la historia que se le presenta al muchacho se transforma en nuestra historia. Simultáneamente, Cortázar amplía el alcance de *Libro de Manuel*, operación que le viene bien, ya que necesita el apoyo del lector europeo culto, capaz de entender plenamente su novela sofisticada. Por la figura mediadora de Susana, la traducción se integra, pues, de forma espontánea en la verosimilitud de la trama, y se evita una impresión de adoctrinamiento ideológico, que habría surgido si Cortázar hubiera intervenido en nombre propio.

Los artículos reciben tratamientos diferenciados. La mayoría de ellos son traducidos directamente, en una traducción oral, improvisada, que se ofrece en paralelo. Un escaso número de ellos, en cambio, sólo merece un comentario o la mera alusión de algún miembro de la Joda.

Ahora bien, ¿cómo traduce Susana? Como suele ocurrir en la obra de Cortázar, al menos cuando se trata de textos fácticos, la traducción es un fiel trasunto del original, en un español estándar y neutro que sólo presenta algunas interferencias del argentino materno de Susana. Y es que el código deontológico del traductor profesional no admite manipulaciones de ningún tipo. A este rasgo de profesionalidad, a esta postura ética con respecto al oficio de traducir (no en el sentido abstracto y literalista de Berman, sino más bien en el histórico e intercultural de Pym, 1997), se suma un efecto autenticador. Los textos descritos son tan convincentes o escalofriantes que hablan por sí mismos, sin contar, claro está, con que el solo acto de operar una selección, de descontextualizar y recontextualizar los artículos, y el nuevo encuadre en el que aparecen ya implica una intervención en la que, automáticamente, participa el traductor.

La contención de Susana a la hora de traducir contrasta, sin embargo, con los comentarios que suscita la traducción (separados tipográficamente de la traducción propiamente dicha por una sangría) y en los que interviene ella con entusiasmo. En este estrato del texto que corresponde a la metatraducción {copiar, leer y comentar un ejemplo representativo}, todos se desinhiben lúdica e irreverentemente, desenmascarando la retórica del enunciador del mensaje y dando rienda suelta a un coloquialismo rioplatense (voseo, "ustedes" en lugar de "vosotros", léxico y fraseología argentinos)(8).

Recapitulando, cabe sostener que la traducción desempeña múltiples y decisivas funciones en *Libro de Manuel*. Al estar incorporada a la trama, constituye un recurso

narrativo de primer orden. Por la intertextualidad que establece con los medios de comunicación, inscribe la novela en una estética vanguardista de *collage*, aplicándose la traducción a fragmentos de textos reales reproducidos en su idioma original y en su propio formato de recorte, como injertos o trasplantes (función estética/poética). La traducción cumple, asimismo, una misión informativa para los contertulios y para el lector extradiegético. Se le puede asignar igualmente una función formativa e ideológica, ya que por ella, el lector se da cuenta de que las manifestaciones de represión latinoamericana y europea derivan de un idéntico sistema imperialista de explotación del ciudadano. Contrariamente al uso algo pasivo, gratuito y connotativo de los idiomas extranjeros en la producción anterior del autor, en *Libro de Manuel* plurilingüismo y traducción son desplegados como componentes de una praxis revolucionaria, como verdaderas estrategias performativas, llamamientos a la participación y a la subversión que tienen por fin modificar la injusticia en el mundo en general, y la conducta de los miembros de la Joda, de Manuel y del lector en particular.

Pero hay más. En *Libro de Manuel*, la traducción dota a los documentos citados del álbum de una doble inscripción (Venuti 2000:477), una autóctona, la otra foránea (una inscripción francesa/europea diseñada para la audiencia latinoamericana, la otra latinoamericana para la audiencia francesa/europea). De acuerdo con Venuti (2000), al instalar esta zona de contacto entre lo propio y lo ajeno, Cortázar ha ensanchado las potencialidades de recepción de la temática de la violación de los derechos humanos y de la sensibilidad que inspira, ha modelado una constelación única y ha creado un foco de entidades anteriormente divergentes, una comunidad 'imaginada' (en el sentido de

"inventada" acuñado por Anderson, 1991) que se cristaliza en torno a un proyecto utópico (función utópica de la traducción)(9).

"Diario para un cuento (10)": el paradigma de la traducción como metáfora de la representación

"Diario para un cuento" (*Deshoras*, 1983) es el último relato publicado por Cortázar, y en más de un sentido su testamento literario. Aunque no ocupa el primer plano, reservado a una reflexión metapoética, la traducción aparece aquí mencionada y comentada, y a primera vista hasta desacreditada. Más que su fuerza utópica, el narrador subraya la engañosa ilusión de transparencia que suscita, y su complicidad con el poder.

La "magdalena" que desencadena "Diario para un cuento" es una foto de Anabel, colocada como señalador en una novela de Onetti, que asoma cuando el narrador hojea el libro en 1982, en su biblioteca parisina. Conoció a Anabel Flores cuando trabajaba de traductor público, a finales de los años cuarenta, en el bajo de Buenos Aires, y ahora su fantasma le invade de nuevo. Le entra una imperiosa necesidad de escribir un cuento basado en la aventura que tuvo con ella, para exorcizar los recuerdos y asumirlos de una vez por todas, y para descubrir las razones profundas de "ese tango barato" que empezó con Anabel (II, 495).

Pero Anabel y las leyes de su mundo, el de la prostitución, la incultura, el mal gusto y la sensualidad estridente, se le vuelven a resistir. No consigue invocarla, como

tampoco supo entenderla mientras estaba sucediendo su relación. Se le escapa eso que la misma Anabel "llamaba un poco dramáticamente 'la vida' (II, 498) y que para él, hombre "de corbata y de tres idiomas" (II, 498), era territorio vedado, sólo accesible por las vías vicarias de la imaginación o de la literatura. De ahí que, para dejar de enfrentarse a la nada, dé tantas vueltas evasivas alrededor del tema, desvíos intertextuales que le llevan a la Annabel Lee de Poe, a un fragmento de Derrida, a Proust y sobre todo a Bioy Casares, cuya eficaz capacidad de guardar distancia para con sus personajes dice admirar y añorar (II, 489, 491).

La estructura del texto es la de un diario "lleno de jirones sueltos" (II, 509), fechado en febrero de 1982 (desde el día 2 hasta el 28), en cuyo centro se sitúa el narrador, y en el que lenta, morosamente se abre camino el relato del episodio vivido con Anabel, episodio que ahora como entonces provoca en el narrador una mezcla turbia de atracción y de repulsión, miedo al contagio por la mala educación del pueblo, a esa invasión tan bien evocada en "Casa tomada" (*Bestiario*).

Su radical incompreensión de Anabel se remonta a la época de su colaboración epistolar, cuando el narrador traducía, además de textos técnicos y documentos legales, la correspondencia que mantenían algunas prostitutas con sus novios. Entre las cartas estaban las que Anabel recibía de William, el marinero norteamericano del que se había enamorado, y las que la chica le enviaba en contestación -aunque éstas las redactaba más bien, embelleciendo los borradores de la remitente. Poco a poco, empieza a faltar a la

deontología profesional y a cometer infracciones cada vez más graves (11) que dan lugar a una comunicación carente de sinceridad, como la de no respetar el original, o intervenir personalmente en la correspondencia con el marinero, intentando engañar a Anabel con la complicidad de este último. Así, a una carta agrega una hoja suelta en la que se presenta a William como el traductor de Anabel y le cita en su despacho. Más por celos y por temor a verse implicado en un crimen que por verdadera preocupación por la chica, quiere impedir que William lleve a cabo su plan de suministrar un frasco de veneno para que una compañera de Anabel mate a su rival, Dolly. Se comporta, por tanto, como un traductor desleal que abusa del prestigio que su estatuto de intelectual le otorga (traducción como instrumento de poder). No consigue lo que se propone, entre otros motivos porque los códigos éticos de la pareja resultan más sólidos que los suyos. William no reacciona de acuerdo con sus previsiones; después del asesinato de Dolly, que el narrador no ha podido impedir, no delata a sus cómplices porque ha colaborado de manera desinteresada, y tampoco se venga del narrador. El malestar que éste experimenta se relaciona con el remordimiento que le inspira su forma dudosa de practicar la traducción. Ya se tratara de textos técnicos (12) o de las cartas de las prostitutas, él no comprendía realmente lo que traducía. En el caso de las últimas, que despreciaba por estereotipadas, su equivocación se explica por no tomar en serio los sentimientos de las chicas, y de reducir el trato con los marineros a un mero intercambio comercial, en el que los servicios de las prostitutas son trocados por regalos.

El narrador se avergüenza retrospectivamente de haber degradado a Anabel como si fuera una mercancía (la imagen del rapto es la que domina en el relato) y por creerse

superior a pesar de haber sido él mismo un profesional siempre dispuesto a sonreír y a satisfacer a sus clientas (II, 498). En el diario subraya la similitud entre ambos, y la prestación de servicios en que estaba basada su relación. Todo termina con otro acto de cobardía del narrador. William no le ha hecho caso, el crimen se ha perpetrado, y el narrador no se atreve a dar la cara. Se retira del bajo para refugiarse en su cómodo pequeño mundo y aislarse en el departamento de su amiga Susana, en Belgrano. Más tarde emigra a París, desde donde tira de la "nebulosa madeja" (II, 509) que Anabel significa aún entonces para él.

Si el narrador de gran parte de los cuentos de Cortázar conserva los rasgos autobiográficos del autor, en "Diario" los muestra abiertamente. En este relato que tiene una fuerte dimensión moral, se presenta al lector como el ser ambiguo que era entonces, incapaz de entablar una relación de paridad con Anabel, de devolverle lo que ella le daba tan naturalmente (II, 498). No lo hizo, evitando cualquier compromiso duradero con Anabel, porque en el fondo despreciaba al pueblo del que ella provenía; prueba de ello es la actitud abiertamente cínica adoptada frente a las Anabeles de este mundo en un relato de la misma época, "Las puertas del cielo"(13) (*Bestiario*), y frente al primer peronismo que motivó su exilio, y que reconsideró después.

A estas alturas de su vida, Cortázar ha tomado conciencia crítica de sus defectos y de su problemática relación con el pueblo. Sabe que las estructuras del poder siguen intactas y que está condenado, por mucho que lo desee, a no salir de ellas, a "caerse en sí

mismo" (II, 509) con cada tentativa. Desencantado, se ha alejado de la confianza utópica algo ingenua que la traducción le inspiraba todavía en *Libro de Manuel*, ya que ¿cómo puede fomentar satisfactoriamente la constitución de una comunidad imaginada si carece de la comprensión íntima del otro, si no es capaz de abolir la distancia que le separa de Anabel?

Más allá del papel que juega la traducción en un sentido literal, en "Diario" funciona como imagen poderosa de uno de nuestros más profundos anhelos, el de meternos en la piel del prójimo y penetrar en la otredad. Tal impulso rebasa el orden sociopolítico para afectar a la hermenéutica en su totalidad y servir de metáfora a la representación. ¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir, sin falsearla? (II, 490), se pregunta el narrador que rechaza la ironización a través de la imitación de un sociolecto. ¿Cómo, si ha perdido el control de sus actos y, por tanto, no puede recurrir al método distante de Bioy? Reconoce su fracaso y admite que preferiría el testimonio (imposible) de Anabel sin mediación alguna. Sin embargo continúa escribiendo y triunfa hasta cierto punto, ya que el relato acaba por figurar en un volumen de ficción, o sea que de la penosa derrota se ha rescatado algo digno de enseñar al lector. Y es que el narrador ha creado otra cosa, otro cuento en parte inventado pero no por ello menos auténtico, que con respecto al que deseaba escribir se encuentra 'en una inexplicable relación analógica' (II, 490).

Paralelamente, en la trama, la violación de Anabel por un viajante en un pueblo de la pampa es sustituida por la narración de la de otra chica, Chola, y el estado de ánimo del traductor, que a primera vista no tiene nada que ver con un pasaje de Derrida en *La vérité en peinture* que relee constantemente, corresponde en otro plano al suyo: "La analogía existe de otra manera, parecería estar entre la noción de belleza que propone este pasaje y mi sentimiento de Anabel" (II, 491). Además, el cuento no escrito, esta realidad que reclamaba ser interpretada, ha dado lugar, de alguna manera, a otra presencia, la de su frustrado proceso de producción descrito en el diario, cuya redacción mantiene virtualmente abierta la posibilidad del cuento, y que nos ofrece en primer lugar un retrato del narrador: "casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí, cómo no la llevé nunca a mi casa, de los dos meses en que el pánico me sacó de su vida" (II, 509).

Semejante "relación analógica" es comparable a la que entre original y reescritura se plasma en la compleja operación de la traducción (en el sentido figurado de "translación"). Cabe sostener, por tanto, que la aporía que comenta "Diario para un cuento" plantea una cuestión epistemológica paradójica, ya que revela la estructura de la representación, que según Cortázar consiste en la ruptura de la mimesis tomada en su sentido tradicional de "reproducción". En el relato, los principios de la discontinuidad y de la naturaleza metanarrativa de la escritura son expresados por la cita de Derrida traducida al español, que obsesiona al narrador ('no (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada' que aparece tres veces a lo largo del relato: (II, 490, 491, 509)). Esta

reflexión de orden abstracto transforma la distancia ineludible que separa al narrador de Anabel en una distancia teórica ante cualquier aprehensión del sentido, instala la certeza de que "el cuento como verdad última" (II, 500) no es mera pasividad ni coincidencia absoluta, no es ni copia ni invención, sino algo a medio camino.

En *Deshoras*, Cortázar parece abrazar un rico concepto benjaminiano de la traducción ('la tarea del traductor'). Reconoce que el aura del original está irremediablemente perdida, que el principio de la equivalencia absoluta queda irremediablemente invalidado. La utopía ha cedido el paso al duelo, la transparencia se ve subordinada a la opacidad (14). Según esta lógica, la traducción debe ser considerada simultáneamente como ese proceso indistinguible que supone la lectura y la reescritura de lo referencial. No puede ser clausurada, nunca será alcanzada en su plenitud, pero no por ello hay que renunciar a buscarla. Desde múltiples puntos de vista, puede ser acercada a la escritura; los ejes que la vertebran son comparables.

Enfocando la traducción, espero haber iluminado algunos aspectos de la poética de Cortázar, precisamente porque puede ser manejada como un paradigma de creación, al poseer el doble filo de copia/reproducción y de modificación/recreación, resurrección y sacrilegio a un tiempo.

Notas

(1). Del cuidadoso repaso de Kohut (2000) se desprende que esta temática determinó la mayoría de las polémicas en las que el autor se vio envuelto. Tanto su definición del exilio 'voluntario' en el que se embarcó como la reformulación de este concepto a raíz de la llegada al poder de la junta en su patria, provocaron malentendidos. Además, y pese a sus frecuentes viajes a Cuba y posteriormente a Nicaragua, la separación geográfica no benefició el discernimiento por parte de Cortázar de la situación política, económica y social en el subcontinente latinoamericano (según pretende entre otros Rama, 2001:153-154).

Por otra parte, cabe observar que la fisura comunicativa entre el escritor y su público lector estuvo en el origen de valiosos elementos de su poética, por ejemplo y como veremos más adelante, la voluntad de crear una audiencia utópica, y generó importantes (para)textos, como su impresionante epistolario, de más de seiscientas cartas, publicado por Aurora Bernárdez.

(2). Sigo a Carlos J. Alonso cuando en su introducción a *Cortázar. New Readings* aboga por una lectura de Cortázar en clave de ambigüedad antes que en clave de oposición dicotómica: "Collectively, these essays alert us to the fact that the dynamics ruling Cortázar's work is not built on the dissolution of opposition by effecting a movement from one pole to the other, but rather on the displacement away from the dichotomy itself to a third 'position' that defines a space in which those categories are

suspended or rendered ineffectual." (Alonso, 1998:10). De acuerdo con esta lógica, y contrariamente a lo que a veces se sostiene, la consideración ética en la obra de Cortázar, la idea de la responsabilidad de los hombres ante la historia, no ha sido una aparición súbita de sus últimos textos, sino que ya puede apreciarse como componente en los relatos fantásticos más tempranos, aunque sí es verdad que la Revolución Cubana representó una bisagra fundamental en la vida del autor, y causó cambios irreversibles en su concepción del mundo, de los deberes del intelectual, y del sentido de su propia obra.

(3). Sylvie Protin (2002) ha intentado llenar esa laguna redactando una bibliografía provisional de las traducciones realizadas por Cortázar, de 21 títulos. En sus breves observaciones sobre su versión de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, hace hincapié en el ritmo de la frase, su 'swing', la importancia que Cortázar concede al 'placer' que emana del texto y su preferencia por los efectos de la oralidad - prioridades estéticas todas tan características de su obra creativa. Protin se declara a favor de un estudio sistemático de las elecciones de traducción de Cortázar, en la medida precisamente en que permitirán informar sobre la poética del autor. Formula al respecto la interesante hipótesis de que, a fuerza de sopesar y de prever las reacciones del lector al que se dirige en su calidad de traductor, Cortázar ha terminado por colocar a su propio lector en la posición del traductor, una situación que ha desembocado en la figura del lector-cómplice de *Rayuela* (Protin, 2002:101)

(4). En una carta de Cortázar a su editor argentino Francisco Porrúa de 1964, se aclara la identidad de la Maga, que resulta ser nada menos que la traductora (poco satisfactoria, por lo demás) de sus textos al alemán, Edith Arón, con la que mantuvo una breve relación amorosa. Como dice el propio Cortázar, estamos ante una situación

típicamente cortazariana: el personaje de un libro que un buen día decide traducir ese mismo libro a otro idioma...

(5). Para un análisis pormenorizado de 'Lejana', remito a Schwarz (1996).

(6). Habla Alina: "Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre, ahí donde un nombre es una plaza" (I, 122).

(7). Como analizó convincentemente María Soledad Fernández Utrera (1996).

(8). Manuel Ramírez Valderrama (2001) advierte que la edición francesa suprime las traducciones por juzgarlas superfluas. Observa con razón que así se pierde automáticamente la metatraducción, y que por tanto se le ofrece al lector francés una obra mutilada.

(9). "Yet translating is also utopia. The domestic inscription is made with the very intention to communicate the foreign text, and so it is filled with the anticipation that a community will be created around the text - although in translation" (Venuti 2000: 485).

(10). Todas las citas proceden de *Cuentos completos*, II, Madrid, 1994.

(11). Véase el fino análisis de Tandeciarz 2001:77: "In order to defend this way of life, the translator will engage in a range of unethical conducts, first by violating one of the cardinal rules of translation - he inserts himself into Anabel's correspondence, thereby disrespecting the original and its author - and later by taking advantage of the almost confessional prestige his role as translator grants him in order to manipulate his clients".

(12). "y desde luego yo no entendía absolutamente nada de la explicación y casi nada del vocabulario técnico, de modo que avanzaba palabra a palabra cuidando de no saltarme un renglón pero sin la menor idea de lo que podía ser un árbol helicoidal hidrovibrante que respondía magnéticamente a los tensores 1, 1' y 1" (dibujo 14)." (II, 492)

(13). Un relato recordado en 'Diario para un cuento' a través del personaje de Hardoy, un abogado amigo del narrador que aparece aquí como espía, y que ya hacía de 'observador de monstruos' en 'Las puertas del cielo'. La relación entre ambos cuentos ha sido destacada y comentada por Julio Schvartzman (1996: 19).

(14). Alberto Moreiras (1998) ha realizado un análisis detallado de 'Apocalipsis de Solentiname' (*Alguien que anda por ahí*, 1977) partiendo de un concepto benjaminiano de la traducción, entendida como 'trasvase intersemiótico de una modalidad artística en otra'. En este relato, el narrador viaja a Nicaragua. Allí se encuentra con representantes destacados del grupo sandinista (todavía estaba en el poder Somoza), entre quienes sobresale el poeta Ernesto Cardenal. Durante su visita a la comunidad de Solentiname, el narrador queda impresionado por unos cuadros que ha pintado la gente humilde, de los cuales saca diapositivas para llevarse. De vuelta en París, las proyecta en la pantalla y de golpe le invaden imágenes que se superponen a las proyectadas y que poco tienen que ver con las visiones idílicas representadas por los cuadros. Se asombra al presenciar escenas horribles de violencia. Asistimos a un desfile de torturas y fusilamientos que se imponen poderosamente a la retina del narrador. Más tarde, al regresar su mujer Claudine, encuentra que ella no ve sino las pinturas espontáneas del pueblo de Solentiname, las que él había fotografiado en primera instancia. El narrador y el lector quedan perplejos ante este asunto insólito.

Según Moreiras, Cortázar ha querido demostrar que la reproducción fotográfica de la pintura está destinada a fallar, se frustra porque los cuadros no permiten la apropiación total y completa y se desvían hacia un sentido inesperado. La traducción le juega malas pasadas y se vuelve diabólica: "The peasant paintings, as they transform themselves into images of horror, must be understood as the failed site for the construction of a fetish, namely, the fetish of full poetic, ontotheologic writing, worldgiving" (1998:171); "In the story we can find an instance of resistance literature whose fundamental tactic is not utopian projection but a thinking of mourning, a usage of memory and of mnemonic repetition designed to corroborate a loss and to attempt to survive it in opposition to its sinister attraction" (1998:160-161).

Bibliografía

Alonso, Carlos J. (ed.). (1998). *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cortázar, Julio. (1981). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera (1973¹)

. (1994). *Cuentos completos I/II*. Madrid: Alfaguara.

. (2000). *Cartas 1937-1963; Cartas 1964-1968; Cartas 1969-1983*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara.

D'haen, Theo. (1983). *Text to Reader. A communicative approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Fernández Utrera, María. (1996). 'Julio Cortázar y *Libro de Manuel*: pensamiento y narrativa en torno al concepto de "revolución"', en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XX, n° 2, pp. 225-240.

Kohut, Karl. (2000). 'Las polémicas de Julio Cortázar en retrospectiva' en *Hispanica*, Vol. 29, n°87, pp. 31-50.

Moreiras, Alberto. (1998). "'Apocalypse at Solentiname" as Heterological Production' en Alonso, 1998, pp. 157-182.

Protin, Sylvie. (2002). 'Quand Cortázar traduit ... que faire?' en *Cortázar de tous les côtés*, n° 60 de *La Licorne*, a cargo de J. Manzi, pp. 89-102.

Pym, Anthony. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presses Université/ Presses de l'Université d'Ottawa.

Rama, Ángel. (2001). *Diario 1974-1983*. Montevideo: Trilce.

Ramirez Valderrama, Manuel. (2001). 'Apuntes semióticos en torno a la traducción de textos transcontextualizados' en *Hermeneus*, Vol. 3, pp. 13-37.

Schwartzman, Julio. (1996). *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos.

Schwartz, Marcy E. (1996). 'Cortázar's Plural Parole: Multilingual shifts in the Short Fiction' en *Romance Notes*, Vol. XXXVI, n°2, pp. 131-137.

Sorensen, Diana. (1999). 'From Diaspora to Agora: Cortázar's Reconfiguration of Exile' en *MLN* 114: 2, pp. 357-388.

Tandeciarz, Silvia. (2001). 'Writing for Distinction? A Reading of Cortázar's Final Short Story, "Diario para un cuento"' en *Latin American Literary Review*, n° 58, pp. 73-100.

Venuti, Lawrence. (2000). 'Translation, Community, Utopia' en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed., London/New York: Routledge, pp. 468-488.

Enajenación y retórica exílica en *Julia* de Ana María Moix

Ellen Mayock
Washington and Lee University

*Nuestro poeta [José Hierro] expresa una doble existencia:
libre, y a la vez prisionero de su circunstancia—así es el exilio interior--.*

De Torre-Gracia 85

*¿Dónde estaba Rafael? Una fotografía enmarcada
en plata le recordó que Rafael había muerto.*

Se sintió desconocida entre desconocidos.

Moix 47

Pasado muerto, porvenir helado.

Alberti citado en Ugarte, *Shifting Ground*, 23

Introducción

Con el anuncio de la nueva edición en Lumen de la obra completa de Ana María Moix (incluyendo su colección de cuentos recién publicada, *De mi vida real nada sé*), se vuelve a arrojar luz sobre la obra general de Moix. Este estudio sirve para examinar el exilio interior en la primera novela de Moix, *Julia* (1970), una novela en que la protagonista emerge como una “desconocida entre desconocidos” y en que demuestra el estancamiento de su “pasado muerto, porvenir helado”.

Parece irónico hablar de un exilio físico dentro del marco de la inmovilidad, pero así lo dicta la novela *Julia* de Ana María Moix, una novela repleta de imágenes, léxico y técnicas que expresan la enajenación del exilio interior de la protagonista epónima. La novela consta de una narración en tercera persona de una noche de insomnio en la que se revela la vida oprimida y estancada de una mujer de veinte años, Julia, quien es mentalmente atormentada por su contraparte de cinco años, Julita. La novela es una *Bildungsroman* frustrada, una descripción del no-desarrollo de una protagonista solitaria y no-conformista. Stewart ve esta novela como opuesta a varias antecedentes en las que el lector siente el regocijo del narrador en el proceso de la memoria (41-42), y Soufas señala que Moix pertenece a la llamada Generación del 68 debido a su voz alternativa, así demostrada en la novela *Julia* (217-218). De acuerdo con las perspectivas de Stewart y Soufas, Moix está en una posición liminal por ser una autora catalana que escribe en castellano y catalán, un miembro de una generación de escritores por lo general más jóvenes que ella y una ciudadana española que habría sentido las olas de rebeldía internacionales de los años 60 y 70. Bellver generaliza las aportaciones de la ficción de Moix: “Despite the possible autobiographical implications of Moix’s fiction, her pessimistic rendering of the alienation of the young people of one particular bourgeois, Catalan family reflects the common vision of a whole generation of Spanish writers” (30).

Esta postura liminal se revela claramente en las descripciones físicas, emocionales e intelectuales de la protagonista Julia/Julita, quien se siente “desterrada” (Moix 186) de su propia tierra y familia. La madre de Julia es de la alta burguesía barcelonesa, mientras

su padre es de una familia intelectual de pasado anarquista. Los padres de Julia llevan nueve años separados. Durante este tiempo, la madre se concentra en su propio placer, mientras los tres hijos sufren de la ausencia de la influencia tanto paternal como maternal. Julia necesita de manera dramática el amor maternal del que la madre parece incapaz y pierde a la única persona con quien se relaciona fácilmente, su hermano Rafael. La novela enfoca los temas de la pérdida y la alienación resultantes dentro del marco sociocultural de los años 60 y del marco narrativo del *fluir* de la conciencia de una noche de insomnio. El destierro familiar combina con una tendencia hacia la soledad para demostrar la evolución de una protagonista a la vez confundida, triste, solitaria y rebelde.

En su introducción a *Realms of Exile*, Domnica Radulescu vincula cuidadosamente el reino físico del exilio (lo verdaderamente sentido y experimentado) con el discursivo (lo recordado, dicho, contado y narrado) (2). En su estudio sobre el exilio interior en Rosalía de Castro, Flitter también insiste en la mezcla de lo físico con lo retórico: “O desierto de Castela representa, sen dúbida, aridez de corazón, destierro espiritual, amais do puramente físico” (110). De ahí que el andamiaje físico es lo que construye la fortaleza discursiva del exilio interior. Este artículo pretende responder a varias preguntas relacionadas con el exilio y el exilio interior: ¿Cómo determinan la condición del exilio el espacio y la postura físicos entorno a la protagonista? ¿Cómo se define el exilio interior por lo general y con respecto a esta novela? En *Julia*, ¿cómo se manifiesta el exilio interior como elemento de otredad? ¿Quién actúa en *Julia*? Es decir, ¿cuáles son las fuerzas del “fenómeno bilateral”, según Paul Ilie (*Literature* 11), que influyen a la protagonista y su medio ambiente? En el caso de esta novela, ¿es lícito hablar

del “destierro”, o “being driven out”, como lo denomina Ilie (*Literature* 1)? En la próxima sección expongo algunas teorías y definiciones sobre el exilio y el exilio interior que se relacionan con *Julia* para detenerme después en los aspectos físico y retórico del exilio interior en la novela.

A mi modo de ver, para que se dé una situación de exilio

*el rechazo propio no basta; es necesario también sentirse rechazado, expulsado
de la patria sin otra alternativa.*

(A. González 196)

Metodología: Definiciones de y teorías sobre el exilio interior

Julia se enfrenta con el rechazo de su familia en la casa urbana, un destierro verdadero a la casa de campo de su abuelo, un retorno perturbador a la casa de la ciudad de sus padres, la pérdida de su única relación afectuosa con Rafael y su propio aburrimiento y tristeza autoimpuestos por necesidad. Al examinar el tema del exilio en *Julia*, es menester notar que la protagonista experimenta un exilio verdadero, es decir, físico, aunque no se trata de fronteras nacionales. Sufre el destierro de la casa familiar en la ciudad a la casa del abuelo del campo, y viceversa. Sin embargo, dado que la protagonista no atraviesa explícitas fronteras nacionales, me enfoco más aquí en las definiciones del exilio interior, sobre todo escritas por hispanistas.

El epígrafe de Angel González vuelve a revelar desde una perspectiva sumamente íntima y a la vez intelectual el comercio (lo que Ilie llama “interchange” [*Literature* 13]) sentimental entre individuo y patria con respecto al exilio interior. Ilie, Ugarte y González, entre otros muchos, enfatizan la importancia de los exiliados no desterrados, los que permanecieron en España después de la Guerra Civil por una gran variedad de circunstancias pero que se sintieron tan expulsados, rechazados y extrañados como sus compatriotas que emprendieron vuelo tras la guerra. Ilie define el exilio interior así:

I would contend that exile is a state of mind whose emotions and values respond to separation and severance as conditions in themselves. To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile. (*Literature* 2)

Ilie asevera que el exilio interior es parte de una “sensibilidad exílica” general (4), un fenómeno que respira (o que tal vez se asfixia) a lo largo de la novela de Moix. Ilie cita también a Pérez-Stansfield al hablar del exilio interior como un sistema de “governing binaries of the exilic condition” (“Exile Studies” 217). González añade al vocabulario de una retórica exílica al decir que “nos encontramos inesperadamente viviendo en una patria que no reconocíamos como nuestra” (196)-una declaración parecida a la de Moix en *Julia*: “desconocida entre desconocidos” (47)-y al usar términos tales como “extrañeza”, “frontera invisible”, “región remota e inalcanzable”, “destierro”, “nostalgia”, “incertidumbre” (197). González también enumera los problemas sociales

que acompañan al exilio interior: “pobreza y peligro, humillación y soledad, esperanza y desesperación” (197). Este vocabulario y los temas pertinentes al exilio sirven de trasfondo de la novela *Julia*.

El resumen de Ilie del exilio interior abarca las tendencias, los temas y el léxico de la experiencia del destierro: “Inner exile, then, is an emptiness that awaits restoration, much the same way that territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia and hopeful anticipation” (14). La insistencia en la condición binaria tiene todo que ver con un “yo” (presupuesto por el sujeto desterrado) y un “otro” (presupuesto por el ente desterrante y, de manera más compleja, por el “yo” extrañado de sí mismo). Esta condición se manifiesta en *Julia* de dos maneras: a) el fenómeno binario con la protagonista dividida entre sus contrapartes de la niñez y la pos-adolescencia inmediata (Julita, la “Otra”) y b) las series metonímicas de personajes que representan la pertinencia y la no-pertinencia y la esperanza y la desesperación (los “otros” de índole derridiana definidos por J. Hillis Miller [2]). (1) En su estudio sobre el exilio interior de varias novelistas de la postguerra, Phyllis Zatlin cita a Ilie con respecto a este doble desdoblamiento: “Paul Ilie observes that inner exile may define itself ‘by the isolation endured by distinct groups vis-à-vis each other with respect to an entire culture (47)’” (3). El carácter de Julia como “desconocida entre desconocidos” revela precisamente el enfrentamiento dentro de un “yo” (la mujer que ni se conoce a sí misma; es decir, una mujer que es “otra” a sí misma) y entre ese “yo” y su medio ambiente (los “desconocidos”; es decir, las personas con quienes no se puede relacionar en una cultura predominante que le resulta extranjera).

Zatlin también ve una condición específica respecto a las protagonistas femeninas y el exilio interior: “Other repeated patterns include passivity, immobility, and madness. Alienation assumes the form of psychological aberration; inner exile becomes total as the individual retreats within herself to the point of losing all communication with the outside world” (3). Ugarte está de acuerdo: “When women write of an exilic experience, it seems they are continuing the description of a familiar condition: marginality, persecution, exclusion, material and physical hardship” (“Women and Exile” 208). Al estudiar novelas de Laforet, Matute, Martín Gaité y Quiroga, Zatlin establece lo que denomina “the presence/absence paradox” (4), un fenómeno que funciona en *Julia* en cuanto a los personajes verdaderos (cada uno representativo o de alguna parte de la cultura predominante o de la “exiliada”) y a la división de la protagonista misma. Esta paradoja también es de sabor derridiano porque pone de relieve un “centro ausente” (Miller 21) que sirve como corazón del tema del exilio interior en *Julia*. Este centro ausente llega a establecerse dentro de una protagonista que existe sólo como construcción/objeto de la niña que una vez fue (“Otra”) y el “hueco” (Ilie, *Literature* 11-13) dejado por la salida de la gente republicana después de la guerra civil, un hueco que antaño fue un centro de producción política y cultural. Ugarte describe claramente esta ausencia: “The existential need to recover something lost (a land, an identity, a place of origin) results from the absence of an integral part of one’s being—a fact which causes the exile to perceive of him or herself as something less than human, as the Spanish word, *destierro*, suggests. Introspection is the natural consequence of the nebulous testimony as well as of exile itself” (20).

Es imprescindible enfatizar en estas teorías y definiciones el constante vínculo demostrado entre lo físico (el territorio, el cuerpo, el “centro”) y lo discursivo (las estrategias textuales para retratar la condición del destierro emocional o del exilio interior). Como dice Ugarte, “to be ‘unearthed’ (*desterrado*) is to have lost the essential link between land and soul” (*Shifting Ground* 10). En *Julia Moix* sintetiza en forma novelesca estos temas y léxico exílicos. El exilio interior de su protagonista equivale a la alienación familiar y nacional (el destierro) combinada con la angustia causada por una serie de pérdidas reales y metafóricas, lo que Wittin denomina el “destiempo” (en Tabori, 32). Dado que el exilio radia desde lo físico, sigo con una examen del contexto físico de la narración.

Pero aun con la vista baja, veía a Mamá, la vitrina repleta de porcelanas,

los platos con dragones dorados colgados en la pared, los horribles cuadros considerados por la abuela Lucúa como verdaderas obras de arte-seis lúgubres paisajes distribuidos por el comedor--, más los pesados y agobiantes cortinones de terciopelo verde, los dos sillones-verdes también--, más lo que se hallaba a su espalda-aunque no lo viera, lo sentía, le pesaba amontonado sobre su cuerpo--, el bufete con espejo ocupando todo el paño de la pared y encima de cuyo mostrador parecían que criaran los relojes.

(Moix 34)

El contexto físico del exilio interior

El destierro: Barcelona, el campo y los umbrales

En esta sección me moveré desde lo exterior hacia lo interior para exponer las circunstancias socioculturales que afectan el desarrollo emocional de la protagonista (sobre todo la pelea interna entre Julia y Julita). El andamiaje del exilio en *Julia* depende de un vaivén entre espacios sentidos por la protagonista como ajenos, un movimiento siempre determinado por los padres de Julia y no por ella misma. El exilio de Julia es a la vez externo (un movimiento involuntario y verdadero de un espacio a otro) e interno (una profunda sensación de rechazo, alienación, extrañeza e incertidumbre). Por lo tanto, aunque el exilio físico descrito en esta novela no traspasa barreras nacionales, sí es físico, sí es destierro y sí tiene todo que ver con dolorosos temas nacionales. Estos espacios funcionan de manera dicótoma y constan de la pelea política y cultural entre dos familias. La familia paterna tiende hacia lo liberal, lo anti-régimen, y, a veces, lo anarquista. Así dicho, los miembros de la familia paterna ocupan zonas de destierro bajo el régimen: el abuelo no se deja vivir entre los vencedores y, por eso, se autoexilia al campo rural de las montañas fuera de Barcelona. El odio del abuelo ante los vencedores se manifiesta textualmente también con el recuerdo alusivo de Julia de su violación. La familia, de vacaciones en la playa de Sitges, invita a un amigo de la madre de Julia a pasar tiempo con ellos allí. Es significativo que el amigo se llame Víctor: está al lado de la familia materna y, por ende, de los vencedores de la guerra, e impone su voluntad en la joven Julita de cinco años sin que la familia se dé cuenta. Víctor hace un papel definitivo en el destierro emocional de Julita. (2) Emilie Bergmann discute los efectos duraderos del trauma de Julia:

Pain and silence, the threat of violation by men and the threat of separation from women, respectively, surround Julia's sexual experiences and feelings. Her memories are imprinted with the images of the anchor on Julita's sunsuit, of walls or bodies imprisoning her, culminating in the demonstration at the University, in which she passively allows herself to be trampled by other students. She seems defined by others; even her self-destructiveness and feelings of powerlessness are personified as "other," the childish "Julita." (151)

La presencia de Víctor-por su nombre y sus acciones violentas-nos recuerda lo que es el poder de los vencedores. Además de crear un trauma casi inimaginable para Julia, el personaje de Víctor revela la falta de vínculo amoroso entre padre y madre. De esta manera, el padre de Julia, viviendo fuera de la casa familiar, también sufre un exilio impuesto por la madre. Los miembros de la familia materna pueden seguir en la esfera dominante (la casa familiar) por representar a los que ganaron la guerra civil. Por consiguiente, la *madre patria* en este caso es realmente *madre*, mientras que los exiliados, la diáspora de la guerra son *padre* (o, más sutilmente, en el caso del padre, en el fracaso en la ciudad). (3) La figura omnipresente de Franco, el padre de la nación, desplaza a los verdaderos padres, sobre todo a los que perdieron la guerra.

Debido al repetido exilio impuesto en ella, Julia vive en ambos lugares de la narración-la pesada casa urbana de la alta burguesía (véase epígrafe de esta sección) y la casa del campo de los "rechazados". Es aún más significativo que Julia ocupe otro espacio, el espacio entre las dos familias, sus peleas, casas e ideologías. De este modo, es

posible decir que Julia vive un doble destierro, cuádruple si se consideran las declaraciones de Ugarte y Zatlín sobre la mujer y su exilio automático en un patriarcado. Entonces, otra vez se nota el carácter interminable del exilio, esa extensión de “otros”, esa paradoja de Zenón mencionada por Domnica Radulescu (3). La existencia de Julia depende de las zonas de nadie (“otros” espacios horizontales y metonímicos) que necesita e intenta ocupar, los umbrales que sirven de puente entre espacios binarios pero que también son espacios propios. La angustia de Julia causada por la política familiar repartida entre las dos casas y los puentes entre las dos se demuestra primero en la casa urbana:

Bajo la aparente confabulación con Mamá, Julia trataba de hallar en Papá la muestra de su alianza. La encontraba. A veces, ligera: un simple movimiento de cabeza, un vago ademán con las manos, una mirada de reojo. Julia creía encontrarla y significaba para ella la última esperanza de que Papá aún le pertenecía en algún modo, de que Papá permanecía más ligado a ella por su pacto secreto que a ellos por la convivencia diaria. (31)

No obstante la seguridad que siente Julia al pactar con su padre, pronto se da cuenta de que “la alianza con Papá nunca existió” (32). Esto significa que Julia habita tierras de un padre u otro pero que nunca puede “pactar” de verdad ni con uno ni con otro. De este engaño inherente resulta el exilio/auto-exilio de la protagonista.

Las imágenes iniciales del recorrido por la memoria de Julia durante su noche de insomnio también se mueven entre extremos, en este caso entre la vida y la muerte. La primera mención de Barcelona, la ciudad natal de Julia y su familia, aparece en el cuento del velorio de la abuela paterna de la protagonista. Julia ve las figuras de su pijama, las

relaciona con el frío, el río y la noche y así indirectamente con la ciudad de Barcelona, el mar y la muerte de su abuela. Algunas de las palabras finales de la querida abuela-“Vas a ser tan guapa como tu madre” (18)-revelan una comprensión y simpatía entre abuela y nieta que, por lo general, no existen en otros sectores de la familia. La abuela paterna puede mencionar la apariencia de Julia sin ofenderla, algo que no logra ni la madre de Julia ni su abuela materna. Además, la corta oración incluye de manera cariñosa a ambos lados de la familia, así demostrando cómo la abuela podía cruzar y encubrir la brecha familiar exacerbada por los acontecimientos de la guerra civil. Al morir la abuela, también se mueren los tenues hilos de afecto entre las dos familias. Por consiguiente, la ciudad de Barcelona para Julia representa la muerte de la convivencia, una muerte fácilmente asociada con los resultados de la guerra civil española. Es decir que Julia observa y es parte indirecta de un irreparable cisma familiar y nacional. (4) Para Julia, “alienation consisted of a progressive loss of resemblance, of perceiving how unlike the collectivity she had become” (Simone De Beauvoir en Ilie, *Literature*, 52).

Por extensión, la casa de los padres de Julia, habitada por la madre y su familia debido a la expulsión del padre de la casa, es un microcosmos familiar de la ruptura cultural de la España de la postguerra. Julia se percibe como uno de los extranjeros todavía en casa de los vencedores, así creando un contexto paradigmático para el exilio interior. El único refugio disponible para la Julia extrañada es la biblioteca de la casa, donde puede explorar y leer lo que quiere: “Era el único lugar de la casa en donde no se notaba la presencia de los demás. En la biblioteca se sentía sola, agradablemente sola” (34). Aunque los demás ven la tendencia hacia la soledad como algo “raro” (35, etc.) y la

soledad de la noche en la habitación de Julia sólo amenaza, el espacio de la biblioteca es lo que anhela la protagonista porque sirve como el inicio de terapia para una niña que todavía no sabe (y que no sabrá en el transcurso de la narración) definir, señalar ni remediar lo que se ha malogrado. (5)

El padre, desterrado de la familia y su hogar, todavía tiene que vivir en Barcelona y sufrir el dolor de la distancia no tan distante de lo que fue y lo que ya no es. El padre, pues, hereda de manera emocional el destierro físico de su padre anarquista. El deseo imposible de Julia de crear un pacto secreto con el padre se traslada a las montañas cuando su madre decide no aguantar más a la niña. Es en la casa rural del abuelo rebelde donde Julia por fin establece un pacto con un miembro de la familia. Antes de mudarse a la casa de su abuelo, Julia ya se entera de la opinión negativa que tiene la familia materna de él:

Julita había oído hablar de él, pero no lograba hacerse una idea de cómo era en realidad. Mamá decía: Es un viejo chiflado, ¿a quién se le ocurre enterrarse en vida en aquel valle? Total por haber perdido la guerra, como si la guerra la hubiera perdido él. Bueno, decía Papá, cada cual tiene su carácter y sus ideas; no todo el mundo sabe perder. La abuela Lucía era quien peor hablaba de don Julio: Un ateo, Dios mío, un anarquista, peor aún que si hubiera sido comunista. Un sanguinario. (74)

La frase clave del padre-“no todo el mundo sabe perder”-demuestra que él entiende el carácter del exilio (o sea, el tener que enfrentarse con la pérdida material,

emocional y espiritual) y las razones por el autoexilio de su propio padre. El abuelo Julio, cuyo nombre demuestra un claro vínculo onomástico con la nieta, insiste en los paralelos entre él y su nieta: “No se llama Julita, dijo el abuelo alzando la voz. Se llama Julia, como yo” (79). Este viudo de la abuela cariñosa consigue comunicarse con la niña rara. No obstante el aparente desarrollo emocional de Julia durante su estancia en la casa del campo, Bellver señala las diferencias fundamentales entre el exilio de don Julio y el de su nieta: “Don Julio’s withdrawal is a consoling posture for an older man who has already enjoyed some degree of social integration, while Julia’s alienation represents stunted psychological development prior to integration” (39). Por lo tanto, la situación física de don Julio no equivale a la de la joven Julita. Los dos viven en el campo, uno por elección propia después de rechazar a sus compatriotas, y otra desterrada por fuerzas que deberían de ser enlaces (personales y no necesariamente políticos) de amor y cariño. Díaz enfatiza la situación física del protagonista como elemento importante en una narración de alienación: “Physical solitude is in each case the exteriorization of subjective estrangement, at once visible proof and intangible symbol of alienation” (8).

A pesar de que don Julio trata a su hija Elena de manera rígida y patriarcal, se permite mimar a la niña Julia al dejarla correr libremente por el campo y al proveerle clases particulares (sobre todo en latín). El hecho de que el abuelo insista en la enseñanza de la niña, en crear la “escuelita del campo”, se asocia con el refugio de la biblioteca en la casa de la ciudad. Además, como señala Andrew Bush:

Latin makes a complex inheritance. As an ancestral language in the double sense of its philological relationship to Spanish and of its source, for Julia, in the grandfather who flourished in the separatist atmosphere of Barcelona in the early part of the century, Latin might be regarded as a displaced figure for Catalan in this Castilian text. (146)

Tal como lo hacen muchos exiliados, Julia se protege a través de la lectura y la escritura. De hecho, son las figuras de mentores pedagógicos (Don Julio, la señorita Mabel, Eva) en la novela que ejercen la influencia más poderosa y afectiva en la protagonista tan desolada.

Don Julio se asocia metonímicamente con su antigua estudiante Eva, bajo la cual y a través de quien Julia experimenta una de las únicas épocas de paz en su vida: “Julia recordaba aquellos días como la época más apacible de su vida. En el despacho de Eva, las tardes transcurrían de prisa, demasiado para poder empaparse de la atmósfera tranquila y la seguridad que la envolvía” (176). La casa de don Julio y, más tarde, el despacho de Eva, representan el útero materno, es decir, el origen y el consuelo de la joven Julita/Julia. Esta asociación se dramatiza cuando se entera de que Eva anteriormente tuvo una relación amorosa con el padre de Julia. Entonces, la Eva independiente, liberal y generosa llega a representar a la madre de Julia, mientras su propia madre, o sea, el símbolo de su propia *tierra*, es la anti-madre, o el lugar de conflicto, rechazo y pérdida.

Al fin y al cabo, Julia vive en la casa del campo dos veces y tiene que volver a la casa materna dos veces, así sufriendo varios destierros físicos y emocionales, cada vez más agudos por la falta de estabilidad y seguridad en su vida. Al volver Julia a la casa de campo por segunda vez, se narra lo siguiente:

Un escalofrío le recorrió el cuerpo, como si hubieran introducido una barra de hielo en su espalda y la sacaran luego poco a poco, muy despacio. Mamá la había abrazado y la retuvo sólo unos momentos en sus brazos, pero Julita tuvo tiempo suficiente para saber que no sólo un cambio físico se produciría en ella durante la dolorosa ausencia. Muchas cosas iban a cambiar, otras morirían para siempre o perdurarían en su memoria, convertidas en un vago recuerdo. (98)

Esta cita revela que Julia siente (o, mejor dicho, presiente) todo lo que se perderá y todo lo que cambiará durante su segunda ausencia de la casa urbana. Esta existencia entre lugares (ciudad versus campo), entre ideologías (pro- versus anti-régimen) y entre seres (Julita de cinco años y Julia de veinte) se representa emblemáticamente en la novela por el umbral (en este caso, el portal), una metáfora destacada por varios críticos:

Julita permaneció tantos años sentada en aquel portal, que había envejecido allí, tuvo tiempo para madurar, para tomar conciencia de que podía dominar a Julia a su antojo, Julita se había convertido en un dios martirizador para Julia, un dios que reclamaba continuos sacrificios para calmar su antiguo dolor. (55-56)

El antiguo dolor es precisamente el dolor del exilio, el dolor de existir (o de sentirse no existir) entre dos espacios y de sacrificarse constantemente ante ese dolor.

Otro portal o umbral se manifiesta en el recuerdo subsecuente de Julia de la casa de playa de Sitges, el sitio de la violación de Julita (y, asimismo, lugar fundamental del inicio de las emociones desterrantes de la protagonista):

De pronto tuvo la urgente necesidad de castigarse por aquella alegría. No la merecía. Por la mañana había cometido un grave delito. Era culpable. Papá apareció en su mente, y luego el pozo, oscuro, profundo, tragándose. Julia recordaba que aquella tarde, en el portal de la casa, en verano, en Sitges, bajo el sol aplastante, sintió por primera vez la necesidad de pensar en algo que le llenara de dolor, de miedo, de angustia. Imaginó a Mamá muerta, en aquel tren que iba a llegar de un momento a otro, y que ella, Julita, no la vería nunca, nunca, nunca. (66)

Esta cita demuestra claramente que los sentimientos que componen el exilio son conflictivos (e.g. la alegría versus la tristeza, el deseo de olvidar versus la dulce nostalgia), a veces violentos y moribundos (las imágenes de los padres muertos) y siempre dolorosos (el miedo y la angustia). Moix agudiza textualmente estas sensaciones al emplear frases cortas y abruptas realizadas por comas, al usar construcciones paralelas de repetición (de X, de X) y al hacer hincapié en las formas y palabras negativas (no, nunca). Más tarde, después de que Julia habla con la directora de su escuela en Barcelona, experimenta

emociones parecidas a las que tuvo al sufrir la violación de Víctor, al perder a Rafael y al tener que mudarse repetidas veces: “Ni siquiera tenía ganas de llorar, le dolía todo el cuerpo y la extraña sensación de estar muerta suavizó el efecto de lo que había escuchado” (152). Está claro que el cuerpo de la protagonista y el dolor ahí experimentado a lo largo de la narración llegan a ser un *leitmotiv* del exilio.

El “destiempo”: El cuerpo de Julia/Julita

Amy Kaminsky asevera en el prólogo a su libro *After Exile* que “exile and all the processes related to it have a material component, and that component is felt, experienced, and known through the body” (xi). En *Julia* se destacan varios elementos fundamentales respecto al cuerpo de la protagonista. Primero, el estancamiento y aburrimiento que ella experimenta conducen a sus rumiaduras sobre el valor de la existencia versus el de la no-existencia, rumiaduras en gran parte internas. Segundo, la adopción del silencio como forma de ser, es decir la voluntad de convertirse en muda, surge del cuerpo pero ejerce su influencia más bien en el mundo exterior. Esta estrategia vital desafía las normas sociales y políticas del medio ambiente de la protagonista y, así, estructura un medio de rebelión y transgresión en contra de la cultura dominante. Finalmente, el desdoblamiento escrito como fenómeno corporal (la creación de dos seres existentes en dos cuerpos distintos, Julia y Julita) sirve para a) mediar el espacio entre lo interno y lo externo (captados en los tropos de aburrimiento y silencio, respectivamente) y b) proteger a la protagonista del dolor saliente del exilio (una protagonista impone el dolor en la otra y, después, intenta inventar maneras de evitar el dolor). En esta sección examino el desarrollo y la división de un cuerpo en dos para entender la naturaleza del exilio interior de la protagonista.

Según De Torre-Gracia, “el encarcelamiento o el exilio interior detenían el tiempo vital de su víctima” (83). Los resultados de esta detención del tiempo tienen que ser primero la monotonía y, después, la muerte, elementos que se desarrollan de manera extensa en *Julia*. Estas rupturas temporales se relacionan claramente con el “destiempo” que Wittin observa como parte íntegra de la experiencia del “destierro” (en Tabori, 2). A los veinte años la Julia desplazada no puede permitirse el lujo del entretenimiento porque no sabe soportar una alegría pasajera o temporal. Dice el narrador de *Julia*: “Efectivamente, permanecer en casa la aburría tanto como salir con Andrés, acudir a clase por las mañanas, ir al cine, leer o escuchar cualquier disco” (37). Julia sufre la tiranía del aburrimiento. Como adulta, ya no puede disfrutar de las aficiones de su niñez: excursiones, libros, cine, música. El aburrimiento no libera a la protagonista sino que la desespera: “La monotonía de aquel dormitorio le resultaba desesperante” (124) y “La monotonía a la que ella misma se había esclavizado la aburría mortalmente, pero los cambios la horrorizaban” (126). Aunque la protagonista también experimenta emociones que podrían promover expresiones físicas de cariño, no sabe o no puede actuar para realizarlas: “Entonces, Julia, al oír tales palabras, perdonaba todo a Andrés: sentía un gran cariño hacia él, le entraban ganas de abazarle, deseos de besar las pronunciadas entradas que anunciaban la futura calvicie. Pero contestaba: ¡Ah!, ¿sí?” (38). El cuerpo de Julia es su cárcel, pero al mismo tiempo es una unidad encarcelada por la sociedad dominante: “Viendo partir el coche de Papá, pensó que todos actuaban movidos por hilos misteriosos, y nunca se sentiría libre de ellos” (101). El aburrimiento mental impone una parálisis de la función física de los miembros del cuerpo de Julia, una congelación que se relaciona constantemente con la muerte y, de ahí, con su “otra” o su doble: “Al contemplarse en los

espejos se decía que parecía un fantasma y la muerta era ella” (130). La no-existencia o la inexistencia, ambas ligadas claramente a las repetidas imágenes de la muerte, empieza a definir lo que es el exilio interior de la protagonista: “Trató de recordar algo, el motivo de la extraña sensación de vacío, de inexistencia” (185). La repetición de los espejos, combinada con el “vacío”, logra retratar un determinado *mise en abîme* que se vincula otra vez con la paradoja de Zenón. Es decir que la protagonista sigue mirándose en un espejo tras otro sin poder realmente percibirse y, así, se conduce a sí misma hacia partes infinitesimales y, eventualmente, a lo que parece ser la nada, la inexistencia.

Claro está que una persona que promociona su propia inexistencia y que se refugia en ésta misma tiene que ser también una persona que no se expresa con frecuencia ni visible ni audiblemente. Aunque Julia necesita visceralmente a la gente, sólo le resulta poder convivir con esa gente en su propia imaginación: “demasiada imaginación, eso es, demasiada imaginación” (12). Su imaginación es precisamente “demasiada” porque no aprende a vivir realmente con otros; se nutre de la presencia de los demás en sus ensueños, sueños y pesadillas. El narrador cuenta que: “Resultaba imposible habituarse a dormir sin pensar en nadie, habituarse a vivir sin pensar en nadie, sin esperar a nadie, sin necesitar a nadie” (12). Otra vez Moix enfatiza la soledad de la protagonista al emplear frases cortas y paralelas y al poner de relieve las palabras negativas de sus construcciones.

En el colegio y en casa, Julia se establece como “bicho raro” debido a su rechazo de la expresión verbal. La gente la llama “la que no habla” (111), y Julia se tiene que

acomodar a la situación que ella misma ha creado: “No sabía cómo remediar el aislamiento que ella misma había provocado. Aunque le daba rabia, se esforzaba en aparentar que la terrible soledad en que la envolvía el colegio no le importaba en absoluto, e incluso se mostraba orgullosa de haberla conseguido” (111). No es que Julia no tenga emociones que necesiten palabras; sólo es que o no se permite el lujo de expresarse oralmente por el temor al alivio y a la alegría o que se niega a expresarse como modo de rebelarse en contra de las normas demasiado “verbalizadas”. Por ejemplo, Julia disfruta de las palabras de su tocayo cuando él se rebela por ella: “A Julita le gustaba que el abuelo hablara mal de Ernesto, de la abuela, y, en el fondo, se alegraba también de que lo hiciera sobre Mamá. Enmudecía en cuanto el abuelo empezaba a lanzar insultos contra toda la familia, pero en su interior sentía una profunda alegría” (89).

Al volver Julia a la casa urbana después de haber pasado cinco años con el abuelo en el campo, se rebela calladamente. Por ejemplo, se narra que: “Siguió lanzando injurias contra Papá, Mamá, la abuela Lucía, la Iglesia, y la inmoralidad de la moral burguesa” (108) y “Ojalá que se estrellara, dijo Julita en voz baja. Te van a amarrar, Julia. Debes tener cuidado y prestar atención. Esa gente es capaz de destruir cinco años en un par de semanas. No lo consientas” (108). Con la mención hacia el final de la novela de las manifestaciones estudiantiles en Barcelona, Julia empieza a permitirse “sólo pequeñas muestras de rebeldía; no se atrevía a más” (165). El entorno social de protesta, influenciado por las corrientes mundiales de la misma, despierta de una manera sutil a la protagonista. Irónicamente, este leve despertar es lo que anima a la protagonista a intentar quitarse la vida, otra forma clara de expresar la rebeldía y la transgresión (aunque

conduzca inexorablemente a una pasividad total y final). Las muestras de rebeldía parecen surgir de otro personaje, alguien que ha evolucionado contemporáneamente con la protagonista. De ahí viene el poderoso desdoblamiento de Julia en Julia/Julita.

En *Julia* lo que resulta llamativo es el nexo que forma el desdoblamiento con el tema del exilio interior. Las numerosas alusiones indirectas al contexto social de la postguerra tardía y el descontento evidente de la protagonista con las normas bajo las cuales deberá de vivir revelan una incomodidad con una situación exterior que se manifiesta en el desdoblamiento interior. La condición binaria esencial bajo el régimen franquista, esa condición que sufren los perdedores de la guerra civil y sus herederos, se reparte en varios binomios que se exponen claramente en la novela: Julita de 5 años versus la Julia de 20 virtualmente huérfana (Bellver 34); los sueños versus la realidad; la mujer abnegada (e.g. la abuela Lucía) versus la liberada (e.g. Eva; y, de una manera, la madre de Julia); la heterosexualidad versus la homosexualidad. Respecto a éste último, por ejemplo, Julia está mucho más cómoda con las muestras de cariño físicas de mujeres (siempre en la figura de su madre) que de hombres. Brooksbank Jones examina el conflicto y su carácter otra vez de umbral, o de estar entre espacios: “This slippage, with its schizophrenic resonances, occurs precisely because Julia is alienated from heterosexual and unready for homosexual contact” (81). Bergmann relaciona la represión de la sexualidad de Julia con su silencio: “Julia’s repression of her lesbianism is enacted by the repetitions and silences of the narrative” (150). Estos binomios tienen que ver con ese “otro” cultural, ese otro que necesita o anhela otra vida imposibilitada o dificultada por un régimen que todavía no sabe permitir una existencia plurivalente.

La imagen frecuente del espejo se asocia con esas series metonímicas relacionadas más con los “otros” de índole deconstruccionista, o sea, lo indefinible, lo pasajero, lo siempre cambiante. (6) Por ejemplo, Julia se mira en el espejo y el narrador cuenta: “No le gustaba mirarse en los espejos, pero de vez en cuando permanecía durante largo rato contemplándose en ellos. Sobre todo, le gustaba mirarse los ojos y el cabello. Sus ojos le gustaban, aunque a su parecer eran demasiado expresivos” (40). Los ojos de la protagonista, --quizás sea trillado decir “las ventanas hacia el alma”,-revelan una historia compleja y un futuro todavía no visto ni anhelado de manera concreta, tal vez “congelado” (Alberti). El espejo y los ojos (combinados con las series de figuras maternas y paternas) componen ese “centro ausente” de la protagonista que es y no es su doble. Es decir que el centro ausente existe precisamente por la falta de definición clara en la existencia de la protagonista. Schumm asevera que “later gazes in the mirror, however, do not reveal the individuality that Julia had noted in her eyes and hair” (“Progressive” 165).

La experiencia altamente física de Julia, sobre todo expresada mediante el olfato- la frecuente mención de los olores de sus alrededores (e.g. 19, 28, 35)-se vincula íntimamente con la función de la memoria y el nexos entre el presente/estado físico y el pasado/recuerdo de y nostalgia por una alegría que en aquel entonces despertaba al cuerpo. El desdoblamiento casi corporal y definitivamente emocional se manifiesta claramente en la narración, por ejemplo: “Fue un instante de estupor, como si ella no estuviera en ninguna parte, como si a pesar de no existir pudiera contemplar, y se llamó

a sí misma, se preguntó por ella. Se extrañó de su cuerpo. Supo que entonces, en aquel momento preciso, terminaba un tiempo que podía remontar poniendo en marcha aquel singular vehículo que era la memoria” (48).

Conclusiones: La experiencia física y el discurso del exilio interior

Ugarte insiste en que “‘exile’ is both a phenomenon and a human being of flesh and bone” (*Shifting Ground* 30). Ilie dice que “Exile exceeds the limits of geographical location and intersects with other experiences of severance” (*Literature* 58). Moix emplea una gran variedad de técnicas para exponer retóricamente la experiencia física de separación o ruptura. Se notan fuertemente en la narración las técnicas de alienación explicadas en el artículo de Díaz (situación física del protagonista, rupturas cronológicas, punto de vista, caracterización del protagonista existencialista y/o enajenado) y las tendencias de la escritura exílica expuestas por Ugarte (discurso moral, obsesión con la memoria, desplazamiento del sujeto, marginalidad) (*Shifting Ground* 31).

El narrador enfatiza el destierro físico de la protagonista, evocando la memoria a través de las descripciones físicas de un momento presente. El punto de vista de tercera persona combinado con el fluir de conciencia altamente íntimo sirve para enajenar al lector para que experimente algo parecido a la ruptura o el desdoblamiento complejo de la protagonista. La intertextualidad (cine, literatura) y los metatextos (sueños, pesadillas) aumentan la sensación de la distancia entre protagonista y ella misma (Otra) y entre la protagonista y el mundo que la rodea (otros). La metáfora de los umbrales (playa, portal,

etc.) se relaciona con la postura de la protagonista entre espacios y seres, mientras el uso de la forma negativa señala la tendencia de Julia de intentar autoborrarse en la no-existencia y, eventualmente, en el suicidio fracasado mediante el cual se impone la victoria del alter-ego Julita. Moix usa metáforas y metonimias para demostrar el carácter dicotómico y a la vez infinitamente indefinible del exilio de su protagonista tan notable (Schumm, “Progressive Schizophrenia” 151).

Las implicaciones sociopolíticas del exilio interior de *Julia* se manifiestan en el tropo del cuerpo dividido relacionado con la nación, la política interior y exterior, las brechas entre edades y generaciones y el género y la sexualidad. La imagen de los umbrales sugiere sutilmente que Ana María Moix está entre generaciones. Es decir que vive bajo el régimen franquista tardío pero observa, experimenta y textualiza las olas de rebeldía y cambio que llegan a la Península desde fuera. Brooksbank Jones resume agudamente la trama de *Julia* en cuanto al contexto de su publicación:

It could be argued, however, that if Julia is given no patronym it is in the name of an identity which is precisely not dependent on the symbolic order. It might be that a culture is being sought in which heterogeneous elements—a relation to mother love, for example, and other possibilities which are not exclusively heterosexually determined—can make their mark, and a woman writer make her name, without appearing under the sign of psychosis. (“Sacrifice” 34)

Por extensión, el exilio de Julia-su destierro-se puede notar en la cultura de la cual es miembro. Su alienación llega a representar la alienación de la “confluencia interpersonal” (Ilie *Literature* 58) de sus alrededores. El “destiempo” en *Julia* es lo que fomenta la regresión de la protagonista, quien no encuentra resolución a su situación exílica. El complejo andamiaje narrativo de la postura física y del cuerpo de la protagonista provee el espacio para una amplia gama de técnicas narrativas para exponer los sutiles y siempre variantes matices del exilio.

Notas

(1). Véase el cuarto capítulo de *Reflection in Sequence* de Sandra Schumm para un análisis del uso del espejo y de la metonimia en *Julia*. También véase *Others* de J. Hillis Miller para entender la distinción entre el Otro (de los estudios culturales) y los otros (series metonímicas y a veces indefinibles como mutaciones del ser).

(2). Para más observaciones sobre la violación, véanse las páginas 157-60 del artículo de Schumm, 32-33 en “Ana María Moix and the Sacrifice of Order” (Brooksbank Jones), 76-77 de “The Incubus and I: Unbalancing Acts in Moix’s *Julia*” (Brooksbank Jones), 142-43 del artículo de Bush y 120-22 del artículo de Nichols.

(3). Para una examinación de las complejas capas del término ‘patria’, véase el Capítulo 1 (“After Exile”) del libro *After Exile. Writing The Latin American Diaspora* de Amy Kaminsky.

(4). El contexto sociopolítico de la protagonista (en una generación más joven vinculada con el franquismo pero separada de las realidades de la guerra civil y la postguerra inmediata) se relaciona con la posición de Moix en su “generación” literaria, según C. Christopher Soufas: “The parallel emergence and institutionalization of Franquism as a political doctrine and social reality and the literary generation as a powerful critical concept is no accident. Like Franquism, literary criticism in Spain after the Civil War also depends upon a concept of *caudillaje* that is most fully realized in the notion of the literary generation and the ideological conformity that such a concept invariably suggests. At a number of levels—formal, ideological, and epistemological—*Julia* is strongly imbued with the idea that the primary Spanish reality is a generational one that leaves little or no room for self-development. *Julia*’s painful insertion into such a milieu also becomes an occasion for Moix to reflect indirectly upon such issues in relation to the writing of novels in Spain by a new generation” (218).

(5). Ugarte comenta el elemento de la terapia en la escritura exílica: “Ironically, the exile’s voice often becomes self-absorbed when the very intention is to discover and describe a collective experience. Thus, there is a therapeutic dimension of exilic writing; exiles may feel a need to purge themselves of emotions that are excessively painful” (208). Sin embargo, en el caso de *Julia*, la protagonista no puede encontrar el “colectivo” que tanto necesita. Su alienación y repetido (en vez de constante) exilio le impiden el desarrollo sano de una escritura o pensamiento terapéutico.

(6). Véanse artículo y libro de Schumm sobre la metonimia y el espejo en *Julia*.

Obras citadas

Bellver, Catherine G. "Division, Duplication, and Doubling in the Novels of Ana María Moix". *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Eds. Ricardo Landeira and Luis T. González-del-Valle. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. 29-41.

Bergmann, Emilie. "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development". *ALEC*, 12, 1-2 (1987): 141-56.

Brooksbank Jones, Anny. "Ana María Moix and the Sacrifice of Order". *Letras Femeninas* 23, 1-2 (1997): 27-40.

_____. "The Incubus and I: Unbalancing Acts in Moix's *Julia*". *Bulletin of Hispanic Studies* 72 (1995): 73-85.

Bush, Andrew. "Ana María Moix's Silent Calling". *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware P, 1991. 136-58.

De Torre-Gracia, Emilio E. "El encarcelamiento del exilio interior". *Monographic Review/Revista Monográfica* 11 (1995): 81-93.

Díaz, Janet W. "Techniques of Alienation in Recent Spanish Novels". *Journal of Spanish Studies* 3, 1 (Spring 1975): 5-16.

Flitter, Derek. "Natureza simbólica e exilio interior na poesía galega de Rosalía de Castro". *Anuario de estudios literarios galegos* (1994): 109-21.

González, Angel. "El exilio en España y desde España". *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: '¿Adónde fue la canción?'*.

Ed. José María Naharro-Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991. 195-209.

Ilie, Paul. "Exile Studies: Sum-Up and Theory". *Monographic Review/Revista Monográfica* 2 (1986): 216-22.

_____. *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.

Kaminsky, Amy. *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

Miller, J. Hillis. *Others*. Princeton: Princeton UP, 2001.

Moix, Ana María. *Julia*. Barcelona, Lumen, 1991.

Nichols, Geraldine Cleary. "*Julia*: 'This is the Way the World Ends...'"'. *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ed. Janet W. Pérez. Madrid: Porrúa, 1983.134-24.

Radulescu, Domnica. Introduction, *Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices*. Ed. Domnica Radulescu. Lanham, MD: Lexington, 2002.

Realms of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices. Ed. Domnica Radulescu. Lanham, MD: Lexington, 2002.

Schumm, Sandra. *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*. Lewisburg: Bucknell UP, 1999.

_____. "Progressive Schizophrenia in Ana María Moix's *Julia*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19, 1 (Fall 1994): 149-71.

Soufas, C. Christopher. "Ana María Moix and the 'Generation of 1968': *Julia* as (Anti-) Generational (Anti-) Manifesto". *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Eds. Ricardo Landeira and Luis T. González-del-Valle. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. 217-28.

Stewart, Melissa. "Memory in Ana María Moix's *Julia*". *Ojáncano* 10 (1995): 41-49.

Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile*. London: Harrap, 1972.

Ugarte, Michael. *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature*. Durham: Duke UP, 1989.

____. “Women and Exile: The Civil War Autobiographies of Constanca de la Mora and María Teresa León”. *Letras Peninsulares* 11, 1 (Spring 1998): 207-22.

Zatlin, Phyllis. “Passivity and Immobility: Patterns of Inner Exile in Postwar Spanish Novels Written by Women”. *Letras Femeninas* 14, 1-2 (1988): 3-9.

Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio

Natalia Navarro Albaladejo
Penn State University

El golpe de estado que Uruguay experimentó en 1973 sometió al país a una larga dictadura que condujo al exilio a miles de ciudadanos. Los uruguayos se vieron inmersos en un sistema de autocensura cuyo objetivo era evitar ser detenidos e interrogados por las fuerzas policiales. Con todo y con ello, según afirma William Davis, Uruguay tuvo más prisioneros políticos per cápita que cualquier otro país (57). El sector intelectual vocero de la opinión del pueblo fue brutalmente silenciado y censurado, lo cual no evitaría que escritores como Mario Benedetti hicieran pública su opinión al respecto. Inmediatamente después del golpe militar en junio del 73 Benedetti escribe el prólogo a su obra *Letras de emergencia*, una colección de textos escritos entre 1968 y 1973, donde el autor afirma:

De modo que cuando sostengo que este libro no es panfletario, no me estoy poniendo a salvo como escritor, ni mucho menos estoy esbozando un autoelogio. Simplemente creo que este libro es literatura, pero de emergencia; es decir, directamente motivada por la coyuntura, y también claramente destinada a desempeñar una función social o política, pero no como **panfleto** sino como **literatura**. (énfasis del autor, 8-9).

Este compromiso social y político determina la producción artística del escritor incluso después del proceso dictatorial. Por otro lado, que el autor se sepa pública figura política también refuerza su compromiso desde y después del exilio. El compromiso político-social que Benedetti plasma en su producción se materializa desde una sólida creencia en el deber ético del intelectual. Según Homi Bhabha este deber contribuye a establecer el binarismo entre teoría y política al comprender al intelectual comprometido

como un teórico del conocimiento práctico cuyo criterio es la racionalidad y cuyo objetivo es combatir la irracionalidad de la ideología (30).

Mario Benedetti sostiene una noción esencialista de cultura que asocia a la misma con un pasado, una tradición y con una territorialidad. (1) La creencia que Benedetti expresa en la necesaria continuidad de la cultura, basada en la inmersión de los intelectuales en la realidad comunitaria, así como su creencia en la madurez cultural implica en el autor la asunción de una temporalidad lineal y remite de nuevo a puntos de partida esencialistas que el discurso de la posmodernidad cuestiona y pone en tela de juicio. El abandono de los grandes discursos teleológicos produce en el plano político el rechazo de cualquier política redentora y la superación de las categorías clasistas de la modernidad (Heller y Fehér, 3). A lo largo de su carrera literaria Mario Benedetti ha abierto espacio a algunos de los paradigmas de la posmodernidad en su producción, sobre todo en la prosa ficcional. No cabe duda que su experiencia de exilio ha contribuido a una mejor comprensión del carácter relacional de toda nacionalidad y también de la subjetividad. No obstante en su obra subyace una resistencia a abandonar el compromiso ético-social del intelectual, lo cual origina una serie de tensiones que tienen sobre todo que ver con la concepción de la temporalidad. La tensión se origina por la confluencia de la necesidad por parte del exiliado de remitirse al pasado y la insistencia del posmodernismo por situarse permanentemente en el presente y al mismo tiempo después del mismo (Heller y Fehér, 11).

Uno de los más recientes estudios que abordan la obra del uruguayo Mario Benedetti en el contexto del exilio y el "desexilio" que padeció es el de Carmen Faccini: *Mario Benedetti: Un discurso contrahegemónico en el exilio* (2001). Su trabajo

sobre la obra benedettiana se basa en "un método de análisis sociocrítico e ideológico" (33) que parte de que toda creación literaria es una práctica social y por ende ideológica. Faccini llega a la conclusión de que la obra en el exilio del autor uruguayo se basa en la creación de un discurso contrahegemónico que lo liga a la lucha antidictatorial de Uruguay y que lo mantiene vinculado a su país mediante cierto nivel de compromiso social para con el mismo. En la etapa de desexilio, argumenta Faccini, se observa una desestabilización de la función contrahegemónica, que ya está preconizada en ciertas "tensiones discursivas" de la etapa del exilio en España. Según la autora, esta desestabilización supone la desarticulación del discurso contrahegemónico en la obra no ensayística del autor y Faccini se pregunta si esa desarticulación "no obedece a posibles consecuencias del exilio; es decir, a la constatación del desgaste o bien de la inviabilidad de un discurso estético proyectado por el imaginario de un sector ya desconectado de una sociedad dramáticamente. (114, cursiva de la autora) Faccini no da una respuesta clara a esta pregunta y deja sin abordar la aparente contradicción del abandono de las estrategias contrahegemónicas en el discurso estético pero no en el ensayístico. Es de esas "tensiones discursivas" de donde este estudio partirá. Tensiones que están a mi parecer presentes en toda la obra de Benedetti en el exilio, y que son inherentes a la condición de exiliado.

La concepción inicial del texto en Benedetti, en especial de la novela como referente totalizador, se puede apreciar en su ensayo "Tres géneros narrativos" de 1953, donde al hablar de este género afirma: "En la novela la versión es total (...) Desde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser la vida por sus cuatro costados...(112-13). Esta visión totalizadora del género novelesco coincide con una de las tendencias de la crítica literaria marxista, que Julie Rivkin y Michael Ryan llaman "teoría del reflejo y el materialismo cultural" y que ve la literatura como espejo

del mundo histórico (239). Pero en Benedetti esta concepción de la novela cambia con el tiempo. Dichos cambios vienen determinados por varios elementos: su compromiso político, cómo éste se ve afectado por el exilio, y también las diferentes tendencias que surgen en el ámbito de la teoría y la crítica literarias.

En los doce años que duró su exilio Benedetti escribió una novela (*Primavera con una esquina rota*, 1982), dos libros de cuentos, cuatro libros de poesía, una obra teatral y ensayos literarios y políticos que se reúnen en *El desexilio y otras conjeturas* (1984). El tema del exilio es omnipresente en toda la obra del autor durante este período. La escasa producción novelística del autor en estos años puede radicar por una parte en el rechazo que expresa hacia el boom de la novela latinoamericana, y por otra, en un cambio de concepción del género novelesco en este período; cambio éste que vendría también auspiciado por la aparición y desarrollo del movimiento posestructuralista en el ámbito teórico. Mario Benedetti considera el boom una operación "literario-comercial" de la que no se siente parte. (2) El rechazo del autor a la mercantilización de la literatura, así como a la comodidad que siente en el género poético pueden también justificar la abundancia de la producción poética de Benedetti en este período. Que nos centremos en el análisis de *Primavera con una esquina rota* responde a que la novela se sitúa al final del período de exilio de Benedetti, cuando ya la experiencia ha sido notablemente asumida por el autor. También porque la novela ejemplifica de una forma más sólida y continua las tensiones a que está sujeto el exiliado, tanto el ficticio -los personajes de la novela-, como el real -el autor mismo.

Numerosos críticos que han abordado el tema del exilio, (3) diáspora y movimientos migratorios han coincidido en señalar una constante de repetición en la

consolidación del sujeto desterritorializado. Desde el nuevo espacio en que se encuentra, este sujeto inicia simultáneamente una dialéctica de recuerdo y olvido del pasado, que desvela la tensión que produce la necesidad de remitirse temporal y espacialmente al pasado para constituirse contra ese pasado que el sujeto evoca. Es esta tensión la que de alguna manera genera todas las demás que se dan en el exiliado. Trasladado al plano discursivo, se aprecia en *Primavera con una esquina rota* un intento por parte de Benedetti de ajustar cuentas entre el sujeto público con compromiso político y el sujeto exiliado que ansía una "reterritorialización" inmediata. El compromiso político que como figura pública adquirió Mario Benedetti antes del exilio insta al autor exiliado a perfilar una identidad muy basada en el "pasado de patria" y le exige además una continuidad en su compromiso. Por otro lado, el sujeto en el exilio reclama una apertura al diálogo con todo lo que el país de acogida le está ofreciendo, lo conduce a la transculturación. Tres temporalidades entran aquí en conflicto: la lineal que implica la creencia en la maduración cultural necesaria en Uruguay, interrumpida con el proceso dictatorial; por otro lado la temporalidad recursiva del ser en exilio; finalmente, y tras haber asumido los cambios en la subjetividad que implica el exilio y el discurso de la posmodernidad, esa temporalidad del eterno presente a la que Benedetti se resiste. El autor se ve así enfrentado a ese "riesgo de hibridez" que menciona en su ensayo *Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural* (1979): "... la yuxtaposición del *pasado de patria* con el *presente de exilio* puede generar un riesgo de hibridez o de ambigüedad, que sólo en ciertos casos podrá ser evitado, merced a un talento, una convicción o una sensibilidad nada comunes." (78, cursiva del autor).

En esta única novela que Benedetti escribe en exilio, la parte testimonial, en la que el autor se identifica con nombre propio, cumple esa función de compromiso que

responde a la figura pública. Se trata de los capítulos titulados "Exilios." El resto de capítulos, ficcionales, desvelan la necesidad de apertura hacia ese otro país de acogida. Esta actitud de integración viene sobre todo encarnada en el personaje de Don Rafael, cuyas primeras palabras en la obra son "Lo esencial es adaptarse" (21). Aunque este personaje tampoco está libre de cierta tensión que lo remita a su pasado en Uruguay, él es quien más abiertamente aboga por la integración en el país de acogida. El texto explora en este sentido el conflicto que se establece entre el deseo de olvidar y la necesidad de recordar. La metodología a seguir en este ensayo será el comentario y análisis de la estructura de la novela, compleja y cargada de significación, así como el análisis de las tensiones que la obra presenta a nivel narrativo-argumental y a nivel metadiscursivo. Esto nos conducirá a conclusiones respecto al compromiso político del escritor para con Uruguay y al efecto que el exilio ha tenido en dicho compromiso. La noción que Benedetti presenta de novela en su ensayo de 1953 teoriza la concepción de la identidad y del texto como imagen. Con el análisis de su novela, escrita casi treinta años más tarde, ilustraremos el desplazamiento hacia la concepción del texto como espacio discursivo de reconstrucción de la subjetividad. Este desplazamiento es indicativo también del cambio global que se ha producido en la sociedad occidental con la generalización de la democracia y de la capitalización, y las consecuencias que los movimientos migratorios masivos han tenido en la discursividad de occidente y en la de los desterritorializados.

Publicada en 1982, *Primavera con una esquina rota* es una novela que ya desde su título nos anuncia la tensión que encierra: la palabra "primavera" remite a una temporalidad cíclica, que viene contrarrestada por la "esquina rota", el elemento que introduce la temporalidad lineal. "Primavera" augura un nuevo comienzo para los protagonistas. La mención de una ruptura es lo que inserta esa temporalidad lineal en la

obra: se trata de una primavera fragmentada, como fragmentada es la visión del exilio que ofrece la novela, y que exige del lector una labor de reconstrucción en la lectura, similar a la que los personajes llevan a cabo para el intento de reconstrucción de su propia identidad. La estructura de *Primavera* es compleja y muy significativa. Las conclusiones sobre la obra están en parte basadas en la significación de la estructura, por esto es pertinente presentar en detalle el principio organizativo de la novela. Como la obra tiene un importante elemento testimonial, voy a centrarme en ilustrar cómo diversos fragmentos testimoniales ("Exilios") se enlazan y entran en diálogo entre sí y con los ficcionales. *Primavera* presenta una estructura repetitiva de cuarenta y cinco capítulos en los que el autor da voz a los diferentes miembros de una familia dividida por el exilio y el encarcelamiento de Santiago, hijo de Don Rafael, esposo de Graciela, padre de Beatriz y amigo y compañero en ideas políticas de Rolando. (4) La estructura básica para la disposición de los diversos fragmentos radica en dar primacía en cada uno a un personaje diferente; así, los titulados "Intramuros" son cartas escritas por el preso a Graciela en las que le cuenta sus modos diferentes de supervivencia en la cárcel. Los dos últimos "Extramuros" son más bien un monólogo interior libre que expresan las emociones más inmediatas de Santiago al ser liberado. Los llamados "Heridos y contusos" incluyen mayoritariamente un formato dialogado y se centran en el personaje de Graciela. Los siete titulados "Don Rafael" son también narraciones en primera persona que responden a lo que podría ser un diario y que consisten en reflexiones sobre las consecuencias del exilio exterior -frente a esa suerte de exilio intramuros que padece su hijo- y en las formas diversas de sobrevivirlo. Beatriz, la hija de Santiago y Graciela, de nueve años, da nombre también a siete capítulos narrados en primera persona en los que su lógica infantil desarma el mundo del exilio y sus consecuencias con un minucioso análisis del léxico

que va aprendiendo. Los siete llamados "El Otro" vienen a dar la perspectiva de Rolando Asuero, amigo de Santiago y también en el exilio, quien acabará enamorándose de Graciela y ocupando la ausencia de su esposo. Los capítulos "El Otro" varían narrativamente de la primera a la tercera persona pero todos están focalizados desde el punto de vista de Rolando. Finalmente, hay nueve fragmentos bajo el nombre "Exilios" que presentan una grafía en cursiva y que están narrados desde la primera persona de Mario Benedetti. Se trata por tanto de capítulos testimoniales en los que el autor expone anécdotas de su propio exilio y otras que tienen que ver con otros exiliados. Algunos de estos capítulos incluyen testimonios sobre hechos que ocurrieron durante el proceso de creación de la novela. *Primavera* fue escrita, como el autor señala al final de la misma, entre octubre de 1980 y octubre de 1981 en Palma de Mallorca, e incluye testimonios sobre la recepción por parte de algunos exiliados del resultado negativo del Plebiscito que tuvo lugar en Uruguay el 30 de noviembre de 1980. (5) Se incluye también el testimonio de la sonada liberación de David Cámpora de las cárceles uruguayas y de su reunión con su familia exiliada el 20 de marzo de 1981. Con la inclusión de estos fragmentos, intercalados entre lo que es abiertamente ficticio, se consigue precisamente realzar la "veracidad" de lo ficcional. Por otra parte, esta inclusión deja entrever también esa tensión ya expuesta entre la necesidad simultánea de recordar el pasado y de olvidarlo para poder invertir en un futuro. El carácter testimonial refuerza la importancia de la memoria. Así, los "Exilios" contrastan con aquellos fragmentos ficticios en los que se aboga por una integración sin provisionalidades en la comunidad de acogida. Además, en estos capítulos Benedetti se le revela al lector no sólo como sujeto que ha sufrido las consecuencias de un exilio político, sino también como figura reconocida por su compromiso político y por su labor como escritor y orador.

Las variaciones en la estructura de la novela se fundamentan en la repetición de capítulos que dan voz a los seis diferentes personajes, incluyendo al mismo Benedetti. Dada esta estructura repetitiva, la novela se puede segmentar en siete partes.

Segmento primero:

- 1 - Intramuros (Esta noche estoy solo)
- 2 - Heridos y contusos (Hechos políticos)
- 3 - Don Rafael (Derrota y derrotero)
- 4 - Exilios (Caballo verde)
- 5 - Beatriz (Las estaciones)

En este primer segmento el autor nos introduce a todos los personajes a excepción de Rolando Asuero. El tono de cada capítulo de "Exilios" responde a lo que se ha ido presentando en los capítulos de ficción. Este primer "Exilios," subtítulo "Caballo verde," nos presenta un personaje en su etapa inicial de exilio en Buenos Aires. La escena se sitúa en enero de 1975 y no sólo entabla un diálogo con el capítulo anterior de "Intramuros", sino que además ilustra parte de lo que se afirma en el siguiente capítulo de "Exilios (Una invitación cordial)." El diálogo de este testimonio se establece así entre la ficción y entre los otros testimonios. En este segmento el "Intramuros" presenta una carta de Santiago a Graciela, en la que desde la cárcel habla de la soledad que experimenta y elabora sobre las estrategias de comunicación entre compañeros de celda. Esa solidaridad que caracteriza la relación entre encarcelados y la apertura hacia el otro a la que Santiago apunta son comparables a la condición de exiliado. Tanto en el exilio como

en la cárcel la apertura al otro es constructiva, mientras que la clausura al compañero deteriora más que la propia soledad. La apertura a la comunicación genera así mismo una solidaridad que se pone de manifiesto en "Exilios (Caballo verde)," cuando una amiga de Benedetti advierte a éste y a su esposa de una "operación rastrillo" en el barrio bonaerense en el que viven.

Segmento segundo:

- 1 - Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?)
- 2 - El otro (Testigo solito)
- 3 - Exilios (Invitación cordial)
- 4 - Heridos y contusos (Uno o dos paisajes)
- 5 - Don Rafael (Una culpa extraña).

En este segmento el autor introduce a Rolando Asuero como "el otro", dejando fuera a Beatriz. El diálogo entre lo testimonial se establece aquí porque "Exilios (Invitación cordial)" tiene lugar en Lima sólo unos meses después de "Exilios (Caballo verde)." En este segundo fragmento testimonial el autor critica sarcásticamente el razonamiento ilógico de cualquier sistema represivo y se justifica el constante ir y venir de Benedetti entre países latinoamericanos. En este capítulo Benedetti también expresa de forma explícita su deseo de trasladarse a Cuba, lo cual enlaza con el siguiente "Exilios" en el próximo segmento.

Segmento tercero

- 1 - Intramuros (El río)
- 2 - Beatriz (Los rascacielos)
- 3 - Exilios (Venía de Australia)
- 4 - El otro (Querer, poder, etc)
- 5 - Don Rafael (Dios mediante)
- 6 - Heridos y contusos (Un miedo espantoso)

En esta tercera parte están presentes las voces de los seis personajes. En el capítulo "Exilios (Venía de Australia)," que enlaza con el anterior de "Exilios" por desarrollarse en Cuba, el autor reincide en esa faceta de figura pública al presentar a un uruguayo exiliado que lo reconoce en el aeropuerto de México cuando ambos se trasladan a Cuba. El autor es consciente de su labor como figura pública y esto determina la actitud que adoptará en el exilio y también la continuidad del compromiso político que ya había iniciado antes de éste. Este fragmento testimonial es así mismo un medio para el autor de expresar la identificación de los exiliados revolucionarios con el sistema cubano. La apología que el autor hace del gobierno cubano es evidente a lo largo de toda la obra y la hace extensible a otros exiliados, en este caso, hasta el punto de presentar a Falco, un exiliado uruguayo en Australia de vacaciones en Cuba que intenta regularizar su situación para quedarse en la isla. En "Venía de Australia" Falco recuerda en su conversación con Benedetti el entusiasmo que tenían los jóvenes en Uruguay en 1969 y 70 y cómo la desilusión vence finalmente en el 71. El diálogo de lo testimonial y lo ficcional se

establece aquí por la ilustración de ese desánimo en el capítulo siguiente, "El otro (Querer, poder, etc)", donde Rolando recrea una conversación entre los compañeros en la que se observa cómo sus amigos se dejan vencer por una visión catastrófica y desilusionada que les lleva a defender una lucha sólo en el plano moral.

Segmento cuarto:

- 1 - Intramuros (El complementario)
- 2 - Exilios (Un hombre en un zaguán)
- 3 - Beatriz (Este país)
- 4 - Heridos y contusos (Soñar despierta)
- 5 - Don Rafael (Locos, lindos y feos)
- 6 - Exilios (La soledad inmóvil)
- 7 - El otro (Titular y suplente)

El primer testimonio en este cuarto segmento, "Exilios (Un hombre en un zaguán)" viene a reforzar lo expuesto por Santiago en el capítulo anterior de "Intramuros (el complementario)," por lo que el diálogo entre testimonio y ficción queda una vez más de manifiesto. Santiago explica a Graciela en una carta cómo es fundamental para la supervivencia no traicionar los propios principios cuando se está en la cárcel y cómo el encierro supone un espejo en el que la exploración sobre sí mismo se lleva a cabo por medio de cartas. (6) La escritura se presenta así como medio por el cual entablar un proceso de autoconocimiento y también como espacio en el que el recuerdo tiene cabida

para la reconstrucción de la identidad. Gracias a sus cartas Santiago es capaz de construir un puente con su pasado y crear lazos con las personas que conformarán su futuro cuando sea liberado. Santiago se reconstruye como sujeto en el proceso de la escritura. En este sentido todos los capítulos de "Exilios" refuerzan esta idea, pues en ellos es el mismo Benedetti quien establece por medio de la escritura un diálogo con su propio pasado. Sin embargo, la proximidad de este capítulo de Santiago con uno testimonial revela que este proceso de autoconocimiento e intento de reconstrucción tiene lugar en todos los niveles de la novela. En primer lugar ocurre en el nivel ficticio con Santiago recurriendo a sus cartas; en el testimonial, con Benedetti como protagonista de "Exilios", real pero ficcionalizado al mismo tiempo; y en el nivel metanarrativo, con Benedetti autor de la obra. La escritura se presenta como eje que une estos tres niveles y articula así mismo el diálogo que se establece entre testimonio y ficción. Volviendo al capítulo testimonial de este cuarto segmento, en "Exilios (Un hombre en un zaguán)" el autor remite a un pasado previo a su exilio. Específicamente, se hace referencia a cuando conoce a Hernán Siles Zuazo, exiliado en Uruguay, y narra cómo luego se lo vuelve a encontrar en su "exilio porteño" años más tarde. (7) Con este capítulo Benedetti viene a mostrar cómo la experiencia del exilio es un terreno común en países latinoamericanos y cómo la "obligada internación" a la que sarcásticamente refiere Santiago al hablar de su encarcelamiento, corresponde en el caso de los exiliados a una obligada expulsión, con similares procesos a los vividos por los encarcelados. Este capítulo conecta así también con "Don Rafael (Locos, lindos y feos)." En este fragmento Don Rafael analiza las entrelíneas en las cartas de su hijo y racionaliza las pautas de comportamiento que éste se impone en la cárcel. Estas pautas conforman el manual de supervivencia de aquellos que están encarcelados, pero también se pueden aplicar a los exiliados. El proceso pasa por

controlar los propios odios, seguir fiel a sus principios y desmitificar su propia muerte. Otro punto de conexión que enlaza este capítulo "Locos, lindos y feos" y los testimoniales es la labor que como exiliado se impone don Rafael: servir de memoria a aquellos que compongan la nueva patria. (8) Esta labor se constituye como una puerta de futuro, y se presenta como el gran compromiso social al que se deberán los exiliados cuando el proceso dictatorial acabe. Tanto Benedetti en sus testimonios en esta novela, como Don Rafael, tienen clara su tarea de compromiso político para con Uruguay, pero paradójicamente ambos comprenden que la inserción en el exilio es condición básica para su propia supervivencia.

Segmento quinto

- 1 - Intramuros (El balneario)
- 2 - Beatriz (Una palabra enorme)
- 3 - Exilios (Penúltima morada)
- 4 - Heridos y contusos (Verdad y prórroga)
- 5 - Don Rafael (Noticias de Emilio)
- 6 - El otro (Turulato y todo)
- 7 - Beatriz (La polución)
- 8 - Exilios (La acústica de Epidaurós)

Como se puede apreciar, el orden de aparición de los capítulos varía en cada segmento, pero la repetición responde al manejo de la tensión en el plano argumental de la obra. Por ejemplo, en esta quinta parte hacia la mitad de la novela se devela el amor entre Graciela y Rolando, y se duplica el capítulo de "Exilios." La duplicación del capítulo de "Beatriz" en este segmento responde a una necesidad de aliviar la tensión argumental, que se genera por la intensidad de los dos capítulos de "Exilios" y del capítulo de "Don Rafael (Noticias de Emilio)", donde se hace partícipe al lector del asesinato por parte de Santiago de su primo. El segundo capítulo testimonial de este segmento, "Exilios (la acústica de Epidauros)," es también significativo porque rompe la dinámica narrativa de la obra estructurándose en forma de poema. Este capítulo se articula como respuesta a otro poema de Roberto Fernández Retamar que viene citado a modo de epígrafe. En su poema Benedetti manda un saludo a los presos en Uruguay desde las ruinas de Epidauros, viniendo a mantener viva la memoria y con ella, el deseo de justicia. Así mismo, el primer capítulo testimonial de este segmento, "Exilio (Penúltima morada)" es un tributo a Luvis Pedemonte, también exiliado en Cuba y fallecido en el exilio sin poder volver a Uruguay. Parte de este testimonio conforma el poema "Hasta los elefantes" que aparece publicado en *Viento del exilio* (1981), y en él se vuelve a reforzar la idea que entra en tensión con el carácter testimonial del capítulo. Refiriéndose a Luvis afirma el autor en este capítulo testimonial: "El sabía que la mejor fórmula contra el azote del exilio es la integración en la comunidad que acoge al exiliado"(125). Se trata de nuevo de mantener la memoria intacta, como Benedetti hace al recordar en sus capítulos testimoniales, pero por otra parte se trata también de insertarse sin condiciones en esa otra sociedad en que son acogidos. Se pone así de manifiesto en estos dos capítulos, no sólo la importante faceta poética de

Mario Benedetti, sino también el diálogo que el autor establece con personalidades conocidas que comparten agenda ideológica con él.

Segmento sexto:

- 1 - Intramuros (Una mera posibilidad)
- 2 - Heridos y contusos (El dormido)
- 3 - El otro (Sombras y medias luces)
- 4 - Exilios (Adiós y bienvenida)
- 5 - Don Rafael (Un país llamado Lydia)
- 6 - Beatriz (La amnistía)
- 7 - El otro (Ponte el cuerpo)
- 8 - Heridos y contusos (Put a vida)
- 9 - Exilios (Los orgullosos de Alamar)
- 10- Don Rafael (Quitar los escombros)

Este segmento constituye un buen ejemplo del constante proceso de contrarrestar la negatividad y la tensión en la novela. En él, una vez desvelada la historia de amor entre Rolando y Graciela, se augura la posible puesta en libertad de Santiago. Ese momento posclimático en la novela es fundamental para determinar qué tono adoptará la segunda mitad y el desenlace de la misma. En este punto el autor incluye el capítulo de "Exilios

(Adiós y bienvenida)," en el que se nos narra la liberación de David Campora en 1981 gracias a la intervención de los habitantes de la ciudad alemana en la que se encuentra exiliada su familia. Este testimonio supone un giro en la tónica que habían seguido los otros capítulos de "Exilios" al anunciar un futuro de exilio abiertamente positivo. En este sentido el testimonio dialoga con el capítulo inmediatamente posterior, donde don Rafael analiza su extranjería y con una actitud optimista aboga por la integración en el nuevo país. Esta actitud de integración en el país de acogida la apoya el mismo autor en su conversación con Hugo Alfaro en *Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, cuando el escritor afirma:

Visto el exilio a la distancia, pienso: el que pudo sacudirse (aunque no fuera del todo) su condición de exiliado, no diré en cuanto se reinstaló pero sí gradualmente; el que abrió las valijas y pudo deshacerlas de veras; el que empezó a leer los diarios locales para enterarse de las noticias locales y no para buscar ansiosamente alguna inencontrable noticia sobre el Uruguay, ése, empezó a ganar la batalla del exilio. (185)

Del mismo modo, el otro testimonio de este segmento, "Exilios (Los orgullosos de Alamar)," entra en diálogo con el capítulo de don Rafael que le sigue, "Don Rafael (Quitar los escombros)." Este testimonio continúa la apología del régimen cubano que ya se había iniciado en otros capítulos testimoniales. Por otra parte, anuncia el resultado del Plebiscito el 30 de noviembre de 1980 en una comunidad de exiliados uruguayos en La Habana, y el ambiente celebratorio de esta comunidad con la recepción de la noticia. Con esto reafirma el tono optimista y positivo que se respira en el resto del segmento. Pero sobre todo, lo más significativo del capítulo es que Benedetti, quien recibe la noticia del Plebiscito en Mallorca, expresa su deseo de compartir la alegría, no en Uruguay, sino

precisamente en la comunidad uruguayo-habanera de Alamar. Esta añoranza por parte de Benedetti de una comunidad con la que ha compartido su exilio en Cuba demuestra la asimilación de esta experiencia de exilio hasta el punto de desear compartir la celebración con esa comunidad. Esta noticia es el anuncio de una primavera para Uruguay, y en este sentido, este capítulo dialoga con el siguiente, "Don Rafael (Quitar escombros)." Aquí don Rafael, anticipando la libertad de Santiago, recuerda a la madre de éste y a través de este recuerdo nos proporciona la clave para entender la importancia de la primavera en la vida de Santiago. Mercedes, madre de Santiago, confiesa a Rafael que le gustaría morir escuchando alguna de las estaciones de Vivaldi:

Y tantos años después, exactamente el diecisiete de junio de mil novecientos cincuenta y ocho, cuando estaba leyendo y de pronto quedó inmóvil para siempre, en la radio (ni siquiera era el tocadiscos) estaba sonando la Primavera. Santiago lo supo y quizá por eso esa palabra, primavera, ha quedado ligada para siempre a su vida. Es como su termómetro, su patrón, su norma. Aunque no lo mencione sino rarísimas veces, sé que para él los acontecimientos del mundo en general y de su mundo en particular se dividen en primaverales, poco primaverales y nada primaverales. (209)

También para don Rafael estas noticias, la de la liberación de su hijo y la del Plebiscito, suponen una primavera, un nuevo comienzo, para el cual, como se apunta en el título del capítulo, es necesario quitar los escombros. La tensión entre el recuerdo del pasado y el inicio de una nueva vida se pone de nuevo de manifiesto en la obra a través del diálogo de la ficción y el testimonio.

Segmento séptimo:

1 - Extramuros (*Fasten seat belt*)

2 - Beatriz (Los aeropuertos)

3 - El otro (Por ahora improvisar)

4 – Extramuros (*Arrivals Arrivées Llegadas*)

Esta última parte de la novela es la que presenta un futuro abierto, una nueva primavera para todos los personajes, pero con esquinas rotas en cada una de ellas. Así lo intuye Santiago en el avión que le conduce al reencuentro con su familia: "la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota # era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido # pero aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve." (216).

A lo largo de toda la novela se ha establecido, como hemos visto, un diálogo entre testimonios y ficción en el que argumentalmente unos capítulos responden a otros. Aunque esa correspondencia entre capítulos se dé por sentada en una novela, es importante señalar que en este caso el diálogo se da entre testimonio y ficción. La novela presenta así mismo una correspondencia en el patrón de repetición. *Primavera* está compuesta de fragmentos que responden a cada uno de los personajes, presentados en formatos diferentes (narración, epístola, monólogo interior, poema, diálogo, etc). Una vez que queda patente que la novela presenta para cada uno de los personajes una nueva primavera la ritualización de la memoria cobra especial significación. Representa la articulación de esa esquina que se presenta rota para los personajes. La lucha entre olvido y memoria constituye una más de las tensiones que la obra plantea. Don Rafael augura la amnistía y es consciente de que con ella, como también argumenta Kaminsky, viene un

deseo de olvidar y enterrar el pasado inmediato: "Amnesty, of course, is quite literally the opposite of memory. And the past that is to be forgotten is precisely the past that has formed this phantom generation, who so badly need their past." (21). Mario Benedetti empieza a escribir esta novela un mes antes del plebiscito en Uruguay. Con el augurio del fin de la dictadura se reactiva en el autor la conciencia de su compromiso político-social y esto le lleva a escribir una novela en la que el componente testimonial sea un elemento constitutivo, pero además el autor se proyecta en el personaje de don Rafael, posibilitando así la fusión de testimonio y ficción. El personaje ficticio, como Benedetti, siente la necesidad de dedicarse al quehacer literario después de un largo período de inactividad en este plano. Don Rafael y Mario Benedetti comprenden la escritura como medio por el cual enfrentar su exilio y constituir su identidad personal y nacional. En los albores de una nueva etapa en la historia nacional, el autor, como su personaje, comprende que es necesaria la creación de un nuevo lenguaje que establezca puentes entre los que se fueron y los que se quedaron en el país, y que ese puente bien puede consolidarse en las bases de la ficción. El diálogo requerido es el que Benedetti plasma ya en *Primavera* no sólo entre Santiago y su familia, sino también entre los capítulos testimoniales y los ficcionales. El puente que une la ficción y el testimonio en la novela es el mismo que Benedetti considera necesario en la reconstrucción de la nueva patria: la memoria hecha texto. Este compromiso que el autor se impone a sí mismo y la necesidad por su parte de dejar la puerta abierta para la construcción de una nueva nación en la que él contribuya con su discurso, nos llevan a considerar varios aspectos que subyacen en la obra y que tienen directamente que ver con el concepto de identidad nacional que el autor maneja.

Benedict Anderson, partiendo de que nacionalidad y nacionalismo son construcciones culturales, plantea la importancia de la consideración del origen histórico

de los mismos para la comprensión de estos términos (4). La definición que Anderson proporciona de nación es "an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign" (6). Partiendo de aquí es fácil comprender que el sujeto exiliado presenta una necesidad más acuciada de sentirse parte de la comunidad de que ha sido arrancado, de la nación en la que se imagina (Kaminsky). (9) El gobierno militar uruguayo monopolizó el discurso que constituía la nación mediante el exilio de todos aquellos que se opusieron al régimen. Mario Benedetti forma parte de una generación de intelectuales uruguayos que desde el exilio se empeñan en la creación de lo que se ha dado en llamar "estética contra-hegemónica", una estética que presenta unas bases eminentemente esencialistas, una ausencia de hostilidad con la "modernidad" y un intento de preservar cierta identidad. (Brennan, 61) En esta estética contra-hegemónica subyace también un elemento de fuerte compromiso ético que encaja muy bien con la agenda política de Benedetti y con los principios que rigen el arte realista. Tras el deseo por parte del autor de iniciar las bases de una nueva nación por medio de la escritura y de la memoria, se encuentra el objetivo de oponerse radicalmente al régimen que aún domina Uruguay, y también la certeza de que son precisamente los exiliados quienes se encuentran en mejor disposición para imaginar la comunidad que conforma la nación. En este sentido, la labor de Mario Benedetti coincide con el perfil que Lyotard presenta de los artistas al disertar sobre el realismo, en los que él encuentra una llamada al orden, un deseo de unidad y de identidad: "Artists and writers must be brought back into the bosom of the community, or at least, if the latter is considered to be ill, they must be assigned the task of healing it."(73). El mismo Benedetti reconoce el carácter moral del compromiso del escritor al afirmar:

La palabra *compromiso* no tiene para todos el mismo significado. Para unos es poner la literatura al servicio de un partido o de una ideología, para otros es situarla al servicio del pueblo, de los pueblos, o más vagamente de las causas populares. Tengo la impresión de que el *compromiso* tiene un significado tal vez más amplio y expresa la particular sensibilidad del escritor para captar los movimientos, reclamos, conquistas, contradicciones, carencias y vaivenes de la sociedad, y en consecuencia para pronunciarse sobre los mismos. (...) El *compromiso* es también una actitud moral y por ello es importante que sea sincero y coherente. (Alfaro, 168-69, cursiva del autor)

Así mismo, en su artículo "Ética con imaginación, y vicerversa," recogido en *Escritos políticos (1971-1973)*, afirma:

La comunicación de los escritores es de algún modo una muestra, por modesta que se la conceptúe, y también un síntoma, del sentido moral que el Frente Amplio, como fuerza nueva, introduce en el espectro político de 1971. (...) esa coherencia ética será imaginativa, creadora, capaz de usar la tradición en lo que ésta tiene de hondura germinal... (39).

Este nacionalismo cultural que subyace a las afirmaciones de Benedetti no deja de ser esencialista y llama a una experiencia unitaria y liberadora que se manifiesta en el discurso que produce. El discurso contra-hegemónico de Mario Benedetti en el exilio está diseñado para probar la conciencia nacional con una serie de componentes múltiples que presentan una vida comunitaria activa (Brennan, 61). Este claro y fuerte compromiso político, sin aparentes fisuras queda muy patente en la producción ensayística del autor, tras la que subyace la fuerza de la imagen pública, impulsando un discurso casi dogmático. Si Benedetti pone al servicio de su compromiso político el uso

de la palabra en su producción ensayística, la novela que nos ocupa revela la tensión que surge entre la solidez de ese compromiso y el "valor esencial" que el autor le otorga a una obra de arte; valor éste que, según él mismo, "tiene bastante más que ver con la inserción natural del autor en su tiempo y en su comunidad" (*Algunas formas subsidiarias*, 14). ¿Cuál, sin embargo, es la comunidad del intelectual en el exilio? ¿cuál es su tiempo? *Primavera* parece ser un intento por parte del autor de hacerse a sí mismo estas preguntas. A lo largo de toda la novela se respira la tensión que anuncia el título mismo, esa mezcla de temporalidad circular y lineal que se esconde tras las actitudes de los personajes y del autor mismo en los capítulos testimoniales.

Para Graciela y Don Rafael la comunicación con Santiago en la cárcel supone de alguna forma una vuelta al pasado, una traba para iniciar libremente su futuro. Una traba que genera también un sentimiento de culpa. Santiago, desde la cárcel, tiene necesariamente que basarse en el pasado para construirse un presente. Su encarcelamiento para él es un espejo en el cual puede explorarse por medio de la escritura. Santiago parece seguir el modelo estoico donde el examen de conciencia se realiza mediante la escritura de cartas. Según Foucault, "...en la edad helenística prevaleció la escritura, y la verdadera dialéctica pasó a la correspondencia. El cuidado de sí se vio relacionado con una constante actividad literaria." (62). Este examen, afirma Foucault, repercute en beneficio de quien lo realiza sin establecer un juicio ante lo que se ha hecho o no, es decir, sin excavar en la culpa, que surgiría con la confesión cristiana (71). Curiosamente, en Santiago, no se encuentra ese sentimiento de culpa, ni siquiera cuando le confiesa a su padre haber matado a su primo. Santiago en realidad cumple las tres técnicas estoicas del yo que menciona Foucault: "cartas a los amigos y revelación del yo, examen de sí y de conciencia" (72) y también la *askesis*, que implica un recordar con el fin de asimilar y

adquirir la verdad por medio de una "consideración progresiva del yo" (73). La introspección y el análisis detallado de sus acciones en el pasado es lo que constituye para Santiago su presente. La escritura le ha proporcionado la única vía de acceso al mundo exterior, el mundo de su familia. Es decir, la escritura de esas cartas, que se basa en ofrecer una respuesta al otro acerca de uno mismo, es lo que permite a Santiago construir su subjetividad y llegar a una paz interior que no parecen alcanzar los otros personajes. Esa fortaleza interior impulsa a Santiago a dejar de reconstruirse en el presente por medio del pasado cuando surge la posibilidad de su liberación. (10) Para Santiago el presente se convierte en espacio a través de sus cartas. Tanto en su vivencia del presente desde el recuerdo del pasado, como en su proyección en el presente a través de la imaginación del futuro, al surgirle la posibilidad de liberación, Santiago *es* en sus cartas. Es un texto que trasciende el presente, y que por tanto mantiene lazos con el afán de trascendencia de la modernidad y con la idea de "evolución" nacional, cultural e individual. Mediante una temporalidad recursiva de vuelta al pasado, acaba inscribiéndose en una temporalidad lineal que favorece la idea de progreso. Graciela, Rolando y Don Rafael, sin embargo, cargan con un sentimiento de culpa que les impide enfrentarse al pasado y encarar el futuro. Santiago es para ellos un ancla en el pasado. Estos tres personajes siguen la temporalidad impuesta por la posmodernidad: la del presente, la temporalidad que se aleja de cualquier ilusión de trascendencia. Al saberse la noticia de la liberación de Santiago, se observa por parte de Graciela, Rolando y don Rafael cierta reticencia a afrontar el futuro, porque en ese momento de enfrentamiento, pasado y futuro confluirán. El presente, sobre todo para Graciela y Rolando, implica disfrute de su amor, pero un amor sin proyección futura, porque mirar al pasado o al futuro conlleva tener que afrontar respectivamente la memoria o la liberación de Santiago. Significa enfrentarse al

sentimiento de culpa y traición. Estos personajes carecen de la introspección y análisis del propio pasado que Santiago lleva a cabo a través de la escritura. El lector, significativamente, no tiene acceso a las cartas respuesta de estos personajes, pero sí queda patente en todos ellos el sentimiento de culpa que la situación que viven genera. En el caso de Don Rafael se trata de "la culpa de estar vivo" que el sobreviviente de un genocidio experimenta (54). En el caso de Graciela y Rolando la culpa está más relacionada con un sentimiento de traición a un pasado que implica no sólo un compromiso conyugal con Santiago, sino también un compromiso político. Traicionar a Santiago es aquí símbolo de una traición a un modo de vida militante y de un abandono de la creencia en políticas redentoras. El pasado de estos personajes no puede dissociarse de su actividad política y el rechazo a mirarse en ese pasado que Graciela y Rolando experimentan no es sólo provocado por el recuerdo de Santiago como cónyuge o amigo, sino también por su ejemplo intachable como militante. La unión de ese pasado con un compromiso político queda patente en el monólogo interior de Rolando en el capítulo "El otro (turulato y todo)":

... él se estaría acribillando en ese instante con la palabra lealtad, lealtad al amigo solísimo en un calabozo que aunque estuviera limpio siempre sería inmundo, lealtad a un *pasado pesado y pisado* y a una moral no articulada pero vigente y a larguísimas discusiones hasta el alba en las que siempre estaba Silvio que ya no está y estaba Manolo que ahora es técnico electrónico en Gotemburgo (énfasis mío, 150).

El rechazo por parte de Rolando y de Graciela a contemplar su pasado procede así no sólo de ciertas reservas a la hora de enfrentar su nueva relación ante Santiago, sino más bien de su ruptura con ese pasado "pisado" y con la moral que alimentaba su

actuación social y política. A pesar de estar inmersos en la temporalidad de la posmodernidad estos personajes no pueden deshacerse de ese sentimiento de culpa y ello se debe a que fueron una vez parte de esa lucha por una política "liberadora."

La novela está presentando diversas facetas del exilio. Por un lado tenemos el exilio interior o insilio de Santiago. Su subjetividad es la que queda más patente en la novela porque él la proyecta en sus cartas a medida que la va reconstruyendo. Es el total aislamiento y la clausura al exterior lo que favorece esta labor de introspección, pero es al mismo tiempo una circunstancia que le impide la apertura al Otro. Aunque Santiago aboga por la relación con sus compañeros presos, ésta no supone una apertura a una realidad diferente. Se trata de presos con una ideología común que comparten una situación de encarcelamiento con la que deben lidiar: relacionarse entre ellos contribuye a reforzar las bases ideológicas de las que parten y a cerrarse si cabe más a lo externo. Su circunstancia de aislamiento, así como su necesidad por sobrevivir física y emocionalmente, los hace ser ciegos a cualquier motivo externo que pueda agrietar sus únicos asideros. Esta ritualización de la memoria que Santiago lleva a cabo es así un intento de otorgar cierta transcendencia a sus acciones. En su presente de reclusión él no puede recurrir a otras voces con las que dialogar para reconstruir su identidad en el presente. Las únicas voces con las que dialoga y que asimila son aquellas del pasado.

Graciela, Rolando y Don Rafael vienen a representar la experiencia del exilio en sentido estricto. Lo que todos ellos tienen en común frente a Santiago no es la libertad, sino la inclusión en una nueva comunidad que les invita a una apertura y a un intento de integración. Graciela y Rolando, en su rechazo de recurrir al pasado, ejemplifican el deseo de reiniciar una nueva vida como ciudadanos en un nuevo país. Ambos están laboralmente

integrados en esta comunidad y su historia de amor sería una buena manera de consolidar esa nueva vida si no fuera por Santiago, el cabo que une a ambos al pasado y que espera su inminente liberación. Ambos se atienen a un presente sin asideros, ni futuros -por su imposibilidad de proyectar una vida juntos hasta que no encaren a Santiago- ni pasados - porque enfrentarse al pasado significa admitir que ya no son aquel pasado en ninguna de sus formas. Las tensiones en estos personajes son así múltiples: su deseo de reconstruirse en un presente y en una realidad nueva les conduce a tener que enfrentarse a un pasado que les resulta doloroso. En Graciela, además, la situación de suspensión en un vacío atemporal se acrecienta por su implícito deseo de volver a Uruguay. La misma historia de amor entre ellos los ata de forma irreparable a un pasado común y resulta al mismo tiempo liberadora y alienante, haciéndolos concientes de la ambigüedad de la situación en que se encuentran:

...lo sufrido en carne propia y ajena en todos estos años los había transformado en seres más duros y a la vez más tiernos, en hombres y mujeres más reales y a la vez más irreales, más concretos y sin embargo más moldeables por la imaginación, y todo eso, todo ese desmoronamiento de ritos y normas, toda esa contradicción entre pasado y presente, entre presente y futuro, (...) venía a convertirse de pronto en la única ventaja de una triste historia: ser menos mentirosos en el trato recíproco, menos injustos en la relación mutua, ser más humanos de tercera clase, porque los de primera y segunda ya no estaban, o ya no eran, o acaso habían pertenecido a estratos de ficción y disimulo."(173-74)

El "desmoronamiento de ritos y normas," la consciencia de que "los ciudadanos de primera ...habían pertenecido a estratos de ficción," y esa lucha que estos personajes

llevan a cabo por reinventarse les convierte en ejemplo de sujetos en los que se articula el cambio de la modernidad a la posmodernidad. El elemento que los ata todavía a la modernidad es el ineludible sentimiento de culpa. Si Santiago tiene rota la esquina del futuro en la primavera que comienza, Rolando y Graciela tienen rota la esquina del pasado. Y en ambos casos la tensión entre lo que implica la palabra "primavera" y la esquina rota de cada personaje queda patente. El nuevo comienzo de Santiago, su primavera, queda truncada por lo que implica su inserción en la verdad de una ausencia de futuro para él con su esposa. Su aislamiento y su período de reconstrucción finaliza con la obra, pero el lector sabe que la inmersión de Santiago en la nueva realidad le harán tener que reinventarse otra vez y dejar de lado las proyecciones de futuro que, basándose en el pasado, había construido para él y su familia. La subjetividad sólida que este personaje se construye en la cárcel empezará a quebrarse en el momento en que se enfrente a su familia y al mundo exterior, que no responden ya a una ética político-social. Santiago deberá enfrentarse a la temporalidad del eterno presente en cuanto finalice su exilio interior. El nuevo comienzo de Graciela y Rolando tiene proyección de presente y de un incierto futuro. Un futuro que tendrá obligatoriamente que pasar por la esquina que ellos tienen rota, la del pasado. En su caso el futuro pasa por tener que enfrentar el espectro del pasado, en el que ellos no mantienen raíces. La situación de estos personajes es diametralmente inversa.

El caso de Don Rafael es diferente al del resto de los personajes, porque no sólo es el que más abiertamente aboga por una integración en el país de acogida, sino que además la lleva a la práctica vinculándose emocionalmente con una mujer de allí mismo, en sus propias palabras, "con un país llamado Lydia"(188). Lo que marca la diferencia en esta nueva historia de amor es que, al contrario de la que mantienen Graciela y Rolando,

ésta no implica ninguna remisión al pasado. Y a pesar de que Don Rafael también se dedique a "hacer el complejo balance del pasado"(188), opta, al contrario de Graciela, por una integración completa, sin provisionalidades:

No puedo vivir aquí y así, con la obsesión de que mañana o el próximo octubre o dentro de dos años, voy a quitar amarras y emprender el regreso, el mítico regreso, porque el estilo provisional jamás otorga plenitud, y entonces me interno en el país Lydia. (188-89)

En ese balance del pasado que Don Rafael realiza desde el exilio no se plantea la posibilidad de un retorno a Uruguay. Él es consciente de que es necesaria una reconstrucción que asimile el pasado en Uruguay y el presente en esta otra comunidad para que la proyección de un futuro sea factible. La reconstrucción que Don Rafael propone es una que mantiene como cimientos los escombros imborrables del pasado. Aunque ve como necesaria la reevaluación del pasado, este personaje es consciente de la destrucción del mismo y de la necesidad de asumir este hecho. Esto es lo que le diferencia de los demás personajes. En Santiago la reconstrucción trata de mantener intacto el pasado, en Rolando y Graciela hay un rechazo total a enfrentarlo. Cuando Don Rafael admite la destrucción de todo lo que había constituido su pasado y decide asumirlo es cuando surge en él la necesidad de escribir, de comenzar ese proceso de reinención mediante la escritura. Tanto Don Rafael como Benedetti sienten la llamada de la escritura al final del proceso dictatorial en Uruguay, cuando se abre una posibilidad de retorno y cuando llega la hora de proyectar un futuro. Don Rafael opta por el género cuentístico (55), Benedetti vuelve a la novela, imprimiendo una fuerte carga testimonial en el texto.

En sus años de exilio Benedetti escribe sobre todo poesía, pero a pesar de que el tema del exilio es omnipresente en su obra poética, es en la narrativa, especialmente en la novela, donde se ponen más de manifiesto las tensiones de esta experiencia. Si en la poesía Benedetti refuerza, como hiciera Santiago en su exilio interior, su subjetividad en función de un compromiso ético con el pasado, en esta novela Benedetti se enfrenta al derrumbamiento de los cimientos que sostienen su lucha por una política redentora y también del discurso teleológico que mantiene a la misma. En la novela, sin embargo, se aprecia todavía cierta resistencia al abandono total del deber ético. En este sentido, los fragmentos autobiográficos, integrados en la obra en diálogo con la ficción, cubren la responsabilidad ética de servir de memoria. Estos capítulos ejemplifican la tensión entre la necesidad simultánea de olvidar y recordar. Imprimen historicidad a la novela porque tratan de hechos concretos, con protagonistas con nombres y apellidos.

El capítulo "Exilios (penúltima morada)" es fundamental por suponer un giro en la tónica de los capítulos testimoniales. En él el autor en tono de nota obituarial se lamenta por la muerte de su amigo y compañero en exilio, Luvis Pedemonte, y plantea abiertamente la tensión entre el recuerdo y el olvido, entre la llamada del país de origen y la integración en el nuevo. Por una parte Benedetti afirma vencer a la muerte en estas palabras: "Y la venceremos porque nadie duda que Luvis regresará con aquellos de nosotros que volvamos algún día al terruño."(125) Con esta afirmación no queda duda de la intención de desexilio de Benedetti. Por otra parte, en ese mismo capítulo se lee haciendo referencia a Luvis: "Él sabía que la mejor fórmula contra el azote del exilio es la integración en la comunidad que acoge al exiliado"(125). A partir de este capítulo el mensaje de los siguientes "Exilios" es bastante más optimista. Los dos últimos fragmentos testimoniales abren una puerta a un presente de esperanza que se materializa en el exilio.

Los anteriores capítulos narraban hechos ya acontecidos que principalmente tenían que ver con el exilio que padeció Benedetti. El autor ya no se remite más al recuerdo e incluye en los dos últimos capítulos realidades que suceden durante el proceso de escritura de la novela. Benedetti nos deja en estos fragmentos testimoniales la realidad de un presente que tiene proyección de futuro. Por una parte la liberación de David Càmpora, que también augura argumentalmente la de Santiago, nos presenta una realidad de integración y compromiso por parte de la comunidad de acogida para con los exiliados. Por otra parte, el relato de la recepción de la noticia del plebiscito en Uruguay en la comunidad exiliada de La Habana es otro ejemplo de la inserción del presente inmediato del autor en la obra. Este capítulo también abre la puerta a un futuro de esperanza en un Uruguay que empieza a dar sus primeros pasos hacia el fin de la dictadura.

Durante su período de exilio en Cuba el autor fue fiel a su compromiso con la revolución. Benedetti trabajó para la "Casa de las Américas" en la labor de creación de una conciencia literaria latinoamericana y en el rescate del pasado cultural desde una perspectiva revolucionaria. Su compromiso político de cara al público tiene así una continuidad sin fisuras, pero con todo y con ello el autor decide salir de Cuba y continuar su exilio en España en 1980. Las razones de este traslado las explica en una entrevista a Hortensia Campanella: "En Cuba, sin prejuicio de que yo trabajé muy a gusto, muy identificado con la Revolución, también, como cosa negativa, padecí el bloqueo que estando allí se siente y el aislamiento desde el punto de vista familiar, editorial, social..." (31). Ya al haber cumplido los ochenta años, en el 2000, el escritor afirma en una entrevista a la revista *Viva: la revista de Clarín*:

... el exilio me ayudó. Por un lado, empezaron a interesarse por mis libros, me hizo ser más conocido y eso hasta me permitió un alivio económico. Además, he aprendido mucho de la gente que fui conociendo en los diferentes países donde tuve que vivir. No de los gobiernos, porque de ellos no se aprende nunca nada, pero de la gente sí. Es como un fenómeno de ósmosis: uno le da a ese pueblo que lo recibe lo mejor que tiene y ese pueblo le devuelve cosas a uno. Esa proximidad, ese intercambio enriquecedor y evidente, me ha cambiado para bien, me ha hecho madurar, me ha quitado cierta tentación de hacer juicios demasiado apresurados sin que las cosas se asienten. (35)

Estas palabras nos revelan a un Benedetti más condescendiente con su compromiso político y más abierto al concepto de derrota y de utopía. *Primavera con una esquina rota* es materialización de las tensiones en la subjetividad del exiliado y en la del autor mismo. Benedetti se debe a su poesía, que es indudablemente el género que ha cultivado de forma más continua, el que le consagró como escritor. Se debe a sus lectores de poesía. Por eso si en algún género ha de plasmar las tensiones que el exilio le ha originado ha de ser en uno que no le cree un compromiso tan atado a su ideología. Esto implica la desestabilización de esa fuerte responsabilidad ética con la experiencia del exilio. Es esta experiencia la que permite al autor adoptar una constante mirada atrás con el fin de iniciar un intento de reconstrucción de su identidad, proceso que se manifiesta en el texto. La novela es ejemplo de la ambivalencia que origina en la articulación del sujeto la experiencia del exilio con sus dislocaciones espacio-temporales. Desde el exilio Benedetti se ha enfrentado también a la ambivalencia que ha propuesto la experiencia y la discursividad posmoderna. Ha tenido que asumir que el conocimiento cultural está lejos de ser un código integrado y en progreso, y ha cuestionado las bases de su propia subjetividad como uruguayo y como intelectual comprometido. Fruto de la tensión que

ha generado ese proceso es la novela que nos ha ocupado. Ejemplo de que las tensiones aún se marcan en su obra y de que el proceso es constante, a más de veinte años del fin de su exilio, es el título que el autor ha dado a su último libro de cuentos: *El porvenir de mi pasado*(2003).

Notas

(1). "...es obvio que una cultura no es una mera suma de individualidades; es también un clima, una recíproca influencia, una polémica vitalidad, un diálogo constructivo, un pasado en discusión y análisis, y es también un paisaje compartido, un cielo familiar con las constelaciones de siempre. Todo ello tiene lugar cuando la cultura nacional constituye un centro vital, irradiante, y los intelectuales forman parte de la realidad comunitaria. (...) Así también, generando dispersión, se desestabiliza una cultura. Porque el desperdigamiento de los que emigran, agregado a la inevitable autocensura de los que se quedan bajo el fascismo, y sumado todo a la fatal incomunicación entre ambas zonas, rompe una continuidad que siempre es esencial al desarrollo y maduración de una cultura."(*Alguna formas subsidiarias de la penetración cultural*, 76-77)

(2). "Nunca me sentí parte del boom, ni creo que nadie haya pretendido incluirme en él. Como es sabido, el boom fue una operación literario-comercial, auspiciada sobre todo desde España (más concretamente desde Barcelona) ... el hecho de que el boom se limitara a novelistas y excluyera a poetas y cuentistas (los hay de primer orden en América Latina) abona la presunción de que se trataba de una operación más comercial que literaria." (Alfaro, 178)

(3). Entre ellos González Echevarría, Rosi Braidotti y Amy Kaminsky.

(4). La novela se centra en esta familia separada por la cárcel y el exilio de sus miembros. Santiago, está encarcelado en Uruguay, intentando sobrevivir ese exilio intramuros por medio de la escritura de cartas a su familia. En una de estas cartas Santiago le confiesa a su padre, Don Rafael, haber matado a su primo Emilio, quien, como militar, intentó aprehenderlo en una redada. Don Rafael, la esposa de Santiago, Graciela, su hija Beatriz y Rolando, un gran amigo y compañero militante, comparten un exilio en el que se produce la tensión entre la memoria del pasado y la necesidad de seguir adelante e insertarse en un presente geográficamente distinto. La novela se articula argumentalmente alrededor de las cartas de Santiago a su familia, del efecto que éstas tienen y de la historia de amor que surge entre Rolando y Graciela. La liberación de Santiago llevará a esta nueva pareja a enfrentarse con el puente al pasado (Santiago) que ellos han querido ignorar mientras éste estaba en la cárcel.

(5). En noviembre de 1980 el régimen dictatorial uruguayo abrió una puerta al voto popular para que éste decidiera sobre la legalización o no del sistema dictatorial. El triunfo del "no" dejó claro el rechazo popular por el régimen e inició un período en el que el pueblo aprovechó todos los espacios posibles para establecer una resistencia (Faccini, 86).

(6). "La única ventaja de este tiempo baldío es la posibilidad de madurar, de ir conociendo los propios límites, las propias debilidades y fortalezas, de ir acercándose a la verdad

sobre uno mismo..." (84), "... nosotros no nos dejamos vencer así nomás, nosotros también organizamos nuestra campaña anti clausura, y escribimos cartas, considerando simultáneamente al destinatario y al censor....uno de los matices más destacables y positivos de esa campaña es justamente el hacernos promesas, el darnos esperanzas..."(86)

(7). Hernán Siles Zuazo (Bolivia 1913- Uruguay 1996), presidente de Bolivia en 1956. Exiliado de su país. Presidente de nuevo desde 1982 a 1985, después de la dictadura militar.

(8). "No sé ni cómo ni cuándo, pero esos botijas de hoy serán la vanguardia de una patriada realista. ¿Y nosotros los veteranos? ¿Nosotros las carrozas, como dicen los gaitas? Bueno, los que para entonces todavía estemos lúcidos, nosotros las carrozas que todavía rodemos, nosotros les ayudaremos a recordar lo que vieron. Y también lo que no vieron." (105-106).

(9). "Not only is the individual's identity as national subject different from the nation's identity, but the former might be called into being only as a result of national catastrophe that impinges on individual experience. Consciousness of self as a national entity may be triggered by separation from the place and from others whose language and behaviors are familiar."(Kaminsky, 28)

(10). "Frente a esta nueva posibilidad, de pronto he dejado de fantasear, de refugiarme en recuerdos, de reconstruir instancias del balneario, o de la casa, de reconocer figuras y

rostros en las manchas de humedad de los muros. Ahora pongo mi atención en temas concretos; trabajo, estudios, vida familiar, proyectos de diversa índole." (163-64).

Bibliografía

Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*. Montevideo: Ediciones Trilce. 1986.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso 1991. (Revised edition)

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

Benedetti, Mario. *Letras de emergencia*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina. 1973.

--- --- --- *Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural*. México: Ediciones Tierra Adentro. 1979.

--- --- --- *Viento del exilio*. México D.F.: Editorial Nueva Imagen. 1981.

--- --- --- *Primavera con una esquina rota*. México D.F.: Editorial Nueva Imagen. 1982.

--- --- --- *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País. 1984.

--- --- --- *Escritos políticos (1971-1973)*. Montevideo: Arca. 1985.

--- --- --- "Tres géneros narrativos". *La realidad y la palabra*. Barcelona, Destino, 1991, 114-129.

--- --- --- *El porvenir de mi pasado*. Buenos Aires: Seix Barral. 2003. Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. P.22.

Brennan, Timothy. "The National Longing For Form" en Homi Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990: 44-70.

Campanella, Hortensia. "Mario Benedetti: A ras de sueño." *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, 132, 1992: 25-32.

Davis, William Columbus. *Warnings from the Far South: Democracy versus Dictatorship in Uruguay, Argentina, and Chile*. Westport: Praeger, 1995.

Faccini, Carmen. *Mario Benedetti: Un discurso contra-hegemónico en el exilio*. Gaithersburg, MD: Hispamérica. 2001.

Foucault, Michele. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 1990.

González Echevarría, Roberto. "Literatura y exilio: Carpentier y *El derecho de asilo*" en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>

Heller, A. & Fehér, F. *The Postmodern Political Condition*. New York: Columbia University Press, 1988. Kaminsky, Amy K. *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

Martínez, Ezequiel. "Benedetti, el escritor: memoria y balance." *Viva: La revista de Clarín*. Buenos Aires, Octubre, 2000, 26-36.

Rivkin, Julie and Ryan Michael. "Starting With Zero: Basic Marxism" en *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin and Ryan (eds). Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998, 231-242.

El retorno de Max Aub o la poética de un imposible

José Ángel Sáinz
Mary Washington College

Soy un turista al revés. Vengo a ver lo que ya no existe.
Max Aub, *La gallina ciega*

Remigio Morales Ortega, personaje de Max Aub, exiliado como su creador en México tras la guerra civil española, decide que tras dos décadas alejado de su familia es hora de darse una vuelta por Europa. No obstante, corría en año 1959 y comprometido con la causa republicana, ve inconcebible entrar en suelo español: “¿Ir yo a España? Sería como faltar a un voto... me sentiría disminuido, deshonrado, humillado, esclavo... No he venido a hacer de turista” (*Enero* 464). Remigio se encontraría con su hijo en Cerbère, en la frontera misma. España quedaba tan cerca y a la vez, tan lejos para el desterrado. El encuentro con su pasado devuelve a Remigio a una dolorosa realidad: “Me desconocí, mirándome como extraño. Nos han desahuciado. ¿Volverme a Méjico? Pues sí. A empezar de nuevo, a darme cuenta de que aquello es mi tierra... Ya no somos nadie, ni sabe nadie quienes fuimos... nos han borrado del mapa” (*Enero*466). En este último lamento podemos encontrar el resumen de la vida y obra del propio Aub, desconocidas ambas por mucho tiempo entre su público natural: el español. El sentimiento que nos hace llegar a través de Remigio es un denominador común en su obra testimonial. Aub anticipa consecuencias irremediables tras la salida obligada de España: “[...] los que nos fuimos ya no contamos, para eso mejor nos hubiésemos quedado [...] fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate. Nadie sabe quienes fuimos, menos todavía lo que somos” (*Enero*467, 471). El efecto de esta desaparición aparece como antesala a lo que sería la realidad futura aubiana y a su vez, representa la imagen simbólica de la tragedia del exilio

español: “¿Por qué no reconocerlo? Lo hemos perdido todo, menos la vida. Es decir, no hemos perdido nada: todo queda por hacer. Hasta que nos borren del mapa; no falta mucho. ¿De qué sirve la verdad?” (*Diarios* 268). Con el paso de los años Aub temió convertirse en una víctima del tiempo, de ir poco a poco viéndose eclipsado del mapa histórico y cultural del país que adoptó y en cuya lengua escribió toda su obra. Sin embargo, Aub cae en un tira y afloja eminentemente moral que José Ramón Marra-López definió como “problemático regreso” (127).

Durante su devenir carcelario francés o su estancia en campos de internamiento franco-africanos (1939-1942) así como desde su exilio mexicano (1942-1975) Aub escribió sin reposo, sintiendo que la palabra escrita era el único medio de seguir unido a ese espacio geográfico que la había expulsado y que poco a poco, se iría difuminando en su memoria. Como se verá en las siguientes páginas, escribió anunciando incluso que a la postre, el *desexilio* iba a suponer una doble tragedia aún más dolorosa por las circunstancias que ello implica (1). Si la salida había sido dolorosa, el retorno bien sea en la piel de sus personajes o en primera persona iba a serlo aún más. La esperanza en el inmediato regreso a una España democrática era tema de tertulia diaria de los exiliados entre 1939 y 1945. Recién acabada la guerra civil y desde México, Paulino Masip recogía el sentimiento general de la transitoriedad innata en la diáspora republicana española:

Lo más hondo, sincero, radical que hay en ti, amigo, es tu deseo de volver a España [...] eres criatura recién nacida en tierras americanas, pero criatura que trae en las carnes la nostalgia heredada del otro mundo. Y, ¿cómo no has de querer, si eres el alma de España, refundirte cuanto antes con su cuerpo para que España viva su vida plena, alta y libre? [...] Pero ¿cómo?, ¿por qué caminos?, ¿por qué medios? (45).(2)

Ahora bien, pese a la derrota del fascismo en 1945, ese ansiado retorno en masa no se pudo llevar a cabo aunque sí se sucedió un goteo de retornos individuales que trataba de escapar de la dolorosa frustración colectiva y que tuvo diferentes consecuencias. Si como deber y obligación moral la vuelta se llevaba a cabo, debía ser en unas condiciones que garantizaran una dignidad política y ética que sólo la ausencia de una dictadura podía aportar (3). El verdadero problema cuando se vuelve físicamente es comprobar hasta qué punto el silencio y el olvido constituyen los pilares de la cotidianeidad oficial y cómo se materializa la imagen de José Luis Ponce de León: “[...] el destierro se ha convertido en un castillo de irás y no volverás” (166). El retorno es la consecuencia inapelable y natural de un largo proceso de separación que

alimenta la nostalgia de la patria perdida y que de producirse, cierra un círculo en la experiencia vital del individuo desplazado. Según Hamid Naficy, “Nostalgia for one’s homeland has a fundamentally interpsychic source expressed in the trope of an eternal desire for return—a return that is structurally unrealizable” (285), pero no por ello el exiliado va a dejar de intentarlo bien en su obra o bien en persona. A fin de cuentas, esta idea tiene vigencia constante en el ánimo del exiliado: es la que le sustenta su nacionalidad flotante (Gambarte 178). Como decía Rosa Chacel, “Había necesidad de volver porque prescindir de España es prescindir de la vida propia” (citado en Delgado, “Rosa Chacel” 4). El pasado nostálgico se convierte en una especie de geografía imaginaria, una concepción creada por y en los espacios elásticos de la narrativa (4). Si los componentes de la nostalgia son el deseo por la ausencia de un objeto y la presencia de ese mismo por medio de la memoria, el retorno pone ambos al mismo nivel, desequilibrado por la balanza del tiempo. En la distancia, ese pasado se traduce en una serie de representaciones tangibles y visuales que ayudan al exiliado a recordarlo y a

mantener de alguna manera viva su existencia en la memoria. De este modo, fotografías, fragmentos de papel, recortes de periódicos o revistas, diarios, o correspondencia constituyen la imagen tangible de ese vivo recuerdo que le sirve para articular la necesidad de atestiguar su presencia vital y de autentificar dicho tiempo pretérito. Pero a la vez, la presencia de estos recuerdos pone en entredicho el presente del exiliado que vive pendiente de los hilos de (re)unión con ese “antes” (5). Tras once años alejado de España “por persona decente” como él mismo ironiza, Aub deja clara su postura ante su condición de exiliado y de persona incapaz por razones morales y políticas de pisar la tierra que le había obligado a marchar. En un monólogo dirigido a Federico García Lorca y a Miguel de Unamuno, subraya su firme postura y su actitud frente a lo sucedido en la Península:

El mundo da vueltas pero yo no vuelvo donde debiera volver: sobre la tierra donde os habéis podrido, que es donde le gustaría a uno estar, no por nada, sino porque es la tierra de uno –por muy buena que sea otra- (*Diarios* 164-5).

No obstante, la vuelta continúa haciéndose un hueco en su imaginario y sus palabras a la vez que expresan sus primeros deseos, anticipan su devenir dos décadas más tarde: “Los viajes ilustran, ¡qué duda cabe! Pero a condición de volver a la tierra de uno, de cuando en cuando, que si no se acaba siendo extranjero en todas partes” (*Diarios* 165). La posibilidad de morir sin haber vuelto a ver España tal y como aún estaba la situación política allí, es una cuestión vital que le hace replantearse su papel en México. En 1957 escribe: “Si no vuelvo a España, vivo, ¿para qué vivir, para qué escribir? Entonces, ¿vivo, escribo, sólo para volver? Hasta cierto punto, verdad” (*Diarios* 292). Sin embargo, a medida que pasa el tiempo y acuciado por problemas de

salud, el pesimismo se adueña de sus comentarios mientras las esperanzas comienzan a tambalearse: “He perdido la curiosidad por la marcha del mundo. Me tiene sin cuidado porque cuanto se avizora carece de interés. Nada que solevante. España, perdida” (*Diarios* 295).

Aub iría disfrazando en su obra la necesidad imperiosa de volver aunque desde un principio, se mostró muy crítico con sus compatriotas en el exilio cuando éstos habían siquiera considerado el retorno como una posibilidad. Durante los años cuarenta y cincuenta, la vuelta aunque fuera puramente transitoria era estigmatizada por los medios exiliados que la interpretaban como una claudicación o concesión al régimen franquista. Para Aub, el retorno de algunos es un hecho que considera falto de moral y carente de lealtad hacia el resto de los compañeros: “Y ese listo de Bergamín” escribía en 1955, “vuelto a España -se necesita toda su desvergüenza jesuítica-... Siempre hubo en él algo que no se entregaba, una recámara; un juego. Ahora jugará en las tertulias de Recoletos” (*Diarios* 264) (6). En 1964 sería el turno de León Felipe cuya duda sobre si regresar o no, le clasifica de inmediato entre los débiles según Aub: “-Ya no me voy -me dice-, ¿tú qué crees? Échalo a cara o cruz. No me importa que vaya o no, si pensó volver” (*Diarios* 353). Sobre la decisión de este último, Aub señala:

[...] su retorno señala el fin de la misma [emigración]. 1939-1964, veinticinco años. Está bien; el que no volviera haría que el destierro no hubiera tenido final, disolviéndose en el resto de la tierra. Cierra un ciclo. Duele pero es así” (*Diarios* 353) (7).

Tres años después cuando le comunican que Bergamín decide de nuevo volver a España, sentencia: “No puedes volver, sólo puedes ir. Para volver tendrías que ser otro

mundo, José, José Bergamín. Sólo somos ya fantasmas de nosotros mismos y no fantasmas a secas, ¡y tan a secas!, como quieres serlo tú y lo proclamas” (*Diarios* 391-92). Algunos sin embargo, habían vuelto temprano, lo que les condenó a vivir en el anonimato más absoluto como fue el caso de Juan Gil-Albert en 1947. Otros lo harían de forma escalonada, en varios viajes, como Manuel Andújar o Francisco Ayala (8). Esteban Salazar Chapela dentro de la brevedad narrativa permitida por una tarjeta postal le hace saber a Aub su sentir tras pisar suelo español: “Extraña impresión verse aquí después de 24 años...” (AFMA 8-IX-1961), y un mes más tarde, entonces desde Londres señala: “Es mejor estar exiliado en México o en Londres que estar enterrado en Madrid. Yo partí de aquello con ese consuelo para mi exilio...” (AFMA 26-X-1961). Salazar Chapela pudo volver por voluntad propia, pero como le ocurrirá a Aub unos años más tarde, el espacio al que se retorna, es otro, no el que en su día fue objeto de la nostalgia. Ramón J. Sender se planteó en 1964 dar el salto de vuelta a la vez que se sentía atado por la fidelidad a su compromiso. Con Aub comparte su deseo y la imposibilidad: “En todo caso la tentación de regresar allá a veces es fuerte. Mientras tenga la sartén por el mango Franco, ni hablar. Y parece que no la soltará por ahora” (AFMA 2-VI-1964) (9). Aub no se lo reprocha sino que quizás pensando en sí mismo y en sus deseos innatos de volver se alinea con Sender:

Creo que hay que ir a España, precisamente para ver si se desprende el mango de la sartén. Además, ¿qué coño hacemos aquí? A mi me han negado con constancia el visado. Pero ahora tengo ciertas esperanzas, de por lo menos, darme una vuelta por ahí el año próximo (AFMA 24-VI-1964) (10).

Pese a la intensidad de las críticas anteriores hacia aquellos colegas que tan sólo habían pesado en la posibilidad del retorno, en estas palabras se aprecia un cambio de postura en Aub aunque su compromiso político y moral siga intacto. El tiempo no pasa de forma impune y le obliga a darse cuenta de un hecho clave: tanto si se vuelve o no el exiliado jamás abandonará la piel que le cubrió a partir del momento de su salida. Como apunta Aub “ahora ha pasado demasiado tiempo—para mí—, no me tendrán que recordar sino descubrir. Y en España no se descubre a ningún escritor: sólo se olvida” (*Diarios* 369). Para Adolfo Sánchez Vázquez, de una forma u otra, lo decisivo era ser fiel a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio. La clave no es estar en un sitio o en otro, sino cómo se está (*Recuerdos* 47). Irónicamente, así estaba Juan Larrea en Argentina: “Se diría por ciertos indicios, que en España hay movimiento, ¿no? Como actúo aquí de Robinson, [Crusoe] no sé nada de nada” (AFMA 22-VIII-1968). El aislamiento y el silencio serían la tónica entre aquellos que decidieron pronto su retorno.

Las reacciones de José Bergamín al volver sirven de anticipo de la experiencia aubiana:

[...] cada vez más peregrino en mi patria. Como un extraño en ella: no a ella. Y no por sus tierras y sus mares y sus cielos, sino por sus gentes. Extraño peregrinaje, a un mundo humano que no me parece sentir como el mío (*De una España* 7, 25-6).

Por otro lado, tras una década y media en España Gil-Albert se queja a Aub: “Verás: he escrito mucho, en prosa y en verso, pero todo duerme en mis blocs. Vivo muy aislado. Mis escritos resultan en esta atmósfera, tan heterodoxos que yo mismo me doy la impresión de haber aceptado el ostracismo literario” (*Epistolario* 52). Sin embargo, pese a que Aub se aferre a un pasado cada vez más efímero, su mirada continúa orientada

hacia España como muestran sus varias vueltas imaginarias antes de la vuelta real. Para cuando Max Aub pisa suelo español por primera vez en 1969, habían transcurrido casi tres décadas desde que en Casablanca se embarcara en el “Serpa Pinto” camino de México. Desde entonces, su España era sólo una realidad que poco a poco se fue diluyendo en su memoria, idealizada quizá, como él mismo hubiese querido que permaneciese, como él la dejó, aún solidaria y democrática. Sin embargo, entre el 23 de agosto y 4 de noviembre de 1969, Aub se encontraría con un país que con el paso de los años se había transfigurado en una imagen lejana de lo que fuera y representara en el año 1939. Así pues, no es de extrañar que ambas realidades, la de esa España y la que Aub había mantenido viva en su recuerdo, mostraran un notable desequilibrio en el momento del encuentro. Es precisamente este desequilibrio el que da pie a todo tipo de reflexiones sobre esta nueva y desconocida realidad que luego recogería en su diario *La gallina ciega* y que publicaría a su vuelta a México (11).

Entre los numerosos aspectos que ofrece esta colección de reflexiones personales repleta de tensiones entre el ver y no ver, entre los diferentes enfoques y perspectivas en el que la visión desenfocada del retornado causada por la nostalgia se opone a la realidad presente española, sobresale el drama que supuso el tan ansiado retorno del exiliado a esa tierra de la que se vio obligado a partir pero a la que siempre pensó y deseó volver (12). Sin embargo, este deseo poco a poco iría convirtiéndose en una imposibilidad dando lugar a su materialización en un auténtico drama del retorno que bien se puede entender como una extensión temporal del propio exilio. Incluso, quizás aún más grave, ya que se sufre en el mismo lugar del que se ha visto desplazado y al que en teoría se pertenecía. Así se explica la extrañeza de los vencidos ante un mundo que se ha ido haciendo a sus espaldas y al que no se pueden integrar (13).

Antes de que Aub fuera testigo de la imposibilidad de volver, dado su compromiso político y moral y la coyuntura del momento, ya había dejado constancia en su obra de que no resultaría nada fácil hacer frente a la nueva situación social con la que el exiliado retornado se iba a encontrar. De este modo, se puede entender que llegara a Barcelona a finales de aquel agosto de 1969, con una cierta predisposición y temor a que ocurriera lo peor, es decir, de que el drama del retorno tomara cuerpo y alma ante él. La primera entrada del diario se convierte en una microestructura de la obra que anticipa la delicada relación entre Aub y España: “Aeropuerto de Barcelona. Desierto. ¿Por ser sábado? Nadie. Hemos entrado en nuestra casa. Nadie nos ha preguntado nada” (LGC 111). Se adivina entonces, que la relación comunicativa Aub-España tan sólo se va a dar, en términos jakobsonianos, en el nivel fático. Se producirán intentos por parte de Aub de sondear aquello que le rodea pero la única solución radica en el abandono, una vez que ha tratado de entender ese nuevo contexto. Sin embargo, es todo un círculo vicioso ya que Aub carece de las herramientas necesarias para llevar a cabo dicha labor de indagación. En su caso, el “yo y mi circunstancia” orteguianos se hayan totalmente dislocados con la circunstancia española: los diarios de su viaje representan una disolución del sí ante la ausencia de espejo y eco de esa época. A su vuelta, España se le presenta como un espacio híbrido, de dolor y desencanto, a la vez que se produce una especie de querer y no poder abrazar la nueva realidad por parte del retornado ya que como dice Berta, uno de sus personajes en *El rapto de Europa*:

Ya no hay tierra firme para mí. Todo se me vuelve blando, inseguro, bamboleante. Un mundo de algodón, un suelo de barro, escurridizo, sucio. Y un cansancio enorme, porque se va la esperanza de vencer. ¿Dónde poner el pie? Ya no hay mundo para nosotros” (TC 456) (14).

Para el exiliado, una y quizá la única, manera de “estar” en esa patria que poco a poco se iba diluyendo fue escribir sobre ella, como si de alguna manera aún se encontrara en ella, lo cual, no deja de ofrecer ciertos problemas referenciales puesto que tanto la distancia geográfica como la temporal dan pie a un desequilibrio ineludible. En este sentido, Edward Said señalaba que “gran parte de la vida del exiliado se emplea en la compensación de una pérdida [...] El nuevo mundo del exiliado, lógicamente, no es natural y su irrealidad lo asemeja a la ficción” (“Un recuerdo” 2). Algo que por otra parte, caracteriza la creación aubiana, en la que la mezcla de ficción y realidad dan lugar a una fórmula eficaz con el objetivo de revelar la realidad circundante. Ahora bien, para el exiliado, este proceso se halla anclado hacia un punto de mira fijo: el pasado. Marra-López apreciaba dos motivos en este anclaje del escritor emigrado. En primer lugar, la imposibilidad de una evolución paralela entre el exiliado y la tierra perdida, con lo que éste se ve obligado a marchar a remolque de noticias indirectas que interpretará desde una escala de valores provenientes de un pasado cada vez más lejano de la realidad española. En segundo lugar, la causa de la emigración se ha convertido en una obsesión difícil ya de superar, llegando a convertirse en el *leit motiv* de su vida (56). José Luis Aranguren subrayaba que la actitud del exiliado era en realidad lo que le impedía acercarse de nuevo a su tierra:

Los desterrados en tanto conserven su talante de tales, no pueden venir, porque acostumbrados a vivir entre sus remembranzas y sus nostalgias, en la España no de su realidad, sino de su corazón, se han tornado ciegos a la cruda luz de un presente que les es ajeno y se ha hecho sin ellos (141).

Ahora bien, si la historia de España durante la dictadura se fue construyendo ajena sin un capítulo dedicado al exilio, no sólo el retorno sino que la recuperación total posterior se antojan imposibles, más allá de que el exiliado se halle desentonado de una realidad en la que apenas tuvo hueco. A ello poco contribuyen posturas como las de Francisco Umbral cuando señala que “una buena página de Cela vale por casi todo el exilio” (316). La diáspora había sido víctima de la maquinaria del silencio oficial y del ninguneo institucionalizado en la Península: había caído en el pozo del olvido. El régimen en su labor de legitimación de origen y ejercicio se había apoderado del pasado para tergiversarlo con el objeto de lograr y asentar dichos objetivos. En esta labor, el exilio carecía de espacio alguno. Más bien, desapareció de la memoria oficial (15). De esa actitud se lamenta el poeta Victoriano Crémer: Feroz es el recuerdo, pero es vida / [...] / El olvido es la nada. El vacío doliente / de la ceguera última, perdida la razón/ de todo lo que existe. Muerte / sobre la marcha incierta / hacia ninguna parte” (14).

Marra-López recoge esta nueva sensación del exiliado que al volver a contemplar aquello que abandonó se siente “desplazado en su propia patria ya sin la posibilidad de sueño y de la idealización. Nada le queda al regresado, salvo la para él lejana y decepcionante realidad patria. Vuelto a una tierra distinta, nada posee tampoco, salvo una ausencia arraigada” (130). Aub, por tanto, se convierte en un sujeto dislocado, ni es de ayer ni de hoy, una circunstancia desfavorable

más, nacida de esta no pertenencia a ningún lugar. En estas circunstancias surge una nueva duda sobre el retorno. El exiliado extraña la realidad recién abandonada al enfrentarse a una a la que no pertenece, lo que conlleva la inversión total de la nostalgia. De este modo, este proceso de doble exilio puede en palabras de Mateo

Gambarte, igualar o superar en dureza la amargura de la salida con el agravante de que el retorno es una decisión voluntaria frente a la imposición del exilio (187). A ello se le añade la contra-nostalgia como lo expresa Manuel Andújar: “Yo no tengo esa tendencia hacia el útero materno que ustedes muestran, o tal vez sí la tengo, y es mi isla, Cuba la que ignoro sin darme cuenta, o lo que añoraba, mientras estuve en España, quiero decir” (*Cartas* 128) (16).

Aub no se aparta de las directrices expuestas. Ahora bien, en su caso, lo interesante trasciende al trazar una línea de enlace entre su obra dramática, en particular *Las vueltas*, y los diarios fruto de su primer viaje a España en 30 años: cruce entre su obra y vida. Precisamente, ambas no están en discordia como lo estaría su propia realidad idealizada y la realidad física con la que se encuentra al bajar del avión en Barcelona. En realidad, *Las vueltas* le habían servido de escenario de pruebas para lo que supondría el viaje posterior. Escribiendo había creado un mundo a su medida y lo había habitado en la piel de sus personajes. Esa mirada que lanza sobre el mundo lo hace desde su propia memoria, desde lo que era; un exiliado anclado en un pasado inamovible. Incluso él mismo lo vaticina como si con el visado en mano, buscara un antídoto al problemático (re)encuentro:

El problema de volver—o no—a España, a treinta años vista, no es Franco sino el tiempo: uno mismo. El exiliado murió: lo que ha cambiado es España. Otra. ¿Ir, a mi edad, a ver un país nuevo, que tanto me ha de doler...? (*Diarios* 413) (17).

Si algo positivo supuso la experiencia del exilio fue al menos, reforzar en apariencia la conciencia de grupo: se había salido del país por deber moral y como forma de evitar una mayor tragedia. Por el contrario, el desexilio rompe esa unidad gremial, es

decir, se convierte en un hecho individual, al ser una decisión personal a la que cada cual opta según su estado de ánimo. Aub, como el resto de exilados, se siente atraído por esta posibilidad pese a que se muestra firme ante la imposibilidad de realizar la vuelta mientras no se den una serie de condiciones mínimas. El tiempo comprobará sus teorías y augurios, pero de momento, el teatro le sirve como banco de pruebas para ir experimentando dicho retorno, para adentrarse en los avances de la sociedad española y en su dinamismo histórico al que el exiliado había dejado de pertenecer.

Ya en 1944 junto a su teatro mayor, Aub comienza a dedicar un espacio a los transterrados del cual sobresale entre otros aspectos, su asombrosa visión de futuro (18). Son obras breves, en un acto, en las que juega con los síntomas típicos del exilio—la separación, la falta de papeles, la espera o el retorno—dando forma al testimonio del dolor, de la miseria, de la desesperación, de la tragedia en definitiva, del ser humano huérfano de patria pero sobre todo, carente de pasado y de futuro. En *Tránsito* se dan varios de estos indicios, a los que se añade el paso corrosivo del tiempo que va haciendo cada vez más difícil el regreso. El exilio mexicano de Emilio “es un paso, un puente, una espera” (TC 834), es tan solo cuestión de tiempo. Entre tanto, se debate entre dos realidades encarnadas en papeles femeninos: la mujer española, Cruz, y la mexicana, Tránsito, ambas de nombres reveladores. Las dos representan sendas realidades geográficas vitales diferentes en las que se lee el doble estancamiento espaciotemporal del exiliado: España, la patria de la que se ha sido expulsado y México, la tierra de tránsito, precisamente. En esas condiciones, el pesimismo domina: “[...] de pronto el futuro ha desaparecido. Cada día es un paso en el vacío. Nadie sabe del mañana” (TC 833). La relación Emilio-Tránsito/México carece de peso específico en la obra y Aub no les permite apenas momentos de comunicación como se queja la propia Tránsito:

“Para ti nunca es hora de hablar conmigo. ¿Qué soy para ti? Nada [...] ¿No te das cuenta de que te pasas la vida sin abrir al boca, como si yo no existiera?” (TC 839). Mientras, la nostalgia por Cruz/España comienza con las primeras palabras de la obra: “Allá estará amaneciendo. No; ya será de día. Allá...¿Qué vida esta!” (TC 831), y más adelante piensa en lo que estaría haciendo si estuviese allí, como si nada hubiera cambiado: “Ahora subiría la calle Mayor, camino de mi trabajo. ¿En qué trabajaría yo ahora? ¿Hubiese seguido en la fábrica? ¿Hubiese llegado a encargado?” (TC 840).

El papel en la sombra de Tránsito carente de relevancia aclara el estado de desarraigo que afecta a Emilio, según señala Ángel Borrás, cuya vida sólo tiene sentido a través de recuerdos y proyecciones hacia un futuro, pero fundidas en el espacio español al que no duda en regresar (70), aunque no a cualquier precio. Aub explotará este conflicto de ideales por los que tanto Emilio como su compañero Alfredo tuvieron que exiliarse, colocando a ambos en una discusión muy familiar en el entorno aubiano. Alfredo desesperado ante el medio en el que se encuentra tienta su regreso, y escucha los reproches de Emilio, firme en sus posturas combativas externas aunque internamente débiles. El debate gira en torno a los compromisos contraídos, por los que tanto se luchó y tan poco se consiguió:

Alfredo.—Voy a volver a España. Ya me están sacando los papeles.

Emilio.—¿Así... por las buenas?

Alfredo.—¿Qué quieres que haga?

Emilio.—Te meterán en la cárcel

Alfredo.—Que me metan. Aquí lo perdí todo... hasta el acento...

Emilio.—[...] ¿después de pasar lo que pasaste? [...] ¿O es que ya te has olvidado de lo que te trajo aquí?

Alfredo.—Daría cualquier cosa por estar otra vez en mi pueblo, [...] Eso y mil cosas más, y el cansancio. Y los recuerdos.

Emilio.—Me daría vergüenza pensar así. [...] Tu desertión envuelve la del que te seguirá. No eres tú, sino lo que representas. Además, imagínate tu vida en la cárcel, o libre, que lo mismo da; entre nuestros enemigos, obligado a hacer lo que te manden; tener que renegar de lo que has sido toda tu vida.

Alfredo.—¿Vale la pena? Yo no tengo la culpa de que perdiéramos la guerra [...] Ya no sirvo para nada [...] No valgo la pena. Allí tengo familia todavía. Emilio.—Es un juego sucio para contigo mismo, para con nosotros. Si te vas hoy, otro lo hará mañana. Yo tal vez [...] Sobre todo si veo desertar compañeros como tú. (TC 837-8).

Por su parte, Emilio ‘vuelve’ al espacio abandonado en el que a través de diálogos imaginados evoca a su mujer española y a su hijo Pedro, pero sobre todo, se plantea los problemas del exilio, el ansia y la reticencia y a la vez, el deseo de volver. La conversación con ella aporta más datos del desgarramiento familiar que se repetirá de continuo en otras obras. La separación padre-hijo se ha ido agrandando con lo cual el desconocimiento mutuo da paso a los reproches y resentimientos: “Me echan en cara el que tuviera que huir, que abandonaros, como si fuera un ladrón. Como si fuese un extranjero” (TC 834). El tiempo ha ido dilatando la falta de referentes comunes entre ambas orillas. Pedro siente que no le debe nada ni a su padre ni a ningún otro de los que salieron:

No. Él estará tan tranquilo, tan ricamente. La buena vida hace olvidar a los pobres. El café, el azúcar, el pan blanco, son muy buen telón para impedir ver desgracias y borrar los recuerdos [...] ¿Qué hace él por nosotros? Desunidos, desperdigados, con el único interés de forjarse una vida nueva en aquel nuevo mundo [...] Que vengan aquí, a aprender lo que es vivir (TC 842).

A su vez, en las palabras finales de Cruz se adivina la separación con su marido, ahora convertido en el ‘otro’, para siempre pese a que algún día regrese: “Ya son muchos años de mar por medio [...] Estás en México, en tu cama, con Tránsito. Vuélvete; revuélvete; tócala, tócala; date cuenta. España está lejos. Lejos tras el mar” (TC 834, 843).

Aub reincide en algunos de los temas mencionados en otra obra de 1944, *El último piso*, en la que ahora contrarresta dos emigraciones encarnadas en personajes femeninos: Tamara, la rusa, y Concha, la española. Pese a que su situación de exiliadas difiera políticamente la obra es una muestra de la universalidad de los síntomas que afectan al

individuo desplazado. Tamara aporta la perspectiva: “Nosotros éramos de derechas; ustedes son de izquierdas. Ustedes no pueden volver, por comunistas; nosotros porque no lo somos” (TC 837). Veterana de largos años de exilio—París, Montecarlo, Nueva York y ahora México—está curada en salud sobre los efectos corrosivos del tiempo que la separa de su espacio vital al que no tiene acceso y de sus líneas brotan sentimientos de los que Concha desde su joven exilio, es mera receptora. Tamara no dista mucho de las posturas anteriores de Alfredo:

Lo espantoso es despertar una mañana y darse cuenta de que todo está perdido, de que no hay manera de seguir adelante, de que solo queda el remedio de tumbarse en la cuneta, cansada, y ver pasar a los demás. Empieza una a leer los periódicos y las revistas de allá con otros ojos. Desaparece el desprecio. Y empieza a roerla a una el gusano: “Si yo estuviera allá...”(TC 875).

Pese a todo, su denominador común es el retorno, el sueño pretendido de ambas, más allá de que éste sea o no posible. De nuevo, continúa la línea marcada en la obra anterior:

Tamara.—Antes en la historia los destierros eran por poco tiempo. Ahora son para toda una vida. ¿Y te acuerdas de España?

Concha.—Como si fuese ayer.

Tamara.—O anteayer. Se va borrando [...] Una quiere volver, sea como sea.

Concha.—[...] ¿No ha pensado volver nunca a su país?

Tamara.—No me dejan.

Concha.—Pero si la dejaran, ¿volvería?

Tamara.—No.

Concha.—¿Por qué?

Tamara.—Aquello se ha convertido en otro mundo. Y yo tengo que pudrirme en este (TC 872, 874, 876).

En ambas obras, Aub pone en boca de sus personajes el deber innato del retorno, pero aún así, tan solo divagan sobre la posibilidad de llevarlo a cabo y el significado que ello tendría para el cuerpo de exiliados en general. Por ello no anda Aub muy lejos en su escenario particular del ambiente que le rodeaba en México. Si hasta aquí era tan sólo cuestión de plantear dicha posibilidad, en su teatro siguiente confirma ya lo definitivo del transtierro: la esperanza se convierte en desesperanza al comprobar cómo la realización del sueño no lleva al individuo al lugar pretendido sino que en realidad, lo continúa excluyendo. Con *Las vueltas 1947, 1960 y 1964* Aub cambia el espacio escenográfico, trasladando el drama a tierra española.

En la primera de estas vueltas virtuales, *La vuelta 1947*, Isabel, una antigua maestra de primaria, condenada a treinta años como ‘roja calificada’, tras pasar ocho en la cárcel, obtiene la libertad condicional y retorna al hogar (19). Su puesto de madre ha sido suplantado por otra mujer, lo que para su hija Anita, en su inocencia infantil, supone tener “dos mamás” tal y como su amiga Luisita tiene “dos papás”. Poco a poco, Isabel va entrando en contacto con el resto de personajes pero no tarda mucho en darse cuenta de lo que le rodea. El reencuentro con su marido es todo un síntoma de la distancia que los separa:

Damián:—No me enteré del indulto.

Isabel:—Ni yo, hasta momentos antes de salir

Damián:—Y viniste a darnos una sorpresa.

Isabel:—En el presidio se hace una muchas ilusiones. Y se deja seducir por las cartas. Debieras dedicarte a novelista.

Damián:—Debes comprender...

Isabel:—¡Figúrate! Pero te lo digo de veras: no creí que te contentaras con la criada [...] Supongo que tienes, o tenías, pensado algo para el momento en que yo volviera. A menos que te hicieras la ilusión de que fuera a cumplir de veras treinta años...

Damián:—No hay problema: la Paca se marchará (*TC* 951).

Damián pese a haber estado en la cárcel por sus ideales ahora los ha abandonado y a la vez que se muestra sumiso al sistema, se orienta por el olor al benéfico económico y por la máxima del sálvese quien pueda. Involucrado en el negocio del estraperlo, especulando con las necesidades nacionales, la sola presencia de su mujer en la casa, además de estorbo, le plantea dudas sobre su actividad mercantil. En Damián, Aub proyecta la sombra del individuo que al final de la guerra se quedó en España; carente de escrúpulos se aprovecha de la situación mientras mira con desprecio los que salieron. Con una actitud aún más dura que la de la obra anterior Damián recrimina a su mujer:

Damián:—Veo que, a pesar de todo, no has cambiado gran cosa.

Isabel:—Mucho más de lo que te figuras, pero en sentido contrario del que por lo visto hubieses deseado.

Damián:—A lo mejor eres de las que se hacen ilusiones de que los de México o los de Francia llegarán aquí algún día con el maná. ¡Vas aviada! Aquellos solo piensan en hacerse ricos con el dinero que robaron.

Isabel:—Nuestra vida va a ser un encanto.

Damián:—Perdona. Pero... Isabel:—Te cogí de sorpresa: dispensa (TC 954-55).

El contraste del ‘antes’ y ‘después’, y el reflejo de la sociedad que le espera al “retornado en un pueblo español, en 1947” se adivinan en la visita que recibe Isabel de una antigua alumna, Nieves: “Antes la gente estaba alegre. Se divertían. Ahora todos andan callados. No va usted a reconocer Peñafiel [...] Entonces cantábamos otras canciones [...] No hemos conocido otra manera. Solo por lo que nos cuentan y por lo que deseamos” (TC 948-49). En su boca infantil pone Aub uno de los consejos más duros especialmente para él que tanto ha soñado con el momento de la vuelta y su necesidad de reacostumbrarse con su nuevo medio, de volver a conocer su entorno: “Nos veremos poco. Mi hermanito le traerá recados si hay algo. Por ahora salga lo menos posible de casa y no se fíe de nadie. ¿Me oye usted, señorita? De nadie...” (TC 948-49). Sin embargo, a Isabel apenas le da tiempo a readaptarse a la sociedad al ser detenida de nuevo. Cuando Damián quiere salir en defensa de su mujer es tarde. Los reproches de despedida se orientan hacia su marido y hacia la sociedad en la que éste se inscribe:

No hay nada peor que la costumbre. El hábito de mirar y ver siempre lo mismo embota el entendimiento. Lo saben los dictadores, y machacan, machacan... Ya no sabéis distinguir la verdad de la propaganda... Se habla, cada día, de cárceles, de fusilamientos: creéis sentirlo. Pero no. Estáis parados, mudos, ciegos... Solo reaccionáis cuando os atañe personalmente... El dolor de los demás pasa inadvertido o se convierte en miedo. [...] Detuvieron a ése..., fusilaron a aquél... Y dormís tranquilos. [...] Se da una vuelta en la cama y se procura olvidar [...] Dime a mí que olvide quién me espera ahí afuera... y lo que sigue. Pero no te preocupes: volveré (TC 959-60).

No desaprovecha Aub la oportunidad de dar vigor a la figura del retornado, ofreciéndola en el escenario como una alternativa al presente español: en 1947 el exilio aún está fresco. Sin embargo, la segunda detención no es gratuita: hay que deshacerse de los discursos venidos del exterior, que puedan afectar a las leyes naturales del nuevo sistema implantado en el interior. Por tanto, a través de Isabel, Aub plantea la alteración en el orden de una sociedad que avanza con piloto automático, una intromisión que viene a descolocar el devenir y la rutina diarios donde el que vuelve—incómodo fantasma del pasado—no tiene cabida ya que su espacio natural le ha sido arrebatado.

Los personajes aubianos en *La vuelta 1960* transitan por caminos casi paralelos. Remigio Mendoza retorna al hogar tras veintidós años de ausencia carcelaria, mera metáfora del exilio. Su llegada contrasta ampliamente con la de Isabel—una década más tarde—como lo demuestra la simple escena del brindis de bienvenida familiar en la que Remigio pide abrir la botella: “Con tu permiso, lo voy a hacer yo. Hace equis años que no lo hacía [...] ¡Salud!” (TC 968). Pasados los momentos iniciales de la alegría por el padre recuperado, Remigio se muestra impaciente por iniciar su contacto particular con

la sociedad y el nuevo ambiente que le rodea ignorante de la dinámica social:

Elisa:—Supongo que vas a descansar algún tiempo antes de empezar a buscar algo.

Remigio:—¿Te parece que no he descansado bastante?

Elisa:—No creas que va a ser tan fácil.

Remigio:—¡Bah! Buenos linotipistas... Y eso que, claro, en tanto tiempo, cualquiera sabe cómo me las entenderé. Pero será cuestión de días; porque lo que es seguir de carpintero, os lo juro que se acabó. [...]

Elisa:—Piden certificados, referencias

Remigio:—Como es natural, no se los podré llevar de “El Socialista”. Pero, en general, no creo que la mayoría de los obreros puedan presentar otros muchos mejores (TC 969).

Con una visita de un antiguo amigo de Remigio, Carlos, Aub vuelve sobre el retorno a la libertad con la que soñaba desde sus encierros:

Carlos:—[...] tantos días, tantas noches pensando en este momento, en la libertad recobrada, en poder volver a trabajar...

Remigio:—Sí. En poder volver a andar por la calle, en poder torcer a la derecha o a la izquierda según te dé la gana (TC 973).

También, da cuenta de que el retornado no puede tomar parte total en la vida del país pese a las tremendas ilusiones con las que llega. Sus antecedentes conforman una tarjeta de visita que nadie quiere recibir:

Carlos:—Por lo que sé y por lo que veo, vienes decidido a trabajar [...] ¿Y no te han bastado veintidós años para desear estarte quieto, tranquilo en tu casa?

Remigio:—¿Crees que se pasa toda una vida en la cárcel para eso?

Carlos:—En otro mundo no te digo que no. Aquí sí [...] Mira, Remigio, he venido a verte para decirte, para ordenarte, que te estés quieto, que no te muevas, que no veas a nadie, que no intentes relacionarte con ninguno de nosotros [...] Hasta que esto cambie (TC 974).

La extrañeza y el desencanto se apoderan de Remigio al ver lo que el país ha cambiado a su vuelta, estéril por otro lado, ya que le es imposible tomar parte en su devenir político y de reintegrarse en la vida social:

No puedo ver a nadie, no me puedo relacionar con nadie, no debo volver a ver a nadie, y menos a mis amigos, y más si piensan como yo [...] No tengo que ocuparme de nada; no hablar de nada; cerrar los oídos, la boca, los ojos, a cal y canto [...] seguramente no soy el único (TC 976).

Si al menos Isabel fue capaz de plantear un cierto conflicto con su entorno (TC 959-90), Remigio queda atrapado en el más hondo de los silencios, reflejo de los tiempos. Aub cierra la obra con ironía: “Elisa:—Y qué vamos a hacer? Remigio:—Querernos. Callando, no sea que se entere la gente y nos denuncie por ser felices”

(TC 977). En *La vuelta 1964* el lenguaje provisional del “cuando volveremos” se torna fijo, “aquí estamos”.

Rodrigo Muñoz, bajo el seudónimo de ‘Mi hermano’, exiliado y escritor, vuelve a España el 24 de marzo de 1964, después de veinticinco años en México, para darse cuenta de forma inmediata: “Lo terrible no es el exilio—el “confinamiento”—sino volver” (TC 986). La primera toma de contacto con la España de mediados de los sesenta no puede ser en otro lugar que en el café y allí sentado con Mariana, tras el interrogante ya clásico del “¿qué piensas hacer?”, empleado por Isabel y Remigio, tiene que escuchar de ésta los primeros reproches al retornado:

Mariana.—¿Por qué has vuelto?

Mi hermano.—No lo sé

Mariana.—¿Cómo han debido de cambiar vuestras ideas acerca del regreso!... En 1945, a rebato, a fondo, sobre caballos blancos, cargando, no dejando hueso sano del enemigo; en 1948, dispuestos al diálogo, al perdón, la mano tendida, generoso. En 1950, de igual a igual, y desde entonces, cada vez más pequeños, hasta tocar, vencidos, a la puerta: “¿Dan su permiso?” A menos que añadáis: “Ave María Purísima” (TC 986).

A partir de ahí, el diálogo convertido en debate, va subiendo de tono a medida que van llegando otros amigos intelectuales. El encuentro se va convirtiendo en desencuentro a medida que Rodrigo y sus contertulios dejan de compartir el mismo referente: “Esto no tiene nada que ver con lo que conociste”, le recuerda Mariana, a la vez que le dibuja la nueva realidad que los rodea:

Los obreros ya no quieren el poder sino vivir lo mejor posible, como antes los burgueses, y que les gobiernen como quieran. No consideran la justicia, sino el ocio, amén del cocido. A los señoritos, que lo tienen asegurado, les importa lo que contaba antes para los obreros, cuando creían que de mano de la justicia les iba a corresponder el maná (TC 988-89).

Mientras, “la mayoría [de los intelectuales] se ha doblegado con cierta tranquilidad de conciencia, otros por cobardía” (TC 994). Melchor Pinillos, académico de la Real Academia Española lo corrobora: “¿Que colaboró con el régimen? ¿Quién no? A menos de suicidarse. No se puede vivir fuera de lo que le rodea a uno” (TC 999). La entrada en escena de Melchor alimenta el fuego del debate al recriminar a Rodrigo su visita. Irónicamente, le acusarán primero de haber abandonado España y más tarde, de volver a ella con el desconocimiento obligado como marco referencial:

Melchor.—Te figurabas que tu regreso habría de armar cierto revuelo...

Mi hermano.—Entre vosotros, quizá.

Melchor.—Nosotros..., ¿quiénes? De ti se acuerdan los que te conocieron.

¿Los jóvenes?... Espera [...] Luis Moreno, premio “Gijón”; Javier Montaña, premio “Ciudad Condal”. Tengo el gusto de presentarle a Rodrigo Muñoz.

Luis.—Tanto gusto.

Melchor.—¿Saben quién es?

Javier.—No.

Melchor.—[...] ¿Quién sois vosotros que venís del otro mundo? Fantasmas, y ya nadie cree en ellos. Si de verdad queréis volver, y volver por un país nuevo, tenéis que regresar como si fuerais nada: a empezar de nuevo, desde abajo, desde cero [...] ¿por qué has vuelto? ¿Crees que te van a rendir pleitesía? ¿Por qué? ¿Por qué además de portante decentemente viviste como Dios? (TC 997, 1000).

elchor confirma en sus intervenciones lo que Ramón J. Sender temía en el prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*: “[...] sé que cualquiera que sea el rumbo de mi vida, cuando regrese, me mirarán con cierta familiaridad zumbona. Seremos los ‘indianos.’ Los que huimos de España y no supimos ayudarles desde fuera” (13).

Por otro lado, es el portavoz de los consejos que anteriormente dieron Nieves, Miguel y Carlos a sus respectivos retornados. De quedarse, Rodrigo sabe lo que le espera:

Melchor:—Si vienes a estarte tranquilo, a morir en paz, de acuerdo. Otra cosa va a ser difícil. Todos los puestos tienen titular; nadie va a dejarte el suyo. Y si piensas que los que están en el poder os lo van a entregar porque sois..., digamos, más decentes, sueñas. Esto cambiará, ¡qué duda cabe!, pero vosotros estáis fuera de juego.

Mi hermano.—¿Así que tanto monta haber regresado como no? [...]

Melchor:—No digas que no te avisé [...] El exilio es siempre una equivocación: porque hay que volver, o por lo menos intentarlo; pensar en el regreso, y si no lo hay, ya no es exilio sino emigración. Volvéis y os vais de nuevo. Aquí han estado Américo, Ayala, Salazar Chapela, Medina; no aguantan: se vuelven a marchar. Ya no podéis vivir aquí. Sois los señoritos de la inteligencia, los desgraciados, los incomprendidos (*TC* 1001, 1007).

De la conversación de Rodrigo con Manuel Gómez, Aub aclara el futuro del escritor exiliado: “Manuel:—Me faltan muchos de tus libros. Mi hermano:—¿Para qué los quieres? Manuel:—Mira, hijo: los eruditos somos los únicos a quienes interesan ya. Sólo nosotros os podemos rescatar del olvido” (*TC* 1004).

La intervención más dura que tiene que soportar Rodrigo teniendo en cuenta la afinidad de Aub por la juventud española, es la de Luis Moreno, poeta de los más nombrados de su generación y adicto al régimen según el autor: “Ustedes abandonaron, se fueron del “ring”. Y ya no les concedemos la revancha” [...] ¿a qué vino? Esta España ha crecido sin ustedes (*TC*1007, 1011). Con un resentimiento ácido le remarca los males del exilio alimentados por la separación: “Habéis empollado años y años la idea de una España liberal y republicana, y os ha salido a imagen y semejanza de su padre, que es Franco. Lo vuestro periclitó” (*TC* 1011). En esas palabras se presenta la realidad española que los exiliados no reconocen y que a su vez, no les reconoce a ellos. Esta sociedad sumida en el silencio más intransigente la dibuja Ramón Pérez: “El sentido crítico amengua con mejor nivel de vida [...] La gente se conforma [...] El gobierno se frota las manos” (*TC* 1014). El propio Rodrigo lo reitera: “Le dicen a uno: ‘A mí me va muy bien; si ganara tres o cuatro mil pesetas más..., me iría todavía mejor’. Hablan pestes

del régimen: ‘Pero, por mí, que siga: me va bien’” (TC 1016). A la pregunta “¿Qué le parece España?” Rodrigo responde con un discurso de choque, genuinamente aubiano. Él mismo tendrá ocasión de escucharla en numerosas ocasiones a su vuelta en 1969 y reaccionará de forma similar a la de Rodrigo:

Me parece bien: España y tú. Pero inaguantables por el tono, la suficiencia, la importancia que os dais. Os restregáis a España, os untáis de ella como si fuese mantequilla, o mejor, un ungüento mágico. ¡Estamos en el mejor de los mundos!” (TC 1021).

La actitud de interés de Carlos Soriano, un joven que no se da importancia, que ha leído lo que ha podido, aunque apenas nada de la obra de Rodrigo, “actor, autor, director de cine, cuentista, aprendiz de novelista, crítico, empresario, director [...] siempre a punto de indignarse, generalmente con razón” (TC 982-83), supone para este último, el único consuelo y reconocimiento posibles. Aub no repara en hacer visible la alegría casi exagerada de Carlos que pese a la modestia y al pesimismo que profesa Rodrigo, no escatima halagos. Es una especie de homenaje que él mismo no tendría:

¡Maestro! [...] No haga el menor caso de los que le digan éstos. No quieren enterarse de lo que pasa aquí, empeñados es que no hay nada que hacer. [...] Lo importante es que le tengamos aquí [...] Queremos que nos dé unas charlas [...]usted, que tantas lecciones nos ha dado. El verle aquí fortalece, da esperanzas [...] su regreso vale oro [...] Han intentado sepultarles, a usted y a veinte más, demostrándonos — intentándolo — que habían muerto, que no representaban ya nada [...] Aquí, muchos le admiramos [...] se tiene que quedar: por nosotros; le necesitamos. A usted y a todos. Ya

sé que otros no quieren volver, por la dignidad ofendida [...] Aquí puede hacer muchas cosas aunque no haga nada (TC 1022-23, 1026).

Sin embargo, tal y como le ocurriera a los dos retornados anteriores, no hay posibilidad de reintegración para Rodrigo a la vida intelectual del país. Aub le hace llegar una nota en la que le da veinticuatro horas para salir de España, eso sí, no sin armar una conmoción a su favor. Así, la reacción de los contertulios no se hace esperar para presentar una petición de protesta movilizándolo a las firmas de la comunidad intelectual: “Aleixandre, Dámaso, Cano, Aranguren, Laín, Lapesa, Buero Vallejo, Casona, Sastre, Neville, López Rubio, Aldecoa, Fernández Figuroa, Delibes, Sánchez Ferlosio, Cela, Hierro, Celaya” (TC 1026-27). La ironía y el sarcasmo en boca de Luis dirigiéndose a Rodrigo cierran la obra: “Estará contento, ¿no? En el fondo, ¿no es lo que quería?” (TC 1027).

La reconciliación se presenta como algo inconcebible, y por tanto el retorno es pura fantasía a la vez que el único camino abierto es el del olvido. Un joven intelectual, con el nombre de Luis, contribuye a destruir las posibilidades de la vuelta permanente a un país que ni conoce ni siente que le debe nada a sus exiliados: “Ustedes abandonaron, se fueron del ‘ring’. Y no les concedemos la revancha [...] ¿a qué vino? Esta España ha crecido sin ustedes” (TC 1007, 1111). Así pues, no es de extrañar la actitud de Aub, una vez se da cuenta de que nada tiene que ver esta realidad con la patria idealizada en el exilio: “Vengo—digo—no vuelvo [...] vengo a dar una vuelta, a ver, a darme cuenta, y me voy. No vuelvo; volver sería quedarme” (LGC220). El choque de la memoria histórica de Aub con la realidad española del momento es inevitable y por tanto, es

comprensible desde este punto de vista el discurso lesionado que impera a lo largo del diario.

El deseo de volver había generado en Aub una conexión con el presente. En el banco de pruebas del escenario juega con la idea del retorno, maneja hipótesis, llega a conclusiones aunque se trate de pura especulación, de diálogos inventados en boca de personajes de la imaginación. Aún así, el discurso de la vuelta acaba creando cierta sensación de posibilidad de realización que hay que comprobar pese a que la relación epistolar con otros que ya lo intentaron confirmara dichas conclusiones. Volver se antojaba como un compromiso moral, arma de lucha contra el olvido del mismo calibre que la propia escritura. Quedaba por ver qué resultados había dado.

Dentro de la trayectoria literaria aubiana, *La gallina ciega* supone el punto de inflexión entre lo idealizado y la realidad, entre su propia realidad creada a base de recuerdos, de memorias, de noticias y la realidad física de un desarrollo imparable e inevitable, del que Aub no es parte construyente o participante y del que por lo tanto, está excluido. La queja de Aub radica no sólo en el falso bienestar de la población sino en que ese falso desarrollo se lleva a cabo a expensas de un pasado dispuesto a ser olvidado, borrado de la memoria colectiva (20). De esta manera, el discurso aubiano subyacente en los diarios, lucha contra la impasibilidad de una sociedad engañada por efectos superficiales y triviales y en la que nadie parece preocuparse por un pasado no muy lejano. Es decir, la labor gubernamental de imponer la actitud del olvido estaba ya dando sus frutos y frente a la expansión y asentamiento de esa actitud en un futuro inmediato, Aub se rebela en base a la negación de su posible retorno donde no encontraría sino sus

propios argumentos demostrados por el tiempo mismo. La desazón que respira el diario a lo largo de sus páginas se concentra en el prólogo:

Publico este libro porque creo que debo hacerlo. Desgraciadamente no servirá para

maldita la cosa [...] Me hirvió la sangre ante la indiferencia [...] Indiferencia callejera del pueblo español [...] Nada digo que no se haya dicho, lo repito para que quede otra constancia de lo que algunos suponen la verdad (LGC 88, 89).

Ahora bien, pese a que la vuelta a este presente suponga un conjunto de imposibilidades, ¿qué le detiene en realidad, a Aub para quedarse en España? Por un lado, cabe apuntar la razón obvia de que al régimen dictatorial le acompañan la falta de libertades públicas y de expresión. Pero por otro, apuntemos que Aub regresa con las herramientas oxidadas: el mito del retorno y el mito de la República habían caducado. Enfrentarse a la historia desde los parámetros de estos mitos arrojados por una falsa atemporalidad y ubicados en un pasado que desea presente resulta imposible. Es decir, de la colisión entre historia y mito resulta una barrera decisiva que impide el regreso. Además, el sujeto que partió en 1939 no es el mismo que regresa en 1969 aunque esencialmente éste así lo piense. En la explicación con la que abre *Hablo como hombre* Aub permite entrever este aspecto de la interioridad: “No que no haya cambiado—no soy de piedra y sobran espejos—pero no creo que mis mudanzas vayan más allá de la sazón de vivir y de las canas de la experiencia” (9). A la hora de contemplar la realidad del presente, Aub ha de hacer frente al cambio interior que padece y al que no renuncia. Así se recoge en el diario:

¿Hasta qué punto vive uno encerrado en sí que es necesario salir y verse en un espejo viejo para darse cuenta de que uno no se ve en las lunas diarias, de que se es otro, de que se fabrica uno su máscara, día a día, y que cuando cae el maquillaje de la costumbre y entrevé la realidad se sorprende tanto que no hay manera de creer lo que se ve? Vives en lo que fue. Vives en lo olvidado. Vives en lo falso. Lo malo es que existes y no puedes vivir, viviendo, con esto. Y vives. Vives.//—Sí, a destiempo.//— Estoy de acuerdo, pero creí que era otro (*LGC* 189, 190).

En esta línea, José María Naharro-Calderón señala que la escisión que se presenta en el sujeto exiliado es un factor que dificulta el retorno: “A falta de asiento, hay que sumar la problemática ontológica de los sujetos ante la vuelta del exilio: el que desea volver es siempre un otro, nunca un-ido” (174). Algo de lo que Aub era consciente: “Si volvemos, si es que nos toca volver, en nada seremos ya los de 1939” (19).

La denuncia de Aub de estar maniatado intelectual y lingüísticamente juega un factor importante en esta misma línea que venimos explicando y que le impiden quedarse: “que me den el Teatro Español y me dejen montar las obras que me dé la gana [...] o que me dejen publicar o republicar sin más todas mis novelas, y vengo” (*LGC* 343). A medida que se acerca la fecha de salida de España, Aub parece encontrar más razones de peso para justificar su decisión irrevocable: “Dentro de un mes, si me quedara, andaría por ahí como fantasma de mí mismo” (*LGC* 560). Así el mismo día de la vuelta a México indica: “Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado” (*LGC* 596). Ya no sólo se trata de cuestiones de libertades, sino que la imposibilidad de reunión con algunos conocidos constituye un agravante más: “De todos modos no se

restablece la cordialidad perdida. Demasiada sangre, demasiados muertos, demasiada cárcel. Y tal vez, sobre todo, demasiados años” (LGC 141). Las distancias no pueden acortarse y con tono de sentencia, Aub señala: “No llevo una semana aquí, es verdad, pero no reconozco nada” (LGC 142) (21). Este discurso dislocado encuentra explicación en el hecho de que en definitiva, la realidad idealizada de Aub se enmarca precisamente dentro de los ideales de la República y de la Guerra Civil, que vienen a ser el marco de referencias del exiliado en *La gallina ciega* convirtiendo el retorno en un puro anacronismo (22).

Esta dificultad de reencuentro, de vuelta y de falta de reconciliación tiene su máximo exponente en la conversación intergeneracional entre Aub y su sobrino Alfredo. Ésta viene precedida de la visita de Aub al cementerio donde yace Vicente Blasco-Ibáñez ante cuya tumba tiene lugar un monólogo cuasi reivindicativo del pasado idealizado. Las disparidades entre tío y sobrino son claras desde un principio y los reproches de éste muestran el mismo tono del joven Luis de *La vuelta, 1964*: “Ves España como si fuese lo que era cuando tenías mi edad [...] No ves las cosas como son. Buscas cómo fueron y te figuras cómo podrían ser si no te hubieses ido” (LGC 160). Alfredo apuntala el choque más directo entre las dos realidades y colabora decisivamente a sacar a Aub de sus casillas interpretativas con una clarividencia que pone fin al intercambio conversacional: “Lo que sucede es que aquí estás buscando lo que no hallarás nunca. Ni tú ni nadie.—¿Qué?—El tiempo pasado. Tu juventud. Ahora es la nuestra” (LGC 162). Es decir, en palabras de Monleón, la vuelta por tanto, queda paralizada en el momento que el exiliado inmoviliza la historia (99).

A la luz de algunas ideas de Andrés Trapiello en su obra *El escritor de diarios*, se puede argumentar que Aub como diarista es un ser desplazado por doble partida. Por un lado, sufre un desplazamiento temporal obvio, y como consecuencia de éste, uno personal. Es decir, un yo que no pertenece a la realidad española en la que intenta inscribirse porque pese a que conoce cuáles son los síntomas de dicha realidad, desconoce cómo superarlos. Así pues, por medio del diario, subrayando lo negativo de esta nueva realidad, Aub intenta volver de algún modo a ese Paraíso, ya perdido, sustraído por el presente inmutable y, a la vez, encontrar la sintonía ideal entre la realidad exterior y la interior que trae consigo, dispuestas en un claro desenfoque. El diario es el vehículo que le ayuda a sacar a flote su propia intimidad. La constante presencia de un “yo” que reclama la atención del lector significa el deseo por parte del narrador de evitar ser silenciado (Beverly 161). Como indica Trapiello, el diario sirve al diarista para “fabricarse un lugar físico donde poder quedarse, algo que lo haga a él real como persona” (25). Precisamente, es en este diario español en el que Aub reside y en el que continúa existiendo que no en la realidad que visita y contempla, la cual le niega condenándole al olvido. Por medio de la *La gallina ciega* Aub trata de buscar una recompensa tras lo maltrecho que ha salido al traspasar el umbral hacia un contexto aún más foráneo para él donde son otros los intereses e inquietudes premiados, donde es otra la historia y la temporalidad que se imponen. De este envite entre dos sistemas referenciales separados por un signo—España—no compartido, Aub ha resultado malparado porque pese a que visona una realidad factible, en cierto modo, llega de México con una serie de pretensiones, a tantear esa realidad y con el deseo de que ojalá, no sea como se la imagina. Por tanto, ese tropezón con la realidad que desea inexistente pero que en

definitiva, es la que le espera, recibe y despide, da lugar a los cimientos para el monumento al desengaño que supone dicho diario.

La postura conflictiva y problemática, casi quijotesca, que muestra Aub frente a la realidad española de 1939 permiten a Francisco Ayala una lectura del propio Aub en términos de héroe novelesco al interpretar *La gallina ciega* en cierto modo, como “más novela que las novelas del propio autor, pues aquí hay un protagonista—el escritor mismo—que en sus múltiples encuentros polemiza no con éste o aquél otro contradictor particular, sino, en definitiva, con el país entero” (3). Manuel Aznar Soler en su edición española de los diarios aubianos, recoge esta idea y llevándola más lejos, ve en Aub el héroe problemático de Luckacs (18). Sin embargo, retomando el diario o las memorias como testimonio, John Beverly indica al respecto que “el eje de tal no es tanto el ‘héroe problemático’ sino una situación problemática que el narrador testimonial vive o experimenta con otros” (160). En el caso del diario aubiano es obvia: Aub contra todo y contra todos dentro de una realidad en cuyos parámetros no halla ubicación.

En Aub, la España perdida se convirtió en el subtexto de la totalidad de su obra y vida. Por tanto, lo que el exiliado no puede llevar a cabo físicamente—volver—lo hará a través de la imaginación y la memoria, lo cual plantea un problema adicional. En términos orteguianos, es la dicotomía realidad humana vivida vs. la realidad contemplada. Es decir, el escritor exiliado en la coyuntura geográfica a la que se enfrenta, junto al deseo y a la añoranza de la tierra perdida construye una nueva realidad que bordea los límites de una idealidad muy superior a la realidad legítima que paralelamente se está dando en la tierra que le vio salir. A medida que transcurre el tiempo, estos dos caminos se van separando poco a poco, una vez que el referente compartido en un principio, se va

convirtiendo en un referente extraño para el escritor exiliado. Por tanto, el cruce de caminos se antoja imposible a la vez que una mezcla de angustia e imaginación van labrando un campo de nuevas existencias y nuevas experiencias que poco o nada tienen que ver con los cambios que se han ido sucediendo en la tierra abandonada.

Estas realidades opuestas se pueden entender teniendo en cuenta que a la vez que el universo del escritor exiliado se construye por medio de los filtros del pasado, el presente de su tierra natal discurre hacia un futuro imparabile. Éste se le niega al exiliado y por tanto se va implantando ajeno al cuerpo de desterrados. Así, mientras el tiempo iba marcando la historia y el devenir de la España de los que se quedaron, la España de Aub se mantuvo como un ideal fijo en su mente. El tiempo no pasa en balde, va haciendo esta separación cada vez más amplia y a la vez, dramática. El tiempo es en definitiva, la gran condena del exilio ya que impide al hombre acceder al desarrollo histórico (Mateo Gambarte 72) y por tanto, queda sumido en un marco de atemporalidad cada vez más asfixiante que va dejando al exiliado al margen de la historia mientras su exclusión adquiere cada vez mayores proporciones.

En definitiva, Aub pensó y aireó en boca de sus personajes que “su” España ideal, defensora de los valores republicanos, creada por medio de recuerdos, encuentros, lecturas, viajes y noticias, aún existía. Una rápida visita de tres meses tras tres décadas ausente, le mostró la cara oculta de una realidad muy diferente. Así pues, *La gallina ciega*, con todo lo que abarca—impresiones y juicios subjetivos, conversaciones varias, aspectos gastronómicos, encuentros, reuniones, viajes, retratos, recuerdos, descripciones—viene a ser la crónica de una desilusión anunciada, confirmada, eso sí,

tras el fracaso de una cita a ciegas con una patria demasiado maquillada por el tiempo. Como reconocía Aub: “Era moza; ahora llena de arrugas” (LGC 340).

Notas

(1) Véase el uso del término en Mario Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid: El País, 1984, p. 9.

(2) Nicolás Sánchez Albornoz en *El destierro español en América. Un trasvase cultural* (Madrid: ICI, 1992) señalaba: “[...] nosotros nos considerábamos *refugiados*. De refugiados nos trataban también nuestros países de asilo y las organizaciones internacionales que intentaban ayudarnos. Y, en cuanto *refugiados*, esperábamos un día dejar México, Venezuela, Argentina..., al igual que, con suerte, habíamos salido con vida, tras los bombardeos, de los sótanos o de las estaciones de metro que se llamaban refugios” (34).

(3) Véase María de la Soledad Alonso et al., *Palabras del exilio. De los que volvieron*. México: Secretaría de Educación Pública-INAH-Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1988, pp. 67 y ss.

(4) En este sentido, véase Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage, 1979, p. 55 y ss.

(5) La producción escrita no sólo contribuye a dar continuidad a la memoria, sino también, establece una diferenciación de identidad cultural y étnica con la cultura anfitriona.

(6) José Bergamín se negó a publicar la obra *San Juan de Aub* (*Diarios* 269), y sin embargo, le escribe unos años después desde Madrid pidiéndole ayuda: “Yo aquí me defiendo difícilmente si fuera posible, me gustaría pedirte que hicieras alguna gestión para encontrarme alguna colaboración en periódico o revista que me facilitara un poco las cosas. Si te acuerdas, no dejes de decírmelo cuando escribas” (26 de mayo de 1967, Correspondencia de José Bergamín con Max Aub, Archivo Fundación Max Aub, AFMA en adelante).

(7) Este es el mismo Aub que para estas fechas había creado el personaje del retornado en varios escenarios (*La vuelta, 1947, La vuelta, 1960*, o “El remate”) y por tanto, él mismo jugaba ya con la idea de su propio retorno. El espacio en el que transcurre este último cuento, la frontera de Cerbère, no era del todo desconocido para Aub. Por allí salió junto a Malraux en febrero de 1939 junto con el equipo de filmación de *Sierra de Teruel*. Por otro lado, tal y como ficcionaliza en este cuento, el encuentro ya comentado entre padre e hijo, el propio Aub se encontraría con su madre en ése mismo lugar en 1958: “Perpignan. Cerbère. Mi madre. España. Por ahí, por ese camino, salí. El mar, las rocas. Me siento tres horas, mirando. -¡Al túnel!, ¡Al túnel!, nos mandaban. No hemos salido” (*Diarios* 296). Las sensaciones y el ambiente descritos en el cuento, estaban aún frescas.

(8) Juan Gil-Albert en 1947 y Ramón Pérez de Ayala en 1949 comenzaron a trazar el sendero del retorno para el resto. Manuel Aznar ha tratado el regreso del primero en “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947”, *Romance Quarterly* 46 1 (1999): 35-44. Segundo Serrano Poncela moriría en el exilio sin haber tenido la oportunidad de viajar a España desde su salida en 1939. Francisco Ayala volvería a España por primera vez en 1960 tras dos décadas de ausencia. A partir de este primer

viaje sus visitas serían frecuentes. En 1963 le escribe a Aub desde Nueva York: “Sí, es cierto y muy cierto que me he comprado un piso nada menos que enfrente de la Academia de Jurisprudencia. Es lo que pasa con el supercapitalismo en que vivimos. Si le quedan a uno unos pesos, es este país no hay en qué invertirlos, y hay que darles colocación en algún país subdesarrollado; y ¿cual mejor que el nuestro? Si alguna vez las cosas se mejoran, y llega la hora de jubilarse, por lo menos ahí tenemos un rincón” (AFMA 31-X-1963). En 1969 la editorial Aguilar publica sus *Obras narrativas completas*, salvo *Cabeza del cordero* que aparecería en México.

(9) Sobre la visita a España de 21 días que Sender llevó a cabo en 1974, véase el artículo de Juan Carlos Merino, “Sender, una memoria inédita. Carlos Puche desvela fragmentos de su correspondencia con el novelista. La bronca con Cela”. *La vanguardia*, 29 de marzo de 2001.

(10) Habrían de transcurrir no uno sino cinco años más para que Aub se diera esa vuelta por España.

(11) *La gallina ciega* apareció en 1971 publicada por Joaquín Mortiz. Citamos de la edición de Manuel Aznar Soler publicada por Alba en Barcelona en 1995. LGC en adelante.

(12). Véase el artículo de Maryse Bertrand de Muñoz, “El ansiado retorno en la novelística española de la posguerra”, *Hispania* 82 (1999): 190-201.

(13). José Monleón en referencia a *El último piso* de Aub señala algunas características comunes del exiliado, rasgos de un drama independiente de las causas: “La memoria idealizada del pasado y la imposibilidad de volver a la tierra donde se vivió, la

fractura de la continuidad biográfica, se traducen en un extrañamiento respecto del lugar donde se vive y un quimérico programa de ‘retorno’, a través del cual recuperar el tiempo perdido borrando los hechos transcurridos y retomando los hilos en el punto en que la historia los cortó”, “*San Juan: historia de ayer, alegoría permanente*”. *Ínsula* 569 (1994): 15-17, p. 17.

(14). Las obras de teatro citadas están recogidas en la obra conjunta *Teatro Completo* de Max Aub. Las citas irán con la abreviatura TC.

(15). Véase en este sentido, la obra de Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid: Alianza, 1996.

(16). Andújar había realizado un viaje a España justo un año antes. Este dato sobre Cuba no deja de sorprender ya que como me confirma el profesor Gerardo Piña Rosales, conocedor y estudioso de la obra de Andújar, éste pasó su exilio en México, y debiera en todo caso, ser éste país en principio, el objeto de su nostalgia. Véase su obra *Narrativa breve de Manuel Andújar*. Valencia: Albatros Ediciones, 1988.

(17). A Aub se le concedió el visado para ir a España el 18 de julio de 1967. Cuestiones de salud retrasan su viaje unos años. En 1969 Aub “ve cumplidos sus negativos augurios” en palabras de José Monleón (*El teatro* 43). Se encuentra con el hecho de que España había dejado a los exiliados al margen. En consecuencia, ésta no es ni puede ser de la misma forma que la había imaginado, cumpliéndose de esta manera los pronósticos proyectados en su obra dramática. En ella recreó los temores, las ansias, la tragedia que supone volver a un lugar al que ya no se pertenece y el costo implícito en toda vuelta del que hablaba María Zambrano: “La identidad perdida que reclama un

rescate. Y todo rescate tiene un precio” (32). El retornado no acepta el deterioro sufrido con el paso del tiempo y padece un doble choque: identidades y realidades que no se corresponden entre el antes y el después.

(18). Bajo el teatro mayor se agrupan *La vida conyugal* (1942), *San Juan* (1942), *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944) y *Cara y cruz* (1944). “Los tranterados” agrupa cuatro obras: *A la deriva*, *Tránsito*, *El puerto* y *El último piso*, todas de 1944 salvo la primera de 1943, recogidas en su *Teatro Completo* aunque previamente se habían publicado como *Obras en un acto*. México: UNAM, 1960.

(19). Apareció ese mismo año en *Sala de espera* y se estrenó el 18 de junio de 1948 en el teatro del Sindicato de Telefonistas de México. En esa representación, curiosamente, participan las tres hijas de Aub interpretando los papeles de Isabel (Maria Luisa, a quien dedica la pieza), Nieves (Elena, a quien dedicaría la segunda de las ‘vueltas’) y Anita (Carmen), Véase la nota y el reparto en *TC*, p. 942.

(20). La carencia de valores se presenta en los diarios de la mano del olvido tanto con respecto al conflicto civil como a la cultura previa al franquismo: “Hubo un tajo y todo volvió a crecer, se curaron las heridas, lo destrozado se volvió a levantar, ni ruinas quedaron. La gente se acostumbró a no tener ideas acerca del pasado. Ahora, tal vez, empieza a variar para los que todavía no están en edad, pero tardará todavía mucho para llegar a formar una minoría educadora (si la dejan nacer)” (*LGC* 130).

(21). Poco después de regresar de su primer viaje Aub escribía a Segundo Serrano Poncela con un tono ciertamente pesimista: “En cuanto a las impresiones acerca de la

madre patria, te diré, sencillamente: No. Puedes perfectamente hacer lo que hice: darte una vuelta, aguantar, hablar del tiempo, pero ya verás cómo empieza a apestar el ambiente de tal manera que estarás deseando salir cuando te convenzas de que los recuerdos culinarios no son, ni mucho menos cosa del otro mundo [...] Haré un librito”, (carta fechada en México, D.F. el 12 de diciembre de 1969, AFMA, Segorbe, Castellón).

(22). En su ensayo “La guerra de España” recogido en *Hablo como hombre* (México: Joaquín Mortiz, 1967), Aub deja claro que el conflicto fue el factor decisivo en su vida y en la de las dos generaciones que precedieron a la suya: “La guerra para la gente de mi generación, y la de las dos anteriores, y la posterior, ha sido la Gran Cosa, con mayúsculas; lo determinante de nuestra manera de vivir, si no de entender el mundo, y de morir” (97).

Bibliografía

Albeti, Rafael. *Retornos de lo vivo lejano (1948-1956)*. Madrid: Alianza, 1989.

Andújar, Manuel. *Cartas son cartas*. México: Gráficas Menhir, 1968.

Aranguren, José Luis. “La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 38, (1953): 123-157.

Aub, Max. *Teatro completo*. México: Editorial Aguilar, 1968.

_____. *La gallina ciega*. Manual Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba, 1995.

_____. *Enero sin nombre. Los relatos completos de El laberinto mágico*. Javier Quiñones (ed.), Barcelona: Alba, 1994.

_____. *Diarios (1939-1972)*. Manual Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba, 1998.

Ayala, Francisco. "La gallina ciega". *Ínsula* 320-321 (1973): 1, 3.

Bergamín, José. *De una España peregrina*. Al-Borak, Madrid, 1972.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio". *Del Lazarillo al sandinismo*. Minneapolis: Ideologies & Literature, 1987.

Borrás, Ángel. *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975.

Crémer, Victoriano. *El fulgor de la memoria*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.

Delgado, Fernando. "Rosa Chacel y la necesidad del retorno". *Ínsula* 346 (1975): 4.

Epistolario del exilio. Max Aub (1940-1972), M. A. González (coord.). Segorbe: Fundación Caja Segorbe, 1992.

Kemp, Lois. "Diálogos con Max Aub". *Estreno* 3 (1977): 8-19.

Larrea, Juan. "Carta a Max Aub". Córdoba, Argentina, 22 de agosto de 1968, AFMA.

Mateo Gambarte, Eduardo. *Literatura de los 'Niños de la Guerra' del Exilio Español en México*. Lleida: Pagès Editors y Universitat de Lleida, 1996.

Marra-López, José Ramón. *Narrativa Española Fuera de España, 1939-1961*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

Masip, Paulino. *Cartas a un español emigrado*. México: Publicaciones de la Junta de Cultura Española, 1939.

Monleón, José. *El teatro de Max Aub*. Madrid: Ediciones Taurus, 1971.

Naficy, Hamid. "The Poetics and Practice of Iranian Nostalgia in Exile". *Diaspora* 1 (1991): 285-302.

Naharro Calderón, José María. "El si-no volver: La 'gallina ciega' del exilio". *La Chispa* (1993): 174-86.

Ponce de León, José Luis. *La novela española de la guerra civil*. Madrid: Ínsula, 1971.

Said, Edward. "Un recuerdo del invierno". *Diario 16*, n. 318, 5-X-91, pp. 1-3.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Recuerdos y reflexiones del exilio*. Barcelona: GEXEL, 1997.

Sender, Ramón J. *Los cinco libros de Ariadna*, Barcelona: Destino, 1997.

Trapiello, Andrés. *El escritor de diarios: Historia de un desplazamiento*. Barcelona: Península, 1998.

Umbral, Francisco. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Planeta, 1994.

Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.

**The Metaphoricity of Shipwrecks; or, Exile (not)
Considered as One of the Fine Arts**

Gisle Selnes
University of Bergen

We cannot think of a time that is oceanless
Or of an ocean not littered with wastage...

T.S. Eliot

I.

I hope that what I am about to do is not an example of the much warned against tendency to speak of exile in terms of aesthetic or metaphysical categories, that is, to consider it an “interesting” or even “profound” issue without paying regard to the political and personal tragedies involved in exile as a lived experience. When I say that I hope that these reflexions will not turn out to reduce pain to poetry, this inevitably means that I’m not quite sure. Personally, I’ve had only marginal experience with the condition of exile and cannot speak on behalf of any subcategory of the large groups of exiled or expatriates. Accordingly, what I have to say about the phenomenon originates from texts, and most of them are literary. I must also admit that I do have a certain penchant for the metaphoricity of homelessness, which I take to be a distinctive trait of modern philosophy and literature. Yet I believe that this is an inclination which I share with quite a few writers, even among those who have in fact lived through periods of forced or voluntary exile; in any case does it amount to rejecting the urgency of dealing with the human and humanitarian tragedies of refugees and involuntary exiles.

A similar objection might be held against the inclusion of “shipwrecks” in the title of this article. Isn’t the juxtaposition of exile and shipwreck a reminder of the all-too-

contemporary and tragic destiny of *pateros* and *balseros* who have lost their lives in an attempt to escape from a situation experienced as unliveable? This reality, one might argue, is too serious to be treated in a literary context, as a pretext for theoretico-metaphorical exercises.

Still, shipwrecks, just like exile, have been the stuff of literature, and proto-literary writings, from the very beginning of writing. Even the conjunction between the two phenomena can be traced back at least to Homer, whose repeatedly shipwrecked Ulysses has become a figure not only of exile and homesickness, but also of the narrative or “epic” drive imbued in this existential modus. In a different register, Ovid’s *Tristia*, which remains perhaps *the* emblematic poetical representation of the distresses of expatriation, opens with a sea journey in which the imminence of shipwreck is treated as a reflection of the hopeless condition of exile (“*dumque loquor, vultus obruit unda meos*”). In general terms, it is not difficult to grasp the figural relation between the situations of the shipwrecked and the exiled suggested by these and other examples. However, exile is only one among a large number of possible metaphorical avatars of shipwreck. Shipwreck, I would claim, as soon as it becomes the subject of linguistic or figurative representation, appears as so profoundly metaphorical that it might be taken as the vehicle of virtually any human experience which involves radical change or loss.

Cristina Peri Rossi is probably the contemporary Latin-American writer who has appropriated both exile and shipwreck in the most conspicuous manner as emblems of her literary project. The parallel elaboration of these themes is carried out most thoroughly in the collection of poems entitled *Descripción de un naufragio*, from 1974. I shall return to this book towards the end of my article, after a detour through other

approaches to the same constellation of motives, by Peri Rossi herself and two other writers from the Río de la Plata zone: Jorge Luis Borges and Fernando Ainsa.

II.

First, let us consider a poem with the very appropriate title “El naufragio como metáfora,” published by Peri Rossi in the Spanish magazine *Nueva estafeta* in 1981. The poem reads as follows:

crónica de invierno

a lo largo de canales

como lechos de muertos.

¿Quién vive allí?

¿Qué sobreviviente de edades ignotas?

(El Nuevo Mundo surgió de estos naufragios,

brillante e inconcebible)

Remo, con oscura fuerza,

ensimismada,

en las borrascosas aguas de viejos mitos

En la crónica, pueden reconocerse tres estaciones:

partida, encuentro, integración, retorno:

transferencias

Y suenan –como ecos que vienen de lo antiguo–

músicas extranjeras

la mañana en que la tormenta cesó

y en la playa recién abordada

los sobrevivientes –alucinados–

desplegaron, como banderas,

los viejos mitos.

There is a great deal of ambiguity at work in Peri Rossi's poem. The only time the word "nafragio" appears in the body of the text, between parentheses, its determination ("estos") suggests an explicit relation to the preceding lines, even though there is no explicit mention of shipwrecks in the initial verses. Yet the references to "crónica" and "canales," as well as the repeated invocation ("¿Quién vive allí? / ¿Qué sobrevivientes de edades ignotas?"), conjure up a context which could be grasped, retrospectively at least, as one that prepares for a scenario of figural shipwrecks. The origin of the New World

must be sought in shipwrecks which are somehow related to the reading of texts, and even of myths... How can we make sense of such a parallelism?

There is, I believe, a spectrum of possible readings of this relation, moving from the utterly literal (historical) towards the figural (metaphorical). As to the former alternative, it could be argued that the New World, in a quite simple and direct sense, is the product of a series of shipwrecks. I am of course thinking of such episodes as the legend of the anonymous pilot, who was said to have discovered the unknown continent by accident after having been caught in a storm and stranded on a Caribbean island; subsequently the secret was transmitted to Columbus, who took advantage of it on his first transatlantic voyage. Another obvious reference is that of the wrecking of Santa María on Christmas Day, 1492, an incident which actually gave rise to the first Hispanic settlement in the New World. Likewise, the role of shipwrecked Spaniards (such as, for instance, Jerónimo de Aguilar; or, even more conspicuously, Cabeza de Vaca) in the conquest of the Tierra Firme is well known.

Still, a reading which merely seeks to translate the poem into a series of more or less furtive allusions to historical motives would no doubt be far off the mark. The metaphoricity of shipwreck also embraces complex question of the relationship between textuality and historical consciousness. Peri Rossi seems to stage an interplay, if not a conflict, between different “attitudes towards history” and its discourses. First we are confronted with what appears as the poetic subject’s attempt to read her way back through history, that is, to scrutinize the chronicles for traces of living human figures. This search for survivors whirls out the textual figurality of shipwreck: Any retrievable character in the historical narratives of the “crónica” is perceived as a shipwrecked existence

which finally manages to get its head over the waves (of writing, the *channels like deathbeds*) and thus *face* the reader across an ocean of time and distance. There is, however, no safe distance between the reading subject and the subject of history. This impression is enhanced when, after the “shipwreck parenthesis,” the speaking subject refers to her engrossed rowing through the stormy waters of old myths. Thus there actually seems to be a reciprocity between the attentive reading of history and the perilous sea voyages represented in the *crónicas*, supposedly those very same that relate the adventures of the first encounters with the New World.

From this subjective, almost confessional report on reading, the poem switches to a different register. The second stanza provides a more distanced, analytical perspective on the textual emergence of the New World, as though it were imitating a certain academic discourse. Finally, the last two stanzas abandon both the personal and the analytical mode in order to retrace the “original scene” of the encounter as a singular, historical event. This final scene is strongly reminiscent of an epiphany, a revelation or a new beginning, yet one that is irrevocably entrapped in the structures of its own horizon of “old myths.”

In this way “El naufragio como metáfora” could be said to represent the existential mode of America both through the metaphoricity of shipwreck *and* in terms of exile. Such a reading does not simply confirm the traditional view according to which the New World is the exile of the old, even though Peri Rossi’s poem somehow embraces this thematical dimension. It should be noticed, however, that the poetic voice also speaks about “transferencias” and “músicas extranjeras,” as if to suggest a *reciprocal dynamics of exiliation*: America originates as a double exile. Spanish survivors become engaged in

“transferencias” with the New World and project their old myths onto new landscapes and cultures: exiled identities. Yet, by the very same event, the world which appears as *new*—as well as the music becoming *strange*—to the ears and eyes of the shipwrecked voyagers are subjected to what might be called a process of “auto-exiliation.” Thus one could claim that the shipwreck is redoubled as well: The New World represents the shipwreck of the old, both literally and in the sense that it inaugurates the “Age of Discovery” in which the traditional values of the Western World become radically revised. Simultaneously, and paradoxically, discovery also implies the shipwreck of the New World, in the sense that it represents the tragical collapse of indigenous civilizations. This, at least, is what the poem suggests, both through its statements and its images.

III.

There is a certain Borgesian vein in Peri Rossi’s poem, notable in the themes of historical transcendence (brief moments of real or frustrated communication across the centuries; the precise, singular moment when a future scenario is conceived or created) and, perhaps more indirectly, in the metaphysical figurality involved in the continuity between history and fiction (myths). Borges has elaborated on these themes in numerous texts, both poems and prose—fiction and essays; moreover, his concern with the questions of figural language, especially the poetics and epistemology of metaphor, makes him a possibly rewarding source for any investigation of the metaphoricity of shipwrecks.

Even though Borges is definitely not a maritime poet, let alone one who has made a central issue of the problems of exile, there are at least a couple of texts in which both themes appear in a suggestive conjunction. *El otro, el mismo* (1964) contains two poems which, according to the prologue, are essentially the same poem: “Alexander Selkirk” and “Odisea, libro vigésimo tercero.” The former conjures up the interior monologue of Selkirk, “The Real Robinson Crusoe,” in an unspecified moment after the return from his marooned existence on the Juan Fernández Island:

Sueño que el mar, el mar aquél, me encierra

Y del sueño me salvan las campanas

De Dios, que santifican las mañanas

De estos íntimos campos de Inglaterra.

Cinco años padecí mirando eternas

Cosas de soledad y de infinito,

Que ahora son esa historia que repito,

Ya como una obsesión, en las tabernas.

Dios me ha devuelto al mundo de los hombres,

A espejos, puertas, números y nombres,

Y ya no soy aquél que eternamente

Miraba el mar y su profunda estepa

¿Y cómo haré para que ese otro sepa

Que estoy aquí, salvado, entre mi gente?

Not surprisingly, Borges' sonnet circles around the paradoxes of dreams, temporality and personal identity. The surviving castaway experiences a radical scission between his past and present existence, of being torn between self and other ("ese otro"), without being able to communicate with his former self.

Perhaps one shouldn't be too surprised, either, by the fact that Borges' sonnet actually seems to be saying, in its own idiosyncratic language, the same things about the structure of shipwreck narratives as do some of the most recent—and most lucid—critics of the genre. According to such critics as Beatriz Pastor, José Rabasa, and Joshia Blackmoore, it is impossible to return from a shipwrecked voyage; the one who returns is always a different person. It is as though the radical change implied by the etymology of shipwreck—both in the English and the Spanish versions ("naufragio" being the "fracturing" of the "nave")—demands a corresponding transformation in the subject. The traumatic passage from the supposedly safe and ordered structure on board the ship to the dark, inhumane realm of water, echoes in the split identity of the shipwrecked subject. More than referring to a psychological reality, this transformation should be located to the functional level of narrative. In Borges' poem, to represent oneself as the subject of

shipwreck (“esa historia que repito, / Ya como una obsesión”) is to subject one’s selfhood to the essential metaphoricity of shipwreck. This implies a passage from one state to another which is so radical that it can only be surmounted by a second transgression; thus the “existence-as-shipwrecked” (or “sinking being,” to borrow Calvo-Stevenson’s felicitous phrase) is displaced, or bracketed, from the self-similar order which confers an imaginary—narrative—identity to the subject.

With “Odisea, libro vigésimo tercero,” this duplicitous pattern is transferred unto the story of Ulysses’ adventurous maritime meanderings; again, the perspective is one of retrospection:

Ya la espada de hierro ha ejecutado

La debida labor de la venganza;

Ya los ásperos dardos y la lanza

La sangre del perverso han prodigado.

A despecho de un dios y de sus mares

A su reino y su reina ha vuelto Ulises,

A despecho de un dios y de los grises

Vientos y del estrépito de Ares.

Ya en el amor del compartido lecho

Duerme la clara reina sobre el pecho

De su rey pero ¿dónde está aquel hombre

Que en los días y noches del destierro

Erraba por el mundo como un perro

Y decía que Nadie era su nombre?

Supposedly in a thoughtful moment after the famous anagnorsis scene, Ulysses is depicted as reflecting on the irrecoverable nature of his former, exiled self. (Although the speaking subject seems to be another, the poem is perhaps most cogently construed as reporting the thoughts of the repatriated exile: the queen has fallen asleep, Ulysses is awake.) The distance which separates the two versions of Ulysses is intimated by the descending metonymical chain of quasi-synonyms which ends the poem: from *king* (“rey”), through *man* (“hombre”) and *dog* (“perro”), in order to end up with the annihilating epithet *Nobody* (“Nadie”).

Allow me to emphasize once again that I do not suggest that Borges’ sonnets reveal the “truth” about exiled identities. Rather than reading the poems as pessimistic accounts of the inevitable debasement and self-alienation involved in the condition of exile, I prefer to place them in conjunction with Borges’ reflexions on the productive potential of marginality. Both poems are set in an implicitly bookish atmosphere, Selkirk and Ulysses being, more than anything else, *literary* figures; thus conceived, the poems present a poetics of narrative which highlights the enabling effects of distance—

or *artistic* estrangement—in the creative process. Accordingly, it would make sense to place them alongside Borges' influential thoughts on the matter in “El escritor argentino y la tradición,” an essay in which the basic qualities of exile are seen as the very advantage—the distinctive trait—of Latin-American literature insofar as they prevent a total identification with the potentially paralyzing burden of the Western Canon.

IV.

Fernando Ainsa's “Los naufragios de Malinow”—published in several anthologies of exile literature prior to its inclusion in *Los naufragios de Malinow y otros relatos* (1988)—takes us a further step towards a full investment of the metaphoricity of shipwreck in terms of exile. Like the poems of Peri Rossi and Borges, Ainsa's short story is characterized by a metafigural strain through which the text thematizes the workings of its own discourse. But now it is primarily the performative aspect of the shipwreck *topos*, rather than its metaphorical and structural implications, which is addressed. Malinow is a descendent of Russian exiles whose existence is profoundly marked by the experience of shipwreck; yet only as a witness and storyteller. His grandfather, Boris, had shipwrecked off the coast of a (supposedly South American) seaport town, and decided to settle there. Boris is the bald hero of one of his grandson's recurring shipwreck narratives, told to an incredulous and at times downright inimical audience at the local pub.

Although this is Malinow's “naufragio favorito,” by no means does it exhaust his repertoire; he appears, rather, to be an undrenchable source of ever new shipwreck tales.

For some reason or other, Malinow is extremely receptive of wrecking ships; he perceives them with a regularity that defies any rational explanation, often as the only witness, and without there being any visible traces of the ships to corroborate his stories.

One of the most singular achievements of “Los naufragios de Malinow” is the choice of narrative perspective. The story is told by a member of Malinow’s indifferent audience who seems to be speaking in the name of the whole “rueda de pescadores y contrabandistas” at the pub. He repeatedly exposes their semi-racist distrust in his words: “había algo en su aire de extranjero rubio, descendiente de rusos blancos, que no nos inspiraba confianza” (11); “su aire de rubio solitario y mentiroso” (15); “la piel exageradamente blanca que siempre lo separó de todos nosotros” (19). At the present of its narration, Malinow has abandoned the village on the seashore.

Despite its plainness, the story’s title (“Malinow’s Shipwrecks”) is highly suggestive of the tangled interplay between narration, history and subject. First, the possessive relation indicated by the genitive is far from simple. On one hand, Malinow is the “subject” of this relation, as the one who possesses a certain repertoire of shipwreck tales; but, on the other, he is also possessed by the structure and contents of his own narratives. (Quite understandably, there is an elaborated allusion to Coleridge’s ancient mariner in the text.) Secondly, the plural (“naufragios”) must not be read merely as a “literal” reference to the number of maritime accidents witnessed by the protagonist. There are several different facets or levels of Malinow’s relation to his favorite theme, which suggest a more complex figurality. Thus, in a not uncommon metonymical sense, “shipwreck” refers no longer to the subject matter of the storyteller’s narratives, but to the very words through which it is represented: Malinow’s shipwrecks are the tales of

disaster by which he seeks to get in touch with the hostile inhabitants of the village. His repeated failures, however, amount to as many figural wrecks of narrative discourse.

On the next level, Malinow's (and the narrator's) obsessive repetitions mobilize the metaphoricity of shipwreck. A gradual transformation turns the contiguity which underlies Malinow's obsession into a metaphor of his essential exile. For Malinow, since the origin of his presence among the fishermen and smugglers was his grandfather's mythical shipwreck, history and identity appear *sub specie naufragii*. Captain Boris' was a utopian shipwreck, if ever there was one; according to Malinow, all the passagers were saved thanks to his forebear's epic feats. After this episode, he had never sailed again; instead, his grandson assures the audience, "había caminado por esta costa hasta el fin de sus días, sus ojos fijos en un horizonte tras el cual habían quedado los suyos, en la lejana Rusia" (13). The narrator comments on Malinow's narrative performance as follows: "Cuando nos contaba esta historia, su piel dorada por el sol se le perlaba de gotas de sudor casi imperceptibles. Era una emoción que parecía venirle de muy adentro, pero en la que ninguno de nosotros quería creer" (ib.).

Two things can be inferred from these passages: Firstly, Malinow's obsession with shipwrecks is a trait that identifies him with his ancestors' remote homeland; he repeats not only the story of Captain Boris' dramatic deeds but also the latter's ulterior destiny, that is, his solitary strolls along the seashore, gazing towards the horizon. Secondly, it seems to be precisely this association between shipwreck and foreignness that so irk the patrons at the local pub, reminding them ever anew of the exiled identity of the storyteller.

Malinow disappears from “este pueblo a orillas del mar” as a direct consequence of an episode in which he is confronted in a particularly rude manner with his unfelicitous performance. The scene is all the more exasperating since on this occasion Malinow had actually been able to seduce, for a brief moment, his audience with a story. It is a significant detail which has aroused their interest: a sealed envelope containing millions of dollars, which Malinow claims to have found in the pocket of a drowned man. “[P]or fin había comprado nuestra incredulidad” (18), the narrator says—only to proceed with the relation of how Malinow’s incapacity to produce one single note in order to authenticate his story—and treat his listeners to a drink—(“Lo siento, no tengo ninguno aquí; estaban mojados y los estoy secando en casa, junto a la estufa”) turns them against him, allegedly in an attempt to put a definitive end to his stories of storms and shipwrecks. Malinow’s reaction seems desperate. Instead of giving in to the exhortations to silence, he accelerates his narration as if he were trying to surpass his former exercises in the art of inverisimilitude:

Me he encontrado una mujer hermosa desvanecida unos metros más allá del ahogado, enganchado su cuerpo entre dos rocas, un vestido de noche negro pegado a su piel como si fuera una auténtica sirena. La creía muerta, pero estaba viva, la tomo en mis brazos y ella abre sus ojos inmensos verde claro y me mira profundamente, como nunca nadie me ha mirado en mi vida. (18)

When the narrator, in a retrospective and apparently unironical comment, credits Malinow for his talent, he emphasizes his vivid use of the historical present. This device is highly idiosyncratic for Malinow’s narrative poetics. It should probably be taken as a reflection of the degree of his obsession with the storm scenes and his desire to make

them reappear before his listeners, untarnished by time and distance. Malinow's final, desperate performance culminates with a series of historical presents which ends up in what is presumably a real present tense: "La llevo a casa donde está durmiendo. La abrigo, enciendo la estufa, me está esperando" (18). Most likely the readers' immediate response will be in accordance with that of Malinow's listeners: to suspect that the improbable turn in his story has been improvised to prepare for a sequel in which the shipwrecked lady will be said to have disappeared with the money. In a sense, this is what happens, but not in the way one might expect. The mysterious woman actually disappears; but so does Malinow as well. There *is* a narrative sequel; yet in the form of rumors coming from afar. According to these rumors, a blond couple of slavic origin has settled as bar owners in another seaport town further up the coastline. The man is said to be renowned for the shipwreck narratives with which he entertains his patrons; their effect is all the more powerful because of the assertive remarks inserted by the blond woman.

As though in a ruse of mimetic response, the narrator and his friends not only identify the "blond couple" as Malinow and the mysterious "siren." They also begin to realize the possibility that the shipwreck stories might somehow have had a share in truth, regardless of their referential accuracy. "Ahora que Malinow se ha ido" (the phrase is insistently reiterated in the text) they feel that their lives have lost an important dimension—the wider horizon breached by the possibly fictitious shipwreck tales—and that it should not, after all, have been that difficult to believe him. Thus the story ends more or less as it began, with a utopic version of shipwreck narratives. But now it is Malinow, the storyteller, who repeats *on the level of narration* the epic miracle-workings of his grandfather. The former's "metonymic" shipwreck-as-discourse takes on the same mythic dimension as did Captain Boris' "literal," foundational shipwreck. On a

metaphorical plane, Malinow's exilic state of loss has been transformed into a perfect present by the seductive force of narrative (which does *not* amount to saying that any of the embedded stories, not even the final rumors, are actually true, a question which remains unresolved—and which is probably beside the story's narrative point). This is perhaps the final shipwreck of the story, from which Malinow has emerged on what resembles a utopic island, while his former audience is left in an imaginary waste land, on the shores of "an ocean not littered with wastage."

V.

Cristina Peri Rossi's *Descripción de un naufragio* (1974) is probably the most meticulous exploration into the shipwreck *topos* to be found in contemporary poetry. In this collection of poems, the metaphoricity of shipwreck expands in various directions, almost as though the poems themselves were ships adrift on a stormy sea. Taken together, they create a highly complex totality. This is not only due to the diversity of their figural reading of shipwreck; often it is not easy to tell where one poem ends and another begins, especially in the first half of the book, where the textual units are not provided with titles. There is also a general ambiguity as regards the status of each individual text, since the poems both appear as autonomous pieces *and* as elements of a larger structure—which possibly implies a narrative structure of sorts, stitching together the fragments on different levels.

One significant course taken by the quasi-narrative expansion of motives is that which associates shipwreck with (erotic) love. The connection can be traced back to the

opening pages where the poetic subject conjures up scenes from a remote past in which *water* appears in conjunction with the figure of an eroticized young girl. A sense of irrecoverable loss, and perhaps of betrayal and death, saturates these scenes. The separation between the speaking (or writing) subject and the girl seems to be definitive; “pertenezco a un mar en fugitiva” (24). Still, the poems are haunted throughout by feminine figures that somehow recall the untouchable and seemingly lifeless girl of the past memories. They appear in forms which seem to cover the whole spectrum of masculine phantasms of the feminine—and all of them are placed in associative relations to water and navigation.

At the bottom of this rhythm of association, there seems to be a metonymical chain which provides a passage from “mujer” to “mar,” “mal,” “amar,” “navegar,” and “naufragar.” The subject which sees woman in these terms is the mariner, that is, the traditional masculine figure who abandons himself to the archetypal, abysmal feminine element—the “mother” ocean—and who, moreover, entertains a respectful relation to the feminized body of the ship. This doubleness is reflected in the conventional image of femininity as both an irrational, annihilating power *and* as the source of irresistible attraction and bliss—often in different ratios of admixture. In the series of poems grouped together in a “Manual del mariner” —thus named since it has been composed “para que todos supieran cómo amarte, en caso de naufragio” (59)—these basic identifications give rise both to a Nerudian rhetoric of eroticism (anticipated by one of the epigraphs: “Todo en ti fue naufragio”) and to a violent pedagogy of sexual repression: “Una vez arriada, / aferrarla al suelo / con palos y con cuerdas / para que no se escape” (68). There appears to be no dialectical or psychologically motivated relation between the different attitudes and emotions; rather, they seem to surface from a continuum of passion or desire which

exists independently of the subject's consciousness and control. Perhaps the closest we get to a synthesis of this diversity is the allegorical appearance, towards the end of the book, of History in the figure of an elegant whore ("una envidiable puta rica")—desired by everybody, including the poetic subject, yet dreadfully indifferent to human suffering: "la historia dejaba colgar de sus brazaletes / cinco negros perseguidos por la K.K.K., / y de sus aretes, tres universitarios desangrándose" (92).

Other sections of Peri Rossi's book draw on different discourses in their poetical approach to figures of woman—always in a more or less explicit relation to maritime voyages and shipwreck. One of the most perceptible examples is the recurring parodical inclusion of a colonial rhetoric of discovery and otherness. The first unmistakable appearance of this discourse is in the title of the poem called—and I reproduce the original's upper case since its use may be significant—"DE CÓMO LLEGAMOS A LA ISLA DE LOS PÁJAROS / DE LOS MUCHOS PÁJAROS QUE HAY EN ELLA / POR LO CUAL / DECIDIMOS BAUTIZARLA CON EL NOMBRE / DE ISLA DE LOS PÁJAROS"; a title which, as may be seen, is itself actually set in the form of a poem. Here the humoristic intent is as obvious as is its Columbian target. On later occasions, the parody takes on a much more somber character. Thus, in "Carta del navegante" the problematics of discovery and subjection is addressed in a way which affects women in a particularly cruel way. The humor now turns so black that it is hardly perceivable:

Siguiendo vuestro consejo,

a las mujeres las tomé a todas,

haciendo posesión de ellas por Vuestra Excelencia y por mí mismo

con lo cual comprenderá, Señora, que hube de poseerlas dos veces

a cada una de ellas:

una por Vos,

una por mí (54)

Almost uncannily, the person in whose name this repulsively “humorous” double violation is carried out is the queen—the great source of pleasure (“goce”)—whose innermost desires the conqueror presumeably satisfies through his possessions. Rather than seeing in the *absent* figure of the queen a reminder of woman’s castrated condition, as Christine Arkininstall suggests in her article “New World, Old Politics,” it is perhaps more relevant to consider her implicit *presence* on the scene as evidence of the transgressive impact of desire. In this sense, the queen is essentially identical to the history-as-whore in the poem previously referred to; both represent the inhuman aspect of desire which our culture has come to identify as one version of femininity. Mother ocean reappears in these figures of sublime and cruel sexuality as a menace to masculine identity—a menace which is revenged or repressed in the rape of indigenous women. This, however, is a futile strategy; towards the end of “Carta del navegante” the dead return to haunt the conquerors, driving them mad.

In her book *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Parizad Tamara Dejbord argues that the problematics of exile lies at very heart of Peri Rossi’s literary project. Thus it is important not to limit its relevance to those works in which an exilic thematics

appears on the surface of the text. One of its possible manifestations is on an ontological level, that is, related to the very constitution of the “time and being” of the fictional characters. Accordingly, in *Descripción de un naufragio*—a book which, curiously enough, is not mentioned by Tamara Dejbord in her study—separation appears as a central existential modus. This appears to be an “original” separation which exists even prior to the abandonment of the childhood landscapes evoked at the beginning of the book; loss is inscribed as “equiprimordial” with the innocence associated with these scenes. Throughout the pages of the book exile seems to be *the* existential condition of the poetic subject, the sea journey with its repeated shipwreck scenes being an age-old figure for man as dis-placed from his rightful dwelling: earth.

Yet one does not have to read *Descripción* as an allegory of ontological motives in order to come up with a poetic parallelism between exile and shipwreck. The book is in fact framed by rather unequivocal approaches to shipwreck-as-exilic-destiny in a way which evokes the concrete historical circumstances in which it appeared. On a paratextual level, the dedication situates Peri Rossi’s book in an exilic context which inevitably recalls the situation in Uruguay in the 1970s and its consequences for the author herself and many of her compatriots: “A todos aquellos navegantes // argonautas en un país en ruínas / desaparecidos en diversas travesías, / varias, / que un día emprendieron navegaciones / de inciertos desenlaces.” Such an initial *positing* of the book in a contemporary political reality which simultaneously relates it to the most remote mythical past—the argonauts being the mariners of the first ship ever built—indicates the range of the metaphor of exilic shipwreck in Peri Rossi’s poetic writing.

Towards the middle of the book one poem stands forth as emblematic of Peri Rossi's explicit involvement with exile. The text I have in mind belongs to the long sequence of poems without titles in the first half of the book, but it appears as a perfectly autonomous poem thanks to its calligrammatic typography, imitating the form of a ship. This formal trait makes it almost impossible to quote from the poem in a meaningful way. If such a gesture had not been considered a transgression of academic style, it would have been tempting to ask the reader to look up on page 46 of Peri Rossi's book and observe how the front sail is made up by winding phrases that tell of the endless peregrinations of nameless fugitives, persecuted by all kinds of representatives of the "law," a flight which ends up by the seaside and with only one possibility of escape: *lanzarse al mar, que es el morir*; next, to observe how the much smaller back sail contains verses—quoted from earlier poems—in which there is a reference precisely to the fugitive's back, protected from the sea and from evil ("del mal, del mar") by his/her friends; and, finally, to observe how the ship's hull takes us down to the most dismal depths of exilic existence, with its reference to the death and suffering of prisoners, women, and children, as the final motive for embarking on an infinite journey "en ruta sin derrota, precedorea, / hasta el fondo del mar, donde / yace la sombra de los justos" (46). As a calligram, the poem exploits the space of writing to the highest degree—not only through the skillful manner in which the different parts of the ships are related, diagrammatically, to significant ideas of direction, but also through the paradoxical notion of a ship sailing towards its own shipwreck, on a route towards the bottom of the sea, as if the shipwreck were actually the essential destiny of the maritime voyage.

Finally, the historically specific involvement of shipwreck and exile reappears in the last poem of Peri Rossi's book, "Relación de tripulantes que participaron en el

naufragio”. Here a masculine subject adrift on the open sea (“solo / en altamar / a la deriva”) evokes the names and destinies of all those companions who died or disappeared and who still suffer the unbearable torture of being subjected to the cruelty of shipwreck (“sometidos a la crueldad del naufragio”). An enumeration of names follows, accompanied by epigrammatic sketches of their fate, all of which seem to imply some kind of death by water; for instance:

Alonso, el cocinero,

no sabía nadar, no sabía tirar,

tenía lástima de los peces,

pena de las aves,

“Por lo menos me alisto, para cocinar”

fallecido el 27 de junio,

devorado por un enorme tiburón (98)

The list—and the book—close with a laconic line which also entails a very explicit gesture towards the reader and the historical context which motivates the poem: “Todos los otros nombres aparecen en los diarios” (99). In this way the text of *Descripción de un naufragio* appears as framed by a poetic discourse which serves as a reminder of the

political circumstances of deaths and disappearances from which the shipwrecks derive an important part of their meaning.

VI

I do not believe that there is any specific penchant towards shipwreck metaphoricity in the literature of Río de la Plata, a region whose nautical history is perhaps less salient than that of other zones of Latin America. Neither does this geographical area have a particular claim to the thematics of exile. Rather, both conditions might be conceived as essentially interrelated with the destiny of Latin American history and literature from their textual origins in the Columbian rhetoric of discovery and appropriation. This does not amount to saying that Americans are irreversibly doomed to an existential separation from its origins to any higher degree than the people from other parts of the globe, a stance that would impose an absurd or at least anachronistic determinism on a perfectly negotiable historical and political reality. What it might imply, however, is that Latin America provides a rewarding position from which the “universal” condition of being uprooted and adrift can be thought. This must not be mistaken, either, for an ideological banalization of the real suffering of persecuted and expatriated people. It would be far more rewarding to regard such a condition as one that recognizes the *authority* of Latin American perspectives on the predicaments of the subject of post modern culture. As Julio Cortázar suggested, somewhat hesitantly perhaps, in his reflections on the problems of “Exilio y literatura,” the issue might well be how to avoid insisting on the impossibilities of exile in a way which overshadows the horizon of possibilities opened up by the perspectives of cultural distance. Although the texts I have

considered in this article, belonging to the immensely rich literary tradition of the Río de la Plata nations, cannot compensate for the sufferings caused by the predicaments of political oppression and expatriation, they should nevertheless be considered as an intergral part of the complex nature of exile. The circumstance that an exilic literature can produce works that are capable of confronting its own predicaments in a manner which is mindful of the traumatic reality it may represent, as well as of its intellectual and artistic potential, is perhaps the most rewarding lesson to be learnt from these reflections on exile and the metaphoricity of shipwrecks.

Bibliography

Ainsa, Fernando. "Los naufragios de Malinow." *Fueradefronteras: escritores del exilio uruguayo*. Selección a cargo de María Gianelli, Fernando Beramendi, Ana Luisa Valdés. Buenos Aires: Nordan-Comunidad, 1984

Arkinstall, Christine. "New Worlds, Old Politics, in Cristina Peri Rossi's *Descripción de un naufragio*." *Antipodas* (6-7) 1994-1995

Blackmore, Joshiah. *Manifest Perdition. Shipwreck Narrative and the Disruption of Empire*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002

Borges, Jorge Luis. "Alexander Selkirk"; "Odisea, libro vigésimo tercero." Buenos Aires, Emecé, 1969

Cortázar, Julio. "Exilio y literatura." *Argentina. Años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984

Dejbord, Parizad Tamara. *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna, 1998

Homerus. *The Odyssey*. With an English translation by A.T. Murray; revised by George E. Dimock. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995

Ovidius Naso, Publius. *Tristia; Ex ponto*. With an English translation by Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988

Pastor, Beatriz. "Los *Naufragios*: desmitificación y crítica." *Discursos sobre la "invención" de América*. Coordinación de Iris M. Zavala. Amsterdam: Rodopi, 1992

Peri Rossi, Cristina. *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen, 1975

Peri Rossi, Cristina. "El naufragio como metáfora." *Nueva estafeta* (36) 1981

Rabasa, José. *Writing Violence on the Northern Frontier: The Historiography of Sixteenth Century New Mexico and Florida and the Legacy of Conquest*. Durham: Duke University Press, 2000

**El maquillaje de la emigración; *Gallego* de Miguel Barnet y su versión
fílmica**

María P. Tajés
William Paterson University

En los dos últimos siglos la población española ha protagonizado dos éxodos migratorios que, por su intensidad y orinetación, carecen de precedentes en la historia nacional. El primero comienza en el último tercio del siglo XIX y se extiende hasta los años de la Gran Depresión, y el segundo comienza a finales de la década de los 40 y disminuye en intensidad en la década de los 70. A pesar del enorme impacto socio-económico de ambos movimientos, tanto los medios de comunicación como los organismos oficiales nacionales han tocado el tema con cautela, condenándolo al olvido de generaciones futuras. En el ámbito literario, aunque existe un número considerable de obras que versan con el tema de la emigración, muy pocas han conseguido atraer la atención de la crítica o mucho menos entrar en el corpus canónico nacional. Una de ellas, la novela *Gallego* de Miguel Barnet, explora desde la pluma de un autor cubano, la alienación y crisis de identidad que sobrevienen a la experiencia migratoria de un español en Cuba. En este sondeo de emociones y escisiones internas donde la relación con el país de origen y el de acogida fluctúa constantemente, el cuerpo del emigrante cobra una importancia primordial como metáfora del desequilibrio vivido. En *Gallego*, el cuerpo del emigrante sigue muchos de los parámetros simbólicos recurrentes en la narrativa de la emigración española (1): se ve afectado por presiones externas como la discriminación, la alienación, el extrañamiento o la añoranza, y manifiesta esas presiones de forma física (la enfermedad, la relación con la comida) y psíquica (obsesiones e incluso locura temporal o permanente) (2).

La versión filmica de la novela de Barnet, una coproducción hispano-cubana dirigida por el también cubano Manuel Octavio Gómez en 1988, transforma el cuerpo del protagonista para proponer una versión de la emigración carente de efectos corporales negativos. Esta manipulación o maquillaje del cuerpo como texto implanta en el emigrante español pinceladas del personaje del indiano, tipo muy presente en el canon español y cuyo retorno enriquecido supone un vestigio de una relación imperialista con hispanoamérica. La expresión "maquillaje" del título se refiere precisamente a este tipo de manipulación discursiva. Así, si en la novela la enfermedad plasma físicamente los avatares del proceso migratorio en contraposición a las supuestas grandezas postuladas por las narrativas de indianos(3), al cambiar el cuerpo del emigrante en la película, se cambiará también la forma en que el espectador percibe la emigración y sus consecuencias *Gallego*, publicada en 1981, es una de las cuatro novelas testimonio escritas por Miguel Barnet y centradas en estratos marginales de la sociedad cubana (4). Si bien la narrativa testimonial pretende dar voz a estratos marginales de la sociedad, la polémica despertada en las últimas décadas acerca del testimonio mediatizado hispanoamericano cuestiona la representación discursiva del margen teniendo en cuenta que la voz del mismo ha sido mediada por la pluma compiladora, organizadora y traductora (5) del escritor-editor-etnógrafo. Así, aunque en el caso de *Gallego*, y según defiende muy acertadamente Elzbieta Sklodowska, tratan de mantenerse las convenciones realistas de no-intervención del autor, llegando incluso a borrarse los matices conversacionales propios de la entrevista etnográfica, no debe pasarse por alto que la ideología del autor no puede ser completamente eliminada en el proceso mediador. Por esta razón, y al haber sido escrita por un autor cubano, resulta imprescindible

justificar el presente estudio de la novela como texto de la emigración española. El mismo se basa en tres razones fundamentales.

En primer lugar y a pesar de la necesidad de cuestionar la transparencia de la literatura testimonial, hay que reconocer también, como lo hace Sklodowska en "Testimonio mediatizado" la existencia de "una dialéctica de la voluntad del entrevistado y de las intenciones del gestor" (89). En el contexto de la literatura de la emigración española, el punto de vista de un miembro del país de acogida ofrece una perspectiva distinta a la aportada por textos narrados por españoles, la cual lejos de contradecir, complementa y enriquece. Esta es precisamente la ventaja que José Ismael Gutiérrez ve en la utilización que hace Barnet de un personaje extranjero para dibujar la sociedad cubana de la época (6). En segundo lugar, la incorporación en la obra de textos de diversa procedencia (7) otorga a la novela una polifonía interpretada de forma contradictoria por la crítica. Sklodowska ve en la práctica vestigios de la convención realista que ha de relegar la presencia autorial a espacios marginales del texto como las notas o los apéndices. Atribuye también prácticas como la explicación de términos o la documentación de afirmaciones hechas por el informante a una conducta etnográfica que ha de "traducir" y documentar las palabras de entrevistado. Geisdorfer Feal opina, por el contrario, que al extraer su presencia de la narración, Barnet cede autoridad discursiva al protagonista y relega su voz a un segundo plano. Sin ánimo de entrar en esta polémica, hay que subrayar la riqueza de una polifonía que resultaría inalcanzable en otros géneros literarios.

Finalmente, y todavía más importante, es el hecho de que la versión fílmica de la novela haya sido coproducida por la Xunta de Galicia y el Instituto Cubano de Arte e

Industria Cinematográfica, y que la película formase parte de una exposición sobre los logros de la emigración gallega que, con motivo del quinto centenario, fue exhibida de forma permanente en el Pabellón Gallego de la Expo 92 y recorrió varias ciudades españolas y americanas. La Xunta de Galicia adoptó pues como oficial la versión de la emigración mediada por el autor cubano. Asimismo, en esta versión fílmica el discurso de Manuel Ruiz, el informante de Barnet, sufre una segunda mediatización al ser adaptado al espacio fílmico. De esta forma, se añade al texto una voz más, eco de los intereses e ideologías de la productora y el equipo técnico. La película se destaca también porque su financiación provoca tensiones en el escenario de la cinematografía gallega.

Las primeras subvenciones que permiten el rodaje de largometrajes gallegos se otorgan en 1987. Las reciben cuatro proyectos, dos enteramente gallegos (*Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro y *Continental* de Xavier Villaverde) y dos de tema gallego y productoras extranjeras (*Gallego* de Manuel Octavio Gómez y *Valle Inclán* de José Luis García Sánchez). Surge entonces una polémica también latente en las otras comunidades autónomas: la de las ventajas e inconvenientes de financiar un cine que no sea exclusivamente regional. Los empresarios gallegos ven sólo inconvenientes al financiamiento de *Gallego* y *Valle Inclán* y forman la "Asociación de Productoras de cine e vídeo de Galicia [para] reclamar del Gobierno Autónomo y de la TVG un mayor y decidido apoyo a favor del establecimiento de una industria cinematográfica específicamente gallega (8)" (Noriega, 351). La película *Gallego* constituye pues un hito en el cine gallego debido tanto a la polémica causada por su financiación como a su importancia como artefacto cultural que despierta un sentimiento nacionalista en el cine gallego que la ve como extranjera. Esto hace más irónica todavía la elección de la misma como estandarte de la emigración gallega ante el mundo. La ironía se mitiga, sin embargo,

al fijarse en los conceptos de micro y macro regionalismo cinematográfico aplicados por Marsha Kinder al cine español. Según su teoría, una forma de resistirse a la imposición imperialista de una industria cinematográfica nacional centralizada es mostrándola como margen de otro centro más importante como el de Hollywood o el europeo. Estas macro-regiones condenan al cine español a la periferia y lo desacreditan al mostrarlo como un discurso que ni es totalizador ni abarca toda la península. Siguiendo estos parámetros los cines regionales han optado por formar macro-regiones valiéndose de coproducciones con otras micro-regiones. Así, sobrepasan el ámbito nacional para convertirse en producciones textuales con un ámbito de acción mucho más amplio. Siguiendo esta línea de razonamiento, la coproducción hispano-cubana *Gallego* puede rendirse mucho más eficiente a la hora de presentar ante el resto de España y el mundo la identidad del emigrante gallego como representante de la emigración española. La película se apropia de la gallegada y del cine de indiano(9), ambas versiones estereotipadas y alimentadas por el centro, para, por medio de la comunión con Cuba, presentar a Manuel, un emigrante que ni nada en la opulencia ni se consume en la "morriña". El único problema es que, como veremos, el Manuel de Barnet requiere de unas pronunciadas pinceladas de maquillaje que le otorguen una mayor autoridad discursiva en el escenario nacional.

La vida de Manuel, protagonista y narrador de la novela de Barnet, difiere considerablemente de los éxitos de indianos y conquistadores. A la edad de 16, el joven gallego decide emigrar a Cuba presionado sobre todo por las difíciles condiciones económicas de su aldea. También las narrativas idealizadas de Cuba continuamente presentes en la aldea sirven de incentivo al joven.

Ya desde el momento de emprender el viaje, Manuel ha de enfrentarse a dificultades y avatares constantes que no cesarán con el tiempo. Los empleos son escasos, duros y cambiantes, los sueldos distan mucho de los idealizados en la aldea. Después de un retorno que termina con su participación en la Guerra Civil Española posterior exilio, Manuel se casa con una mulata cubana, América, y crea una familia

A lo largo de la novela el cuerpo de Manuel simboliza y sufre los efectos temporarios y permanentes del desarraigo producido por la emigración. Hay que aclarar que el protagonista en ningún momento se aparta de lo corriente ni en belleza ni en fortaleza física. Él mismo se tacha de "mentecato" y se auto-describe como "bajito, de nariz larga [...], de piernas zambas [...] lo que me salvaba es que estaba bien despachado...Por algo Librada se enamoró de mí y me daba comida y albergue de gratis" (96). El intento de desasociar la virilidad de un cuerpo menos que perfecto se ve traicionado un poco después cuando un conocido le informa de que la misma Librada, a la que el protagonista cree satisfacer sexualmente, "se burlaba de lo mío, que le llamaba el dedal" (102). La contradicción, tan necesaria en la novela según el propio Barnet (10), sirve para poner en duda lo único positivo del autorretrato del gallego.

Las enfermedades son muy comunes. Comienzan en el barco, con un mareo continuo acrecentado en la víspera de la llegada por la fiebre de las vacunas. La combinación hace que Manuel viva el viaje, que ya de por sí sitúa al emigrante en un espacio incierto entre dos mundos y dos identidades, en un estado de semiconsciencia que lo desprende de la realidad: "Entre el mareo, la señora esa con sus remilgos y la fiebre de la vacuna, me pasé el resto del viaje medio dormido. Cuando dijeron que se avistaba la tierra de Cuba me pareció que era mentira, que estaba soñando. Casi no tenía fuerzas para

levantarme del camastro" (49). Estudiosos de la psicología de la emigración de la talla de Grinberg y Grinberg o Julia Kristeva subrayan que los trastornos del aparato gastrointestinal mantienen una estrecha relación con el sentimiento de desamparo del emigrante y manifiestan físicamente la distancia simbólica de la madre, del origen. Resulta curioso, sin embargo, que en varias ocasiones de la narración Manuel, en un intento fallido de negar su desarraigo, insista en que lo más fuerte de su cuerpo es el estómago, especialmente cuando muchas de sus enfermedades se relacionan directa o indirectamente con el sistema digestivo o el intestinal. Sucede esto ya con los trastornos del viaje, los cuales aumentan durante la reclusión del joven en la cárcel de Ciscornia y producen estreñimiento: "La chulapa estaba descubierta, llovía menos, pero de todos modos la fiebre me aumentó. La fiebre y el dolor de cabeza, porque para colmo el mareo y lo demás, me tenían sin dar de cuerpo" (54).

Esta estancia en Ciscornia, destruye las esperanzas del joven de "hacer la America" y le deja con un parásito que invade su cuerpo también por el aparato intestinal: "Por hacer las necesidades en aquel calabozo, que las tenía que hacer en ras de la tierra, me penetró un parásito llamado Nertore Americano. Se me alojó en el hígado y me puso a caminar con la punta de los pies. Casi me muero a los pocos meses de salir de allí" (56). Nótese como el nombre del parásito alude al nuevo espacio del que Manuel se siente extraño. La salud del protagonista sigue endeble hasta que encuentra un símbolo de su tierra, de la madre, en forma de un caldo gallego que parece curarlo: "¡Ave María purísima, cuando aquel caldo me cayó al estómago empecé a sudar y cogí un vigor que me hubiera echado tres sacos de arroz al hombro como si nada!" (69). El efecto de la comida, que lo transporta temporariamente al estado previo a la emigración, dura poco y las enfermedades continúan. Durante el tiempo que pasa con Fabián, un viejo gallego que

le da trabajo y asume el papel de protector, Manuel se queja de que el viejo no preste atención a la gripe y diarreas que le achacan constantemente.

Más tarde, después de la muerte de Fabián y a punto de romper con una novia curra, los trastornos reaparecen, esta vez en forma de jaquecas: "a mí me entraban unas jaquecas insoportables y tenía que tomarme dos o tres vasos de agua caliente con bicarbonato. Es el mejor remedio [. . .] Agua caliente y bicarbonato. Desocupa uno en el inodoro y fuera catarro" (121). Es curioso que un remedio para el estómago cure un mal de la cabeza, al menos que no sea más que la ausencia simbólica de la "madre-alimento" provocada por la emigración. Por la misma época sufre Manuel un accidente laboral que lo deja cojo de por vida: "Para colmo, me cayó un tablón en un pie y me quedé un poco cojo para toda la vida. La culpa fue mía por no querer enyesármelo" (113). El accidente laboral se convierte en una marca física y permanente de desarraigo. Es por ello que al regresar, según se aproxima a la aldea gallega, culpa al frío y a la cojera de la decepción que siente: "Con la cojera mía, el camino ese me pareció infinito" (169).

Desde el primer momento del retorno Manuel se siente extranjero en su tierra y añora la cubana. Si a su llegada a Cuba lo recluyeron por un tiempo en una cárcel, en el pueblo se siente permanentemente atrapado: "Me empecé a sentir preso dentro de la familia. Cada día era un compromiso más, una responsabilidad más" (172). Al igual que en Cuba, va de una ocupación a otra sin encontrar éxito ni satisfacción en ninguno de ellos. Por fin compra un molino que parece proveer cierta estabilidad económica, pero la enfermedad le hace renunciar a lo que es una solución económica pasajera que no cura en absoluto el desarraigo, ya que sigue obsesionado con regresar a Cuba e incluso escribe a su amigo Gundín para pedir su asistencia. Nótese en la cita siguiente cómo la

enfermedad causada por los molinos se relaciona con la incomodidad del retornado en su tierra y con el frío: "La aldea me caía como una pesadez. Los molinos me llevaron al hospital. Casi tienen que extirparme un pulmón. La harina, por la frialdad, me los iba comiendo" (173).

En Madrid, una vez se ha alistado en las filas republicanas, el cuerpo endeble y cojo de Manuel constituye una barrera para un servicio heroico. Ya cuando le entregan el uniforme confiesa, con cierto humor, la inferioridad de su estatura: "Y a mí, como todo me queda grande, me lo tuvieron que recoger atrás. Parecía una res colgando de un gancho" (176). En el campo de batalla se propone ser cañonero, pero la cojera le impide el movimiento ágil y sus superiores, aun admirando su iniciativa, lo separan de la empresa para ponerlo de conductor: "-Hay voluntad, Ruiz, pero esa cojera" (181). Las dos situaciones de más peligro que vive en la guerra le dejan también marcas permanentes. En la primera se ve obligado a nadar en un río para esquivar el fuego enemigo: "Nadando por debajo, casi sin aire y congelado, llegué a la caseta del Estado Mayor, con una tos que no se me quitó más nunca" (184). En la segunda el arsenal de municiones es bombardeado matando a varios de sus compañeros: "Cuando salí parecía un trastornado. Vi aquel desastre ante mí y me quise morir también yo [. . .] Desde aquel estallido nunca más bien oí" (188). Ambas secuelas simbolizan un período en el que Manuel vive en un espacio al que ya no siente que pertenece en una situación de guerra que causa un "exilio interior" para refugiarse de sus propios conciudadanos, los enemigos nacionales.

Cuando ya el cuerpo ha alcanzado un estado de casi no existencia en el campo de concentración Francés ("no éramos personas, éramos esqueletos") llega la salvación en forma de pasaje de regreso a Cuba (196). A partir de este segundo viaje la salud de Manuel

se estabiliza y recupera también la estabilidad mental. Encuentra en la familia otro "cobijo materno" que, aunque no elimina su condición de extranjero (11), sí le deja vivir en paz. Su longevidad (tiene 80 años en el momento de la narración) indica la superación del trauma producido por la emigración, traducida en permanencia del cuerpo. El cuerpo enfermo y endeble del Manuel de Barnet proyecta una imagen del español en América más marginal que grandiosa y más enfermiza que viril. En contraste, la película "maquilla" al protagonista y altera detalles argumentales para lograr un Manuel más "español" que no se desligue completamente de los estereotipos arraigados en el orgullo nacional para no perder del todo la autoridad discursiva.

Haciendo eco de la polémica que causó la financiación del proyecto en Galicia, hay que reconocer que resulta chocante que los actores, a excepción de Paco Rabal (12), ni sean gallegos ni se esfuercen por al menos fingir el acento. La ausencia del acento gallego puede delatar una estrategia deliberada para distanciar al protagonista, y la versión de la emigración representada por él, de la típica gallegada o del personaje gallego con acento pronunciado y escaso dominio del español, tan común en España como instrumento cómico. Marsha Kinder subraya cómo la RTVE se dedicó durante el franquismo a presentar una versión oficial de lo español, una cultura genérica en la cual el español correcto y sin acento era el de Castilla (394).

Gallego se apropia de este discurso del centro castellano y lo usa para imponer autoridad en una versión de la emigración que irónicamente se opone a la fomentada desde este centro. Si el acento de los actores otorga poder discursivo al film, la apariencia física de los mismos tampoco es una coincidencia. Frente al Manuel bajo, feo y débil de Barnet, Manuel Octavio Gómez nos presenta a un Manuel joven representado por Jorge

Sanz y uno adulto a cargo de Sancho Gracia, ambos actores apuestos de cuerpo y rostro. La elección de Sancho Gracia para el papel resulta muy curiosa y simbólica ya que en España este actor es identificado con el personaje de Curro Jiménez, un bandolero héroe de una serie de TVE que adquirió muchísimo éxito en los años 80 y se ha reemitido frecuentemente a través de los años. Enmarcada en la época de la invasión francesa, Curro Jiménez, temido y respetado por los hombres y adorado por las mujeres, era el "Robin Hood" español; el eterno defensor de los pobres nacionales frente a una sociedad afrancesada, pudiente y pomposa. En él, además de la defensa de los pobres, recaía el símbolo de lo nacional y la lucha por la independencia. Manuel adquiere bríos y virilidad gracias a la imagen de estrella (13) de Sancho Gracia, y por medio de esta relación se apropia también del discurso nacional para presentar uno regional.

El cuerpo elegante del Manuel filmico no se ve aquejado por el sinnúmero de avatares y enfermedades que ha de sufrir el novelesco. De hecho sólo se dan dos casos de enfermedad, ambos producto de una reclusión: la fiebre en la cárcel de Ciscornia y el deterioro generalizado como consecuencia de la estancia en el campo de concentración francés. En ambos casos la enfermedad corporal se cura con la incorporación en la sociedad cubana simbolizada en la película por la música. La noche previa a abandonar Ciscornia, se produce una escena en que Gundín y Manuel conversan acerca de su reclusión y en la que Gundín enfatiza la mucha fiebre que aqueja a su compañero. La escena se termina cuando Manuel se duerme escuchando las palabras esperanzadoras de Gundín, quien no duda que el amigo de su padre al que va recomendado los saque, y el ruido de cantos de ritmo africano cuya intensidad aumenta paulatinamente hasta que se acaba la escena. El espectador no está seguro si los cantos son de índole intradiegtica o extradiegtica, pero sí establece el vínculo inmediato con la cultura cubana. La escena

siguiente, al amanecer, también contiene el mismo ritmo como preludio de la presencia del amigo de Gundín y consiguiente liberación de ambos jóvenes, ilustrada con un plano en el que viajan en el automóvil del "libertador" bajo un sol brillante y con la música de Pablo Milanés con ritmos cubanos de fondo (14). Después de este episodio, dominado por ritmos caribeños, no se hace mención alguna a la fiebre de Manuel. De hecho, parece haber desaparecido una vez que se le permite la entrada en el país de acogida.

La misma música de Milanés sirve también de transición entre el Manuel esquelético y ojeroso que llega a Cuba procedente del campo de concentración francés y el Manuel sano y fuerte que inspira los amores de América. En la escena de la llegada, vemos la escalera del buque de la cual descienden personas irreconocibles, luego se nos muestra un plano de Gundín acercándose y llamando a Manuel, y enseguida podemos divisar al protagonista descendiendo por la escalera. Los amigos se abrazan y Gundín subraya el estado físico del recién llegado: "Si pareces un muerto en vida, carajo". Comienza entonces la música de Milanés con ritmo cubano con la cual termina la escena para dar paso a la del encuentro con América en condiciones físicas mucho más propicias. En ambos casos el acceso al país de acogida y consiguiente desestabilización de la identidad, lejos de producir enfermedades como sucede al Manuel literario, propicia la curación de las mismas ofreciendo así una versión menos cruda del proceso migratorio.

El maquillaje del cuerpo del gallego de Manuel Octavio Gómez no se limita al aspecto físico y el vigor; lo cierto es que las pinceladas más eficientes y pronunciadas se logran por medio de cambios argumentales y técnicas de enfoque que cambian la relación del protagonista con las mujeres. En la novela Manuel vive muchas aventuras amorosas, pero casi todas marcadas por instintos sexuales básicos y de subsistencia, y a su vez con

un alto contenido simbólico. Por medio de estas relaciones el lector puede captar el estado de asimilación en el que se encuentra el protagonista. En todo momento Manuel huye de responsabilidades y ataduras con las mujeres. Ya en el pueblo, una de las razones que le incitan a emigrar es la posibilidad de que salga a la luz que ha desvirgado a Casimira y esto lo comprometa al matrimonio. En Cuba, tiene varias aventuras con mulatas, según él la raza que prefiere en una mujer, con una curra y con una gallega. Pero sólo contempla la posibilidad de matrimonio con esta última. De hecho, huye de dos relaciones con mulatas precisamente porque las mujeres le proponen matrimonio. El racismo que convierte a las mulatas en fuente de goce sexual y no les permite dejar de ser objetos de deseo denota el papel de la raza como representante del Otro cubano al cual Manuel no logra acercarse del todo. La unión con una cubana significaría la renuncia a regresar, el quedarse en la emigración por toda la vida, ambos compromisos para los que el emigrante gallego no estará preparado hasta después de haber retornado, con el desengaño y la desilusión que ello conlleva.

La novia gallega, Mañica, por el contrario, continuamente manifiesta su deseo de volver, es un vínculo continuo y latente con la tierra. Irónicamente es precisamente este deseo incontenible de regresar el que lleva a Mañica a unirse a otro hombre más rico y poderoso que sí se propone regresar como indiano. La escisión de Manuel le impide el compromiso entonces con ambas partes: por un lado se niega a formar familia y quedarse indefinidamente, pero por otro, no desea regresar a su tierra por el momento lo cual le hace perder a la compatriota. No es hasta después del regreso a Cuba, cuando ya la Guerra Civil ha terminado de labrar en Manuel el amor por la segunda patria cubana, que éste se siente en condiciones de formar una familia. Lo hace con América, un personaje que rebosa significados simbólicos. En primer lugar, el nombre deja claro que el matrimonio

con la cubana simboliza la aceptación de una identidad americana que coexistirá con la gallega. La raza mulata de la joven también implica una coexistencia en el cuerpo del pueblo cubano del español blanco y el negro africano, y finalmente, las dos hijas de la pareja, una fruto del matrimonio previo de América con un compatriota y la segunda de su relación con Manuel, subrayan la hermandad de las segundas generaciones, de los hijos que ya serán tan criollos como el resto de la sociedad. Incluso el nombre de la hija del matrimonio, Caridad Sixta, sirve para unir los dos mundos: "Ese nombre se lo puso la abuela. Yo quería que se llamara Sixta, como mi difunta madre, y mi mujer insistió en Caridad, un nombre que en Cuba es más corriente que la verdolaga" (204).

En la película tres de las muchas relaciones amorosas de Manuel, las más crudas, han sido estratégicamente omitidas porque la inclusión de las mismas caracterizaría negativamente al personaje. La primera de estas aventuras es, de acuerdo a los parámetros de la sociedad occidental, la más repelente. En el barco, el Manuel de dieciséis años, se deja proteger y alimentar por lo que él denomina una "señora" mayor. Ella le compra dulces y le promete ayuda en Cuba, hasta que tal muestra de afecto termina en contacto sexual: "La señora esa empezó a compadecerse de mí. Me daba de su comida, me compraba pasteles a la hora de la merienda [...] hasta que una noche en que me le acerqué y la empecé a tocar por arriba y a desabotonarle el abrigo. Ella se dejó y nos hicimos cosas todas las noches por los pasadizos del vapor" (47).

Es importante señalar que la relación comienza por la compasión que el protagonista inspira y que luego continúa porque éste desea mantener la protección y los alimentos proveídos por la señora. Se trata entonces de una especie de prostitución a cambio de unos días en que la mujer representa una "presencia materna". La relación

continúa todo el camino, incluso en los momentos de delirio febril del joven, pero cuando llegan a Cuba y éste la mira con detenimiento no puede soportar el contacto: "Lo primero que vi fue el rostro de la señora, y muy de cerca. Tendría unos sesenta años. La fiebre me hacía sudar a mares [. . .] la señora me cayó arriba como una pejiquera, hasta que yo le dije que me dejara solo" (49). El lector-a occidental, acostumbrado-a al típico rechazo de la sexualidad de la mujer mayor, especialmente con un hombre más joven, comparte con Manuel la sensación de asco y rechazo al conocer la edad de la señora, y la idea de la relación como un acto de prostitución del joven se afianza todavía más.

La segunda aventura omitida sucede después de la ruptura con la primera mulata y antes de la relación con Librada, se menciona de paso en el texto. "[. . .] y fue cuando me puse en trato con una que estaba casada con un viejo (15) del mismo giro que Fabián, y que se llamaba Justo Vilanova, el Pardillo. Esa era mulata también y vivía en Apodaca, 61, pero no viene al caso la historia" (80). Si bien el protagonista dice no tener interés en detenerse en narrar los detalles, y de hecho nunca llega a hacerlo, sí se asegura de dejar muy claro (con nombre, apellidos y dirección) quién ha sido el hombre engañado. Aquí la mujer no importa, ni siquiera dice su nombre. Lo que sí le interesa es sentar su virilidad ante el marido de la amante. Tal actitud lejos de ennoblecer al protagonista, pone en duda tanto su autoestima como su calidad moral, lo cual no conviene en una película que pretende crear un personaje con la mayor autoridad posible. También responde al deseo de construir un personaje sin fallas morales el hecho de que el Manuel de la película se niegue a tener una "vidriera de apuntaciones" en su local, alegando que: "no quiero que mis hijas le deban nada al juego", mientras que el de la novela acoge la posibilidad sin cuestionamiento alguno y como un proceder natural: "Más bien la apuntación era lo que daba. Por eso abrimos una vidriera al frente" (216).

A diferencia de la anterior, la aventura con Leoncia, una curra, se narra en detalle en la novela aunque también es ignorada en la película. Manuel se acerca a ella por la misma razón que antes se acercó a la vieja del barco: por necesidad. Así alega que: "Yo me tenía que agarrar al primer salvavidas. La curra no era fea, aunque se llamaba Leoncia. Me hacía todo" (109). La imagen del "salvavidas" enfatiza la semejanza entre esta relación y la que Manuel sostiene con la vieja del barco. En ambos casos las mujeres constituyen formas de supervivencia y calor materno. Junto a Leoncia el protagonista consigue la estabilidad de un techo, eso sí, compartido a la manera gitana con la familia, de un empleo (se hace escobero) y de comida caliente. Se trata de otra forma de prostitución que restaría virilidad al Manuel filmico, especialmente porque la curra termina engañándolo con Conrado (16). Además, no hay que olvidar que la raza gitana, estereotipada y segregada, pertenece al margen español. Si la comunión con los negros se lee en España como una alianza simbólica con el margen exótico(17) frente al poder cubano, la comunión con los gitanos supondría una automática pérdida de autoridad ante una sociedad española todavía llena de prejuicios. Es decir, aunque este detalle pasase desapercibido para parte del público de la película, el internacional, sería notado inmediatamente por el español.

En los encuentros amorosos que sí se incluyen en la película destaca el papel de la cámara como cómplice de la mirada femenina que convierte el cuerpo de Manuel en objeto de deseo. Christian Metz en *The Imaginary Signifier* analiza el papel del cine dentro de la dinámica del deseo. Comienza indicando que los sentidos de la vista y el oído, usados a distancia del objeto mirado o escuchado, son los sentidos del deseo por excelencia, que éste se basa en aspirar a poseer el objeto deseado pero sin llegar a hacerlo del todo para no matar el deseo. Metz identifica al espectador con el papel de voyeur que

deriva placer del acto de mirar sin ser mirado (la pantalla establece una barrera por la que el actor no sabe que lo están mirando). En la película que nos ocupa, la cámara, por medio de diferentes planos, nos convierte en voyeurs no de Manuel, sino de la mirada de la mujer dirigida hacia él. Varios personajes femeninos lo observan y tratan de poseerlo con la mirada, y nosotros, espectadores de esa mirada, nos convertimos en observadores del deseo que el cuerpo del protagonista despierta. Es importante destacar que en todos los casos las miradas preceden cualquier otro contacto directo, por lo que el espectador asume que lo que las mujeres admiran es el cuerpo del hombre y no otros aspectos de su personalidad. Si bien es verdad que Manuel también devuelve las miradas, la paridad de las imágenes de plano/contraplano donde la mirada de la mujer se destaca tanto o más que la del hombre, resulta sumamente atípica para el cine convencional. El carácter manipulador de estas imágenes de deseo se evidencia todavía más cuando son contrarrestadas con la narración de los encuentros según aparece en la novela. En ella el denominador común es la mirada deseosa de un Manuel cuyo físico, a su vez, provoca pocos deseos. Por si la descripción física mencionada anteriormente no fuera ejemplo suficiente del poco atractivo del gallego, las prostitutas cubanas aportan su opinión:

Las mujeres en esos años estaban regaladas. Le decían a un gallego:

- Gallego, qué feo tú eres, qué cabezón.

O el dicharacho aquel de que los gallegos no se bañan ni con agua de carabaña.

Pero caían en el jamo. El dinero estaba perdido, eran años duros y ellas tenían que comer y llevar a sus hermanos.

Eso se llamaba pelear el bocado. Venían y te decían:

-Mira, gallego, si me pagas un bistec con pan y me compras un eskimo pie te acompaño a dar una vueltecita por el Malecón. (102)

Aunque al principio Manuel generaliza ("le decían a un gallego"), luego admite su protagonismo en el caso narrado y con ello prueba que incluso las prostitutas, ávidas por conseguir clientes, manifiestan su disgusto hacia el cuerpo que observan. Además, el poco atractivo del gallego que paga favores sexuales con comida remite al lector a la mujer mayor del barco con la cual Manuel mantuvo relaciones y ante la cual manifestó desprecio y asco. Como es de esperar este incidente desaparece en la película. La única huella que se conserva es la expresión "el gallego no se baña ni con agua de carabaña" pero en lugar de alimentar una actitud despectiva y denigrante hacia el gallego, es Manuel quien se la dice a Librada siguiendo una estrategia de apropiación discursiva. El diálogo es corto:

LIBRADA: Qué bien bailas, no pareces gallego.

MANUEL: Pues lo soy, y también me baño todos los días. Yo no creo en eso que gritan los cubanos: "¡Viva Cuba! ¡Viva España! ¡El gallego no se baña ni con agua de caravana!

LIBRADA: No dejas pasar una, Manuel.

MANUEL: Ni a la madre que me parió

El cuerpo y sus movimientos en forma de baile prueban a Librada, quien ya ha sido presentada por la cámara como admiradora del cuerpo del protagonista, que Manuel se sale de los estereotipos existentes acerca del gallego. En cuanto rompe con uno de los componentes del estereotipo, el de mal bailarín, Manuel se apropia de la autoridad discursiva para cuestionar otras vertientes. La primera de las miradas femeninas se produce poco después del comienzo. Ya en el barco, y con música de gaita como transición espaciotemporal, Manuel recuerda la fiesta del pueblo. Casimira, situada de

espaldas a la cámara, se voltea para mirar al joven que camina de espaldas a lo lejos. Los amigos le dicen:

- La Casimira no te quita el ojo, Manuel.

A lo que Manuel responde mirándola también.

- Ni yo a ella

Pero en esta ocasión, la cámara está enfocándolo de frente y cuando él mira hacia atrás el espectador no logra presenciar su mirada.

En la novela también la mirada ejerce un papel protagónico, aunque de forma inversa. El primer encuentro sucede precisamente cuando Manuel observa cómo el padre de Casimira participa en una competición de bebedores de vino: "Por fijarme en él cuando competía con los otros hombres para ver quién tragaba más vino, me encontré de frente con su hija." (27) La atracción es inmediata y unilateral: "...cuando la vi me enamoré completo. La seguía por todas partes; hasta a la ermita me iba yo con tal de tenerla un poco cerca" y la relación se inicia más por la insistencia de él que por el enamoramiento de ella: "...seguí en lo mío hasta que la convencí de tanto perseguirla. Le tiraba papelitos, le llevaba flores, la reblandecía toda" (27).

En la película, la escena anterior tiene un claro paralelo con otra que se produce en Cuba. También en una fiesta y con música de gaita gallega de fondo, Librada está sentada a una mesa de picnic en la que Manuel reparte cervezas. Ella recibe la botella y la cámara ofrece un plano de la mirada de ella hacia Manuel. Acto seguido Librada le devuelve la botella para que se la abra; entonces aparece un plano de él abriéndola y

mirando a la joven mientras la voz de la madrina de ésta, una mujer negra casada con Gondomán, el gaitero, alaba las cualidades de su "gallego". Librada responde mientras recibe de nuevo la botella abierta y lanza una larga mirada a Manuel:

- Dichosa tú, madrina, de haber encontrado un marido así.

Manuel escucha la frase y, convencido del deseo que ha inspirado en la mulata, da media vuelta y se va a conversar con Gondomán. Luego se aleja y lo vemos bebiendo en una esquina sin mirar directamente a Librada, aunque sí lo haga de soslayo, mientras la cámara ofrece varios planos de ella observándolo. Cuando la joven se le está acercando, llega Gundín a hablar con Manuel y la satisfacción del deseo de Librada se ve interrumpida una vez más, pero no su mirada ya que se ofrece un plano corto de ella mirándolos mientras conversan. Gundín lo advierte y se reproduce el diálogo de la escena con Casimira en la fiesta del pueblo.:

- Esa no te quita ojo, Manuel.

- Ni yo a ella

Una vez que el diálogo corrobora el papel del espectador como observador del deseo que Manuel inspira, éste se acerca a Librada y la invita a bailar. Entonces ambos se alejan de la música gallega para acercarse a la pista de baile en la que se escucha un bolero. Es decir, Manuel se aleja simbólicamente de su entorno cultural centrado en el grupo de amigos que se reúnen para recordar, y se aproxima a la mulata, representante de una cultura afrocubana que le atrae al menos físicamente. Para el Manuel de Barnet, la relación no es de deseo sino de interés ("A mí era el cuarto lo que me importaba y la comida") y deja claro cuando Librada le propone matrimonio, que no le inspira respeto

alguno como mujer: "le dije que estaba loca, que yo quería una mujer señorita...Librada había conocido albañiles, afiladores, gaiteros, todos gallegos" (102). Sin embargo sí defiende en la novela, como ya hemos mencionado anteriormente, que, a pesar de su cuerpo endeble, Librada se enamora de él por su virilidad sexual, aunque más adelante el argumento se desmorona cuando la joven se burla de su miembro masculino llamándole "dedal".

En la película *Manuel sin ser rico*, nunca se ve necesitado hasta el punto de arrimarse a una mujer por comida o alojamiento. De hecho, nunca descuida la vestimenta ni el aseo. Tampoco se destruye el argumento de virilidad, ya que la escena sexual más gráfica se produce precisamente entre Manuel y Librada y es después de uno de estos encuentros que ella le propone matrimonio.

El enamoramiento que Manuel siente hacia Mercedes (Mañica en la novela) es quizá uno de los más sinceros y en el que más voluntad pone el protagonista. El primer encuentro en la película sucede cuando Mercedes sube al tranvía en el que Manuel trabaja como cobrador. Él la observa mientras ella toma asiento, se acerca y se posiciona de espaldas a la cámara hablando con Mercedes, quien está frente a la cámara. Manuel no le cobra, y después de un corto diálogo en el que se identifican como paisanos, él se aleja hacia la parte trasera del tranvía. Entonces vemos un plano corto de Mercedes torciendo la cabeza para observarlo. Si las miradas dejan claro el interés de Manuel, también subrayan el deseo de la joven por medio de la atención que la cámara presta a su mirada. La narración de Barnet, por el contrario, enfatiza enormemente la mirada de Manuel:

A Mañica la vi por primera vez en un Vedado-Muelle de Luz. Iba sola ese primer día. Me acuerdo como si fuera hoy [. . .] Parecía una manzana todavía, y llevaba trenzas

[. . .] Me fijé mucho en ella. Más que nada porque hacía tiempo que no olía carne de hembra [. . .]Yo no he visto unos ojos azules más claros que los de aquella gallega. De que me gustó, me gustó, y a primera vista. La gente montaba por detrás y yo no les cobraba. Tenía un distraimiento muy grande. No hacía más que mirarla a ella y arreglarme el bigote. Fue la primera vez que me sudaron las manos. (138)

La segunda vez que Mañica toma el tranvía, Manuel le pide la dirección y salen esa misma noche. El joven asegura que "ya el toro estaba con la banderilla puesta", pero las palabras de ella, criticando su cuerpo, hacen pensar lo contrario y contrastan con la mirada prolongada de la película:

-Tú eres cojo.

- No, hija, es que se me hincha este pie.

- Estás cojo, se te ve.

-¡Dale con la pata! Mujer, que no soy cojo, ¡caramba! (139)

El cuerpo y sus imperfecciones es un inconveniente, un elemento que reduce la atracción física; por eso Manuel trata de negar su cojera y los guionistas la eliminan en la película.

Una mirada similar y todavía más obvia la lanza Josefa, la dueña de la fonda madrileña en la que se hospeda Manuel. Aniceto, otro gallego emigrado a La Habana que ha retornado y montado una tintorería, los presenta y encarga a la dueña que cuide al nuevo inquilino. Manuel entra en la habitación y mientras se está sacando la chaqueta de cara a la cámara y espaldas a la puerta, vemos a la dueña que lo observa desde el umbral. Después de unos segundos, Josefa pregunta si necesita algo y Manuel se vuelve (esta vez

de espaldas a la cámara y de cara a la dueña) para agradecerle el interés. Josefa se retira, no sin antes lanzarle una mirada poco disimulada de arriba abajo. Desde ese momento el espectador es consciente de que un encuentro amoroso resulta inevitable. En la novela ni Aniceto es dueño de tintorería alguna, ni Josefa propietaria de una pensión. Aniceto trabaja en un tinte "con un cargo honroso" y ahí le busca trabajo a Manuel, quien sólo desea ahorrar (dice que no salía con los compañeros para no gastar) para poder regresar a Cuba (174). El encuentro con Josefa no podría ser descrito con menos emoción ni entusiasmo: "En ese ínterin conocí a una mujer llamada Josefa Garay. Nos enamoramos y la llevé al tinte conmigo. Josefa planchaba gratis y hacía la ropa como nadie. Ahí me entretuve un rato, para no seguir mirando a la pared" (175). Nunca llegamos a saber la perspectiva de ella, pero no parece que para el Manuel que narra Josefa represente más que un entretenimiento gratuito.

Finalmente, el caso de América, la que termina siendo esposa de Manuel, es también muy sugestivo. En el primer encuentro, Manuel se aproxima a la joven, quien está limpiando un cristal. La cámara se sitúa detrás de él y nos ofrece la mirada de ella mientras conversan. En la siguiente secuencia de ambos se produce la escena de unión: Manuel se encuentra en una habitación trabajando en el banco de carpintero; la cámara, ofrece un plano lateral del protagonista con la puerta del cuarto al fondo. Entonces se abre la puerta y vemos a América parada en el umbral observando a Manuel mientras trabaja (18). La mirada, la apropiación simbólica del cuerpo, dura unos segundos, hasta que Manuel se da cuenta de su presencia y se vuelve de espaldas a la cámara preguntándole qué hace allí. El resto de la conversación se ofrece mediante un plano lateral de ambos:

- Nos miramos tanto que pensé que deberíamos estar juntos.

Las palabras de América resumen la dinámica de la mirada de las mujeres que la han precedido, quienes, como ella, depositaban el deseo en la mirada. El plano lateral de ambos, a su vez, sirve para que la cámara confirme la unión entre dos culturas lograda en este encuentro.

En la novela coincide el lugar pero no la forma en que los dos personajes se tratan. Ambos trabajan en la misma casa y tienen habitaciones cercanas en el mismo barracón. Manuel deja claro que lo que lo acerca a América es su deseo de "encontrar mujer" (203). El encuentro se produce a propósito de una enfermedad de la hija de ella por aspirar los restos de la madera con que Manuel trabajaba. Éste sintiéndose culpable acompaña a las mujeres al médico y América se lo agradece:

- Es que yo, vaya, le estoy muy agradecida.

- Pues demuéstremelo, chica

Me lo demostró con creces. Ahí fue que cambió mi vida totalmente. (204)

Si las otras uniones surgieron gracias a compasión, cansancio o necesidad, ésta no parece brotar del deseo, como la cámara sugiere, sino del agradecimiento que una mujer joven (ella tiene 20 años menos que él) y sola siente hacia quien la apoya en un momento difícil. Irónicamente, con América se invierte el incidente del barco en el cual es Manuel el que se acerca a una mujer mayor en busca de protección. Se reiteran también los prejuicios sexistas que condenan las relaciones de hombres jóvenes con mujeres maduras, mientras aceptan y alientan las de mujeres jóvenes con hombres mayores.

En las escenas de encuentros amorosos anteriores se deja clara la admiración y el deseo que el cuerpo del emigrante inspira a las mujeres. De esta forma, el Manuel filmico

se aleja del personaje literario, endeble y enfermizo, para proponer una visión de la emigración que si bien no pregona las grandezas del indiano, tampoco se somete a todas las penurias propuestas por Barnet. Dos escenas de la película, que carecen de paralelo en la novela, establecen claramente la estrecha relación de Manuel con la figura del indiano. La primera se produce cuando Manuel recuerda desde el barco la fiesta del pueblo. Justo después de la escena con Casimira, comentada anteriormente, aparece un personaje mucho más alto que los paisanos del pueblo que lo acompañan, bien vestido, en tonos claros, frente a los oscuros de las gentes del lugar, y fumando un habano. Manuel pregunta a los amigos por la identidad del desconocido y estos le informan que se trata de un indiano que ha regresado rico. La escena siguiente presenta al indiano de pie narrando a los paisanos, todos sentados y deseosos de escuchar, lo que es Cuba:

INDIANO. Siempre hay sol y hace calor, mucho calor, pero aún en verano, por las tardes llueve un rato y el aire se refresca...hay árboles muy grandes, más grandes que ninguno que hayáis visto en vuestra vida, y el mar tiene un azul especial, y la ciudad tiene casas de muchos colores, siempre llenas de gentes que sonrían, cantan y bailan todo el día.

ABUELO. Como me lo imaginaba: una enorme selva llena de pájaros parlanchines. Y el dinero dándose en racimo ¿eh?

INDIANO. Pero hombre, por lo menos se vive y trabajando se llega. Eso sí, hay que trabajar muy duro. Yo lo hice y vivo tranquilo el resto de mi vida y aquí estoy, disfrutando da miña terra.

El indiano aporta datos reales como el calor y los árboles frondosos, pero dentro de un marco idílico donde los aspectos negativos se ignoran y las gentes viven en dicha

absoluta, sonrientes y cantando todo el día. Inmediatamente el abuelo asocia la narración con otras ya existentes y le incorpora los "pájaros parlanchines y el dinero en racimos" para confirmar las expectativas de los oyentes. El indiano responde con palabras vagas pero termina confirmando la "versión oficial" de la emigración. Afirma que "se vive", pero no dice cómo; afirma que "se llega" y no dice adónde, pero luego deja claro que el esfuerzo da como fruto un retorno en armonía y opulencia y la admiración de los vecinos. La narración impresiona a los oyentes y alimenta en ellos el deseo de ir a ese paraíso descrito. Manuel, cuyo interés en la narración se ilustra con un primer plano durante la misma, decide irse y en la escena siguiente se lo comunica a Casimira.

La escena que contrasta con esta inicial se produce después del retorno de Manuel. Ya durante el camino, el mozo que lo acompaña dirigiendo la mula deja claro que, gracias a las narraciones del abuelo, la gente cree que no le ha tratado mal la fortuna; es decir, todos lo consideran un indiano. Una vez ha saludado a la familia, el abuelo le pide que diga unas palabras "sobre aquello" a los vecinos. Esta vez tanto el narrador, también bien vestido en colores claros, como el público se encuentran de pie, lo cual indica que la grandeza del indiano ha disminuido, y las palabras son mucho más realistas:

MANUEL- Bueno, allí en la Habana hay tiempos buenos y malos, como en todos los sitios, pero por lo menos no hace frío. Lo malo que tiene es que está demasiado lejos.

El contraste entre las dos narraciones pone en evidencia la exageración de la primera, pero el cuerpo y la vestimenta de Manuel no reflejan en absoluto la realidad de muchos emigrantes fracasados, ni los efectos negativos del proceso.

El cuerpo del emigrante de la novela de Barnet, afectado por numerosas enfermedades, sirve de espejo de los efectos que el proceso migratorio puede ejercer en sus protagonistas. En la versión filmica, el cuerpo es maquillado para inscribir en él una agenda ideológica que lo convierta en artefacto cultural difusor de una nueva imagen oficial de la emigración española propuesta desde la periferia gallega. Ésta se apropia del español del centro como forma de ganar autoridad y presenta a un personaje no sólo inmune a las enfermedades sino fortalecido por la imagen de estrella del protagonista. La mirada apropiadora y llena de deseo de las mujeres, mostrada por la cámara por medio del plano/contraplano en el que el plano de la mirada femenina se prolonga más que el de la masculina convierte al espectador en voyeur del deseo que el cuerpo del emigrante produce y por lo tanto contribuye a una versión idealizada del mismo.

El cuerpo del Manuel filmico, choca frontalmente con los autorretratos del literario que enfatizan las imperfecciones corporales. Asimismo, la forma en que el personaje es admirado por las mujeres de la película pone en evidencia un maquillaje que busca no desligar del todo al personaje de la grandeza del indiano, par a así sostener la autoridad discursiva otorgada a éste último por el canon nacional.

Notas

(1). Algunos de los textos literarios de la emigración española en los que aflora este tipo de metáforas corporales son: *Diario de un emigrante* de Miguel Delibes, *Equipaje de amor para la tierra* de Rodrigo Rubio, *Morriña* de Emilia Pardo Bazán y *Las Fraguas de la fortuna* de José Costa Figueras.

(2) Para estudios teóricos acerca de los efectos físicos y psíquicos del desarraigo producido por la emigración ver de Migración y exilio; estudio psicoanalítico de Grinberg y Grinberg y *Strangers to Ourselves* de Julia Kristeva. Para estudios sociológicos al respecto ver *Inmigrants and Mental Health* publicado por The Australian Council of Social Service, *Migration in relation to Mental Disease* de Benjamín Malzberg y *Foreign Bodies: Migrants, Parasites, and the Pathological Nation*.

(3) El tipo del indiano en la literatura española es un retornado rico cuya vida en América, en muchos casos un misterio, no se explora con detalle. Aun cuando la sociedad española percibe a este "nuevo rico" con recelo y no le permite una integración total, su opulencia, el haber sustraído de América riquezas para vanagloriarse ante sus connacionales, lo relacionan estrechamente con la figura del conquistador. La literatura de la emigración, por el contrario, muestra al emigrante en el país de acogida, donde ha de enfrentarse a su condición de extranjero y esforzarse por lograr la subsistencia.

(4) Las otras tres obras son *Biografía de un Cimarrón* (protagonizada por un negro cimarrón) y *La Canción de Rachel* (protagonizada por una cupletista criolla) y *La vida real* (protagonizada por un emigrado cubano a Estados Unidos).

(5) La palabra "traductora" aquí remite a la teoría de Michel de Certeau acerca de la práctica de usar el testimonio para traducir la cultura del Otro en términos inteligibles para occidente.

(6) "La mirada 'externa' que no imparcial ni totalizadora, del inmigrante tiene la ventaja de que facilita la disección, el examen, la crítica y el enjuiciamiento de ese microcosmos humano que era la sociedad cubana de la época." (26)

(7) El cuerpo de la novela está formado no sólo por la narración de la historia de Manuel sino por otros textos de ambos lados del Atlántico, como por ejemplo, poemas de Rosalía de Castro, datos históricos y artículos periodísticos tanto de Cuba como de España.

(8) La traducción es mía.

(9) Para un recorrido por el tema de la emigración en el cine gallego y el español ver *O cine en Galicia* de Xosé Noriega Otero.

(10) En una entrevista realizada por Edna Acosta y Philippe Abraham, el autor cubano enfatiza la importancia de la contradicción para dar una imagen completa de la realidad: "Creo que el escritor, que el investigador social, que el artista, tiene que darse plenamente con todas sus contradicciones" (Acosta, 50).

(11) Hacia el final de la novela vemos que América, la esposa de Manuel, le acusa de extranjero por no interesarse por la política del país.

(12) Paco Rabal hace una interpretación de Fabián digna de su estatura como actor y sí tiene un acento gallego muy convincente.

(13) Terminología propuesta por Richard Dyer en *Stars*.

(14) José Colmeiro realiza un estudio detallado de la combinación de ritmos cubanos y gallegos en la película.

(15) Aquí se da una relación amorosa a la inversa de la vista en el barco entre Manuel y la señora de sesenta años, ya que se trata de una joven con un viejo. Sin embargo, en ningún momento se cuestiona o critica.

(16) En la novela, Conrado es el hijo de la familiar de los vecinos del pueblo a la que Manuel busca al llegar a Cuba. En la película, por el contrario, el personaje cambia totalmente y se convierte en un boxeador negro a través del cual se establece la comunión con esa raza.

(17) Con los cambios recientes en la sociedad española debido a las corrientes migratorias que recibe, el negro pronto dejará, si no lo ha hecho ya, de representar lo exótico para ser identificado más con una parte marginal de la sociedad. En los años 80, y especialmente en regiones como Galicia, la presencia de la raza negra era todavía mínima.

(18) Nótese el paralelismo de esta escena con la analizada anteriormente en la cual Josefa también observa a Manuel desde el umbral.

The Colonized Subject in Self-Exile: Cultural Dislocation and Existential Angst in Mid-20th Century Puerto Rican Literature

Kimberly A. Vega
University of Virginia

Generation of 1950 authors, René Marqués, José Luis González and Pedro Juan Soto, secured entrance into the Puerto Rican literary canon for their artistic treatment of contemporary Puerto Rican social and political issues. Despite their success, their heavy-handed, pessimistic literary style prompted famed island poet, Juan Antonio Corretjer, to call this group of authors "The Desperate Generation" (A.González, 503). Corretjer's tongue-in-cheek characterization, however, did speak some truth for in many respects this generation was desperate. Almost fifty years of rule by the world's wealthiest country had not erased widespread poverty on the island. Moreover, these authors saw their dream of a politically autonomous Puerto Rico slipping away. Because this generation demonstrated a tendency to write about mid-century contemporary issues, they were therefore the first authors to choose as theme the self-exiled Puerto Rican being that it was a phenomenon of such grand scale that no sector of the population remained untouched. In the end, about one-third of the population left the island and resettled in large industrial metropolises such as Chicago and New York City; a notable number even made it as far as Hawaii.

In the 1940s Puerto Rico's first popularly-elected governor and founder of its current Free Associated State status, Luis Muñoz Marín, launched "Operation Bootstrap" with the primary purpose of fomenting industry and infrastructure in Puerto Rico. First, an entirely new branch of government was created that was specifically dedicated to

founding and financing new enterprises. These new government-founded and government-controlled industries would only be privatized once self-sustaining, with control handed over to local businessmen. The second part of the plan involved wooing foreign and especially North American corporations into coming to the island. Even though the first part of the plan did not achieve the anticipated results, the second part worked rather marvelously, bringing major industries such as pharmaceuticals and petrochemicals to Puerto Rico. The government also founded an official tourism department and additionally lucrative was the presence of U.S. military and scientific bases. All of these elements provided the impetus behind the island's "economic miracle," converting Puerto Rico from the "poorhouse" of the Caribbean to having one of the highest per capita incomes in the region in mere decades.

Unfortunately, the rapid modernization resulted in many cultural, social and economic side-effects. Politically, the situation was charged at best. Muñoz Marín had avoided the status issue for two elections, but by 1945 he could no longer. Students, artists, intellectuals, urban proletariat and unions organized strikes that spoke of their discontent with corporate exploitation and North American rule that often verged on military rule. Members of his party also put tremendous pressure on the governor. But Muñoz Marín made a "disturbing discovery" while campaigning for the 1948 elections: "The vast majority of the people he met had a deep and instinctive fear of independence" (Maldonado, 77). The governor believed that Puerto Rico needed the help of the United States in order to establish a stable economy that would later withstand political autonomy. He thus proposed the "political mutation" of the Free Associated State, but nationalism resurged again when famed nationalist, Pedro Albizu Campos, returned from incarceration in the U.S. in 1947. The year 1950 then proved to be climactic with two

assassination attempts: One was made on President Truman during a visit to Puerto Rico and the other was made on Muñoz Marín himself. In spite of the resistance, Muñoz Marín and his Partido Popular Democrático constituents went ahead with the plan. Congress approved the new commonwealth status --while still maintaining ultimate authority in Puerto Rico-- and so the island became a Free Associated State in 1952.

Rapid industrialization also produced an ecological disaster that finally all but destroyed the long-suffering agricultural industry (*Puerto Rico: Paradise Invaded*). Because the majority of the population's livelihood had been dependent on fishing, sugar, bananas or coffee and there was now no work in these industries, country peasants --the now-mythic "jíbaros"-- flocked to the island's coastal cities in record numbers. But it was not only the lack of work in the countryside that led to this migration. Government-funded vaccination programs dating back to the 1920s and 1930s, school breakfast and lunch programs, and somewhat better sanitary facilities in a primarily Catholic community with little knowledge of or recourse to birth control resulted in a population explosion. The government could promise foreign companies and investors a large cheap workforce but the thousands of new jobs created in the Puerto Rican cities were simply not enough. World War II had jumpstarted the world economy; the post-war United States then continued to enjoy unprecedented economic growth and affluence. With so many new industries in the U.S. itself, these unskilled workers crossed over to the mainland in one of the most curious migrations in both countries' histories. Norman González-Ferreira points out that "Puerto Rican migration to the mainland has been unique because it is the only massive migratory movement to the United States mainland of American citizens from a different cultural background, generally distinct in language and customs" (20-1). What also marks this mass migratory movement as unique is the fact that it became a bi-

directional movement. Puerto Ricans, having been granted U.S. citizenship in 1917, could move unhindered between the island and the mainland. So their cultural source was more readily available to them than that of other immigrant groups, resulting in the real possibility of a constant renewal of Puerto Ricans' cultural ties. Prior to Puerto Rican and parallel Mexican immigration, this was not at all the case for other immigrant groups in the United States. Moreover, while all these groups experienced similar social, economic and psychological circumstances due to self-exile, the Puerto Rican's brand of self-exile differed in that they often viewed their time in the United States as a temporary situation. Puerto Ricans often wished to work in the United States for a time and then return to Puerto Rico with enough money to buy a house and maybe a little land on which live out their golden years. This was the Puerto Rican version, or translation, of the American Dream. And while a good number succeeded, the majority did not. Self-exile for the Puerto Rican and the length of that sentence were generally contingent on two factors: the individual's ability to adapt to the mainland and his or her economic status. Some could not adapt and, many times relying on family to help pay their way, often returned just as impoverished as when they arrived. Some were never able to go home again even if they wanted to simply because they couldn't afford it.

These unskilled workers from small, agrarian communities were completely unprepared for life in the big city be it San Juan or New York. What we witness in this era of Puerto Rican letters is the rise of the urban space as the primary setting, sometimes embellished with a brief, often nostalgic sketch of the disappearing countryside. The city becomes the overwhelming cultural, dominant center. However the metropolis --sharing 19th-century naturalist tendencies-- morphs into a cesspool of anti-Puerto Rican values and in logical step with this rigid dichotomy, the metropolis therefore symbolizes pro-

North American values. This new literary generation, committed as they were in some shape or form to defining Puerto Rican identity and nationalism, addressed the Puerto Rican migration to the cities in terms of a massive breakdown in the island's social structures and traditions. As if to underscore this strict, politically-symbolic dichotomy first set down by Puerto Rico's Generation of 1930, René Marqués refers to San Juan as "the city under siege" in the epigraph to his short story collection, *En una ciudad llamada San Juan* (1960). This reference succinctly illuminates the way these intellectuals and artists envisioned the Puerto Rican-North American relationship. Moreover, as if this threat to the homeland did not suffice to further dislocate the colonized subject's psycho-social space, a move to the center of that threat proved ever the more debilitating. Thus it is not only a perceived, invasive foreign culture that threatens both Puerto Rico and the Puerto Rican's psyche in this literature, it is also the internalization of foreign values (or, the acceptance of the conqueror's superiority and culture) that creates both a subaltern status as well as a perpetually fragmented identity. In sum, the exacerbated cultural dislocation forever destabilizes a unified Puerto Rican identity which, as a consequence, ultimately thwarts the dream of political autonomy.

In general, the Generation of 1950 chose to disseminate and fictionalize the themes of migration, cultural resistance, Puerto Rican national identity, and political, social and economic unrest. The manner in which they chose to develop these themes also served to introduce new, primarily North American and European literary techniques into the island's literary milieu. Stream-of-consciousness, modernist fragmentation, the flashback, psychoanalysis and existentialism transformed their treatment of contemporary social ills from a more journalistic type of writing into art. In addition, these newer literary techniques served to universalize the island's literature, helping these

authors gain international recognition for their work. The most well-known author of the group is René Marqués, whose drama, *La carreta*, became canonized in the 1950s for its (now-stereotypical) treatment of the Puerto Rican immigrant's plight. Yet even Marqués notes his own artistic debt to José Luis González, a self-confessed Marxist and literary maverick who chose Mexican citizenship over U.S. citizenship for political reasons. While Marqués basked in the glories heaped upon him by Puerto Rico's cultural institutions, González was snubbed by the island's cultural elite. But it is to González that we must attribute the first post-war Puerto Rican novel, *Paisa* (1950), which also contains what is most likely the first use of the flashback technique in Puerto Rican literary history.

His short story, "En Nueva York" (1948), succinctly encapsulates the theme of the Puerto Rican immigrant abroad and its treatment as generally developed by the Generation of 1950. The story owes much of its own artistic debt to European and North American Neo- or Social Realism in that it is contemporary, urban, and heavily influenced by the language of cinema, thus culminating into veritable "snapshots" of life. While this story does not fully develop the use of the flashback, it does use the technique of inserting English language into the text without any Spanish translation. González, like his contemporaries and most notably like Pedro Juan Soto, utilizes English in order to make more "real" the foreign atmosphere in which his characters reside. This story also seeks to linguistically incorporate various elements of popular speech. It is the usage of language in particular where the Generation of 1950 makes the most progressive in-roads, attempting to recuperate what they see as an authentic Puerto Rican voice. They situate that voice in the common language of the everyday person. The technique takes on further significance when this recuperation is attempted amidst a North American setting. The linguistic contact and conflict between differing ethno-linguistic groups is well-

documented throughout U.S. immigrant history; specifically, it is these authors' turn to attempt to give a voice to the Puerto Rican immigrant in a place where he has none. Consequently, a space is created from which the Puerto Rican immigrant's stories, experiences and memory can be recorded. In addition, the perceived fundamental and irrevocable differences between North American culture and Puerto Rican culture are posited symbolically, albeit somewhat simplistically, in the different languages: Spanish vs. English. Language, then, serves to underscore an inherent incompatibility between the U.S. and Puerto Rico. In mid-century contemporary terms, language was the "front-line" in the battle for cultural and political autonomy.

"En Nueva York," like many of the short stories of this era, is also stereotypical and superficial in its treatment of the immigrant's life in New York: economic hardship, cultural annihilation, and cultural, linguistic isolation are all revisited. Marcelino's inability to find work and keep it in the great U.S. metropolis, along with the fragmentation of his sense of community and identity, all lead to sickness and destitution. When the impoverished Marcelino first arrives in New York he searches for his cousin who had emigrated earlier and instead finds his cousin's widow. His cousin had been killed in a common tale of mistaken identity and urban brutality: the police accidentally shot the wrong Puerto Rican. The cousin's tragic death reveals the racist structure at work in North American society as it is intimated that all police and by extrapolation, Anglo-Americans, view Puerto Ricans as clichéd "unwashed masses". As they constitute an ethnic "Other" that is indivisible and individually indistinguishable, they are subsequently dehumanized.

When the widow refuses to help Marcelino, her callous act underscores the sense of disintegration of traditional Puerto Rican family ties. Without family help to orient and support him in this new space, the protagonist's own physical, emotional and moral self inexorably disintegrates too, resulting in his attempted mugging of a Puerto Rican woman. His subsequent realization of the futility of this act climaxes in a long-winded scream. The scream of despair, or the "grito", is a recurrent motif in Generation of 1950 literature, although Soto will take it the furthest in its textual realization and symbolic function. The scream indicates madness, emotional catharsis and, at the same time, a recuperation of the voice. However, these multiple meanings make the "grito" an ambivalent vocal recuperation. This is probably one of the more provocative manifestations of recuperation and resistance in subaltern literatures.

The scream also reverberates in René Marqués' 1955 short story, "Isla en Manhattan," which focuses as well on locally-specific, Puerto Rican social themes while at the same time demonstrating a marked existentialism. This story's characters are also Puerto Rican immigrants living in New York City but this time the protagonist is a woman. Marqués' work, along with Soto's, marks a profound change: The jíbaro is also the jíbara, which was not the case previously. When discussing the general characteristics of his literary generation, Marqués has written that:

...hay además, un hecho significativo: la irrupción de la mujer como protagonista en la nueva literatura... Hasta entonces la mujer, como personaje, no había pasado de ser figura secundaria en nuestra literatura... no lograba alcanzar, como personaje, el derecho a ser hacedora consciente de circunstancias.

El feminismo puertorriqueño había ya obtenido la igualdad política, pero no había logrado —ni en verdad lo había pedido o intentado— destruir la estructura social y cultural establecida. Fue con el vendaval democratizador iniciado desde 1940, que la sociedad puertorriqueña dio un rápido viraje hacia el matriarcado estilo anglosajón (Marqués, “El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta,” 93).

Marqués’ clearly anti-feminist attitude is meant to be a counterpoint to the hegemonic North American culture, revealing the real nature of the U.S-Puerto Rican relationship in that it is one of master and slave as one culture imposes itself on another. Also present is the notion of an incompatibility between the two cultures. Feminism may have been an “imported,” imposed ideology but Marqués’ attack on it proved very unpopular and he suffered much criticism for it. Yet it is a curious sort of anti-feminist attitude he demonstrates firstly because Marqués always fondly attributed a significant literary debt to his grandmother who was a gifted story-teller. Oral tradition is therefore common feature of his work. More importantly, Marqués displayed a marked ambivalence toward his female characters who vacillate between traditional roles and non-traditional ones. He artistically, but especially intellectually, seemed unable to negotiate the nostalgic, traditional femininity he valued and the new realities that required its metamorphosis.

Yet the critical question remains: Why did this literary generation choose female characters to personify their political agendas? Marqués has already partially answered this question: Woman represents uncharted literary territory. His literary generation also wanted to break literary taboos present in Puerto Rican literature and society, and so

they often tackled controversial subjects such as rape, abortion and female sexuality. Yet one might also wonder if this preoccupation with the female subject could not also be because Woman --as a traditional figure of less social, economic and political power despite the political equality given her by the American democratic system—really represents Puerto Rico’s relationship to the United States. Western, specifically U.S., might is often gendered as “masculine” in political rhetoric; thus anything perceived of as contradictory and/or inferior is gendered as “feminine”. Yet the “feminine” in “Isla en Manhattan” is shown to wield subversive political and psychological power in spite of the hardship and humiliation suffered at the hands of the dominant, “masculine” culture. Like many of Marqués’ stories, this one also begins *in media res*. In a series of flashbacks we learn about expatriate Juanita’s life in Puerto Rico while she is on her way to be married at the courthouse. When Juanita fell in love with her soon-to-be husband, she adopted his pro-independence and pro-labor politics. Her activism resulted in her expulsion from the University of Puerto Rico which in turn left her with no other option but to move to New York as she was considered unemployable. The situation is ironic because the U.S. had always framed its imperialism as “educational,” a “tutelage” of democracy. Yet the island still enjoyed less civil liberties than the United States.

Authorities kept lists naming political activists; the University of Puerto Rico made it policy to expel leftist activists; companies refused to hire or fired employees with Independentista sympathies. Juanita reflects upon these injustices in Puerto Rico and the current ones she suffers despite being an American citizen. She remembers being raped and deflowered by a white man and how as if to further degrade her, he tossed her some money after the act. To help support both herself and her boyfriend, Juanita then begins life as a prostitute. Her current job is symbolic of her moral slide and her ultimate

exploitation in a capitalist society. Juanita feels that she has given up her life for her fiancé. She thinks that she should have stayed in Lares where it was, while poor, at least familiar. To add insult to injury, her fiancé has completely changed. He now wholly believes in the superiority of North American capitalism, is a foreman in a factory, is proud of his good English and has even changed his name. Juanita feels betrayed and disillusioned.

One of the first of many significant literary motifs at work in this story is the protagonist's name. Juanita possesses a name that is considered universal in Hispanic culture so "Juanita", like "María", functions euphemistically to signify Woman. Juanita, then, is an Every(wo)man. The penchant for unnamed or universalized, symbolic protagonists pervades this literature and we shall see it repeated in Soto's work. The lack of naming may function existentially in that it seems to depersonalize the character, but it also may more readily allow the reader to identify with the character. Thus the anonymous character is better able to absorb while at the same time reflect the psychological projections the reader might impose upon him/her. We must remember that we are discussing a particular time in literary history where psychoanalysis and existentialism are en vogue. Psychoanalytic projection is certainly not beyond these authors' thinking or literary intention at this time. Additionally, the fact that Marqués' Every(wo)man comes from Lares is significant because of the "Grito de Lares" of 1868. The town of Lares is posited here as an authentic site of resistance and revolution because it was home to the only organized rebellion under Spanish rule. In this way Juanita is shown to be pro-independence not because of her pro-independence stance, but because she has been inscribed into that very ideological position since her birth. The symbolic ties to the land are posited in terms of an organic nationalism.

Juanita's disillusionment over her life in New York is further compounded by the fact that her marriage will be a civil marriage and not a Catholic one. She wonders if she can even wear white as she is no longer a virgin. On the way, while hearing the "Angelus", Juanita is presented with a petition for the release of eight black men unjustly accused of raping a white woman. Her musings, the "Angelus", and the racial injustice she witnesses end in a dramatic climax when Juanita defies her fiancé in a fit of hysteria by signing the petition. Juanita's renewed political activism symbolizes the dissolution of her relationship and the overthrow of her fiancé's control. But it also symbolizes the birth of Juanita's new, autonomous and political self. Juanita embodies the "Isla" in Manhattan. She is Puerto Rico, but a double-islander. The clever trick is that both Puerto Rico and Manhattan are islands, and the trick is made even more clever in that Juanita still feels isolated, an island, no matter where she lives. Her rebellion is presented as a recipe for Puerto Rican cultural autonomy although still unable to completely traverse the isolation of existentialist angst. Juanita draws upon her faith in herself, her faith in the importance and validity of her own grass-roots culture (symbolized by the town of Lares); and as implied by the "Angelus", her faith in God and the Catholic tradition (Peterson, 216). The message is that one must be authentic to him/herself. Yet there is an irony present in Marqués' message because it really constitutes part of the North American individualistic ideology and not the "patronismo" he supported as the latter system is more deterministic. Marqués relies on the "good" conscience of the Puerto Rican people to be able to choose their home-grown traditions over imported ones. However, he seems unaware that his own position is partially imported as well.

Pedro Juan Soto's fiction is the first literary work of the 20th-century firmly grounded in the chaotic space of the city. González-Ferreira correctly states that Soto

“does not idealize the land as Marqués did. Soto is a man from the urban milieu, who reflects his personal sociopolitical condition in his fiction” (189). One could also make a convincing argument that *Spiks* is one of the most innovative literary works of this generational group in terms of style and form and rightly enough, Soto claims a literary debt to González as well: “También pretendí sumar otros atisbos a la visión de Nueva York que nos había dado en 1948 José Luis González con los cuentos de *El hombre de la calle*” (10). It was González who set the literary standard; Marqués lyricized it; but Soto practically smashed it.

Formally, the book's structure alternates between short stories which sometimes are only two or three pages long, and vignettes titled "Miniatura I", "Miniatura II" and so on in succession. Here we see the fullest development of the Social Realist cinematic "snapshot" of life first begun in 1948's "En Nueva York" and transformed through the fragmentation of European modernism. The vignettes tend to be narrated in stream-of-consciousness and are but a paragraph in length. Because of the fragmented structure, debate raged on for a quite a while as to whether the slim volume is a collection of short stories or a novel. Not only did Soto outdo his contemporaries with his structural innovations, he also outdid them on the linguistic front. The presentation of language and the feel for its oral quality far surpass anything else done by González or Marqués. Soto writes all of his characters' speech in the slang and rhythmic pattern of the spoken Puerto Rican dialect. But he also writes in the Puerto Rican dialect of the lower classes, sprinkling his pages with English words and phrases that call attention to the New York setting, exacerbating the sense of isolation for the non-English speaker and the infiltration of English into Spanish. Yet these linguistic realities and their consequent utilization as literary innovations did cause Soto remorse. In his 1973 prologue he writes that while he

still likes some things about *Spiks*, he detests others. One element he detests in particular is the influence of English: “desde los vocablos anglicados que aún no se han convertido en préstamos lingüísticos, hasta el repetido abuso del gerudio” (10). Once again, language is viewed as the primary site of contest over cultural hegemony.

Spiks is also the first novel to be completely devoted to the theme of the Puerto Rican exile. This may be due to the fact that, while all the authors spent some time in New York City, Soto spent the most time there. Reflecting upon the process of writing *Spiks*, Soto writes that he vaguely remembers “las emociones que también intervinieron en cada caso porque, como es natural, cada narración me sirvió para exorcizar las emociones que entonces me torturaban. Lástima, impotencia, ira, asco, dolor, eran algunas de ellas” (10). Out of all these authors, Soto most completely identifies with the Puerto Rican immigrant because he once was one. Consequently, Soto was the most able to create a plausible and more complex characterization of that immigrant while the others could only create two-dimensional characters. For Marqués and González, the self-exiled Puerto Rican was subsumed to their pro-independence, anti-imperialist ideology. The immigrant’s experiences served to underscore the cultural incompatibilities these authors believed to exist between the U.S. and Puerto Rico. The immigrants were not necessarily important in and of themselves. As a result, these immigrant characters were made symbols of the resistance to U.S. hegemony, but yet remained “over there” despite being written about “over here”. For Soto, his characters were almost literally “closer to home” and more importantly, Soto is the author least likely to offer a solution for the Puerto Rican’s fragmented identity or the island’s political status. Another important element present in Soto's collection is the development of psychoanalytic themes. Psychoanalysis and existentialism helped Soto create more

complex immigrant characters in the short story format but it is not simply the way in which he develops his characters through mental illness (by using disjointed writing and plenty of stream-of-consciousness) that makes his work stand out amongst such literary juggernauts as González and Marqués. It is through the choice of characters he employs to act out those illnesses. As a consequence, Soto's development of the female protagonist is possibly one of the most complete, complex and at the same time, sympathetic, of the three authors presented here.

"La cautiva" opens the collection and in it we find the young protagonist at the airport in San Juan, waiting for her plane to New York. In terms of the book's structure, this is significant because the rest of the book uses New York City as its setting, thereby making the whole of *Spiks* a Puerto Rican immigrant allegory in that it is both a physical, psychological and partly spiritual journey to the United States. Also, like many of the characters we have thus far seen, this "captive" is almost nameless. As the narrative voice never divulges her name, it is only through snippets of conversation that we learn that her name is Fernanda. But the use of her name is sparse at best. In fact, the narrative moments of this story are also rather sparse with most of it occurring in Fernanda's interior. The rest is primarily dialogue, a barrage of oral speech: Fernanda arguing with her mother, her mother admonishing her for her behavior, airport intercom announcements, calls for boarding.

It is through this dialogue that we learn the reasons why the protagonist is a "captive". She is being sent away because she and her brother-in-law have fallen in love. Sending wayward children away to relatives in far-off places in order to avoid social scandals was quite common at this time and so a Puerto Rican readership would not be

unfamiliar with the practice. Soto is obviously critical of the moral code and country attitude of the jíbaro. His protagonist is being sacrificed to the family honor. Moreover, her journey is symbolic of all Puerto Ricans' journeys to the U.S.: First it is almost forced onto a person (the government officially supported emigration and the economic situation practically mandated it). Second, by moving to the United States Puerto Ricans mistakenly believed they would be able to resolve their problems when, in actuality and as Soto later develops in his succeeding stories, they are presented with a whole new set of problems on top of the old ones. In fact, the time away is presented as a sort of jail sentence in that it would be temporary: "Cuatro años más... Después podré venir a pelear por él" (22).

"Ausencia" is another tale that features another almost nameless, female protagonist and constant dialogue. This time, however, Altagracia is abandoned by her husband and not by her family (her mother lives upstairs). We find her in the midst of grappling with that loss, both emotionally traumatic and economic, suffering both intense isolation and intense sexual frustration. She tells her mother that "(l)o que yo tengo... no me lo va a cural ningún doctol. Eh un ehspíritu que me me pelsigue..." (54). When the mother tentatively asks whose spirit it is, the woman remarks that it is Mario's. Mario doesn't want her to go out anymore, to wear nice clothes or make-up, to see other men, or to do anything that might compromise him. Yet Mario is not even dead, as her mother points out. Nevertheless, the protagonist refuses to "move on" and it is really her refusal to abandon these overly-idealized rules of Puerto Rican wifely conduct that is the critical point Soto wishes to make. In an apartment repeatedly described as a cave, Altagracia fantasizes about Mario, talking to him as if he were there. The protagonist finally goes mad in that tiny space. It is her wail of sexual frustration and despair that closes the story

but unlike Juanita's scream in "Isla en Manhattan", Altagracia's cry is like Marcelino's in "En Nueva York".

It is not that Soto didn't create male protagonists. His development of the masculine characters, however, is not generally positive or as complex as that of the feminine ones. The men are often portrayed as unemployed, underemployed or at odds with the North American authorities. Masculinity is defined in terms of employment and the external world of the streets and bars of New York City while the existential, interior spaces are conceptualized in tiny apartments associated more with the feminine. The male characters are also often alcoholic as well as abusive toward the female characters, yet the female characters are not completely exonerated either. A good example is found in "Garabatos" where we are privy to both the man's and the woman's interior spaces, alternating between one's thoughts and the other's. The story starts out as the typical tale of a hard-working wife and mother with a no-good, unemployed husband. But the story takes an unexpected twist. It is Christmas Eve and Graciela's husband, who has no money for Christmas presents, decides to paint his wife a mural on their bathroom wall that symbolizes their love. However, the pastoral scene of Puerto Rico with the nude figures of a man and woman are not to her liking—she finds them disgusting—and she erases all his work. Like Altagracia in "Ausencia", the outdated moral codes Soto criticizes are carried within the woman, even though they may harm her in the end.

While Soto is highly critical of tradition he offers very little to replace it. The only moment where some quasi-spiritual resolution occurs, akin to Juanita's experience in "Isla en Manhattan", is in the final story of the collection, "Dios en Harlem." Here the protagonist, who has suffered a miscarriage at the hands of her lover, hysterically cries

out while in front of a church and pointing to her belly that “God is here! God is here!” Overall, *Spiks* presents us with the fullest development in this period of the female psyche as a site of protest and struggle. The female psyche and her body become symbolic of a spiritually-unmoored yet spiritually-salient, overall passive but yet at times active, “feminine” Puerto Rico in relation to the materialistically-grounded, active and aggressive culture of the United States. Like Juanita, Soto’s female protagonists are symbols of the marginal, both Woman and Puerto Rico.

This literary generation perceived a continued breakdown in their island’s social structures due to North American influence and so, in a reactionary way, addressed them accordingly. They recommended an internal search for authentic Puerto Rican expression of an authentic Puerto Rican identity, which is extrapolated to mean an authentic Puerto Rican culture. However, and unlike their literary predecessors, they could not or chose not to always go to the countryside in order to establish a locus of that authentic expression. Instead they preferred to situate their search in chaotic urban spaces. Moreover, by choosing a North American urban space as the setting for many of their stories they had more readily available to them a set dichotomy --a more easily recognizable separation of cultures. This resulted in their overall treatment of the Puerto Rican immigrant as stereotypical and two-dimensional. Yet in a foreign setting they were also able to argue that cultural authenticity really comes from within --no matter where one lives. In this manner, psychoanalytic and existentialist theories served their agendas well. So these authors’ recommendation, should they even present one, tended to hinge upon this idea of true realization of one’s self. For them, once the Puerto Rican was to realize or know him/herself at the individual level, s/he would then be able to make the proper choice (meaning political autonomy) in “good conscience”.

But their recipe for independence ultimately failed. Instead, we see the subaltern's constant negotiation between the imported but also internalized culture, and the culture of their ethnic origin. These factors do not necessarily sabotage the search for authenticity as much as they do Puerto Rico's political autonomy. The recuperation of Puerto Ricans' political, cultural and even literary voice remains always and forever, partly imported. More importantly, it is ambivalent. Existentialism may have helped to make these authors known internationally but it stymied any real, applicable coherence to their nationalist agenda. Additionally, it highlighted the ambivalence the average Puerto Rican experienced when asked to choose between independence and continued North American rule or affiliation. That ambivalence, symbolized best by the scream of madness or despair, really illuminates a particularly Puerto Rican brand of cultural dislocation.

The Puerto Rican subject's cultural schizophrenia in this generation's literature is also symbolized by the foregrounding of the feminine protagonist. For the first time in Puerto Rican letters, Woman rises to true literary autonomy. She tends to best symbolize the colonized subject in this literature in that she evinces a fragmented, subaltern identity submitted to both incomprehensible, North American cultural codes as well as outdated, Puerto Rican gender-specific and moral codes. What is most significant is that this tenuous, "sick" condition that must negotiate between multiple spaces and competing codes is exacerbated by emigration to the mainland. Cultural schizophrenia is furthermore symbolized by a geographical dislocation firstly evinced in the opposition we have already seen between the city and countryside. Nevertheless, Puerto Rican culture and its authenticity are still often interpreted in terms of the countryside. The countryside acts as an antithesis: For Marqués it is the site of authenticity and traditional cultural values; yet for both González, and especially for Soto, it remains a more contradictory site.

Furthermore, the countryside exists less in reality and more and more in the realm of nostalgia and memory. Thus the Puerto Rican's cultural identity is negotiated in terms of space, specifically geographic space, but one space resides in the imaginary. The resultant tensions are therefore posited in the psychological, internal space of the Puerto Rican himself. Its articulation in this literature is through the nervous breakdown and the existential pangs of constant self-questioning. However, the existential angst and related cultural insecurity endemic of the subaltern's global positioning are not completely caused by the confusion experienced by immigration. They go deeper than simply the émigré's fears and insecurity amidst a new, foreign landscape. They are difficulties experienced by a colonized subject who has experienced a colonial system in which efforts at North American acculturation were made and cannot ever be completely undone. In fact, the "success" of North American acculturation is best seen in the linguistic battle of Spanish versus English. While the two differing, competing languages underscored the supposed, inherent incompatibility between what was perceived of as a fundamentally Anglo culture versus a fundamentally Hispanic one, the mixing of the two languages was virulently rejected as "authentic" linguistic "borrowing". Unfortunately or fortunately, the linguistic mix nonetheless demonstrates a certain irrevocable transformation of not only common Puerto Rican speech patterns but Puerto Rican culture as well. For these authors, even that partial creolization of the Puerto Rican dialect can be seen as debilitating in the search for true cultural authenticity. In sum, the Puerto Rican self-exile in this literature is really an exile from knowing him/herself. But self-exile or not, the Puerto Rican is shown to experience similar cultural dislocation even when at home in Puerto Rico.

Works Cited

González, Aníbal. "Puerto Rico." *Handbook of Latin American Literature*. Ed. David William Foster. New York: Garland, 1987.

González, José Luis. "En Nueva York." 1948. *Cuentos completos: José Luis González*. México, D.F.: Editorial Alfaguara, 169-78. 1997.

González-Ferreira, Norman. "The Puerto Rican Experience on the Mainland: A Thematic Study of the Fiction of René Marqués, Pedro Juan Soto, and Emilio Díaz Valcárcel (1951-79)." Diss. New York U, 1991.

Maldonado, Alex W. "Puerto Rico: From Columbus to Commonwealth." *The U.S. Overseas*. Jerry Korn, ed. Time-Life Books: New York, 1970. 40-65.

Marqués, René. "Isla en Manhattan." 1955. *Inmersos en silencio*. Río Piedras, P.R.: Editorial Antillana, 73-88. 1976.

- - -. "El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta," *El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971)*. 1st ed. 1966. Río Piedras, P.R.: Editorial Antillana, 1993. 85-116.

Peterson, Vernon Lynn. *Idea y representación literaria en la narrativa de René Marqués*. Diss. U of Iowa, 1982. Ann Arbor: UMI, 1983. 8325173.

Puerto Rico: Paradise Invaded. Prod. Latin American Film Studies Project. Videocassette. New York, 1977.

ESSAYS

**De esto no se habla:
el caso Camila O'Gorman en la novela familiar argentina del siglo XIX**

Lelia Area
Universidad Nacional de Rosario
Fundación del Gran Rosario

1. Novela de familia: rumor, apología, conspiración

Si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras
madres

Virginia Woolf, *Una habitación propia*

(w)hy... is it necessary to define the nation building process by the terms of those in power
and not by the alternative relationships sustained at the margins of power?

Francine Masiello, *Between civilization and Barbarism*

Podría decirse que hoy, tal vez más que nunca, la Historia conquistadora se halla en retirada lo que ha provocado que el *santo oficio* de la memoria comience a ser reexaminado. Ni la seducción estructuralista o la magia de los procedimientos galileanos de la cuantificación sostienen ya el discurso histórico dado que la pluralidad del pasado ha desnudado el escaso valor de proposiciones de verdades únicas, absolutas. Estamos frente al desafío de incorporar dimensiones subjetivas -*otras* dimensiones, para ser más precisa- al análisis de los mecanismos que regulan las estructuras sociales. Es por ello que se impone una mirada moderna sobre los saberes que los actores -limitados por los recursos culturales de época- desplegaron con visión y utilidad lo que hace imprescindible

el hecho de poder imaginar de qué forma esos actores consideraron el sentido de sus vidas y qué conciencia tuvieron de sus identidades.

Es precisamente desde este marco que me interesó, en esta presentación, ubicar la memoria como ese espacio narrativo que nunca es inocente y por ello, la escritura de la memoria que es la historia, tampoco en la medida en que es sabido que el acto de la escritura implica la selección y en el momento de la elección se produce, junto con la imprescindible iluminación de hechos y personajes, la interpretación. Como alguna vez lo apuntara, inquietantemente, desde una (cuasi) sentencia Walter Benjamin: "todo documento de la civilización es también un documento de la barbarie". Así ha ocurrido con las historias oficiales, con las historias escritas desde el poder y con la memoria organizada como interpretación del accionar humano.

En este contexto y, al invocar el criterio habitualmente utilizado por la teoría literaria, Eduardo Grüner efectúa una interesante propuesta cuando distingue el discurso ficcional del que pretende no serlo a partir de la siguiente operación interpretativa: lo "ficticio" (o, si se quiere, lo imaginario) no serían necesariamente los hechos o los personajes (que pueden ser "verdaderos", como en tantas novelas históricas) sino el lugar de la enunciación, *eso* que suele llamarse "el narrador", y que en la historia narrativa literalmente brilla por su ausencia, para ilusionarnos con la coincidencia del narrador con el autor-historiador, ese sujeto que se limita a transcribir los hechos "tal como ellos ocurrieron". Pero, ¿no nos ha mostrado el psicoanálisis (y también otros registros, Marx y Nietzsche) que *todo* lugar de enunciación, todo sujeto, es "imaginario"? Y sin embargo, una vez más, *eso* tiene efectos. Y esos "efectos", cuyo mapa ha trazado Freud, están vinculados directamente a la interpretación histórica, puesto que en la constitución –a

través de la “represión imaginaria”- del sujeto, se pone en juego lo que de Certeau llamaba una *historia caníbal*, en la que la memoria se transforma, también ella, en un campo de batalla donde se oponen dos operaciones antagónicas pero complementarias: la del recuerdo –tan frecuentemente “encubridor”-, y la del olvido, que no es una mera pasividad, una pérdida, sino una *acción contra el pasado*. El recuerdo y el olvido, como la interpretación histórica (de la cual ellos son los instrumentos primarios) son *producción de sentido*.

En este marco, apelo a la existencia de dos modos en la reconfiguración memorial de disponer el pasado: aquélla, a través de la cual se puede memorializar la historia, museificarla, petrificarla teniendo como efecto el retorno de lo reprimido. O, por el contrario, la que intenta historiar la memoria, ponerla a distancia y de ese modo operar sobre el pasado un verdadero trabajo de duelo. (Entendiendo por trabajo de duelo el riesgo doloroso -por lo que tiene de precario e incierto- de intentar afrontar –y enfrentar- el pasado, deconstruyendo sus mitologías y demistificando los *saberes comunes* de sus significantes fundamentales).

Es por todo lo expuesto hasta ahora que me propuse analizar *otros modos de leer ese relato carnal* al que he denominado –en otras ocasiones- la novela argentina de Juan Manuel de Rosas. Una *novela* que, como gesto narrativo –agónicamente narrativo- ha ocupado -y preocupado- a gran parte de los escritores de dos (o tal vez, tres?) siglos quienes siguen incorporando tonos y temas a los anaqueles de esa biblioteca facciosa armada como emblema de un *modo de leer* el proyecto de construcción de la nación argentina. Novela entendida como proyecto político a partir del cual 'emergiera' la nación

como un producto de invenciones político-culturales, escenario de un conjunto de lazos sociales modernos y regulados entre los habitantes de un corpus territorial.

Desde mi punto de vista existió, entonces, un *modo de narrar* al que podríamos denominar *Rosas* -con mayúscula- el que desató una verborragia discursiva ejemplificadora mientras *novelizaba* la escritura político-literaria del siglo XIX en Argentina. Esta afirmación parte, obviamente, de considerar a la *forma-novela* en sentido extenso y desde la perspectiva de la exposición de un canon, es decir como esa forma cultural que funda actitudes, referencias y experiencias en el imaginario de una época al mismo tiempo que realiza el gesto de decirlo.

Porque, como alguna vez lo afirmara Virginia Woolf, la novela es la única forma del arte que trata de hacernos creer que nos da una relación completa y verídica de la vida de una persona real (1). En efecto, es allí —precisamente— donde reside toda la originalidad y toda la paradoja de un género. Originalidad y paradoja consistentes en este "tratar de hacer creer", en esa voluntad de sugestionar, siempre puesta en práctica en nombre de la verdad, pero en beneficio exclusivo de la ilusión (a diferencia de las otras formas literarias e incluso de las otras artes, que muestran lo representado al mismo tiempo que los procedimientos de representación).

Avancemos aún más y tomemos en consideración otra matriz genérica que se presenta como una pre-novela o una ficción en estado naciente. Gracias a Sigmund Freud, 'padre' del descubrimiento que surgiera a partir de las ensoñaciones de sus pacientes, se conoce una forma de ficción elemental que, siendo consciente en el niño, inconsciente en el adulto normal y tenaz en numerosos casos de neurosis, se manifiesta de tal modo extendida y con un contenido tan constante que hay que concederle un valor casi

universal. Si bien, se presenta como un *modo de narrar* que puede variar sensiblemente según los casos y atravesar diferentes grados de desarrollo, jamás pierde su coloración afectiva ni las confusas motivaciones que le obligan a disimularlos. Fragmento de una literatura silenciosa, no por ello tiene menos intensidad y sentido de auténtica creación.

Mis referencias apuntan a que en 1909, Sigmund Freud escribe *La novela familiar de los neuróticos* a partir de la cual nos enseña que este relato fabuloso y maravilloso es forjado conscientemente por todos los seres humanos durante su infancia, pero que lo olvidan o, más bien, lo rechazan, tan pronto como las exigencias de su evolución les impiden seguir adheridos a él. Así, la *novela familiar* –como modo de imaginar el mundo de ‘nosotros’ frente a ‘los otros’- es ese lugar narrativo al que se acude porque, en un momento de grave crisis, se necesita de ella para superar la primera decepción en la que el idilio familiar corre riesgo de naufragio. En palabras de Marthe Robert (pp.41-42)

Para urdir la trama de su “novela familiar”, el niño no necesita recurrir a grandes complicaciones ya que le basta con ubicar en un hecho exterior el cambio absolutamente interior cuyos motivos le son ocultos. Al convertirse en seres distintos a sus ojos tan pronto como descubre el rostro humano de ellos, sus padres le parecen de tal modo cambiados que ya no puede reconocerlos como suyos. De lo cual deduce que no son sus verdaderos padres, sino literalmente “extraños”, gente cualquiera con la que no tiene en común más que el hecho de haber sido recogido y educado por ellos. Habiendo así interpretado el sentimiento de extrañeza que ahora le inspiran sus viejos ídolos desenmascarados, puede, desde este momento, contemplarse a sí mismo como un niño que ha sido encontrado o adoptado, al que algún día se le revelará esplendorosamente su verdadera familia -una familia de reyes o de nobles, por supuesto- para colocarlo, por fin,

en el lugar que le corresponde. En razón de que se siente abandonado, perjudicado, injustamente tratado por la fortuna y afligido por unos padres indignos de él a causa de que ha sido realmente abandonado y sus desconocidos padres no pueden dispensarle su amor ni sus bienes, la fábula lo explica todo: justifica las más graves represalias y da motivos para renegar (la falta de los nobles padres ficticios es vengada en los padres verdaderos, cuya plebeyez redobla y explica su indignidad). Así, aleja a sus padres para resaltar su deseo de alejarse de ellos y romper con la fe irracional de su pasado; pero, por otro lado, anula esa distancia, ya que los padres de su imaginación se asemejan rasgo a rasgo a sus viejas divinidades, de modo que, al mismo tiempo que da un paso verdadero hacia la independencia afectiva y hacia el espíritu de libre examen, consigue prolongar todavía durante algún tiempo el idilio familiar, cuyo fin presiente.

En función de lo anteriormente expuesto es posible observar cómo se torna operativa la necesidad de pensar la historia de la escritura en la Argentina *también* como una historia de inscripciones *familiares*, las que se han visto materializadas en tramas narrativas que exponen la particularidad de ser marcas de lectura proyectivas y progresivas a lo largo de los últimos dos siglos. En la necesidad de configurar un espacio que ha sido problemático, violento, desordenado, esta escritura emergió a través de los *modos de leer* una escena de *familia nacional* cuyo acento característico está en la actualidad de sus marcas; proyectada desde un horizonte de negatividad, ella afirma lo que no es, aquello sobre lo que no va a tratar, *aquél* a quien no va a nombrar. Es por ello que frente a tal paradoja narrativa el lector se ve impelido a leer los actos de una *historia de familia* escritos para ser (res)guardados en una biblioteca imaginaria construida y conservada políticamente para *recordar sin olvidos* la letra rencorosa de un canon de literatura nacional.

Paradoja narrativa que abre una perspectiva casi ritual donde se rechaza lo puramente referencial al mismo tiempo que instala un espacio donde juegan -y se juegan- las versiones. Versiones que no se presentan como ‘literales’ sino que aparecen como ‘literarias’ ya que conservan el *tono* persistente de una estrofa sin fin cuyo eje articula una pobre certeza: la de ser verdades insistentemente alteradas. Estas puras apariencias tienen la ironía de leerse como un exceso de realidad cuyo único relieve es el de la anacronía pensada como esa figura involutiva del tiempo y del espacio.

Pienso que ha sido, precisamente, esa *anacronía* la que me ha permitido resignificar los materiales desde los cuales la figura –*Rosas como pater patrias emerge*, en ocasiones, con los tonos y modos del pater familias. Figura –que aún hoy- *diera letra* a una novelización que, desde mi perspectiva, contaminó de espacio privado al espacio público dando paso a los intentos de ‘domesticación’ de sujetos y objetos *a manos* del Restaurador –y las consiguientes reacciones rencorosas, conservadoras de una memoria resentida. Novelización, finalmente, que posee y actúa *otros* modos de archivo de la memoria, no por ello menos ‘histórica’ aunque sí más sujeta a los vaivenes del recuerdo y el olvido que la conservan como ‘detalle alusivo’. Sin embargo y como dijera Ramos Mejía,

Cuando se hacen estudios de este género, no hay detalle por nimio que sea, que no tenga una colocación y que no presente su concurso para la visión del conjunto. El más humilde rasgo de la vida doméstica suele ser, psicológicamente, acaso más revelador que el ampuloso dato biográfico consagrado por el documento falaz ó la pedantería del historiógrafo, ufano por descubrir fechas tan precisas como inútiles muchas veces. Un rasgo de pluma, un recibo ó la carta pueril de familia, la cuarteta juguetona ú obscena

hecha por él, pues también solía tener sus momentos *de poética* alegría, estampan sin quererlo un rasgo de su temperamento; tienen para mí punto de vista, mayor importancia que toda la copiosa documentación de su cancillería, en la que el Ilustre Restaurador de las Leyes y gran Americano “*hace prosa*” á sabiendas que es lo succulento y sugestivo. En efecto, el hecho de tener tiempo y *humor* para consagrarle un cuarto de hora á las décimas y seguidillas, ¿no es un rasgo que vale un signo? Las pequeñas tirillas de papel que Rosas dirigía, en breves y fulgurantes palabras la pluma de De Angelis, ¿no valen una biografía? (pp. XX-XXII)

En este sentido, las relaciones de escritura que la *figura Rosas* desató en la imaginación histórica del siglo XIX argentino, instalaron una trama intelectual en el espacio de la oposición que fundara el imaginario de nación a través de las escrituras canónicas de Echeverría, Sarmiento, Alberdi, entre otros, es decir, una generación que desde la oposición al proyecto rosista se proponía como alternativa única para dar a la Argentina su estatuto de modernidad.

Sin embargo, no menos atractiva es la producción significativa que esta figura generara a partir del *espacio familiar*, donde el enfrentamiento político o la enemistad partidaria deben haber sido vividas / sentidas como *versiones*, es decir, como relatos privados y, por lo tanto, hechas circular como temas de conversación ‘a media voz’. Es precisamente en este sentido que Lucio V. Mansilla –sobrino de Juan Manuel de Rosas– confiesa tener “impresiones vivaces de aquellos tiempos en los que no padecimos, que nos obsesionan penosísimamente; y cuando pensamos que los que mataban eran hombres como nosotros, en cuyas rodillas cariñosas nos hemos sentado, oírse que pueden haber sido perdonados como inconscientes de crueldad -no así los que lo azuzaron. Quién

sabe si no creían que matar era un remedio para tantos males como los que afligían al país" (p. 19).

Porque, mientras en el espacio del opositor el cuerpo político era partido (y repartido) en dicotomías agónicas tales como las de unitarios / federales; civilización / barbarie; europeísmo / americanismo; un espacio infectado por la amenaza de un "monstruo que /.../ propone el enigma de la organización política de la República; [una Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario /.../ (*F*: 241); en el espacio familiar esas mismas dicotomías se verían atravesadas por un registro menos agonístico al adquirir las modulaciones del sobreentendido afectuoso:

Rozas, que daba escalofríos a los hombres que le veían por primera vez, no intimidaba a los niños que se le acercaban espontáneamente; él los acariciaba /.../ Los sábados como regla, eran innumerables los sobrinos de Rosas que iban a jugar a su casa con esta consigna paterna o materna: 'Y pídele la bendición a tu tío. / Los chiquillos iban y venían, entraban y salían, gritaban y si se encontraban en alguna de las piezas con su tío, éste les decía: 'Jueguen, diviértanse; pero no me toque los papeles, ni se vayan sin verme. / Así se hacía. / Al ponerse el sol una sarta de sobrinos iba a buscar al tío; aunque estuviera ocupado escribiendo o con gente, los acogía risueñamente. / *Todos por turno pedían la bendición, y todos por turno recibían un regalo idéntico* que consistía en *tres cosas: un peso fuerte* (plata blanca), una docena de divisas coloradas y una litografía con el retrato de Quiroga, cuyas proporciones se contenían en una hoja como un pliego de papel de oficio abierto. / Al dar esto último, Rozas *decía* (se lo decía a cada uno): 'Tome ese retrato, sobrino; es de un amigo que los salvajes unitarios dicen que yo he mandado matar" (R:34). (s/m)

Novela de familia: escenarios de la vida cotidiana que hablan menos de lo que dicen y enuncian tanto como (a)callan. Lenguaje de familia que remite a tonos en sordina, silenciamientos, medias palabras, sobreentendidos y presupuestos. Voces desde y con lengua materna, guiños, escamoteos, des-cubrimientos pero mucho más, en-cubrimientos (2).

La patria es la infancia diría alguna vez Marcel Proust; la nación es como una familia, dicen los numerosos estudios referidos a explicitar esa relación. Las políticas de la familia están traducidas en la lengua materna, digamos nosotros. Son la lengua materna. Son la trama conspirativa y cómplice, a la vez, que señalan la *desnudez del emperador*, es decir, la desnudez carnal con la que se sostiene –y resiste, a la vez- la palabra todopoderosa del *pater patrias*.

Sostenimiento y socavamiento *con* lengua materna que es la lengua de las nanas, de los relatos infantiles, de los tonos infinitesimales del afecto pero también la del silencio marcado con el rencor, los celos, los olvidos así como la de las modulaciones que adopta el silenciamiento de las voces exigidas de estar *al* servicio, *de* servicio, en servidumbre. Porque al unificarse los órdenes del discurso para convertirse en discurso sobre los roles sexuales, se le da letra a la relación entre los padres, entre padres e hijos e hijas, entre hermano y hermana se da acceso *con* lengua materna a los sistemas de complicidad, al doble mensaje materno.

Hasta el método del hablar común nos muestra el lenguaje no como producto ya dado y por eso en sí mismo mecánicamente “perteneiente” o “no perteneiente” a una clase o a un género, sino como proceso de producción y reproducción de sentido, como ambivalencia y, para utilizar la terminología de Rossi-Landi, como “trabajo

lingüístico”.(p. 165-166) Un trabajo que podemos entender como dislocación de la corporeidad en el lenguaje: operación profundamente materialista, en el sentido en que la materia es madre y matriz de lo que se reproduce en signos.

“El lenguaje, aunque formal, se ha nutrido de sangre, de carne, de elementos materiales”, escribe Luce Irigaray. En consecuencia, cada vez que hablamos –y se entiende aquí también cada vez que *no* hablamos- reproducimos la materia lingüística que nos atraviesa, y al mismo tiempo producimos *ex novo* las articulaciones de la relación entre nosotros y el mundo.

Hay momentos de la vida, como la infancia, o lugares del lenguaje, como la literatura, en que el grado de conciencia metalingüística de esta relación es especialmente elevado. En los “¿por qué?” de los niños, o en los “¿por qué?” de la literatura, las palabras se interrogan no tanto para conseguir una respuesta segura, sino más bien para presentarse simplemente a sí mismas como palabras-interrogantes, como puros pasos sin comienzo ni fin.

Así, *novela de familia*, escenarios protagónicos y antagonicos *de* y con sujetos que son inscriptos por el otro, por lo Otro y montados desde círculos que se abren y cierran, muestran y esconden, arman y desarman, moralizan y escandalizan, independizan y someten, protegen y desamparan, curan y enferman, fundan y destruyen mientras filian e identifican –a sus integrantes- *con nombre propio* en un tiempo y un lugar *dicho* historia.

No hay que olvidar que nombrar es dar vida, en el doble sentido doloroso y gozoso que tiene la vida: por un lado orden, clasificación; por el otro libertad, des-orden,

movimiento y metamorfosis. De esta suerte, la madre que nombra al hijo que nace, que lo “bautiza”, cumple una operación doble, porque en el nombre ella lo reconoce y al mismo tiempo lo separa; por un lado lo acerca, por el otro lo aleja. No obstante, el nombre del padre, el patronímico, ordena este decurso: es el nombre de la genealogía, el nombre único, el mismo nombre para todos (los que él re-conoce).

Roland Barthes nos ha regalado una de las escrituras más hermosas sobre el nombre propio a propósito de la escritura de Marcel Proust, y ha clasificado, más allá de toda concepción semántica o descriptiva vinculada a la tradición lógica o pragmática del nombre propio, tres facultades peculiares del nombre: poder esencialista, poder de citación, poder de exploración.(pp.171-190)

El nombre sanciona la presencia del cuerpo en el acto de palabra y su sentido puede ser entendido como interpretación, evocación, condensación de matrices, no simplemente lógicas y convencionales, que comprometen al sujeto en el acto de nombrar y lo constituyen en relación a la materia lingüística y signica de la que el nombre queda constituido. Esto es así porque, si por un lado el acto de nombrar se propone como garantía del sentido, como juicio sobre la verdad de la palabra, llamando a la plenitud del reconocimiento, por el otro es una de aquellas palabras-pregunta con las que el sujeto se interroga a sí mismo, al mundo y al lenguaje mismo.

El nombre es a la vez el origen y el final del lenguaje, es una palabra que mejor que otras representa cómo la palabra –o la no-palabra- no es una cosa, sino un proceso, y que el hablar común no está hecho de ideas más o menos innatas, sino de aquellas matrices en las que la materia se constituye en sentido. Es precisamente en este marco que las sociedades patriarcales no son sólo regímenes de propiedad privada de los medios de

producción, sino también de propiedad lingüística y cultural, sistemas en los que el *nombre del padre* es el único “nombre propio”, el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus proprio* de interacción humana. El “placer económico” del padre, el placer que corresponde a su deseo de expropiar, poseer y acumular, es la única forma representable de placer; su deseo, la única forma operativa de deseo. Sobre la base de este deseo de él y de la economía que establece es el modo como las mujeres han tenido un valor, dependiendo de la deseabilidad de sus cuerpos, que no es otra cosa que su valor de cambio en el mercado. Dada la equivalencia establecida entre deseo (masculino) y deseo de expropiar, cosificar e intercambiar lo que se ha cosificado, Luce Irigaray (p. 169 y ss.) encuentra en la definición marxista de ‘mercancía’ una forma apropiada para describir la condición de las mujeres en la sociedad patriarcal.

Es por esta razón que marcar con una valencia femenina la diferencia quiere decir desafiar lo neutro en el terreno mismo de su “neutralidad”. Quiere decir elaborar una “neutralización de lo neutro”, parar el sentido en el momento de su constitución y en los procesos de su aprendizaje y reproducción.

Esta pretensión de conocer puede colocarse en el orden de lo que son las extrañas formas del deseo femenino: estar en el lenguaje como en exilio y en casa a la vez; deseo filosófico doloroso y conflictivo, de la misma manera que se está dentro y fuera de la memoria, de la historia, poder encontrarse a sí misma y perderse en un tiempo que se nutre a la vez de la utopía y la repetición, de lo “sacro” de un horizonte que se sustrae a las horas, y de lo “profano” de la banalidad cotidiana. Génesis del sentido, génesis de la

herejía: fuerza de la disonancia, fuerza de pensamiento y prácticas que permiten al conocimiento constituirse como desplazamiento y saltos continuos. (p.109-135)

De esta suerte, me propuse expurgar voces y tonos familiares y para-familiares frente a la mirada central de la palabra paterna que ordena el montaje de miradas transversales, de versiones de versiones, de todo aquello que no se puede decir y sin embargo... circula. En este marco, política y familia, políticas de familia, novela de familia, surgen como paradigmas que descubren en el mejor sentido detectivesco un espacio violento y violentado, a la vez, inscripto en el límite de las leyes de parentesco: sexualidad, incesto, adolescencia, monstruosidad, adentro del adentro, afuera del adentro, adentro del afuera, afuera del afuera, círculos concéntricos de la historia patria, de la historia no oficializada, de la historia narrada, de la historia espiada.

Voces, oralidades, tonalidades, corporalidades. No existe voz carente de cuerpo; no existe cuerpo átono. La familia como cuerpo tiene el mandato de cerrar el círculo y velar por él, velar (por) sus secretos, acallar los tonos, silenciar la subjetividad de los cuerpos particulares *en pos* del cuerpo familiar, re-mallar las voces ‘altisonantes’ para así conservar, en semitono de letanía, las modulaciones de la plegaria que reza la *bienaventuranza* familiar. En este contexto, la pulsión deviene en lo extra-ordinario, lo adversativo, lo enfrentado, el umbral de la Ley, la falla en la Devoción: es peligrosa porque desordena, porque diferencia y, al hacerlo, ‘enferma’, ‘enloquece’, ‘pervierte’ ya que escupe el semitono de la invocación mientras lo contagia de imprecación, de revolución, de guerra que viol(ent)a.

Cerrar el círculo y velar por él, es decir, desalojar lo diferente, desterrar la diferencia, expulsar la alteridad. Digamos que es *desde allí* –que también es *desde un*

aquí- que la ostensión de lo familiar se vuelve una *deíxis política* que graba en objetos y sujetos la *letra* patrimonial.

Novela de familia, escena de letra para-comunicativa, dóxica, para-dóxica; escena de *inquietante extrañeza*, escena de memoria tanto amorosa como rencorosa, escena para literaria y para la Literatura. Porque, finalmente, narrar la Historia *también* es narrar las *historias de familia* sin que se narren como historias .

2. Novela de Familia(s): el caso Camila O'Gorman

Un padre siempre tiene razón y, cuando se equivoca, tiene más razón (porque es Padre).
Mi padre.

Pues bien, doña Camilita / (velay como se llamaba) / por todas partes cruzaba / a la par con el curita / cosa que hace presumir / que desde que se largaron / ambos dos se encamotaron / sin poderlo resistir. / Y juyendo de las gentes, / dejando sus amistades, / ganaron las soledades / de las selvas de Corrientes, / y por allá de escueleros / pobres, en esa campaña / vivieron dándose maña / como esposos verdaderos. / No hay duda, se apasionaron: / y como es cosa terrible / y pasión cuasi invencible / la del amor, se arrojaron / a esa vida tan penosa, / disfrazada, montaraz, / pobre, maldita... ¿y qué más / castigo para la moza? / Infeliz!... en mi concencia / discurro sin ser letrao, / que esa niña en el pecao / llevaba la penitencia, / con sólo el remordimiento / que en sus adentros tendría / a cada instante del día, / sin cesar, desde el momento / en que se vio separada / de su familia querida, / y que salió maldecida, / fugitiva y deshonorada. (3)

La razón que me lleva en este punto a tratar el *caso Camila O'Gorman* se funda en que lo considero como la metáfora más acabada de una 'cartografía privada' donde la

letra de la novela de familia se urde desde y con políticas familiares y, en ocasiones, como sucede con esta cuestión en particular, atraviesa el umbral, profana la intimidad y ejecuta –o hace ejecutar- la Ley, ajusticiando al / los transgresores de la Ley de Familia, en el marco de una alianza de opuestos que cierra el círculo garante de la *pax familias*.

En este sentido, el caso *Camila O’Gorman* se presenta como el escenario *contra-natura* perfecto para analizar la historia de un desborde en las políticas familiares del rosismo así como las ‘reacciones’ tanto de su canon dóxico cuanto del para-dóxico. Camila O’Gorman y Uladislao Gutiérrez protagonizan una historia –con trágico desenlace- nunca igualada en su época, historia determinada por la pertenencia de Camila a una familia de la alta sociedad porteña y la de Uladislao, a la institución Iglesia. Una historia, además, que por sonar demasiado verdadera hace coincidir –por primera y última vez(?) - a las facciones enfrentadas ‘atragantándolas’ con eufemismos hasta enmudecerlas para la ficción.

Digamos que para 1847 –año en que comienzan a sucederse los hechos de esta trágica historia- la mayor parte de las familias acaudaladas que vivían en la República Argentina, había aceptado el orden impuesto por Rosas. No obstante, esa hegemonía no les era extraña si a la composición del núcleo familiar se refería ya que, como en la institución patriarcal romana que le sirviera de modelo, la autoridad del padre, en la familia argentina, era casi absoluta. Si bien no podía esclavizar o vender a sus hijos, o disponer la muerte de su mujer –como el romano- el padre rioplantense, al igual que aquél, tenía reservados la mayor parte de los derechos ante la ley, en nombre propio y en el de la esposa y los hijos, a quienes representaba.

En virtud de la *patria potestas*, (4) la tutela exclusiva del padre sobre los hijos y las hijas continuaba hasta su mayoría de edad. Aún jóvenes no podían casarse, dedicarse al comercio, seguir una carrera militar o religiosa, mudar de país o creencia, decidir operaciones electivas, cambiar de colegio sin la autorización expresa y única del padre.

En este orden de cosas, la opinión materna no contaba porque la madre estaba tan subordinada como hijo e hija a la autoridad del jefe de familia y éste era quien decidía sobre lo económico, las costumbres, la educación, las ideas: su palabra debía ser acatada con respeto tamizado por una buena dosis de temor. Además, siempre estaba abierta la posibilidad de que el mandato fuera acompañado de una acción directa: el castigo físico se utilizaba en función correctiva.

Si bien la condición de minoridad estaba descompensada en ambos géneros, a los varones se le concedían ventajas que les eran terminantemente negadas a las mujeres; sujetadas a la autoridad paterna, vigiladas para entregarlas vírgenes en matrimonio, sin obligaciones de estudio o trabajo, las jóvenes de familia ‘acomodada’ sólo tenían que saber “ir a oír misa y rezar, / componer nuestros vestidos / y zurcir y remendar”, como asegura con ironía ese ejemplo temerario que fuera Mariquita Sánchez de Thompson.

Sin embargo, en líneas generales, en el *oikos* patrio, se seguían las pautas morales dictadas por el Concilio de Trento en el siglo XVI:

/.../ los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are, y la mujer para que guarde. /.../ El estado de la mujer, en comparación de marido, es estado humilde, y es como dote natural de las mujeres la medida y la vergüenza /.../ Como son

los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento, y como es el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse. (Rodríguez Molas)

Así, imponer, controlar, atemorizar, eran en parte algunos de los modos a través de los cuales las políticas familiares urdían el sostén de la sociedad colonial cuyas rígidas leyes se mantuvieron a lo largo de más de la mitad del siglo XIX. En este marco, la jerarquía eclesiástica conservadora, aliada con el poder económico y militar, se convirtió en un formidable grupo de presión política y logró impedir cualquier tipo de cambio. Las mujeres eran sometidas a matrimonios que no deseaban, decididos casi siempre por quienes en última instancia se beneficiaban con el mismo. (5)

En las primeras décadas del siglo XIX, entonces, se esperaba de la mujer que, como esposa y madre, fuera “/.../ vezina de arreglo y providad /.../de porte juicioso y honrado /.../ a quien les está confiada la felicidad del hogar, el cuidado y educación de los hijos. Sumisión absoluta al padre cuando soltera, casada al marido y a la Iglesia siempre”. (Adami, pp. 6-31)

Como es posible observar, la Iglesia, con sus reglas morales, aprisiona a la mujer y la ‘destina’ al doble servicio de Dios y del hombre lo que hiciera que su vida transitara entre la casa y el templo, es decir, que la Iglesia aparecía como una prolongación del hogar y rara era la familia que no tuviera uno o varios de sus miembros masculinos al servicio del Dios. En el caso de las mujeres, se daba algo similar: aquéllas que no poseían una dote significativa eran destinadas a la vida religiosa, hecho éste que llevaría a los monasterios femeninos (6) a convertirse en lugares de reclusión y control de quienes no reunían las condiciones económicas necesarias como para que ‘esa mujer’ fuese considerada atractiva para el matrimonio. Así, los vínculos de sangre y amistad, la

confianza originada por la frecuente asistencia al confesionario, contribuían a mantener la férrea alianza que existía entre *domus* y *ecclesia*.

En este contexto, el consejo de los religiosos alentaba muchos propósitos al tiempo que desechaba otros mientras mantenía ilusiones y marcaba rumbos. Los integrantes de la familia –jóvenes y mayores- tomaban parte activa en las prácticas del culto y el fervor religioso era posible de ser medido ya que el cura párroco vigilaba la asistencia a los ritos del templo y el cumplimiento de los preceptos religiosos, lo que le permitía adentrarse y conocer el modo de vida que llevaban todos y cada uno de sus feligreses y feligresas. No hay que olvidar que, entre las funciones que llevaba adelante un párroco, estaban las de preparar –y dar- informes acerca del comportamiento de su feligresía, cuando las autoridades civiles se lo solicitaban –en especial en los casos referidos a juicios criminales- como modo de interiorizarse de los antecedentes de los acusados.

Por otra parte, durante el período ocupado por el gobierno de Juan Manuel de Rosas la relación poder político / poder religioso fue muy estrecha si se la compara con otros momentos de la historia política argentina; fue una relación pactada *en, por y a través* de la institución familia.

Y... los pactos deben ser observados: *pacta sunt servanda*, decían los romanos. En este orden de cosas digamos que la orden –y el orden- institucional obliga a todo contrayente a aceptarla como un “ya dicho” desde siempre. Este enunciado rector organiza los lugares sociales de lo-aceptable / lo-rechazable: la Ley. Instituido por el lenguaje, el mercado discursivo en el que la circulación de la palabra está vigilada (7) pone en juego espacios estructurados con agentes propios, donde la energía lo agita

diseñando objetos e instituciones. Las ideas se plantean en oposición, las prácticas se heredan de otras prácticas, conduciendo a la legitimación de sólo alguna palabra que confiere un estatuto de reconocimiento a los agentes que allí operan.

Podemos decir entonces que toda sociedad existe gracias a la institución del mundo como su mundo, o de su mundo como el mundo. La economía de discursos no es más que un juego, un proceso simbólico, una ficción. Su marca esencial, aquella que une cada sujeto a su *societas* –a los aliados *en* y de *su* sociedad- y funda la creencia en el Poder toma lugar en un discurso prefabricado, el discurso *instituido*, el discurso de la Institución, que no es precisamente el del sujeto. Así, las instituciones aparecen como unidades tópicas del Poder. En este universo no hay ningún rasgo característico de humanidad, no hay palabras. Sin embargo, en él se produce un efecto-ficción como si las instituciones hablaran. (Legendre)

La ficción en esta construcción no es una mentira sino una figura veritatis. Una figura de la verdad, un montaje, que vehicula un sistema de creencias. Esta verdad aparecerá siempre como versión. Es decir, un intento de rodear, desde ángulos diversos, una totalidad que por definición no puede ser nombrada por completo.

En este caso, la institución-Familia propone una visión de la sociedad que es a la vez transparente y opaca. La transparencia se origina en la nitidez con que se exponen los valores y las regulaciones que se imponen para conservarlos. Sin embargo, esta transparencia es una falsa transparencia, dado que en espacios no pasibles de debate público se toman las elecciones básicas, se instauran las tradiciones fundantes, se practican los cortes histórico-políticos que son el argumento de esta narrativa impuesta, definiéndose las exclusiones e inclusiones dentro del sistema que organiza a los actores.

Vemos, entonces, un conjunto complejo de normas e imposiciones diversas que operan contra lo aleatorio que indican los temas aceptables, las formas tolerables de tratarlos, instituyendo una jerarquía de legitimación (de valor, de distinción, de prestigio) en un marco de aparente homogeneidad.

Los pactos, no obstante, se hacen para ser horadados; horadamiento encarnado en todo aquel que se arriesga a atravesar las fronteras que territorializan los *dictum* del pater. Fronteras, bordes, límites, umbrales... La representación imaginaria del umbral evoca el lugar de paso de un interior sacro a un exterior profano y profanador, al mismo tiempo, aunque también implique su movimiento inverso. Así, la metáfora del umbral aparece como esa frontera des-sacralizante que habilita un acto de independencia

Es precisamente desde esta perspectiva que el romance –en el doble sentido de lazo y relato amorosos- de Camila y Uladislao se vuelve intolerable a su sociedad, en la medida en que hace estallar pactos legitimantes y produce el inevitable escándalo. Sin embargo, no era la primera vez ni sería la última que se veía en la capital a un cura amancebado y ‘con querida’(8) ¿Por qué, entonces, conmovió de ese modo a la sociedad la historia de Camila y Uladislao? Seguramente la respuesta se ubica en la matriz familiar que ambos desordenaban con los acontecimientos protagonizados: él era sobrino del gobernador de Tucumán, partidario del pater-Rosas, gracias a cuyo parentesco había obtenido un curato en la parroquia del Socorro cuando apenas contaba con 24 años y ella era una niña de buena familia de origen irlandés que asistía a las tertulias de Palermo. Y una *niña de familia decente* no podía ni debía ser la manceba de un sacerdote.

En la *historia de familia* de esta *niña decente* todas las instituciones ejecutaron la palabra: la eclesiástica, la familiar, la del Estado en la persona del pater-Rosas, la de

la *doxa*, la de los proscritos en la *otra orilla*, que actuaron a manera de coro griego repitiendo en lenta, monótona y trágica letanía, sangrientas amonestaciones mientras, por otra parte, acallaban todo aquello que no fuese Ley de Familia. Así, la historia de familia de Camila se volvería historia de Familia(s) de nación; una historia homogénea, sin fisuras, garantizadora de un férreo *nosotros* que expulsaba de su territorio al par-otro (Camila / Uladislao). Desde mi punto de vista, el caso Camila O’Gorman es la exhibición más desaforada –por lo silenciada- de la reacción que los poderes patriarcales actúan cuando *se sienten* amenazados.

3.1. La familia O’Gorman

La mujer sólo debe llenar los deberes de madre /.../ Entienden las mujeres mucho de perifollos y modas pero poco de lo que conduce a aumentar en las niñas desde su infancia, la religión, la modestia, la moral y las buenas costumbres. Tomás de Anchorena (Adami)

Adolfo O’Gorman (9) se casó con Joaquina Ximenez Pinto, descendiente de una antigua familia española establecida en el país en el siglo XVII, de cuyo matrimonio nacerían seis hijos: Carlos, Carmen, Enrique, Clara, Camila y Eduardo. El rigor patriarcal gobernaba la casa donde se impartía una educación ‘a la vieja usanza’: al varón –dinámico y agresivo- se le señalaba como meta, el mundo mientras que la mujer –dulce y pasiva- debía quedarse bajo la protección familiar. Nada excepcional, el matrimonio O’Gorman operaba como receptor de opresión y se convertía en opresor de la joven generación, obteniendo de ellos resonancias disímiles.

Las dos hermanas de Camila siguieron la antigua tradición del matrimonio ‘por conveniencia’ a una edad adecuada, Eduardo, el menor de los hermanos (10) era sacerdote, amigo de Uladislao Gutiérrez, quién por su intermedio conoció a Camila. Enrique acabó por convertirse en un duro guardián del orden establecido: fue policía luego juez de paz y, durante la presidencia de Sarmiento, sería nombrado jefe de la policía (11) de Buenos Aires. Por el contrario, el primogénito, Carlos, y la última de las hijas mujeres, optaron por actuar la transgresión: el rastro de Carlos se pierde entre los muros descoloridos de las pulperías mientras que Camila (12), asidua lectora de Lamartine, *cruza el umbral* de lo permitido por la *societas familiar* para dar lugar a su deseo de mujer enamorada de un varón (13) interdicto.

Pero, además, Camila *cruza ese umbral* en una época trágica, es decir, en un tiempo en que la violencia transformaba en odio y resentimiento las matrices tanto del *oikos* cuanto de la *polispatría*. Los principios y las ideas de cambio no lograban romper el cerco del rencor, del encono, de la intolerancia que se alimentaba en unos y otros. Camila y Uladislao provocan a una sociedad que niega a la mujer la menor posibilidad de realización propia, sin dejarle más perspectiva que la gloria conyugal, la domesticidad y la sumisión.

En el modelo social vigente, la mujer era un objeto puesto a disposición de los intereses más generales y, en este contexto, la sexualidad, para las mujeres del nivel social de Camila, quedaba encerrada en el ámbito de la familia y sólo tenía que ver con la reproducción. La sexualidad vinculada al placer es pecado y se prohíbe. El hogar es –y debe ser– el lugar de las buenas esposas y madres, guardianas del grupo familiar y sobre todo de sus hijos. En este contexto, el lugar de una *niña decente* se ubica entre largas

horas de catecismo, de misas y de confesiones; entre sermones y discursos sobre el mejor matrimonio, la virginidad, la costura, las convenciones y la sumisión: el afuera sigue siendo territorio de hombres, tanto para pensar, para matar o para desear.

En síntesis, lo que se esperaba de la mujer es sintetizado lúcidamente por Linda Kerber de esta manera,

The Republican Mother's life was dedicated to the service of civic virtue, she educated her sons for it; she condemned and corrected her husband's lapses from it. If, as Montesquieu had maintained and as it was commonly assumed, the stability of the nation rested on the persistence of virtue among its citizens, then the creation of virtuous citizens was dependent on the presence of wives and mothers who were well informed, "properly methodical", and free of "invidious and rancorous passions". As one commencement speaker put it, "Liberty is never sure, 'till Virtue reigns triumphant.... While you (women) thus keep our country virtuous, you maintain its independence", It was perhaps more than mere coincidence that *virtù* was derived from the Latin for man, with its connotations of virility; political action seemed somehow inherently masculine. Virtue in a woman seemed to require another theater for its display. To that end the theorists created a mother who had a political purpose, and argued that her domestic behavior had a direct political function in the republic. (Kerber, 202)

Precisamente es *todo esto* lo que Camila transgrede en el cruce de su umbral particular.

1.1. La (re)acción de los otros

En el nombre del Padre....

El testimonio de Juan M. Beruti, un testigo de época, narra lo siguiente:

En el mes de Enero de 1848 / El cura de la Parroquia de Nuestra Señora del Socorro de esta ciudad Presbítero [don] Uladislao Gutiérrez se desapareció abandonando el Curato y llevándose una niña [llamada doña] Camila O’Gorman hija de una familia de las mui desentes de esta Capital. / Sabido por el Gobernador pasó circulares á todos los gobiernos y demás autoridades de las Provincias, con las filiaciones de ambos prófugos, tratándolos de reos criminales, para que en donde fuesen conosidos los prendieran y remitieran asegurados á esta Ciudad / efectivamente en el Pueblo de Goya jurisdicción de Corrientes, fueron conocidos por el Juez de Paz, [quien] dio cuenta á su [Gobierno] de tenerlos asegurados; cuyo [Gobernador] los remitió presos á esta Capital. / El 16 de Agosto llegaron á esta Ciudad, donde quedaron presos en el Campamento de los Santos Lugares; [pero] sin mas trámites de justicia el 18 del mismo Agosto á las 10 del día fueron fusilados los dos de [orden] del Gobernador / El clérigo, hijo de la Ciudad de Tucumán fue fusilado en un banquillo; la niña en una silla de brazos en que fue conducida. / El clérigo su edad de 24 años, y ella de 20, siendo esta niña á mas de su tierna edad, mui hermosa de cara y de cuerpo, mui blanca y graciosa, de habilidad pues tocaba el piano [perfectamente] y cantaba, que embelesaba á los que la oyan, habiendo causado una sorpresa y [sentimiento] general á todos los havitantes de esta Ciudad estas muertes, por un delito, que no creen mereciera perder la vida, sino una reclusión por algún tiempo, para que purgasen el escándalo que havían dado por solo una pasión de Amor, que no ofendían á nadies sino asi propios; siendo lo mas sensible que estaba embarazada de ocho meses, se lo dijeron al Gobernador; [pero] este señor, sin reparar la inosente criatura que estaba en el vientre, sin esperar á que la madre pariese la mandó fusilar; caso nunca sucedido igual en Buenos Ayres, de manera que por matar á dos murieron tres. / El clérigo

salio al cadalso asi muerto, ó muerto según dicen los que lo presenciaron; [pero] la niña con valor extraordinario, en que se manifestó muriendo como una heroína, (Beruti)

Crónica de la época: el testimonio arriba citado trata de amordazar -si bien no lo consigue- las numerosas ‘coincidencias’ tramadas desde diversos lugares facciosos con el objeto de lograr un escarmiento ejemplar. En este orden de cosas, federales y unitarios, leales y enemigos del pater-Rosas, coincidieron en señalar el hecho como un escándalo “nunca oído en el país” –como diría el propio padre de Camila. Así, una vez producida la fuga de los amantes, las autoridades de la Iglesia y la familia O’Gorman se hacen mutuos reproches. Para unos, Camila era Eva, el sexo, el pecado, en cuyas garras había caído atrapado el ministro de Dios; para los otros, el cura Gutiérrez era el libertino que con engaños había robado a la bella niña. Después de casi diez días de espera y sin noticias, deciden enterar y pedir castigo al gobernador. La noticia del hecho le llega a Rosas de la propia mano del padre de Camila. No sólo notifica de lo sucedido al pater-patrias, sino que será el primero en ponerle calificativo a los ‘hechos acaecidos’:

/.../ para elevar a su superior conocimiento del acto más atroz y nunca oído en el país, y convencido de la rectitud de V. E. hallo un consuelo en participarle la desolación en que está sumida toda la familia. /.../ pues la herida que este acto ha hecho es mortal para mi desgraciada familia, el clero en general, de consiguiente no se creará seguro en la República Argentina. Así señor, suplico á V.E. dé orden para que se libren requisitorias á todos los rumbos para precaver que ésta infeliz se vea reducida á la desesperación y conociéndose perdida, se precipite en la infamia /.../ El individuo es de regular estatura, delgado de cuerpo, color moreno, ojos grandes pardos y medios saltados, pelo negro y crespo, barba entera pero corta, de doce á quince días; lleva dos ponchos

tejidos /.../. La niña es muy alta, ojos negros y blanca, pelo castaño, delgada de cuerpo, tiene un diente de adelante empezado a picar. Buenos Aires á 21 de diciembre de 1847.
(Llanos) (s/m)

Según los registros de la época, las autoridades eclesiásticas se unen al progenitor de Camila, levantando su voz airada contra los prófugos. Un día después, Miguel García, provisor del Socorro, también informará a Rosas de lo sucedido:

Un suceso tan inesperado como lamentable ha tenido lugar en estos últimos días. Mientras tanto, el suceso es horrendo y tiene penetrada mi alma al más acerbo sentimiento / Yo veo en él establecida la ruina y el deshonor, no solo del que lo ha consentido sino también de la familia á que la jóven pertenece pero lo mas lamentable es la infamia y vilipendio que trae aparejado para el Estado Eclesiástico. Por el amor que V. E. tiene á la religión /.../ yo le ruego quisiera ocuparse de esta desgraciada ocurrencia, dignándose adoptar medidas que estime convenientes, para averiguar el paradero de aquéllos dos inconsiderados jóvenes /.../ para que su atentado tenga la menor posible trascendencia por el honor de la Iglesia y la clase Sacerdotal. (Llanos) (s/m)

Desde la Iglesia también la voz del obispo diocesano Mariano Medrano se hizo sentir en otra carta que recibe el pater-Rosas: “Estamos llenos de dolor y en medio de las angustias en que nos vemos sumergidos, no nos ocurre otro arbitrio que aquiete algún tanto nuestro corazón, que el suplicar á V. E. si es que de superior grado, el que se digne ordenar al Jefe de la Policía, despachen requisitorias por toda la ciudad y campaña para que en cualquier punto *donde los encuentren a estos miserables, desgraciados e infelices,*

sean aprehendidos y traídos para que procediendo en justicia, sean reprendidos y dada una satisfacción al público de tan enorme y escandaloso procedimiento. (Llanos) (s/m)

En un minucioso estudio sobre el caso, Leonor Calvera (p.65 y ss.) se detiene precisamente en la reacción del pater-Rosas quien el 17 de enero de 1848 responde a las demandas dejando sentada su posición respecto del tema. Si bien Rosas concuerda en que lo ocurrido es, efectivamente, horrendo e inaudito en el país no obstante, el ‘suceso’ no afecta a la Iglesia ni al gobierno dado que según su opinión “en todas las clases de la sociedad hay buenos y malos” y de ello, “resultaría carga y mengua para la iglesia, el estado y el sacerdocio si semejante atentado se encubriese, o no se castigara con la justicia ejemplar que corresponde, para satisfacer a la religión y a las leyes y para impedir, por una rectitud saludable, otros en la ulterioridad y la consiguiente desmoralización, libertinaje y desorden”. Además de responsabilizar de esta manera de lo que ocurriere en el futuro a poderes que ponía por encima de sí mismo –como eran la religión y la ley- Rosas puntualiza que no recuerda “que el Gobierno haya aprobado la elección de un clérigo tan joven para cura interino de la parroquia de Nuestra Señora del Socorro ni que la curia eclesiástica le haya participado algo a este respecto”. Por otra parte, deja constancia que “el Gobierno ha tenido noticias diferentes de la que a V. S. se han transmitido sobre la anterior conducta del reo presbítero prófugo, y de ellas resultan que se ha conducido éste de un modo escandaloso”. Asimismo, deplora que “hubiesen corrido días sin dirigirse al Gobierno un aviso oficial del inaudito escándalo que había tenido lugar, en lo que presumo que ha mediado algún descuido por parte de las autoridades eclesiásticas subalternas”. Esto último no dejaba de ser una grave acusación en el marco de lo que sostenía al principio de su discurso respecto a las consecuencias de encubrir semejante delito. En este contexto, una de las últimas cartas que le llegara Rosas tiene

fecha del 22 de enero, y quien le escribe es el secretario de la Curia, Felipe Elortondo y Palacios:

/.../ tal vez era un error , pero yo no creía que por ser secretario de la Curia estuviese obligado á hacer la denuncia /.../ *¿Tendría yo ánimo bastante para engañarlo? ¿Habrá quien lo tenga dirigiéndose inmediatamente á V. E.?* Lo juzgo imposible. Se ha dicho en esta Ciudad que yo fui el que influí en la colocación del reo prófugo /.../ Es falso, Señor Exmo. El Clérigo Gutiérrez se colocó en el Socorro por solo la aspiración del Sr. Obispo. He demostrado que yo no lo coloqué en el Socorro. *¿Pero le he protegido?* Sí, Sr. y mucho. Mas *¿en esto hay algo que me perjudique? ¿Por esto seré acreedor á ningún reproche?* /.../ Desde que fue al Socorro, ambos hemos vivido a mucha distancia. Cuando tuvo lugar su fuga había corrido cuatro meses de la más absoluta incomunicación /.../. Nuestra amistad si no estaba rota, estaba completamente interrumpida. /.../ conozco que lo hay, y muy decidido por algunos para extraviar la opinión, haciéndome responsable de hechos que he reprobado y reprueba como el que más. Yo sé muy bien que en la prudencia y circunspección de V. E. y sobre la magnanimidad de su alma, tales tentativas no prevalecen ni hallan jamás acogida; pero el solo temor de que V. E. pudiese vacilar por un instante sobre mi conducta y modo de ver en este lamentable asunto, me ha obligado a explicarme con V. E. en los términos que dejo consignados. Después de 24 en servicios de todo género en mi carrera eclesiástica /.../ después de los sacrificios no solo de mi persona, sino de mis intereses, que hago actualmente en obsequio de la Iglesia catedral /.../ después, en fin de una decisión tan antigua como consecuente e inalterada con los principios políticos que rigen el país”. (Bilbao, 89) (s/m)

Secretario de la Curia, deán de la Catedral, Director de la Biblioteca Pública, legislador y referente destacado del clero porteño, don Felipe Elortondo y Palacios es el personaje, en toda esta historia de familia(s), que encarna –sin fisuras- los matices de que todo gesto de cultura conlleva, en sí mismo, las modulaciones de la barbarie, evocando nuevamente la iluminadora sentencia de Walter Benjamin. Como referente prestigiado de la Iglesia y del rosismo, Elortondo pretende dejar sentado su ‘posición’ frente al hecho, desde un discurso donde se entrecruzan –vergonzantemente- las modalidades del resentimiento, indiferencia, acusaciones y acatamiento servil a la autoridad. La puesta en escena armada por el secretario del obispo descubre los modos con que la *ecclesia entona* sus letanías patriarcales: el sexo es pecado; la sexualidad ejercida públicamente desestabiliza, razón por la cual *no sólo hay que ser virtuoso sino –y sobre todo- parecerlo*. (14)

Como miembro del cuerpo eclesiástico que, desde sus comienzos, mantuvo y exacerbó el conflicto entre sexualidad y orden que hubo de imponer el sistema patriarcal, Elortondo no podía menos que perturbarse -cuanto *hacer como que se perturbaba*- ante cualquier actualización evidente de dicho enfrentamiento –máxime cuando provenía de un par de la misma institución que lo ‘contagiaba’ con su actitud. En definitiva, a un representante de la institución eclesiástica persuadido de que la (di)simulación era la forma de garantizar la estabilidad de postulados y dogmas, el *caso O’Gorman* lo obliga a exponer sus filiaciones y servidumbres con el poder.

Curiosa filiación o alianza como podríamos extender la calificación. Por primera vez en la historia del rosismos las facciones unen sus voces para coincidir en el clamor

de pedido de escarmiento para los ‘pecadores’. Las voces de familia de federales y unitarios ‘coinciden’ en *cerrar el círculo de familia y velar por él*.

Desde la *otra orilla*, la prensa unitaria clamaba contra el “crimen escandaloso” ocurrido en Buenos Aires, del cual se responsabilizaba, en parte a la atmósfera corrupta que reinaba en la ciudad capital. En Montevideo y, a través de El Comercio del Plata, el doctor Valentín Alsina (15) escribía el 5 de enero de 1848,

El canónigo Palacios está furioso, no con el rapto sino con la fuga; porque días antes había prestado al Cura Gutiérrez una onza de oro. En Palermo se habla de todo eso como de cosas divertidas porque *allí se usa un lenguaje federal libre*. Entre tanto, el ejemplo del Párroco produce sus efectos. *Ayer, un sobrino de Rosas que al principio se dijo ser ... y luego se ha dicho ser hijo de una hermana de Rosas, intentó también robarse otra joven hija de familia; pero se pudo impedir a tiempo el crimen. Cualquiera de los dos es de la Escuela de Palermo, donde en esa línea, se ven y se oyen ejemplos y conversaciones que no pueden dar otros frutos. No pueden ¡mi Dios! Pues aquello, amigos míos...dejémosle sin más decir /.../ El crimen escandaloso, cometido por el Cura Gutiérrez, que menciona la carta de nuestro corresponsal, es asunto de todas las conversaciones. La Policía de Rosas aparentaba o hacía realmente grande empeño por descubrir el paradero de aquel malvado o de su cómplice, más bien de su víctima. / Persona venida de allí; nos informa que se habían fijado carteles en la Ciudad con la filiación de ambos. El infame raptor es, según se dice, tucumano y había sido colocado de Cura en la Parroquia del Socorro por influjo del Canónigo Palacios. / La familia a quien aquel criminal ha hundido en deshonor y en amargura, pertenece a la Parroquia confiada a tan indigno Párroco. La joven que se dejó seducir por el infame, manifestaba*

deseos de tomar el hábito de monja. La noche de Navidad, después de haber estado cantando en la Iglesia, desapareció con el raptor. Este completó su villanía según se nos asegura, robándose las alhajas del templo. ¿Hay en la tierra castigo bastante severo para el hombre que así procede con una mujer cuyo deshonor no puede reparar casándose con ella? (El comercio del Plata) (s/m)

Alsina *da letra* a la novela de Familia(s) ubicando la fuga en la noche de Navidad, agregando –folletinescamente- un robo de joyas inexistente o un sobrino de Rosas ‘raptando’ otras hijas de buena familia. Los detalles no son importantes; sí lo es la propiedad de la virtud familiar y el fantasma de su profanación ejecutada sobre los cuerpos de sus hijas. Desde Chile, Sarmiento denuncia en El Mercurio que

[h]a llegado a tal extremo la horrible corrupción de las costumbres bajo la tiranía espantosa del ‘Calígula del Plata’ que los impíos y sacrílegos sacerdotes de Buenos Aires huyen con las niñas de la mejor sociedad sin que el infame sátrapa adopte medida alguna contra esas monstruosas inmoralidades (Bilbao)

Con el mismo horror vacui por la propiedad patriarcal avasallada, Bartolomé Mitre, desde *El Comercio* de Bolivia apunta que “[s]e sabe que las Cancillerías extranjeras han pedido al criminal gobierno que representa a la Confederación Argentina, seguridades para las hijas de súbditos extranjeros que no tiene ninguna para su virtud” (*Ibidem*)

En síntesis, la repulsa de federales y unitarios trama un *modo de narrar* coincidente respecto a la fuga de Camila y Uladislao calificada de “crimen horrendo”, “delito escandaloso” o “monstruosa inmoralidad”. Resulta importante, en este contexto, tener en cuenta todas estas expresiones y calificaciones desde las cuales se apelaba a la mentira o al desprestigio, al chisme o al rumor, a la infidencia o a la exageración con tal de armar un condensado verosímil, un *parecer verdadero* que operara

eficazmente en asestar un golpe certero y fatal en la lucha política. Como consecuencia de esta lucha de poderes patriarcales, Camila y Uladislao van perdiendo su condición de sujetos y son transformados, como otros tantos, en simples objetos en y por la disputa por el poder al tiempo de ser convertidos en un elemento catalizador que va obligando a otros a definirse. Grilla de lectura / modo de narrar, el caso *Camila O’Gorman* se inscribe como *el plus* de ferocidad y violencia paternalistas de la época; metáfora y metonimia a la vez de la reacción patriarcal cuando los límites del oikos y la *polis* son cruzados ‘sin autorización’.

Antonino Reyes fue durante casi catorce años el comandante en jefe de la prisión de Santos Lugares y a la caída de Rosas fue detenido y juzgado por numerosos delitos y crímenes que se le imputaban, incluido el fusilamiento de Camila O’Gorman. En sus *Memorias*, recopiladas por Manuel Bilbao, Reyes recuerda:

Rosas se veía burlado por la ocultación de la fuga ocurrida y a la vez se veía difamado por la prensa de sus adversarios /.../. *La idea que más le atormentaba era otra, haber ignorado el suceso durante 9 días, y haberse escapado Gutiérrez y Camila a su autoridad, burlándola; y que esta burla fuese explotada por sus enemigos, presentándolo como encubridor y fomentador de ese escándalo /.../* Sin nombrar el caso ocurrente, pidió a varios hombres del foro, de los más afamados, un estudio sobre la cuestión, presentada en tesis general. Los doctores que informaron estuvieron de acuerdo en la transcripción de las *leyes del Fuero Juzgo, del Código Gregoriano y de algunas leyes de la Recopilación; leyes dadas en tiempos tan remotos, que la mayor parte de sus disposiciones habían caído en desuso o habían sido modificadas por nuevos códigos; pero que trataban de la consulta que evacuaba. Todas estas disposiciones condenaban a muerte*

al sacrílego y a la sacrílega /.../ Rosas guardó estos informes, no para resolver por ellos, lo que tenía resuelto antes de pedirlos, sino como una satisfacción propia y para poder justificar su fallo, en caso de que pudiese aplicarlo. (Bilbao, 128) (s/m)

Interesante escenario propuesto por Reyes: el pater-Rosas, incomodado, enojado, desubicado en su autoridad apela al canon jurídico, a la memoria de *todo* un canon garante de sostener el *a priori* de su decisión. Para ello, además, convoca a otros lectores canónicos: Dalmacio Vélez Sarsfield, Lorenzo Torres, Baldomero García y Eduardo Lahitte, único que se opone a la decisión del fusilamiento por cuestiones religiosas. En el riguroso estudio antes citado Nazareno Adami suma, asimismo, un dato más que importante a este encadenamiento de (re)acciones y, es precisamente, el ‘relato de los hechos’ por parte de la misma Camila en forma de “clasificación” (Adami, 18) que le hace el juez de paz en San Nicolás de los Arroyos, antes de llegar a Santos Lugares:

Camila O’Gorman hija de D. Adolfo O’Gorman y de Da. Joaquina Giménes / Natural de Buenos Aires / Edad de 21 años / Estado soltera / Domicilio: Buenos Aires / Sabe leer y escribir de ello firma a continuación / color blanco rosado / pelo castaño / Es sana / Viste vestido de muselina fondo blanco bastones / Pañuelo de cachemir guarda punzó / calsa botín de género / Se remite a consecuencia de ser remitida a este juzgado por el Señor Comandante del Regimiento N° 3 Coronel D. Vicente González con el reo Presbítero Don Uladislao Gutiérrez que la llevó seducida hasta la Provincia de Corrientes / *Preguntada por la causa de su prisión dijo que por haberse evadido de casa de sus padres en compañía de D. Uladislao Gutiérrez con objeto de contraer matrimonio con él, por cuanto estaba en la presunción de que no era presbítero, y que no pudiendo dar de este una satisfacción a la sociedad de Buenos Aires lo indujo a salir del país para que*

se efectuara lo más pronto posible estando uno y otro satisfechos a los ojos de la Providencia / Que si este suceso se considera un crimen lo es ella en su mayor grado por haber hecho dobles exigencias para la fuga pero que ella no lo considera delito por estar su conciencia tranquila – CAMILA O’GORMAN (s/m)

Micro-relato perfecto, la declaración / ‘clasificación’ de Camila O’Gorman expone una puesta en escena imposible de soportar para el *oikos / polis* patriarcal: el cruce de umbral con la *conciencia tranquila, satisfecha a los ojos de la Providencia*, responsable por su parte en la fuga. Una mujer que decide en ese espacio acerca de su sexualidad y satisfacción al tiempo que ejerce su decisión es el peor de los enemigos, un enemigo fuera de toda facción que le dé alguna filiación identitaria: es un monstruo que, justamente, se muestra y no esconde Y al hacerlo, se exhibe como utopía. Una utopía que no aparece como “irrealizable”, sino todo lo contrario, como algo que ya vive en el hablar común, precisamente en aquellas “zonas” en las que la diferencia es disonancia inconmensurable, exceso, herejía, posibilidad de inscribir el ‘nombre propio’ en la *narratio* de familias al tiempo de salirse de la situación de mero reproductor y homologador de sentido.

El caso *Camila O’Gorman* es peligroso porque exhibe los modos de sometimiento que la política y lo político traman cómplicemente entre *oikos / polis* y es peligroso, también, porque al exhibirlos desterritorializa sujetos, objetos, tonos y modos configurados por el ojo vigilante y autoritario del pater. Rosas *siente* no haber sabido del hecho con anterioridad, *se siente* ignorante –e ignorado- por lo sucedido. Desde su firme decisión, sin culpa ni arrepentimiento, Camila es el enemigo *en acto* que ha desordenado toda la Escena de Familia Política hasta aterrorizarla por mostrarla en sus miseria,

delación, hipocresía a las que les contraponen su propia decisión ejemplar. Es por ello que cuando Manuelita (16), amiga de Camila, recurre a su padre para pedirle que perdone a los prisioneros, Rosas reacciona diciendo:

Nunca como ahora necesito ser implacable /.../ se trata de la moral del pueblo, de los principios en que se basa la sociedad, de las normas sagradas de la religión. *Y debo poner freno a las malas pasiones /.../ Qué sería del hogar, del ara del templo, y donde iríamos a parar si actos de esta naturaleza quedaran impunes? Por una mujer que olvidó sus deberes, habrá cien mil que los cumplan, por un hijo adúltero que ya no vendrá al mundo se salvará una generación, por un sacerdote que ha manchado sus hábitos, el clero ha de mantener sus virtudes y su prestigio. Hay que mantener sin sombras los altares de la sociedad y de la religión, si no queremos que el desenfreno y el libertinaje arrasen con todo.* (Siri) (s/m)

Y Rosas que en esta ocasión es ‘consciente’ de que *como nunca necesita ser implacable* acciona en tal sentido porque el romance de Camila O’Gorman y Uladislao Gutiérrez se le aparece como una desaforada provocación que suscitaba una irritada desaprobación, impaciente de castigo. "Toda fisura en la Devoción es una falta" diría alguna vez, desde una cuasi sentencia Roland Barthes (*Fragmentos*); sentencia a través de la cual es posible aquí circunvolucionar la zona de riesgo que la transgresión demarca en el cuerpo político, en este caso, en el *corpus oficial*. Es por ello que cuando se condena el acto voluntario de los amantes –expresado en la fuga que nivelara en paridad a ambos sujetos, al tiempo de hacer a Camila ejercer la portación de nombre propio- se pone de relieve que la falta era percibida tanto en el registro de lo político cuanto de lo sexual. O peor aún, exponía los modos políticos de control que se

enmascaran en toda práctica sexual. Porque cuando se muestra autónomo, el deseo sexual excede los límites de la anécdota personal para mostrarse con todos los tonos y modos de la amenaza a la ley, eso que tiene por objeto modelar tanto los cuerpos reales cuanto los simbólicos de la *societas*.

Así, la unidad política conformada por la pareja amorosa de Camila y Uladislao, -la niña de familia decente y el cura del Socorro (sic)- transgrede las normas aceptadas por todos como estructurantes del pacto de Familia(s). Es por ello que federales, unitarios y neutros temían la nueva norma subversiva con que la determinación de Camila y Uladislao enfrentara –y confrontara- al orden patriarcal. Más fuerte que la piedad, por sobre el espíritu romántico, la letra paterna, reza su letanía ordenadora en salvaguarda del oikos / polis patrimonial; letanía que sostiene invariablemente el postulado básico de la ley sexual: disfrazar el cuerpo de la mujer como objeto de prostitución o domesticarlo en el papel de esposa o madre. Es decir, alejarlo, negarlo, con la complicidad sometida de otras mujeres. En consecuencia, la inaudita afirmación del cuerpo temido que importaba la huida de Camila no pudo sino conmover en profundidad el andamiaje de Familia(s) y provocar la reacción defensiva a través de la sentencia: el sexo femenino que no acepta voluntariamente ocultarse, debe ser exterminado. (Calvera)

Luego del fusilamiento, pasado el ‘peligro’, silenciados los cuerpos *verdaderamente* opositores, la facción vuelve a diferenciarse; los mismos que antes habían aliado su letra a la letra paterna en torno al “escándalo” y a la necesidad de “justicia”, retornan a dar letra al canon faccioso contrario al pater-negativizado. Ahora, Camila se volvería una “bella niña” víctima de “la represión del amor”. En una Crónica

fecha el 26 de agosto de 1849, titulada “Camila O’Gorman”, Sarmiento tuerce el rumbo de los anatemas en otra versión que dice:

/.../ acompañaron a la muerte de aquellos infelices, detalles que despedazan el corazón. La guarnición de Santos Lugares, encargada siempre de ejecuciones, habituada siempre a matar a quien se le ordena, tuvo esta vez horror de sí misma, y el oficial contestó, sin saber lo que se decía: “que me maten, pero yo no hago lo que me mandan”. Fue preciso avisar a Rosas, prolongar la expectación y que llegase nueva partida de soldados. Al clérigo le desollaron las palmas de las manos y la corona, práctica que ya se había observado con otros cuatro viejos curas y canónigos *degollados* en Santos Lugares. En el momento del suplicio, el cura criminal flaqueaba; y teniendo los ojos vendados, preguntaba, oyendo pasos cerca de él: “¿Quién está conmigo? –Yo, le contestaba una voz que por mucho tiempo había sonado dulce a sus oídos. –“¿Qué, tienes miedo? Yo estoy tranquila; me han bautizado a mi hijito.” *Esta pobre víctima de una pasión, se había echado el pelo hermosísimo sobre su rostro para ocultar quizá el rubor tan natural en una mujer; y la madre, al sentir amartillarse los gatillos de los fusiles, encogía el cuerpo, como para evitar que alguna bala fuese a matar al hijo que palpitaba en sus entrañas. Los soldados de don Juan Manuel de Rosas, son hombres al fin; uno cayó desmayado al disparar su fusil; otros volvieron la cara haciendo fuego a la ventura y ninguno acertó a herirla en la primera descarga. En la segunda, de ocho tiros, uno hirió en un brazo a la pobre señorita, que dio un grito. Al fin la piedad se despertó en aquellos corazones embrutecidos, y a la tercera descarga la despedazaron a balazos. / Estas escenas bastarían para hacer morir de miedo a la mitad de las mujeres de Santiago si las presenciasen. Allí no sucedió eso. Después del acontecimiento veíanse las tiendas llenas de gente, hablando de cosas indiferentes; a veces risotadas temblorosas, descompasadas, daban a aquel*

juego de fisonomía un aire infernal, como la risa de Otelo cuando se descubre engañado; y al día siguiente, personas que querían instruirse de lo ocurrido, no encontraban quién conociese los detalles; habían oído algo, se decía que había fusilado a unos criminales... Porque así está educado Buenos Aires. Cuando una familia tiene miedo, sale a la calle para mostrar que no tiene culpa; cuando recibe la noticia de que un deudo ha muerto o sido degollado en la guerra, da un baile para mostrar que reniega de su propia sangre. ¿Qué había podido mostrar aquel exceso de rigor sobre una niña infeliz hasta donde no puede llegar otra en su posición social, ser madre de un hijo sacrilego? Y contra un cura perdido en la opinión? ¿Era celo llevado hasta el fanatismo por la religión y la moral? Pero en su sociedad íntima de Palermo admite Rosas a la barragana de un sacerdote del señor Elortondo, bibliotecario sirviendo este hecho de base a mil bromas cínicas de su tertulia.(Sarmiento, pp.107-108) (s/m)

El *inefable* Sarmiento sabe que la memoria rencorosa para que sea efectiva debe ser editada, publicada para ser leída y luego archivada, a fin de ser conservada. Ese es su *modo de leer* la monstruosidad del pater familias devenido pater patrias vengador. En este sentido, la pintura que hace de la reacción de Buenos Aires como cuerpo doliente y herido resulta iluminadora sobre todo si se la conecta con algunos documentos de época.

Sin lugar a dudas, el caso Camila O’Gorman no sólo debe haber inquietado sino que habrá lastimado al *oikos patrio* y según se comenta ‘cierta intranquilidad’ recorría las calles, las casas, los cuerpos. Ante este panorama el 9 de noviembre de 1848, aparece una nota en *La Gaceta Mercantil*, voz oficial de Rosas; nota que si bien carece de firma, emblematiza la letra paterna destinada a rearticular el espacio familiar mientras

pone punto final a esta novela de Familia(s).

El 16 de Diciembre de 1847, *el cura de la Parroquia del Socorro Uladislao Gutiérrez, que seguía una vida escandalosa y había convertido la Iglesia del Señor y su sagrado ministerio en sacrílegas profanaciones, abusando de la religión, fugó de la ciudad en compañía de Camila O’Gorman perdida para la sociedad y para su decente y honrada familia. Este escándalo inaudito en Buenos Ayres y de tan funesta influencia en las familias, en el Estado y en el Sacerdocio, fue notificado al Gobierno por las autoridades Eclesiásticas y Civiles. Inmediatamente libró, tanto en esta provincia como a los gobiernos de las demás de la Confederación, las órdenes correspondientes para la aprehensión de los dos reos criminales. Estos disfrazados estuvieron bañándose en el Río de Luján. En Santa Fe, por medios fraudulentos y criminales, sorprendieron a las autoridades; de igual modo procedieron en Entre Ríos y pasaron a Corrientes. Allí vivieron públicamente en supuesta unión matrimonial y aún después de haber sido descubiertos pretendieron sorprender a las autoridades con nuevos engaños y falsificaciones. Remitidos a la provincia de Buenos Ayres y habiendo llegado al Campamento de los Santos Lugares en un estado de frenética excitación y escándalo, el Exmo. Señor Gobernador ordena fuesen fusilados ambos criminales, después de suministrárseles los auxilios espirituales de nuestra Sagrada Religión, que ellos al principio rehusaron. Los crímenes cometidos por el Clérigo Gutiérrez y por su cómplice Camila O’Gorman son castigados por las leyes con pena capital. En su caso ellos llegaron al colmo de la gravedad y del escándalo. El gobierno que los castigó, claramente tiene la facultad de hacerlo, procedió conforme a los principios de la justicia y ha tenido por objeto evitar con un escarmiento saludable nuevas víctimas y que el*

desórden e inmoralidad en las familias, en el Sacerdocio y en el Estado, cundan de un modo pernicioso y fatal. De esta manera burlaron las leyes humanas, como habían violado las divinas; y de crimen en crimen ofrecían solo a la sociedad, con el escándalo de sus delitos consumados, la triste perspectiva de otros en una interminable cadena que el Gobierno cortó con un golpe saludable de justicia". (La Gaceta mercantil) (s/m)

El 'golpe saludable de justicia', sin lugar a dudas, dejaría sus marcas como oxímoron, es decir, como figura polar que pretende significar mucho más de los sentidos que confronta. En consecuencia, pienso cada vez con menos comodidad aunque sí con más certeza que la respuesta a esta novela de Familia(s) –durante mucho tiempo fuera del canon- hay que buscarla en algunas de las vocingleras matrices genéricas con que la historia noveliza la época. Pero esto ya es *letra de otra historia*.

Notas

(1). Porque es un hecho –y la crítica tiene razón al detenerse en ello que la novela lo puede todo porque el esquema del que se deriva le transmite su carácter convincente, aunque dejándole libertad para pulsar todos los registros, para adoptar todos los tonos y todas las preferencias, para ser, absolutamente a su voluntad, rosa o negra, insípida o envidiosa, cínica, profunda, ingenua, ligera. Heroica, si sabe elevar la transgresión a la altura de la tragedia; sublime cuando se aferra a la búsqueda de lo absoluto que está implícita en su poner en tela de juicio los orígenes; realista si se las arregla para que el lector tome por verídico el mundo –ciudades, países, épocas- en el que coloca a sus personajes imaginarios; fantástica, cuando se atiene a la amplificación narcisista por la

que comienza su carrera; erudita, filosófica, discursiva, lo es todo sucesivamente y a veces, simultáneamente. Pero tanto si reivindica las más burdas aventuras para urdir adulterios, raptos, sustitución de niños, repentinas anagnórisis, cacerías de herencias, complots policíacos o políticos, como si se propone adoptar una actitud ingenua exaltando al príncipe noble, al bastardo justiciero y a la ultrajada madre soltera –lo cual le convierte en “popular”-, su vocación le concede plenamente derecho a ello, del mismo modo que le autoriza a degradar los dos atroces crímenes de Edipo hasta convertirlos en vulgar chismografía “edípica”. A lo largo de toda su historia, la “novela familiar” le transmite la fuerza de sus deseos y su irreprimible libertad. En este sentido, no sólo puede decirse que esta novela de los orígenes revela los orígenes psíquicos de la novela más allá de los accidentes individuales e históricos de los que, en cada caso, procede una obra singular: es el género mismo, con sus virtualidades inagotables y su infantilismo congénito, el género falso, frívolo, grandioso, mezquino, subversivo y chismoso del que todo hombre es, efectivamente, himno (para vergüenza suya, dice el filósofo; para su deleite, dice el novelista en nombre propio y del lector), pero que también da a todo hombre algo de su primera pasión y su primera verdad”. (Cfr. Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973).

(2). Desde que es proferida –decía Roland Barthes en otro de sus textos canónicos- así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición. Por una parte, la lengua es inmediatamente asertiva: la negación, la duda, la posibilidad, la suspensión del juicio, requieren unos operadores particulares que son a su vez retomados en un juego de máscaras de lenguaje, lo que los lingüistas llaman la modalidad no se nunca más que el suplemento de la lengua, eso con

lo cual, como en una súplica, trata de doblegar su implacable poder de comprobación. Por otra parte, los signos de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua. A partir del momento en que enuncio algo esas dos rúbricas se reúnen en mí, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito. (Cfr., Barthes, Roland, "Lección Inaugural" en *El placer del texto y Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI, 3ª. ed. en español ampliada, 1986, pp. 120-121).

(3). Ascasubi, Hilario, "Las milicias de Rosas y episodio de Camila O' Gorman" en *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)* París, Imprenta Paul Dupont, 1872. www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/santosvega/gauchesc.htm - 24k Donato Jurao, gaucho hacendado de Buenos Aires, y enrolado en los regimientos de milicias de la campaña, escribe a su mujer que se halla en Montevideo, acompañando a una tía suya, una carta (con dedicatoria a Juan Manuel de Rosas).

(4). Uno de los más significativos debates sobre política social argentina del siglo XX, ha sido según Donna Guy, el que se desarrolló sobre la base de mantener o modificar el concepto de patria potestad. Hay pocos ejemplos en América Latina de países que se hayan ocupado tan tempranamente de este tópico y, en este sentido, la importancia del tema en el Río de la Plata, queda demostrada por el hecho de que ésta fue la única región

donde el término legal era empleado. Asimismo, fue en esta parte de Sudamérica, donde hubo tempranos esfuerzos por parte de diversos tribunales, por revocar la patria potestad en casos de padres o madres irresponsables, de acuerdo a la perspectiva del estado. Finalmente, la región del Río de la Plata sería el único lugar donde los padres fueron forzados a comparecer ante los tribunales y explicar sus puntos de vista en cuanto a la crianza de sus hijas, cosa impensable en otros países de la América Latina y también en Europa. Hay que decir que en la Argentina la estructura básica de la patriarquía y de la paternidad esta enraizada en el término legal, conocido en latín como *patria potestas* o patria potestad. En países como los Estados Unidos este término no existe, nunca fue escrito, y cada estado tiene su definición de qué es un padre y qué es una madre. Así, a mediados del siglo XIX, en la República Argentina, el ideal de la familia para los argentinos estaba basado en el matrimonio religioso donde todos los hijos producto de esa unión conyugal, tenían el derecho de heredar de ambos padres. En correspondencia, los hijos tenían la obligación de obedecer a sus padres, y eventualmente ayudar en el hogar, sin recibir ninguna compensación monetaria por ello, y esta diferencia es muy importante porque los niños huérfanos colocados en familias privadas, tenían que recibir un sueldo, y esto distinguió un hijo huérfano de un hijo biológico. Se esperaba que los padres proveyeran a la manutención de sus hijos, como así también a su educación, ejerciendo un control sobre ellos hasta que se casasen en el caso de las niñas, o bien que alcanzasen la mayoría de edad. Se asumía que el jefe de la familia era el padre, así solamente los padres o las madres solteras, podían ser llevados ante la corte si fallaban en las obligaciones descriptas. En el caso de las familias que se formaban sin constituir un matrimonio ante la ley, la situación era más complicada; los hijos eran vistos como producto de uniones naturales, ilegítimas, incestuosas, sacrílegas o adúlteras. Estos

niños no eran reconocidos en una manera igualitaria por la ley, situación que se prolongó hasta 1948. Sus padres a su vez, no ejercían gobierno sobre ellos en muchos casos, ni podían dejarles herencia aún cuando así lo deseasen. (Cfr. Guy, Donna, "Los padres y la pérdida de la Patria Potestad en Argentina: 1880-1930" en www.archivo.gov.ar/conferencias/conferencias_pdf/guy.pdf)

(5). Hay que recordar que las leyes de entonces pertenecían a La Partidas el código castellano del siglo XIII inspirado en la religión católica, y cuya vigencia se extiende en la República Argentina hasta la segunda mitad del siglo XIX, y aun después.

(6). Los monasterios no sólo respondían a inquietudes netamente femeninas, sino que habilitaban la concreción de diversas intenciones. Para quienes no profesaban en ellos constituían *un destino seguro donde encauzar a las mujeres, ya fuese por excedente femenino, por la incapacidad de procurarles un matrimonio conveniente, o por necesidad de subsanar defectos*. Como consecuencia de ello, era una vía de acceso a diversos beneficios, tanto de carácter material como espiritual. De este modo se podía obtener dinero a través de la red crediticia que generaban a partir de las dotes que exigían, así como se podían obtener gracias por intermedio de las plegarias que en ellos se elevaban. Más allá de estos beneficios que podríamos calificar como de orden práctico, los monasterios eran un centro de culto donde llevar súplicas y pesares, en busca de favores y consuelo. Las monjas representaban el eslabón necesario para establecer contacto con lo divino; la imagen que ofrecían a través del monasterio podía proyectarse a la ciudad, en tanto ésta podía verse reflejada en él. Los conventos femeninos se consideraban parte de la comunidad y espejo de ella, por lo cual la población en general, y la elite en particular, se hallaba involucrada en la fundación de estos establecimientos. Los

conventos femeninos, a partir de Trento, implicaron la clausura, la que en sus orígenes fue rechazada por las mujeres, pero que terminó no sólo imponiéndose sino siendo apreciada a partir de un elevado grado de ideologización por medio de sermonarios, pláticas espirituales y consejos. La mujer que ingresaba a un monasterio lo hacía para nunca más salir, de allí que la ceremonia de profesión representara el paso por la muerte y el nacimiento a una nueva vida. Las exigencias que debían llevarse a cabo para la recepción de hábito de las religiosas estaban establecidas así como el modo en que debía hacerse. Entre ellas figuraba mantener una entrevista con la priora y su consejo, presentarse ante el obispo, y especificar qué tipo de velo solicitaba. El velo podía ser negro o blanco y era lo que determinaba el carácter de la monja. Cualquiera fuera el carácter con el cual las mujeres quisieran profesar debían probar pureza de sangre y legitimidad de nacimiento, circunstancias que surgían del certificado del bautismo. Sin embargo, el *defecto de natales* podía subsanarse con una dispensa otorgada por el obispo o incluso el Papa. La dote era otro de los requisitos para profesar en la mayoría de los monasterios. El monto de la dote establecía diferencias entre las monjas de velo negro y velo blanco. La dote, si bien era un requisito de ingreso, también proporcionaba un beneficio que recaía fuera del monasterio. Operaba del mismo modo que el requisito de legitimidad, pues así como la dispensa para el defecto de natales legitimaba la condición de la familia de quien ingresaba, la dote permitía la obtención por parte de aquella de dinero en préstamo a través de un censo. Dentro de los muros del monasterio se reproducía el modelo social, debido a que las mujeres que integraban la comunidad lo hacían ocupando diferentes estratos. En el monasterio convivían monjas de velo negro y de velo blanco, donadas, sirvientas y esclavas. Lo que a estas mujeres las aunaba era el hecho de estar sujetas a clausura. El velo negro reconocía y asignaba la jerarquía más alta

dentro del monasterio. Se requería una fortaleza psicofísica muy grande para el cumplimiento del Oficio Divino, y además debían poseerse las cualidades necesarias para llevar a cabo el ejercicio de cargos de mucha responsabilidad y decisión, tales como el gobierno pleno de la comunidad (priora / abadesa), la aceptación de postulantes (consejeras) o la formación de quienes ingresaban (maestra de novicias) (Cfr. Braccio, Gabriela, "Para mejor servir a Dios. El oficio de ser monja" en Devoto, Fernando y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*. País antiguo. De la colonia a 1860, Tomo 1., Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 225-249) (s/m)

(7). "Estos discursos proporcionan /.../ una referencia común. Instituyen, en nombre de 'lo real', el lenguaje simbolizador que hace creer en la comunicación." Cfr. De Certeau, Michel, "Historia, ciencia y ficción". en *Revista Nexos*, México, pp. 33-45.

(8). Muchos de los que habían actuado durante la Independencia optaron por 'colgar los hábitos' por los que no sentían ninguna vocación y formaron hogares semi-públicos en Buenos Aires o en algún otro lugar del territorio patrio. El hecho en sí no llamaba mucho la atención dado el espíritu que animaba el movimiento revolucionario, y siendo la piedad religiosa algo reservado exclusivamente a las mujeres.

(9). Adolfo O'Gorman era hijo de don Thomas O'Gorman y doña Ana María Perichón de Vandeuil y Abeille. El primero con dotes para el contrabando y fama de aventurero internacional por sus trabajos de espionaje, como en Buenos Aires durante las invasiones inglesas, donde actuó como agente británico. Su madre, conocida por sus escandalosos romances, sobre todo con don Santiago de Liniers y Bremond, quien, debido a la presión oficial, se vio obligado a desterrarla de todos los dominios de la corona. Doña Ana se instaló en Río de Janeiro, capital del imperio luso-brasileño en ese momento. Allí,

acusada por la reina Carlota de conspiradora fue desterrada nuevamente y no pudiendo bajar en ningún puerto, recaló en el de Buenos Aires después de la Revolución de 1810. La Primera Junta de Gobierno le impuso una sola condición a Anita, “la Perichona” y es que se recluyera en una chacra lejos de la ciudad y que no pisara ésta, por ningún motivo. Murió a los setenta y dos años en el año 1847, año en que su nieta comienza a dar letra pública a su nombre propio. Considero interesante destacar que diversos estudios consultados ‘ubican’ recatadamente a la Perichona en un lugar familiar menos ‘determinado’ por el escándalo en relación con la familia O’Gorman, es decir, como una tía de don Adolfo, hermana de su madre, ‘alguien’ innominada, sin historia y, en consecuencia, ‘decente’.

(10). Fue recibido por el papa Pío IX, más tarde sería elegido diputado y, desde 1862 hasta su muerte, se desempeñó como vicario de la iglesia de San Nicolás de Bari.

(11). Escribió el *Manual del vigilante* y fundó la Penitenciaría Nacional.

(12). Camila O’Gorman nace en el año 1828 y poco se sabe de ella salvo que actuaba aparentemente como las demás muchachas de su edad. Según Jimena Sáenz, “había aprendido a tocar el piano para amenizar las reuniones o para acompañarse a sí misma mientras cantaba. Sin duda sabía bordar y coser y, tal vez conociera levemente algún idioma extranjero. A eso se reducían los “adornos” de las niñas de sociedad de entonces. En el romance de Camila y Uladislao todo hay que imaginarlo: nada queda de la historia personal de una niña de 19 años que por lo general carece de historia (sic). Adolfo Saldías idealiza a Camila y habla de ella como “artista soñadora dada a las lecturas de ésas que estimulan la ilusión hasta el devaneo. Continuamente se la veía dirigirse sola desde su casa a recorrer las librerías de Ibarra, de la Merced o de la Independencia, en

busca de libros que devoraba con ansias de sensaciones. También según Saldías recorría las calles buscando “partituras o scherzos que cantaba al piano con voz impregnada de sentimentalismo”. Esta descripción colorida y romántica –agrega Sáenz- se basa sólo en el relato que hiciera el entonces jefe de policía, quien insistió en alquilar un piano en el alojamiento reservado a Camila cuando fuera aprisionada. Pero no se puede deducir de esto que la muchacha supiera muy bien música, ni que leyera día y noche novelas rosas, pues sus decisiones posteriores probaron que era una mujer de gran temple y poco dada a los sentimentalismos sensibleros y sí, en cambio, capaz de dejarlo todo por una pasión. Casi lo contrario de lo que insinúa Saldías tratando de disculpar a la joven con la típica mentalidad de su época. Las novelitas y los scherzos (no sabemos por qué justamente esa forma musical) la predisponían a enamorarse del primero que apareciera: sin embargo, el primero que apareció era la persona más contraindicada -el párroco- y cualquiera otra muchacha menos decidida hubiera hecho lo imposible por borrar de su pensamiento a ese hombre. Ella podía irse a pasar un tiempo a su estancia de Matanzas o visitar a algún pariente en Montevideo, o en último caso verlo a ratos y a escondidas; nada de eso hizo Camila salvo tomar una decisión terrible: fugarse con su amor desafiando a toda la sociedad de su época.” (Cfr. Sáenz, Jimena, “Love Story, 1848. El caso Camila O’Gorman”, Revista Todo es Historia, N° 51, pp. 68-77).

(13). Uladislao Gutiérrez había nacido en Tucumán en 1823 y se traslada al Buenos Aires rosista con varias cartas de presentación para familias influyentes y para la Curia capitalina. La maquinaria familiar comienza a actuar por lo que, una vez llegado, sus primeras conexiones en la ciudad lo llevaron a alojarse en casa del coronel Juan Benito Sosa y Heredia, rico tucumano que protegía a sus jóvenes coprovincianos recién llegados y que había alojado, entre otros, a Juan Bautista Alberdi en la década del 20. El

coronel no sólo era amigo de Rosas sino que en 1826 los dos habían integrado una firma ganadera. Luego, y mientras le encontraban una vacante en la Curia, Uladislao se mudó a la propia casa del secretario general del obispado, Felipe Elortondo y Palacios. En el estudio que Jimena Sáenz realiza de la historia de Camila O’Gorman afirma que “todo el mundo se esforzaba en complacerlo. Un testigo lo describe así: “joven de unos 25 años, de regular estatura, delgado de cuerpo, moreno pero de facciones regulares, ojos grandes, pardos y algo saltones, pelo crespo y negro, barba corta del mismo color”. Además existía la indudable influencia de su tío, el gobernador de Tucumán, general Celedonio Gutiérrez a quien se conocía como fiel servidor del Restaurador. Finalmente, es ubicado en la parroquia del Socorro que incluía un vecindario de cierta importancia: ingleses, franceses e irlandeses./.../ Uladislao aparece inscripto en los registros como cura párroco el 20 de agosto de 1846, pero los historiadores no están de acuerdo y según algunas versiones fue sólo cura párroco interino del Socorro”. (Cfr. Sáenz, Jimena, *ibidem*)

(14). Viviendo en ‘barraganía’ con doña Josefa Gómez –la famosa Pepita Gómez, amiga fiel y hasta el final de don Juan Manuel- la actuación de este personaje es una de las muestras más acabadas de la hipocresía con que se dibujaran los bordes de esta historia de Familia(s). María Sáenz Quesada sugiere que el *caso Camila O’Gorman* le sirve a Rosas para escarmentar a una sociedad que, en 1848, “empezaba a relajar su disciplina política, puesto que –como apuntara Sarmiento- él “en su sociedad íntima de Palermo, admite a la barragana de un sacerdote, del señor Elortondo, bibliotecario, sirviendo este hecho de base a mil bromas cínicas de su contertulio”. Por otra parte, en *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejia hace mención de “ciertos clérigos galantes y algunos de mundanas aunque discretas costumbres que respetando severamente el candor de las niñas solteras solían insinuarse en su corazón para insinuar predilecciones imprudentes que rozaban la

política /.../ Muchos de ellos estaban emparentados con las principales casas, federales y unitarias”. Muy veladamente se refiere luego a “algunos tipos de singulares galanteadores que cambiaban su adhesión y entusiasmo político por aquella parte de tolerancia que el espíritu volteriano y travieso de don Juan Manuel solía brindar cuando le convenía usar de los vicios y las debilidades ajenas”. Como Rosas no ignoraba los amores de Elortondo –concluye Sáenz Quesada- le exigía fidelidad absoluta y lo utilizaba como principal informante en cuestiones eclesiásticas. Esto pudo verificarse cuando en enero de 1851 el delegado apostólico Ludovico Besi desembarcó con gran pompa en Buenos Aires con el propósito de estrechar las relaciones entre la Iglesia local y la Santa Sede romana. Besi mostró mucho disgusto por la condición cuasi cismática del clero porteño, comprobó su escasa moral y su dependencia de gobierno civil. Informó a Roma acerca de la conducta del deán Elortondo –a su ama de llaves la apodan “la canonesa”, dijo, y además él es el correveidile de Palermo- /.../” (Cfr. Sánchez Quesada, María, “La amiga” en *Mujeres de Rosas, op. cit.*, pp. 225-227) No obstante, desde el discurso patriarcal de la Iglesia y de la Historia patrias la ‘imagen’ del dean ha sido ‘salvada’. En los archivos de la Biblioteca Nacional, que *dice* la historia de sus bibliotecarios se puede leer lo siguiente: “Felipe S. Elortondo y Palacios sacerdote. (1802-1867). Nacido en Buenos Aires, ejerció su ministerio en esta misma ciudad *gozando de gran prestigio por sus dotes morales e intelectuales*. Fue director de la Biblioteca Nacional de 1837 a 1852. Redactó un reglamento para la Institución, organizó la formación de un catálogo clasificado y dispuso la formación del archivo de la Biblioteca Nacional. Fue diputado y formó parte de la Comisión de Legislación de la Sala de Representantes hacia 1840. En su actuación eclesiástica fue párroco, en 1850 desempeñaba el curato de la Merced, luego canónico de la Catedral de Buenos Aires y dean del cabildo Eclesiástico Metropolitano. *Sacerdote de*

una larga e infatigable acción, siempre al servicio del pueblo, distribuyó en él la fortuna que heredó de sus padres”.

(15). Precisamente, Valentín Alsina será el padre ejemplar ficcionalizado por Juana Manso, en *Los misterios del Plata*, tema a desarrollar en nuestro próximo apartado.

>(16). Escasos datos existen acerca de si hubo alguna actitud de intercesión favorable por lo amantes. En un párrafo muy interesante que deseo transcribir, Jimena Sáenz en el artículo anteriormente mencionado cita –sin referencias- las dos únicas cartas que el Restaurador habría recibido en ese sentido; dos cartas de “parientes de Rosas en que se demuestra algún interés por el destino de la muchacha. Una es de Manuelita, diez años mayor que Camila, a quien ésta debió escribir desde Corrientes. Dice: “Querida Camila: / Lorenzo Torrecillas, os expondrá fielmente de cuanto en vuestro favor he suplicado a mi Sr. padre Don Juan Manuel de Rosas. / Camila: / Lacerada por la doliente situación que me hacéis saber os pido tengáis entereza suficiente para poder salvar la distancia que aún os resta a fin de que a mi lado pueda con mis esfuerzos daros la última esperanza. / Y en el interín, recibid uno y mil besos de vuestra afectísima y cariñosa amiga. Manuela de Rosas y Ezcurra” / Esta helada carta –continúa Sáenz- no parece expresar ni mucha pena ni siquiera conmiseración o condolencia. Manuelita escribía generalmente bajo el dictado del propio Rosas, pero ésta no es la carta que se escribe a una amiga que se encuentra en las circunstancias en que estaba la señorita O’Gorman. Manuelita no debió pensar dos veces en el asunto ni preocuparse mayormente cuando se enteró de la ejecución. / Mayor corazón demostró la tan denigrada cuñada del Restaurador, doña María Josefa Ezcurra, quien escribió a su ilustre cuñado una atinada carta disculpando y tratando de salvar a Camila. / “Mi querido hermano Juan Manuel: /

Esta se dirige a pedirte el favor de Camila. *Esta desgraciada es cierto ha cometido un crimen gravísimo contra Dios y la sociedad. Pero debes recordar que es una mujer y ha sido inducida por quien sabe más que ella en el mal camino. El gran descuido de su familia al permitirle esas relaciones tiene muchísima parte en lo sucedido: ahora se desentienden de ella. Si quieres que entre recluida en la Santa Casa de Ejercicios, yo hablaré con doña Rufina Díaz y estoy segura que se hará cargo de ella y no se escapará de allí. Con mejores advertencias y ejemplos virtuosos entrará en sí y enmendará sus yerros, ya que los ha cometido por causa de quien debía ser un remedio para no hacerlos. Espera una respuesta a favor, tu hermana affma./ María Josefa”* (Cfr. Sáenz, Jimena, “Love Story, 1848...”, *op. cit.*, p. 74) (s/m). Algo más que no puedo dejar de conectar y que abona en lo privilegiado en esta nota. Si bien no todos los historiadores coinciden en ello, existe una versión con cierto grado de peso en la *historia de familia* Rosas – Ezcurra acerca de *otro cruce de umbral*, esta vez protagonizado –precisamente- por María Josefa Ezcurra y Juan Manuel Belgrano. En *Historias de Amor de la historia argentina*, Lucía Gálvez sugiere que en los meses que fueran desde la llegada de Manuel Belgrano a Buenos Aires y su partida hacia Tucumán, se produjo un encuentro entre María Josefa Ezcurra, hermana de Encarnación y cuñada de Rosas. Quizás la conociera de antes, de alguna de las tantas tertulias donde los porteños alternaban con las porteñas. María Josefa, la mayor de las Ezcurra, se había casado a los dieciocho años con un primo, Juan Esteban Ezcurra, llegado de Navarra. Después de nueve años de matrimonio, sin haber tenido hijos, Ezcurra, disconforme con la revolución de Mayo, había vuelto a su tierra para seguir desde allí sus negocios de comercio de ultramar. Esta separación de hecho se prolongaría para toda la vida pero sin rencores, ya que él, al morir, la nombró su heredera, dejándola en muy buena situación económica. María Josefa era a los veintisiete años, una

casada con la libertad de una viuda. Ella se enamoró del apuesto general, que no representaba los cuarenta y pico de años que tenía, e iniciaron un romance. Cuando Belgrano partió con el Ejército del Norte, ella tuvo la valentía suficiente para seguirlo hasta Tucumán, pero no tanta como para reconocer al hijo de ambos, que fue adoptado por Encarnación Ezcurra y Juan Manuel de Rosas, poco tiempo después de haberse casado. El niño se llamó Pedro Rosas y Belgrano. ¿Casualidad? —se pregunta Gálvez, para luego responder— No, unión familiar. En esos tiempos la solidaridad de las familias era el arma más poderosa contra las dificultades y la adversidad. Si bien Pedro Rosas y Belgrano no necesitaba protección, su padre había dejado dicho que, a su mayoría de edad lo informaran de que era su hijo. Así lo hizo Rosas en 1837, cuando el muchacho tenía veinticuatro años y había sido nombrado Juez de Paz de Azul, donde poseía extensas tierras, regalo de su padre adoptivo. Desde entonces empezó a firmar Pedro Belgrano y trabó relación con sus recuperados parientes, especialmente con su medio hermana Manuela Mónica. No sería raro que hubiera sido el mismo Pedro quien presentara a su medio hermana, ya de treinta y tres años, a su futuro marido Manuel Vega Belgrano, que tenía cuarenta y vivía en Azul. Que la relación entre los hijos de Belgrano fue muy fluida lo demuestra la correspondencia entre ellos. Pedro Belgrano, que se había convertido en un rico estanciero, se había casado en octubre de 1851, a los treinta y ocho años, con Juana Rodríguez en la iglesia de Azul, siendo sus padrinos María Josefa Ezcurra y Manuel Angel Medrano. De este matrimonio nacieron nada menos que dieciséis hijos, de los cuales sobrevivieron Pedro, Dolores, Juana Manuela, Braulia, Melitona, María Josefa, Manuel, Juan Manuel, Francisco y Emiliano. Los nombres perpetuaban también la unidad familiar. Belgrano murió el 20 de junio de 1820, el día más anárquico del anárquico año

20. (Cfr. Gálvez, Lucía, *Historias de Amor de la historia argentina*, Félix Luna, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001, *passim*)

Bibliografía

Fuentes:

Ascasubi, Hilario, “Las milicias de Rosas y episodio de Camila O' Gorman” en *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)* París, Imprenta Paul Dupont, 1872. www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/santosvega/gauchesc.htm - 24k

Beruti, Juan M., *Memorias curiosas*, Revista de la Biblioteca Nacional, Tomo XIII, Buenos Aires, 1942-1946.

Bilbao, Manuel, *Vindicación y memorias de Antonino Reyes*, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1883.

Llanos, Julio, *Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Ediciones de la Patria Argentina, 1883.

Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo*, (segunda edición corregida) 3 vol., Buenos Aires, Félix Lajouane y Ca. Editores, 1907. (También 4 vol. W. M. Jackson, Inc., Buenos Aires, s / f.).

Sarmiento, Domingo Faustino “Camila O’Gorman” (Crónica de 26 de Agosto de 1849) en *La época de Rosas*, Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Tor, s/f., pp. 107-108.

Material de archivo:

El Comercio del Plata, 5 de enero de 1848. Sala Reservados. Biblioteca Nacional.

La Gaceta Mercantil, núm. 7941, Sala Reservados, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Obras complementarias:

Adami, Nazareno Miguel, “Poder y sexualidad. El caso de Camila O’Gorman” en *Revista todo es Historia*, Año XXIV, Noviembre de 1990, N° 281, pp. 6-31.

Barthes, Roland, “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos Ensayos Críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, pp. 171-190.

_____, *El placer del texto y Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI, 3ª. ed. en español ampliada, 1986.

_____, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Edit. Siglo XXI, 5a. ed., 1986.

Braccio, Gabriela, “Para mejor servir a Dios. El oficio de ser monja” en Devoto, Fernando y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1860*, Tomo 1., Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 225-249.

Calefato, Patrizia, "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino" en Colaizzi, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 109-135.

Calvera, Leonor, *Camila O'Gorman o el amor y el poder*, Buenos Aires, Leviatán, 1986.

De Certeau, Michel, "Historia, ciencia y ficción". en *Revista Nexos*, México, pp. 33-45.

_____, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Folio, 1987.

Freud, Sigmund, *La novela familiar de los neuróticos* en *Obras Completas*, Madrid, Amorrortu, 1948.

Guy, Donna, "Los padres y la pérdida de la Patria Potestad en Argentina: 1880-1930" en www.archivo.gov.ar/conferencias/conferencias_pdf/guy.pdf

Grüner, Eduardo "Políticas de la interpretación. Imaginación histórica y narrativa trágica. (Marx, Nietzsche, Freud) en AREA, L. y MORANÑA, M. (comps.) *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR Editora, 1994

Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.

_____, *Ethique de la difference sexuelle*, Paris, Minuit, 1985.

Kerber, Linda, "The Republican Mother: Women and the Enlightenment – An American Perspective" en *American Quarterly*, Volume 28, Issue 2, Special Issue: An American Enlightenment (Summer, 1976), pp. 187-205.

Légendre, Pierre. "Los amos de la Ley" en AA. VV., *Derecho y psicoanálisis*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

Masiello, Francine, *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1992.

Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

Rodríguez Molas, Ricardo, *Familia tradicional y divorcio*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

Rossi-Landi, Ferruccio, *Significato, comunicazione, parlare comune*, Venecia, Marsilio, 1980.

Sáenz, Jimena, "Love Story, 1848. El caso Camila O'Gorman", *Revista Todo es Historia*, N° 51, pp. 68-77.

Sánchez Quesada, María, "La amiga" en *Mujeres de Rosas*, Buenos Aires, Planea, 1999.

Siri, Eros, *Rosas y el proceso a Camila O Gorman*, Buenos Aires, Editorial Haftel, 1939.

Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1989, 2ª. Ed en español.

Secuencia para una relectura de la Cuestión India en el siglo XIX argentino

Jorge Bracamonte
University of Maryland at College Park

Y si rechazan tal imperio se les puede imponer por medio de las armas,
y tal guerra sera justa según el derecho natural lo declara.

Juan G. De Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*

...hacia descender sobre nuestras cabezas “la luz de la ciencia”; naves,
remingtons y cañones
amstrong y Krupp, modestas, llenaban por la primera vez de armas de precision
nuestros arsenales...

Sarmiento, *Conflictos y armonías de las razas en América*

¿Es la Argentina un país esencialmente “blanco” en la “mestiza” América Latina?
¿No ha habido negros, no ha habido indios en dicha cultura? ¿No los hay aún? ¿Qué ha
sido de la historia de su mestizaje? ¿Hasta qué punto aun sofisticados y actualizados
enfoques intelectuales siguen trabajando bajo los parámetros establecidos por ese lugar
común que dice cosas tan inconsistentes como “los mexicanos descienden de los aztecas,
mientras que los argentinos de los barcos...”? Los interrogantes podrían, inclusive,
multiplicarse indefinidamente, pero bastan estas muestras para reubicar una cuestión no
tan abordada ideológicamente en Argentina. No es posible volver a pensar enteramente
la “problemática del indio” en el país -y puntualmente en el siglo XIX, el momento donde
experimenta formulaciones capitales- en una extensión escrita acotada como ésta. Pero sí
es posible reorganizar líneas que aporten a pensarla a partir de ciertos textos rigurosos,
sugestivos, que la han revisado en las últimas décadas (no son los exclusivos en la historia

literario-cultural argentina, pero tampoco abundan los exámenes intelectuales que se hayan vuelto decididamente hacia el problema).

En estas páginas, el punto de partida para recolocar el problema está en lo que se desprende de dos textos: *Indios, ejército y frontera* (1982), de David Viñas, y *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina* (1999), de Susana Rotker. Lo haré, por ahora, a grandes rasgos, para luego retomar a lo largo del ensayo ambas referencias. Resulta en verdad relevante que el reordenamiento que proponen ambos trabajos de cuestiones como el problema indio y las literaturas y culturas de “frontera” durante el siglo XIX argentino, surge a partir de problemáticas presentes como las “desapariciones” y “exilios” político-culturales, exterminios y silenciamientos de los “otros”, borramientos y olvidos de las “memorias” de los “diferentes”. Problemáticas como éstas, de visceral impronta en la historia argentina y latinoamericana de las últimas décadas, llevan a que los dos críticos literario-culturales mencionados realicen una indagación genealógica que emparenta lo reprimido y silenciado en el presente con lo reprimido y silenciado en el pasado, específicamente al constituirse el Estado-Nación argentino en el siglo XIX. Es lo que David Viñas enlaza en los enunciados iniciales de su libro:

Porque me interesa saber no sólo de los negociados que se hicieron con las tierras de los indios (...) No sólo de los procedimientos con que la elite liberal utilizó a los indios como mano de obra servil. De todo eso sí, pero también de lo que se ha eludido (...) ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas? ¿O no hubo indias ni indios? ¿O los indios fueron conquistados por las exhortaciones piadosas de la civilización liberal-burguesa que los convenció para que se sometieran e integraran en paz? ¿Qué significa “integrarse”? (...)

¿Por qué no se habla de los indios en la Argentina? ¿Y de su sexo? (...) ¿O su sexo era una enfermedad? ¿Y la enfermedad su silencio? Se trataría, paradójicamente, ¿del discurso del silencio? O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (1982: 12).

El contexto decisivo del libro de Viñas es la dictadura militar en Argentina llamada “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Viñas era un intelectual perseguido y exiliado por dicha dictadura, y en el exilio denunciaba las “desapariciones” de opositores producidas por la misma. Las acciones de los militares del presente de enunciación de Viñas hacen que éste se pregunte qué emparenta a aquellos con sus antecedentes del ejército argentino del siglo XIX, siendo que además el “Proceso” se postuló como que estaba “predestinado” —subrayo el afán mesiánico de dicho régimen- a “refundar” la Nación, tal como —se decía- lo había hecho el general Julio Argentino Roca en 1879 al exterminar los indios en su “solución final” llamada “Conquista del Desierto” y en 1880 al federalizar la capital del país Buenos Aires. En otras palabras, Viñas recompone la genealogía histórica de ciertas cuestiones cruciales que en gran medida se han eludido en su discusión a fondo en el campo intelectual argentino, proponiendo por este gesto volver utilizable la comprensión de ese pasado —por ejemplo ¿cómo fueron exterminados los indios?- para entender el presente.

El libro de Rotker a su vez ancla su enunciación en la Argentina de fines de la década de 1990, cuando se ha experimentado una regresión en Derechos Humanos, materia en la cual se habían producido avances con las denuncias e investigaciones realizadas a propósito del genocidio generado por la dictadura militar. El libro de Rotker

busca entender quiénes son los silenciados, los olvidados, los “desaparecidos” por la desmemoria cultural en el devenir histórico argentino y en qué medida la literatura y la cultura fundacionales del país en el siglo XIX ayudan a entender ideológicamente la constitución de esa línea –la de los “excluidos” de la “memoria” oficial-. El eje de Rotker es pensar la inscripción de las “cautivas”, las mujeres perdidas en la frontera de lo que se consideraba “civilizado” y “bárbaro” en el siglo XIX, y cómo se silenciaron sus “memorias” desde los más diversos ángulos, lo que las relaciona con los otros “diferentes” excluidos o directamente negados por una cultura oficial que como la argentina en gran medida se ha pensado como “blanca”, “occidental”, “civilizada”, “filoeuropea”: los indios, los negros, los inmigrantes pobres, las mujeres (1996; 1982).

Del libro de Rotker me interesan dos aspectos clave para lo que busco delinear aquí y que retomaré al final: por una parte, su uso de la noción de culturas de fronteras; por otra, la cuestión de la memoria y su articulación con la problemática cultural de los derechos humanos. Explícito deudor del libro de Viñas –si bien con un enfoque distinto y propio-, el texto de Rotker en este trabajo permite agregar otros matices más a lo vertebral que sintetizo con el enunciado “Viñas, Sarmiento, Las Casas”.

Contextos de un libro sarmientino de 1883

Conflictos y armonías de las razas en América (1883) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1889) es un texto de balance no sólo en el marco de la propia producción sarmientina, sino también en la producción ideológica liberal-burguesa argentina del siglo XIX. Como es sabido, la burguesía criolla que en 1810 hegemoniza el proceso independentista en Argentina deviene con el correr del siglo en clase dominante de características oligárquicas que delinea de manera decisiva la conformación del Estado-

Nación. En ese trayecto, resulta decisivo el rol que cumple política, ideológica y culturalmente Domingo F. Sarmiento, como escritor y fundamental hombre público (1982; 1995; 1996).

Sarmiento es presidente de la Argentina entre 1868-1874. Al ser elegido para este cargo, lleva adelante muchos de los lineamientos que su propia generación de intelectuales antirrosistas había impulsado en diversos escritos fundacionales y en una notabilísima actividad pública. Tras la caída de Rosas en la batalla de Caseros (1852), la amplia y variada coalición que lo derroca se va a ir decantando hasta culminar en una clase dirigente liberal-burguesa de características oligárquicas que entre 1865 y 1880 termina de consolidar su poder en el Estado-Nación argentino, lo que define la denominada *república conservadora* (1982: 11). A Sarmiento le sucede Nicolás Avellaneda (1874-1880), y luego Julio Argentino Roca, quien será además de presidente árbitro decisivo de la escena política desde 1879 hasta bien entrado el siglo XX (apoyado en una alianza conformada centralmente por la oligarquía y el ejército). Roca, si se quiere, lleva a la culminación pragmática las ideas “civilizatorias”, de integración al “progreso” mundial, tal como entendían los sectores dominantes argentinos la incorporación del país al mercado internacional de la época, ideas de las que con otros acentos pero con la misma orientación habían sido generadores definitorios Sarmiento y los restantes miembros de la generación de 1837 a la que pertenecía.

Sarmiento escribe *Conflictos y armonías...* en un momento en que, según su punto de vista, el sector liberal conducido por Roca ha comenzado a tergiversar el proyecto fundacional del estado liberal argentino al caer en un pragmatismo de corto alcance. Este es un contexto de enunciación clave de su libro de 1883. Reprocha cierta decadencia en

la que está sumergiendo el gobierno de Roca a la Nación argentina: “Para nuestro comun atraso sud-americano avanzamos ciertamente; pero para el mundo civilizado que marcha, nos quedamos atrás” (1913, v. 37: 9; la tipografía según el original, como en las restantes citas sarmientinas). Sarmiento ve esa decadencia, por ejemplo, en el descuido de la instrucción pública, y en el mercantilismo que hace perder toda idea de nación. Respondía así a la polémica que sostiene con los sectores liberales roquistas, que a su vez achacaban al ex presidente Sarmiento haber descuidado aspectos estratégicos que hacían al progreso material de la Nación (por ejemplo, si bien el gobierno de Sarmiento diseña un plan decisivo de Educación e innovaciones tecnológicas en algunas ciudades importantes, deja una deuda pública bastante grande según sus críticos, además de no haber solucionado el problema de las “fronteras internas” del país, lo que abarcaba la crucial “cuestión india”).

Así en su libro de 1883 Sarmiento busca, diferenciándose de los pragmáticos roquistas, recomponer los lineamientos ideológicos que habían definido el estado liberal-burgués argentino en su inserción en lo que creía el progreso civilizatorio de la humanidad. *Conflictos y armonías de las razas en América* ya no es un texto como *Vida de Juan Facundo Quiroga. Civilización y Barbarie* (1845), ensayo-panfleto-drama romántico mixturado con un temprano positivismo, que había sido, además de central propaganda antirrosista, relato fundacional de la tradición liberal. *Conflictos y armonías...*, más allá de ratificar la matriz Civilización vs. Barbarie, deviene ya un texto centralmente enmarcado en un científicismo e historicismo positivista que caracteriza al tardío Sarmiento posterior a 1860 y que más que fundar, como pretendía el relato de 1845, busca reconstituir legitimidades y genealogías de una ideología dominante, hegemónica, aunque aparentemente olvidada de su autoasignada misión fundacional debido a la

amnesia de su poder total en la estructura del Estado y la nación (1). Este es otro contexto clave del libro de 1883.

Finalmente, el otro marco fundamental de *Conflictos y armonías de las razas en América* es la definitiva “Conquista del Desierto” llevada a su culminación por el general Roca en 1879, con el exterminio o dominio y control de lo que quedaban de las belicosas Naciones de indios nómades que poblaban lo que actualmente es la pampa húmeda, y centro y sur de la República Argentina. Este contexto explica en gran medida la preocupación acerca de las jerarquías de razas en la evolución humana que signa como cuestión decisiva el ensayo, si bien además el mismo adquiere una notable densidad conceptual que abarca una serie de elementos históricos, culturales y científicas (en el marco de la época) que lo vuelven un documento ideológico relevante (2).

Sarmiento y una nueva evaluación de la “cuestión india”

Conflictos y armonías... legitima la llamada “Conquista del desierto”. En sus páginas, el “cientificismo” social y biólogo, codificado en una abigarrada erudición, se combina con una ambiciosa evaluación histórico-cultural. Esto último dicho no solamente por lo antes señalado, al principio de este ensayo, sino porque sobre todo desde la dedicatoria Sarmiento ya plantea esta intención. El hecho de que Sarmiento dedique su evaluación ideológica del proceso “civilizador” en América a sus amigos norteamericanos Horace y Mary Mann indica varias cosas. Por ejemplo, que privilegia interlocutores de la América anglosajona –desde 1848-1849, Sarmiento considera a los Estados Unidos de Norteamérica la realización del ideal “civilizador” y de “progreso” no solamente a escala del Nuevo Mundo sino asimismo a nivel mundial- para encarar la comprensión del proceso que describe. Pero, además, la dedicatoria, contenido y tono del

libro indican que también –y de una manera muy especial- se propone *comparar* cómo se han producido los procesos culturales, raciales e históricos *diferenciados* en la América del Norte y la América del Sur; procesos que si son comparados lo son por el fin que guía al escritor: mostrar la *necesariedad* del arribo al “estadio superior” de la civilización. Organización discursiva -la del libro- que, por otra parte, se vuelve irónica sobre sus pares liberales y a la vez contendientes políticos, los pragmáticos roquistas, y el otro tradicional sector liberal burgués liderado por el general Bartolomé Mitre, a quienes Sarmiento pretende demostrar aquello que no comprenden o reconocen del todo.

Una figura discursiva importante, entonces, que organiza el libro es la comparación. Y la comparación, a la larga, permite mostrar la *necesariedad*, la *inevitabilidad* natural, cultural e histórica del estado de civilización implantado, impuesto en América. En este sentido, si bien *Conflictos y armonías...* no es el mejor texto sarmientino, sí es una ejemplar secuenciación de evidentes estrategias discursivas que buscan persuadir ideológica, científica e históricamente. Por ejemplo, desde el principio del texto, a partir de la cita de reconocidos paleontólogos, antropólogos e historiadores argentinos y extranjeros, describe especulativa y científicamente –en modélicos códigos positivistas- el origen de la formación americana dentro de las conformaciones continentales planetarias. Y luego pone en relato cómo fue evolucionando la naturaleza hasta la aparición del hombre, para así llegar a la superación gradual del desarrollo civilizatorio por la evolución de las razas. En este marco aparece América, y en este punto el intelectual señala la superación que implicó la conquista española en México, la América Central y del Sur, más allá de que por contraste comparatista no deja de diferenciar los beneficios que hubiera implicado la conquista anglosajona como aconteció en la América del Norte. Más allá de las explicaciones o

no, es evidente el marco referencial “cientificista” que organiza el discurso sarmientino en este texto y en esta etapa (3). Por momentos, resultan paradigmáticas de lo que implica la evolución para Sarmiento las comparaciones de este tipo:

¿Sería así la Atlántida, como lo pretende Snider, esta misma América desprendida de Europa y Africa, por el desgarramiento y separación, en dos partes, de un viejo continente comun, puesto que aproximando en espíritu aquellas dos hojas se haría fácilmente convenir la parte convexa del Africa con la cóncava de América? (...) Siguiendo cierto grado de desarrollo lento en la infancia de la humanidad (dice el autor citando a Francisco Moreno), lo mismo que en la de los seres inferiores, sea en sus condiciones físicas como en las morales, esa época fue larga, dando tiempo a que algunas razas emigrasen, buscando los medios más aparentes para su desarrollo, según el carácter de cada una de ellas. El hombre primitivo ha sido nómada por excelencia y el ejemplo lo tenemos aún en nuestro país; el Patagon hace con frecuencia viajes de 500 leguas, sin que la necesidad lo fuerce a hacer grandes emigraciones, es sin duda un ejemplo de atavismo abolengo. (1913. v. 37: 29-30 y 31)

Donde resaltan –desde su perspectiva- no sólo los diferentes estadios evolutivos, sino que allí además el mismo escritor plantea los códigos desde los cuales organiza su evaluación. En esta evaluación queda en claro lo que ha implicado haber sometido al indio:

Las diferencias de volumen del cerebro que existen entre los individuos de una misma raza, son tan o mas grandes cuanto mas elevadas estan en la escala de la civilizacion. Bajo el punto de vista intelectual, los salvajes son mas ó menos estúpidos, mientras que los civilizados se componen de estólidos semejantes á los salvajes, de gentes

de espíritu mediocre, de hombres inteligentes y de hombres superiores (...) Se comprende que las razas superiores sean mas diferenciadas que las inferiores, dando por sentado que el minimun es comun en todas las razas, y que el maximun que es muy débil para los salvajes, es, al contrario, muy elevado para los civilizados (...) En la raza que gobierna y dirige la política humana en nuestro tiempo, la fisonomía es la mas móvil y al mismo tiempo la mas elevada, sin caer, en la telegrafia espasmódica del negro, ni en la impasibilidad desolante del (indio) pampa. (1913, v. 37: 46).

Ya desde sus primeros libros, *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) y *Recuerdos de provincia* (1850), Sarmiento había desacreditado a las razas indias. Puntualmente, en aquellos libros además de descalificar lo “salvaje”, también había cuestionado abiertamente las versiones trazadas a la manera de Alonso de Ercilla y Zúñiga: “Para nosotros, Colocolo, Lautaro y Caupolicán, no obstante los ropajes nobles y civilizados con que los revistiera Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho colgar ahora”. (1913, v. 2: 214). Esto es reafirmado vehementemente en el libro en el cual aquí pongo el foco, publicado más de treinta años después:

Los araucanos eran más indómitos, lo que quiere decir, animales mas rehacios, menos aptos para la civilización, y asimilación europeas. Desgraciadamente, los literatos de entonces, y aun los generales, eran mas poéticos que los de ahora, y á trueque de hacer un poema épico, Ercilla hizo del cacique Caupolicán un Agamemnon, de Lautaro un Ajax, de Rengo un Aquiles. Qué oradores tan elocuentes los de parlamentos, que dejaban á Ciceron pequeño, y topo á Anníbal los generales en sus estratagemas! (...)

Desgraciadamente, tan verosímil era el cuento, que á los españoles que leían la *Araucania* en las ciudades, les puso miedo el relato, como á los niños los cuentos de brujas, y los reyes de España mandaron cesar el fuego y reconocer á los heróicos araucanos su gloriosa independencia, que conservan hasta hoy, en un Estado enclavado dentro de los límites de Chile. Una mala poesía, pues, ha bastado para detener la conquista hacia aquel lado. (1913, v. 37: 59-60) (4).

No puede decirse que Sarmiento no haya leído minuciosamente los diversos cronistas, historiadores y la legislación española en América, ya que su libro cita y analiza una gran documentación al respecto –incluidos, por supuesto, los escritos de los numerosos religiosos que escribieron sobre las Indias-. Antes bien, en este marco y en la coyuntura en que escribe *Conflictos y armonías...*, rescata lo hecho por España en cuanto avance “civilizado”, y cuestiona las actitudes que, como la de Ercilla, detuvieron, según él, el “avance”, frenaron hasta el presente la “Conquista”.

En una dirección similar a la de Ercilla ingresa la valoración de Fray Bartolomé de Las Casas:

La filantropía exagerada del Obispo de Chiapas, excitada por las crueldades ejercidas por los conquistadores españoles con indios del carácter y en el estado intelectual que hemos descripto (antes ha descripto los tres grandes grupos indios a los que después me refiero), trajeron por su mal consejo la idea de introducir negros esclavos de Africa, para reemplazar a los indios en el trabajo forzado de las minas y otras faenas americanas. El historiador de México, Wilson, pone en duda las cifras abultadas que el Padre las Casas atribuye a la crueldad de sus compatriotas con los indios, mientras que los historiadores ingleses, desde que su gobierno se puso, como antes el Obispo de

Chiapa, a favor de los indios, al frente de la moderna cruzada de la libertad para la raza negra, hacen subir a veinte millones los negros transportados de Africa a América...” (1913, v. 37: 67)

En la que se aprecia ya la ironía “infamatoria” que luego tendrá, respecto a Las Casas, una notable proyección en la cultura y literatura oficial de Argentina (5). Y luego asume que:

Las Casas no comprendió el principio constitutivo de la familia humana. Sus hermanos, los frailes misioneros, mas tarde encontraron empíricamente, la causa y el remedio. El indio *reducido* fue obligado al trabajo. Si sobrevivía a las fatigas de esta nueva condicion era el progenitor de una familia de agricultores, de pueblistas y pueblarios (en Méjico, la Rioja), que es la raza que está repoblando ahora la América”, siguiendo al historiador norteamericano Wilson en *A New History of México*, para concluir que “Debe tenerse en cuenta esta gran distinción entre los indolentes y groseros aborígenes, y sus descendientes actualmente degenerados, que ha sufrido la servidumbre por siglos (1913, v. 37: 67-68).

De esta forma las razas indias, según Sarmiento, han ido y van contra las formas de vida que fundamentan la civilización de la burguesía decimonónica; algo que Las Casas no *supo* comprender.

En el marco que construye *Conflictos y armonías...*, el “cientificismo” evalúa, juzga y busca descalificar al “panfletario” Las Casas (homologado por este movimiento con Ercilla, claro que éste habría sido para el autor de *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* un creador de “ficciones” culturales no fidedignas a la realidad

de los indios americanos, mientras que Las Casas centralmente habría sido un “publicista”: más en ambos casos, de todas maneras, desde la perspectiva sarmientina habrían sido “ideólogos” creadores de realidades inexistentes).

Quizá de una manera más clara respecto a Las Casas, las principales referencias que confronta Sarmiento en el libro y en esta coyuntura son el tipo de proyección que ha llegado hasta el siglo XIX del célebre dominico –en un siglo americano que había sido insistente más bien en un uso ideológico de las posiciones lascasianas, sobre todo durante la etapa de emancipaciones nacionales- y la circulación y conocida trascendencia pública que habían tenido sobre todo el “Memorial de Remedios para las Indias” (1516) –del cual se hiperboliza descontextualizando la afirmación respecto a los “negros” “esclavos”-, la *Brevísima relación de la destrucción de Indias*, y, en menor medida y sin declararlo, *Historia de las Indias*. En un punto, inclusive, *Conflictos y armonías de las razas en América* puede ser leído como uno de los varios y en verdad significativos textos anti-Las Casas escritos en el devenir histórico continental. Pero aún así y a su pesar, en última instancia Sarmiento termina aquí escribiendo a la vez en una dimensión similar en la que se ubica, por ejemplo, el proyecto de *Historia de las Indias*, aunque claro está para antagonizar implícita y decididamente con Las Casas. Puede decirse que *Conflictos y armonías...* busca abarcar aspectos como los que caracterizan a *Historia de las Indias*, si bien por momentos su tono está más cerca de los alegatos de *Brevísima relación de la destrucción de Indias*.

Puntos para ubicar las anteriores afirmaciones son los siguientes. Por una parte, Sarmiento escribe en el libro de 1883 como un “erudito” historiador, antropólogo y naturalista, pero sobre todo como un intelectual que coherente con su propia tradición, la

de disputar e incidir en la esfera pública, construye su libro para fundamentar el proceso “evolutivo” y “civilizadorio” en el que cree. De aquí la multiplicidad de aspectos que aspira a abarcar *Conflictos y armonías de las razas en América*, estructurados desde el “cientificismo” señalado. Como un aspecto evidente del libro cuyo examen en detalle demandaría un trabajo mayor, vemos que ya en *Conflictos y armonías...* la versión que construye Sarmiento del proceso evolutivo de la “Civilización” burguesa se ha ido resolviendo en última instancia por el argumento de la imposición de las razas superiores sobre las inferiores. Así lo que en el siglo XVI, respecto a los derechos de imposición de los imperios europeos, se terminaba justificando sobre todo desde el derecho natural y divino, en el momento en que Sarmiento escribe *Conflictos y armonías...* organiza su legitimidad centralmente desde el saber “cientificista”, que en la segunda mitad del siglo XIX ha internalizado la guerra entre naciones y pueblos en el concepto de la lucha, de la imposición de unas razas sobre otras, de unas naciones sobre otras (6).

Pero no solamente el “cientificismo” legitima la argumentación sarmientina. Esta, de manera explícita, complementa las “razones” históricas, culturales, jurídicas, que llevan a que ciertas naciones estén supuestamente ubicadas sobre otras. La legitimidad, en última instancia, está en la mejor composición racial, que define las otras superioridades jerárquicas de unos sobre otros. Sarmiento, en la segunda mitad del siglo XIX, interpreta el proceso que ha llevado a la burguesía liberal argentina a implementar por *necesidad histórica* –desde su perspectiva, claro está– un cierto tipo de Estado y Cultura “civilizadores” en el país. En este sentido, el conjunto de sus argumentaciones reelabora y complementa los diversos argumentos legitimadores de procesos de Conquista y Colonización, en particular el que había desarrollado España en América desde los siglos XV y XVI en adelante. El intelectual referente del liberalismo

clásico argentino, en *Conflictos y armonías...* lleva a su culminación el uso de ese tipo de discursos que desde el año 1835 por lo menos cierto sector clave de la intelectualidad argentina retoma, explícita o implícitamente, transformándolos en el marco de los saberes y discursos de la cultura y ciencias “civilizatorias” del siglo XIX, en el proceso de impulso e implementación de la “Civilización” sobre la “Barbarie”. Por supuesto, aun cuando no se conociera oficialmente la *Apologética Historia de Indias*, en 1883 ya se conocía *Historia de las Indias* y las posiciones de Las Casas implicaban el sumo del cuestionamiento a ese proceso de legitimación (“Leyenda Negra” de por medio), porque además el ex Obispo de Chiapas enunciaba desde el punto verdaderamente crítico para lo que había significado la implementación del Estado civilizatorio liberal-burgués de la Nación Argentina: en contraposición a los dirigentes de éste, Las Casas comprendía y asumía profundamente a las naciones indias como “otras” civilizaciones (7).

Historización de un proceso

La mayor parte de los multitudinarios grupos y naciones indígenas que poblaban el actual territorio argentino fueron nómades. Por esta razón, fueran sumamente belicosos o menos, su conquista y dominio por parte de los españoles pudo ser eficaz en cierta parte del territorio. Ahora bien, no todos eran nómades en similar grado. Inclusive, en el nordeste del actual territorio hubo importantes grupos provenientes de la rama quichua-aimará, que habían tenido influencia o directa dependencia del Imperio Incaico. Como sea, ya con el dominio y la implementación en la práctica de las encomiendas, o bien con la asimilación a la poderosa orden de los Jesuitas que hasta 1776 ejerció un fundamental poder territorial en lo que va desde la línea de las actuales provincias de Córdoba y de la

región mesopotámica hacia el norte del país, después del siglo XVI y hasta 1740 aproximadamente la Corona española, primero a través de la Capitanía General y luego a través del postrero Virreinato del Río de la Plata, pudo desarrollar su control sobre las naciones indias que no habían sido devastadas durante la primera etapa. Hubo alzamientos indígenas constantes, a veces muy importantes, pero fueron siempre sojuzgados por las diversas autoridades.

Sarmiento mismo, en el capítulo “Etnología americana” de *Conflictos y armonías de las razas en América*, detalla a grandes rasgos tres principales grupos indios que habitaban originalmente el territorio argentino: los clasifica en “Raza Quichua”, “Raza Guaraní”, “Raza arauco-pampeana” (a los que agrega la “Raza Negra”, valorándola en mayor medida que a la india, aun cuando la define como “Segunda raza servil”) (Sarmiento, 1913, v. 37, 40 y ss.). De los tres grupos, los que en su mayoría son controlados por la autoridades españolas son los dos primeros. En cambio, la “Raza arauco-pampeana” es la que conserva sus propios inmensos territorios, en una vasta zona que España no logra penetrar y que inclusive acepta dejar sin ocupar; zona que desde el actual centro de Argentina y Chile se extiende hacia el sur (en Argentina este territorio abarca lo que hoy se conoce como pampa húmeda –una de las regiones agropecuarias más fértiles del planeta- y la inconmensurable Patagonia).

En un punto, puede decirse que la belicosidad de los araucanos y pampas (estos últimos eran, como los definía Alfredo Ebelot, los “araucanos” del lado argentino) había puesto el límite a los españoles, dando lugar al territorio que pasó a designarse como “Desierto” (siendo que estaba poblado por populosas naciones indias). Lo que había vuelto sumamente poderosa a la raza arauco-pampeana había sido la rápida y admirable

adaptación del caballo a sus necesidades vitales, culturales y militares. Esto los había vuelto invencibles. Y por otra parte, la prodigalidad de la reproducción del ganado cimarrón les suministró tranquilidad alimenticia y económica hasta 1740. Cuando comienza a limitarse el ganado cimarrón, los indios inician las incursiones en territorios españoles, sobre todo en las estancias de provincias como la actual Buenos Aires. Esto da motivo a la primera Campaña importante contra estas naciones indias, que realiza el Virrey Vértiz. Puede decirse que además de las diferencias culturales, ya en esa campaña está en germen lo que después es la principal razón de las posteriores campañas contra los indios: la disputa por imponer medios y modos de producción que responden al desarrollo de la “civilización”, en este caso aún virreinal.

En el fondo, sobre todo es la violencia en diferentes grados o la transacción forzada lo que define la relación de las autoridades españolas con las naciones indias. Esto cambia coyunturalmente con el movimiento independentista que en el Río de la Plata es conducido por la burguesía mercantil de origen criollo que inicia el proceso desde Buenos Aires hacia el interior del territorio.

La emancipación de España trajo un nuevo concepto en relación con el indio del Desierto, tendiendo a que se lo considerara como un hermano.

Desde Buenos Aires a Chile y desde Magallanes a Mendoza –escribía en 1812 Manuel Belgrano al hacer la biografía de su hermano, el secretario de la Junta de Mayo– no ha quedado otra Nación de Indios que los Araucanos: el resto son unas reliquias de las tribus salvajes que la crueldad del gobierno español ha sacrificado. *Los americanos deben apresurarse a espigar las injurias pasadas cometidas contra los bárbaros*, por sólo que no

lo eran bastante para dejarse manejar como tales: deben atraerlos a su sociedad, mostrándoles los beneficios que ella proporciona; *los Indios son hombres, y sensibles al bien que el trato amigable de sus vecinos les dispense, no tardarán en ayudar de algún modo a sus trabajos, o al menos no lo querrán interrumpir* (“Introducción” de L.J. a Ebelot, Alfredo, 1968; subrayados míos).

Declaraciones y actitudes similares son numerosas en la etapa por parte de los ideólogos y líderes independentistas: combinan la mirada civilizada, la condena a la crueldad de España, la proclamación iluminista de la igualdad de derechos para todos, y la consideración y apelación teñida de cierto paternalismo para que los “Bárbaros” se incorporen, se integren, se asimilen a la nueva Nación que se está proclamando (8).

La etapa anterior, que va desde 1810 a 1830, no es que carece de conflictos con las naciones indias. Todo lo contrario, existen y hasta con verdadera relevancia. Pero el grado de confrontaciones entre los diferentes bandos de gobernantes y caudillos de las denominadas Provincias Unidas del Río de la Plata, hace que aquello esté en un plano secundario. Recién cuando Juan Manuel de Rosas comienza a concentrar el poder en la Provincia de Buenos Aires a partir de la etapa 1828-1832, se vuelve a convertir en una prioridad asegurar las fronteras con las naciones araucanas y pampas. De hecho la primera “Campaña al Desierto” la coordina Rosas con otros caudillos federales como Facundo Quiroga, por la que logra expandir los territorios de las Provincias forzando un repliegue de las naciones indias hacia el sur. Como señala David Viñas, poco se habla de que esta Campaña fue tan cruel como la posterior, la que culmina en 1879, quizá porque simultáneamente Rosas, a diferencia de muchos otros dirigentes y militares, se había criado en convivencia con los indios (en la estancia de sus padres), y esto le había dado

un gran prestigio, un entrañable “respeto” entre los caciques y pueblos indios. El profundo conocimiento que tenía Rosas de cómo tratarlos y combatirlos –una cuestión que será compleja de resolver para las fuerzas militares de la “Civilización”, hasta la importación del rifle Remington en el segundo lustro de la década de 1870-, posibilita en gran medida su éxito en la Campaña. Como resultado de ésta no sólo se consolida el poder de Rosas (cuyo gobierno de “suma de poderes públicos” se afianza desde 1835, crecientemente, deviniendo tiranía hasta su caída en 1852), sino que además se expande el poder de los terratenientes; de los cuales Rosas era un representante que simultáneamente gozaba de una intensa ascendencia masiva.

Años más tarde, en 1875, Alfredo Ebelot, ingeniero francés contratado por el Ministro de Guerra Adolfo Alsina para explorar los terrenos de frontera y construir un sistema de defensas contra los indios del que luego hablaré, aún rechazando lo que implicaba ideológicamente Rosas –porque además rechazaban a Rosas quienes oficialmente lo contrataban-, admitirá que fue aquel el único que supo cómo tratarlos y a la vez combatirlos; el único que fue “eficaz” en esto, dirá Ebelot, y por lo cual los indios aún más allá del paso del tiempo lo seguían respetando. Marco esto porque el rosismo tuvo esta actitud de dos caras, actitud a su manera polémicamente “efectiva” en su solución de la “Cuestión india”: de relación diplomática respetuosa y basada en el profundo conocimiento de los indios; de violencia cruda, atroz, cuando el diálogo no conseguía los objetivos. Por esto, por la misma época los intelectuales opositores a Rosas integrantes de la denominada Generación de 1837 empezarán a identificar a los caudillos y a los indios como dos componentes, diferentes pero cercanos, de lo “salvaje”, de las “naciones pastoras”, “Bárbaras”, lo que desembocará en la formulación terminante de Sarmiento –integrante de dicha generación intelectual-, en 1845, acerca de que la batalla

por imponer la Civilización frente a la Barbarie debía ser llevada hasta sus últimas consecuencias (formula esto en *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, texto que deviene programa de gobierno en la Argentina postrosista, y ratifica la vigencia de aquella dicotomía una vez más en *Conflictos y armonías de las razas en América*).

Como señala David Viñas, la época rosista desconcierta al ser evaluada respecto a la “Cuestión india”. En un punto, su “Campaña al desierto” fue el antecedente directo de la “Campaña” que culmina en el exterminio en 1879 (la que llevaron adelante los liberales que condenaban la etapa del “Tirano” Rosas), no solamente en el terreno militar sino también en el plano de lo que implicaba económicamente ganar los territorios a los indios. Pero por otra parte, es negado en gran medida lo hecho por el rosismo por parte de los dirigentes de la etapa 1852-1880. Y ocurre que Rosas de por sí será no sólo un punto conflictivo de discusión para los posteriores gobernantes, sino también para todos los actores involucrados en la “Cuestión India”. La razón de esta conflictividad de interpretación está en que Rosas se propuso controlar a los indios, pero de una manera gradual y transaccional, alternada con violencia, hasta desplazarlos definitivamente, hasta “domesticarlos” en el poder territorial que a él, a Rosas, un *casi* indio también, le interesaba construir.

Para fundamentar lo anterior, se puede apreciar lo que dice el “Discurso preliminar” escrito por el editor de la *Colección de Obras y Documentos relativos a la historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, Don Pedro de Angelis, el intelectual oficial del rosismo, a quien el propio Rosas le encomienda la conformación de la *Colección...* mencionada el mismo año -1835- en que culmina “su” “Campaña al Desierto”. Escribe de Angelis, para presentar la obra que abre la Colección (*Historia*

Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata, de Rui Diaz de Guzman):

Las Casas, *arrastrado por un sentimiento de humanidad*, denuncia a Europa las atrocidades de sus compatriotas en el Nuevo Mundo, y *las prensas de la península se encargan de divulgarlas*. El autor de *La Argentina* (se refiere a Rui Diaz de Guzman), cuyo objeto (...) era impedir que se consumiese la memoria de los que, a costa de mil sacrificios, habían acrecentado el poder y la gloria de la corona de Castilla, no sólo no es oído con favor, sino que se le trata con desdén! (...) Sin embargo, en la historia general de América, la del Río de la Plata ocupa un puesto eminente. Si aquí no hubo que avasallar incas, ni destrozar Montezumas, no fue por esto menos larga y encarnizada la lucha. *En el Perú y en México la oposición se encontró en los gobiernos: aquí fue obra de los pueblos, que se levantaron en masa contra los invasores*, desde las costas del océano hasta las regiones más encumbradas de los Andes. Sin más armas que su arco, sin más objeto que la conservación de su independencia, defendieron con valentía las soledades en que vagaban, contra el poder colosal de los Reyes católicos, y las tropas más aguerridas de Europa. (...) Algunas de estas tribus se mantuvieron en estado de hostilidad, mientras duró el dominio español en el Nuevo Mundo; y ¿quién puede calcular ahora cuál hubiera sido el desenlace sin el auxilio de los misioneros, *cuyos trabajos evangélicos templaron la índole feroz de esos moradores indómitos del Paraguay y del Chaco?* (1969: 47-48, subrayados míos).

De Angelis también podría haber agregado al final “pampas”, aquellos a los que acababa de sojuzgar Rosas en su reciente Campaña. No lo hace porque en la cita de arriba

se refiere puntualmente al libro de Guzman, cuya “Crónica” se ubica en Paraguay y en el Chaco. Pero en gran medida en esos fragmentos del “Discurso Preliminar” se ven quizá las dos líneas centrales de la ideología del rosismo respecto a los indios: los indios también son “pueblo”, pero que hay que “templar” por el sometimiento, volver no “indómitos” -“domésticos”- por la religión o algún otro medio. En este contexto, Las Casas da sólo una versión de la historia de la Conquista según de Angelis; la inserción aquí de Las Casas es problemática, pero todavía mantiene un costado de reivindicación, de valor positivo, algo que se volverá más polémico entre las generaciones intelectuales y dirigenciales que ocupan el escenario tras la caída de Rosas.

Entre 1852 y 1860, depuesto Rosas, los conflictos entre la provincia de Buenos Aires y la Confederación de las provincias restantes sobre cómo constituir el Estado-Nación argentino hacen relegar una vez más la “Cuestión india” a un plano secundario. Es más, durante esa etapa, como en las restantes, los indios fueron tomados como aliados circunstanciales de las facciones en pugna.

Finalmente, cuando en 1860, tras la caída de Justo José de Urquiza, se unifica el Estado-Nación bajo la gran influencia centralizadora de la provincia de Buenos Aires, vuelve a preocupar el control de las fronteras con los indios. Y esto no sólo debido a que cobran nueva fuerza las invasiones indias, sino porque además estas naciones están mejor organizadas –en una poderosa Confederación que vincula a las múltiples naciones araucanas y pampas del sur de Chile y Argentina- y porque, por otra parte, comienza a cobrar absoluta fuerza la necesidad de la expansión económica y territorial del Estado-Nación argentino, que debía crecer consolidando a otros estados sudamericanos que apostaran también al mercado mundial, controlando a todos los que se resistieran al poder

centralizador del propio Estado-Nación y eliminando o dominando para transformar todo lo “Bárbaro” que se opusiera al programa civilizatorio formulado por la generación que había derribado a Rosas y conformado las nuevas clases dirigentes del país. Por esto, como dice David Viñas, la “Guerra del Paraguay”, el sometimiento violento de los caudillos provinciales opositores a la política impuesta desde el Estado-Nación centralizado en Buenos Aires y la “Campaña al Desierto” deben ser vistos como tres frentes decisivos de una misma línea para la férrea consolidación del Estado Burgués-Liberal en que deviene el estado argentino de segunda mitad del siglo XIX (1982) (9).

De aquí que los tres procesos enumerados se suceden entre 1860-1880, rodeados, claro está, de arduas discusiones aún entre los mismos sectores que los impulsan políticamente. Y en los tres tiene capital intervención –práctica, y de inspiración ideológica- Sarmiento. Nos concentremos en la “Cuestión India”. Irresuelto aún este problema, debía encontrarse una solución para un Estado que gastaba “grandísimas sumas anuales” –como lo describe muy graciosamente Ebelot- para mantener sus fronteras “defensivas” y “militarizadas” con el indio. Pero implementar las posibles soluciones era verdaderamente complejo. Durante gran parte del período, se intentan acuerdos parciales con los distintos Jefes y Naciones indias. Este momento, alternado con los enfrentamientos violentos, se sucede desde 1860 hasta 1875 y encontramos una versión de algunas de las cuestiones ideológicas que circulaban por esta estrategia del Estado en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla (1870). Dicho libro es producto de una serie de cartas que Mansilla escribe a su amigo Santiago Arcos (h) acerca de la “Cuestión India”, para contarle su experiencia como enviado diplomático del Estado Argentino para celebrar acuerdos con el cacique Mariano Rosas. Confrontando la posición de Arcos, Mansilla –que siendo de una familia liberal prestigiosa en ese

momento, a la vez era ahijado de Rosas-, en su relato y narrando su viaje por la “frontera” pone en cuestión la verdad asumida y proclamada oficialmente por los sectores dirigentes acerca de qué era lo “Bárbaro” y lo “Civilizado”. Como dice Viñas, como casi todos los políticos y militares escritores del período, Mansilla conocía muy bien el pensamiento de Las Casas, y si bien no se convierte él también en un “defensor” de los indios, sí entiende que los indios desde su diferencia tienen otros rasgos que los definen como una cultura, como una civilización “distinta”.

Evidentemente la posición de Mansilla no devino la posición definitiva del Estado frente a los indios. Tampoco la que manifiesta el ya mencionado ingeniero y escritor francés Alfredo Ebelot, en tanto intelectual vocero y estrecho colaborador del Ministro de Guerra Adolfo Alsina. Ebelot fue un planificador fundamental de la “Línea de fortines” y la “Zanja” que Alsina planificó a lo largo de 400 kilómetros entre Córdoba y el Sur de Buenos Aires para ganar terreno a los indios y dificultar notablemente sus incursiones o malones. Alsina planteaba una guerra defensiva y de acuerdos, en escala, por cuya estrategia a largo plazo –sin resultados inmediatos- fue duramente criticado por sectores del gobierno que impulsaban la solución más drástica (Ebelot en sus escritos niega que la estrategia alsinista haya carecido de resultados inmediatos) (10). Finalmente Alsina muere cuando está en desarrollo su estrategia, sucediéndole Roca, que llevará adelante la solución drástica de ataque exterminador. Ebelot manifiesta en sus páginas este proceso –él comienza a trabajar con Alsina, pero también debe participar en la Campaña final de Roca-, y en las mismas también se aprecia un acercamiento admirativo a los hombres primitivos que ve en los indios, quienes a su vez conservan aspectos que la civilización ha anulado en los hombres “modernos”.

La descripción del proceso anterior apunta a mostrar el abigarrado y necesario contexto discursivo de posiciones como la enunciada por Sarmiento en 1883. Sarmiento recompone un proceso “ascendente” –desde su óptica- en la civilización que le ha tocado culminar a la burguesía que detenta el poder en la Nación y de la cual él es “teórico mayor” (1982: 56). Pero además, en ese momento, busca reafirmar esa “misión” en la historia en una América en la cual no todas las clases dirigentes parecen estar a la altura de su papel “civilizador”, “jerárquicamente superior”.

Es casualmente esa conciencia de la “superioridad racial” la que legitimó la “Conquista” definitiva de los territorios a la “Barbarie”. El argumento racial basamentado científicamente se vuelve la forma discursiva posible que encubre la resolución final del conflicto político-económico de la “Guerra de Fronteras”, conflicto solucionado por la ocupación violenta de los territorios indios y el exterminio masivo –genocidio- de éstos. En la práctica, los argumentos “cientificistas” y “civilizatorios” sarmientinos habían sido la justificación de la implementación militarizada de una economía, política y cultura blanca, base de la instauración de lo que Viñas conceptualiza aludiendo a la “Conquista del Desierto” del siglo XIX argentino y sus similares latinoamericanos como “Etapa superior de la conquista” española renacentista. Llamativamente, que Argentina haya asumido que el exterminio de los indios de su territorio se denomine “Conquista del Desierto” marca cómo aquella continuidad que el Estado Burgués liberal estableció con los que consideraba su gran antecedente -los conquistadores españoles-, siguió después vigente, como relato oficial de la Cultura del país.

Otro antagonista decisivo de Las Casas

Señala David Viñas, sintetizando un extenso proceso:

El discurso del roquismo en los alrededores de 1879 no sólo aparece como un epílogo correlativo al *Facundo* de 1845, sino que ambos textos pueden ser leídos como capítulos de ese gigantesco *corpus* que, si se abre con el *Diario de Colón* a fines del siglo XV, recorre trágica y contradictoriamente los siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX (...) Esa constante que si en su totalidad organiza una “literatura de frontera” encabalgada en la dialéctica de lo parecido y lo diferente, se va dramatizando entre lo que queda “de este lado” y lo que amenaza “desde el otro”, entre “lo que se muestra por nosotros” y “lo que por ello se agazapa”. Entre “lo que peligra aquí” y “lo que debe ser castigado allá”. Sin demasiado matices, tajante contraposición, drama elemental. Pura guerra. Y que mediante una suerte de coro polifónico, comenta, provoca, sintoniza y explica una de las manchas temáticas más densas de la historia de América Latina y de la Argentina. Sobre todo cuando intenta, como sistema de justificación, la búsqueda de un orden causal. (1982: 46).

La burguesía liberal dominante, más aún cuando va endureciendo su posición contra los indios, retoma, actualiza, vuelve útil en el presente los discursos legitimadores de la Conquista española. Este uso es correlativo en ese proceso dialéctico aludido en la cita anterior, entre lo parecido y diferente, que a medida que transcurre el siglo XIX argentino se vuelve más terminante y excluyente, y hace también dicho proceso –cómo acontece- a las maneras en que se recortan en el mismo los antagonismos y similitudes ideológicas de los teóricos de la burguesía liberal argentina y los pensadores españoles del siglo XVI. Porque si Sarmiento busca descalificar “ejemplarmente” a un parcializado Fray Bartolomé de Las Casas en *Armonías y conflictos...*, lo hace desde una posición que entre otros muchos legitiman los grandes antagonistas de Las Casas: por ejemplo Juan Ginés de Sepúlveda en una dimensión jurídica, y Fernández de Oviedo en la visión

jerarquizante de las razas y en la concepción degradante de los indios de su *Historia General y natural de las Indias (II)*. No los cita, pero están allí actuantes en el contexto argentino. De aquí que mientras el ejército argentino había desarrollado una “guerra de exterminio” contra los indios, argumentaciones y razonamientos como los que realiza y reafirma Sarmiento en su texto de 1883 internalizan el “derecho divino” y “derecho natural” en la “ciencia” y en la “evolución”, justificando –dándole “justas causas”- a aquella “Guerra”.

Lo anterior es central porque no solamente termina legitimando la política racial y social desarrollada ya abiertamente por el Estado burgués liberal argentino desde 1879, sino porque además fundamenta los relatos culturales que dicho estado-nación terminó de consolidar de allí en adelante. De hecho, si la dialéctica de “fronteras” fue importante para la conformación definitiva del estado argentino, la misma se terminó configurando no según una interacción entre lo “parecido” y lo “diferente”, sino siguiendo las reglas de exclusión a partir de la lógica diseñada desde un orden superior impuesto.

Susana Rotker, en el libro mencionado al principio de este trabajo, habla de que el binarismo maniqueo que sustenta por ejemplo el racismo no debe llevar como respuesta necesaria a la idealización del “excluido”, del “negado”. En otras palabras, y a propósito de lo aquí examinado, no se trata por ejemplo de “idealizar” a los indios. Rotker pone en cambio el acento en las zonas de frontera y plantea cómo es necesario explorar esa zona de la dialéctica entre lo “parecido” y “diferente”, lo propio y lo ajeno –zona de contacto-, que evidentemente la cultura oficial del Estado-Nación argentino negó al consumir una guerra de imposición y apropiación (de hecho, la “Conquista del Desierto” la llevó adelante una coalición militar-oligárquica): al explorar esa zona, aparecen los claroscuros

de lo “negado”, de lo “desaparecido”, de lo “excluido” y “marginado” por la cultura oficial; aparece el revés de la trama.

Evidentemente Sarmiento era consciente de que muchos otros “excluidos” quedaban en esa zona de fronteras que el orden “civilizatorio” por él impulsado dejaba afuera. Lamentablemente, lo que marcó ideológicamente al Estado argentino y a su cultura a partir de eso fueron las lógicas de imposición, asimilación y exclusión que proyectaron de manera potente hacia el futuro lineamientos como los postulados por Sarmiento; lógicas agresivas de fronteras opuestas a la de la dialéctica entre lo “parecido” y “diferente”, que sólo acontece a través del diálogo y la interacción (12).

Lo que explica aquello que también subraya Viñas: cómo la generación de 1880 en Argentina termina retomando fervientemente un “neohispanismo” neocolonialista y arcaizante como fuente de legitimación para su colonización de fronteras adentro del país; algo en las antípodas del universalismo humanista que había sido la otra vertiente de la tradición española renacentista (13). Así, en este marco, se entiende la desacreditación que posiciones como la sarmientina desarrollaron respecto a Las Casas: mientras éste ya planteaba una racionalidad universal y una igualdad cultural que era propia de todos los hombres, los sectores dominantes de la burguesía liberal argentina del siglo XIX invocaban la superioridad racial como fuente del ejercicio del poder legítimo de unos sobre otros. En otras palabras: para Sarmiento la dialéctica se daba sólo por relaciones jerarquizadas entre las razas y naciones (“una inflexión más compleja y exaltada (...) de la dialéctica del amo y el esclavo” como la define Viñas), mientras que para Las Casas la dialéctica devenía la posibilidad de un mestizaje igualitario.

Quizá en el anterior contraste haya que rastrear esa genealogía de la creencia de parte de la Argentina oficial de entenderse como una “cultura blanca”. Dicha creencia, basada de decisiva manera en ese fundamento racial, dominante y selectivo del Estado-Nación moderno y oligárquico que se consolida a fines del siglo XIX, es un elemento generado por y generador de una historia trágica de exclusiones, marginaciones, represiones y “desapariciones” físicas y simbólicas de los subalternos (14). Impensadamente, de repente, la figura y los textos de Las Casas muestran una irrupción inesperada que pone en tela de juicio la construcción de dicha genealogía político-cultural en un territorio en el que el legendario dominico nunca pudo llegar a caminar concretamente.

Notas

(1) Puede decirse, a la luz de las objeciones filosóficas al uso del calificativo de “Bárbaros” que plantea las Casas en *Apologética Historia Sumaria* por ejemplo, que posteriormente, por efecto en parte de ciertas líneas culturales, filosóficas e ideológicas del “Siglo de las Luces”, hubo una regresión extrema en la antagonización “Civilización” vs. “Barbarie” –Paradójica regresión si se tiene en cuenta la Declaración Universal de los Derechos del Hombre-. Al respecto, ver el libro de María Rosa Lojo citado en bibliografía.

(2) Entiendo aquí ideología no sólo en su definición restringida –aquello que legitima una práctica política- o en algunas de sus acepciones clásicas –por ejemplo como “visión del mundo” de una conciencia, o “falsa conciencia” según lo entiende una central

vertiente marxista clásica-, sino sobre todo como compleja manifestación de lenguaje, dialógica, que remite a los conflictos y luchas por la hegemonía en el poder y la vida material. Para una revisión actualizada –desde un marxismo que ha incorporado muy bien los diversos aportes de Mijaíl Bajtín, Ludwig Wittgenstein o Richard Rorty, por mencionar algunos-, ver Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós, 1996 (*Ideology. An Introduction*. London and New York: Verso, 1995).

(3) Desde 1838 por lo menos, Sarmiento y los miembros de su generación intelectual habían adherido al “pre- positivismo” de los escritos de Saint-Simon. La creencia de que la ciencia abría los secretos del desarrollo humano y guiaba las instituciones humanas hacia el más perfecto orden fue un lineamiento que marcó a dicha generación y lo que impulsó para Argentina. El conocimiento posterior de los textos de Auguste Comte ratificó esta convicción para el desarrollo “civilizatorio” tras la senda del “progreso”. Al respecto, ver William Kattr, *Domingo F. Sarmiento. Public Writer (Between 1839 and 1852)*, págs. 121 y ss. Recurrentemente, Sarmiento en *Conflictos y armonías...* reafirma su “fe” positivista: “No pudiendo entrar los orígenes de la tierra en los límites de la ciencia positiva que nuestro Burmeister...”, etc.

(4) David Viñas, en *Indios, ejército y frontera*, habla de cómo los miembros de la generación de 1837 y la generación de 1880 –las dos generaciones decisivas en la constitución del Estado burgués-liberal argentino del siglo XIX- negaban el “gaucho”, inclusive el “indio” que llevaban encima. Esta es una idea muy sugestiva para explorar una problemática de identidades negadas que, desde lo autobiográfico, se proyectan hacia el diseño institucional de la Nación. Esta observación de Viñas puede corroborarse en muchos de esos intelectuales y políticos, pero antes que nadie en el mismo Sarmiento.

Este ya en sus primeros escritos cuenta la relación de una rama de su familia con antepasados huarpes (indios que habitaban su San Juan natal). También en *Conflictos y armonías...* vuelve a mencionar “familiarmente” a los huarpes. Claro que sobre todo desde 1860 tener un antepasado indio era cada vez más “vergonzoso” para alguien que se pensaba dirigente de una “próspera nación”.

(5) Jorge Luis Borges realiza la más conocida reescritura de este pasaje sarmientino, basado a su vez en el Undécimo Remedio del “Memorial de los Remedios para las Indias” (1516) de Las Casas. Borges escribe: “En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros (...) A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos...” (“El espantoso redentor Lazarus Morell, *Historia universal de la infamia*, primera edición: 1934). La relevancia de la reescritura es múltiple. Borges estiliza, reafirma el uso ideológico sarmientino de Las Casas. Por consiguiente, actualiza culturalmente ese uso en pleno siglo XX, proyectándolo literaria e ideológicamente. En gran medida, esto también ayuda a entender la vigencia de la autopercepción como cultura blanca de sectores centrales de la intelectualidad argentina, considerando la proyección de figuras de la dimensión de Borges. Cuando Susana Rotker, en *cautivas...*, revisa la elaboración que la literatura fundacional del país hizo de los “desplazados”, “excluidos” en las fronteras de lo “blanco”, la remitencia a los relatos de Borges es constante ya que éste reescribe decisivamente aquellos relatos fundacionales (y sus bordes críticos).

(6) Esta puede ser otra decodificación posible de ciertas indagaciones que en la crítica literaria latinoamericana contemporánea apuntan a mostrar el devenir articulado

de los códigos literarios en su definición sobre todo con respecto a los códigos jurídicos (en la época Colonial, las Crónicas y los relatos picarescos por ejemplo), y en el siglo XIX hasta entrado el XX con respecto a los códigos científicos. En este enlace, las críticas en cuestión se proponen explorar el origen de la ficción latinoamericana por una parte, y su formalización articulada con los saberes que organizan las formaciones discursivas de cada momento histórico. Al respecto, entre otros ver Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, donde inclusive realiza consideraciones sobre Sarmiento, en particular la etapa de *Facundo* (1845).

(7) La *Historia de Indias* había sido publicada finalmente en 1875 en Madrid. Si bien Sarmiento no hace referencia a ella, es posible que la haya conocido debido a la trascendencia que tuvo su aparición.

(8) Lo que a nivel continental se relaciona con la visión de los indios que emiten documentos como la célebre “Carta de Jamaica” de Simón Bolívar.

(9) El genocidio realizado por la Triple Alianza de Argentina, Brasil y Uruguay – con apoyo de las naciones más poderosas a nivel mundial- en la “Guerra del Paraguay” es también otra imposición de lo “Civilizado” burgués y blanco sobre lo “Bárbaro” mestizo. Fue una acción hacia las “fronteras externas” del Estado Burgués liberal argentino, correlativa del ajusticiamiento de caudillos provinciales opuestos al gobierno central y a la “Conquista” de las “Fronteras” interiores, las que se disputaban con los indios (1982).

(10) La estrategia de Alsina también buscaba crear zonas pactadas de asentamientos –ciudades- indios. Esto era central. Se avanzó, inclusive, en varios

acuerdos con importantes caciques y se comenzó el diseño de algunas ciudades. En estas vivirían no sólo los llamados “indios buenos”, indios muy asimilados ya a la vida de frontera. La gran novedad es que allí vivirían populosas tribus, con estimable autonomía en algunos casos. Evidentemente, esto estaba lejos de ser aceptado por los sectores con mayores intereses y ambiciones económicas de la elite liberal. Luego, tras el “exterminio”, esa elite se distribuirá impunemente los antiguos e inmensos territorios indios para lograr un enriquecimiento espectacular a nivel mundial basado en la unidad económica de la Estancia y su óptima inserción en el circuito agroexportador del orden mundial.

(11) Cabe recordar que durante la Segunda mitad del siglo XIX los antagonistas clásicos de Las Casas son consagrados por la intelectualidad oficial española y esto tiene, es de suponer, grandes repercusiones internacionales. En contra de Las Casas, Menéndez y Pelayo postula la centralidad del pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda y, por otra parte, la Academia de Historia de España inicia la serie de sus publicaciones oficiales con la *Historia...* de Fernández de Oviedo. Esto coincide con las tendencias intelectuales hegemónicas que también definen la valoración que respecto a Las Casas desarrolla Sarmiento en cuanto teórico de su clase social y política.

(12) Es interesante revisar la productividad de nociones como literaturas y culturas de “fronteras”, tan propias del corpus del siglo XIX. Esto define centralmente el proyecto y los logros de trabajos como los de Viñas y Rotker, retomados aquí de modo puntual. Porque en definitiva: ¿La literatura y la cultura de los márgenes no es *siempre* de fronteras? En otras palabras: ¿No se dirime siempre allí esa dialéctica fundamental entre lo parecido y lo diferente, entre lo propio y lo ajeno? Por otra parte, pensar así lleva a

contactar las problemáticas más cercanas en el tiempo con las problemáticas cruciales del período Colonial, porque resulta indudable que es en este período cuando la dialéctica de fronteras muestra su dinámica con formidable vigor, crudeza, y fuerza notabilísima de contrastes. De modo evidente, por ejemplo, ubicar la acción y la orientación de la obra de *Las Casas* en ese tránsito, en esa dialéctica de fronteras donde se juega con inigualable intensidad la relación entre lo parecido y lo diferente, permite comprender todavía más el relieve de sus creencias y proyección. Esta, por supuesto, es una entrada más para abordar una cuestión de por sí muy compleja.

(13) Curiosamente, la generación de 1837, antecedente ideológico directo de la generación de 1880 cuyo principal exponente llega a ser Roca, había sido notablemente antihispanista –era una de las maneras en que reivindicaba ser heredera directa de la “Revolución de Mayo de 1810”-. Los *gentlemen* de la burguesía liberal que se consolida en la segunda mitad del siglo XIX continúan ese antihispanismo, vinculados a la Generación de 1837 por el vector ideológico que es Sarmiento. Pero en el segundo lustro de la década de 1870 los *gentlemen* también asimilan a su perfil el hispanismo arcaizante y neocolonialista (Sarmiento, en primer lugar, evidencia este giro). Como dice Viñas: “Y si la entonación del siglo XV se corresponde con una burguesía comercial incipiente donde el cruzado se imbricaba aún con el *condottiero*, la arbitrariedad y el riesgo, el informe emitido por Roca y la renovada élite que lo iba rodeando respondía a los rasgos, en gran medida miméticos, del *gentleman*.” (1982: 53).

(14) De hecho lo que se consolida estatal y racialmente con decisión desde 1879 se prolonga en el siglo XX, llegando a una de sus manifestaciones cumbres con la Ley de

Residencia (1904), dictada por la élite gobernante en notable perjuicio de la populosa población inmigrante de origen europeo.

Bibliografía

Angelis, Pedro de. *Colección de Obras y Documentos*. Prólogo y Notas de Andrés M. Carretero. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1970.

Ebelot, Alfredo, *Frontera Sur. Recuerdos y relatos de la campaña del desierto (1875-1879)*. Buenos Aires: Kraft, 1968.

Relatos de frontera. Buenos Aires: Ediciones Solar y Librería Hachette, 1968.

Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*. Madrid: Cátedra, 1993.

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Ginés de Sepúlveda, Juan. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: FCE, 1987.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Prólogo, Notas y Cronología a cargo de Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Halperin Donghi, Tulio; Masiello, Francine and Gwen Kirkpatrick (compiladores). *Sarmiento, author of a Nation*. Berkeley, Los Angeles, London: Berkeley University Press, 1994.

Katra, William. *The Generation of 1837: Echeverría, Alberdi, Sarmiento, Mitre*. London, Ontario: Associated University Press, 1996.

Domingo Faustino Sarmiento (Between 1839 and 1852). Arizona: Arizona State University, 1985.

Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. México: Fontamorra, 1987.

Obras Completas. Madrid: Alianza, 1988-1998.

Historia de las Indias. Edición de Agustín Millares Carlo y “Estudio preliminar” de Lewis Hanke. México: FCE, 1986.

Apologética historia sumaria. Edición y estudio a cargo de Edmundo O’Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 1967.

Lojo, María Rosa. *La “Barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

El cuerpo del delito. Un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura letrada en la Argentina Moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Méchoulan, Henry. *El Honor de Dios*. Barcelona: Argos, 1981.

Rotker, Susana. *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina* Buenos Aires: Ariel, 1999.

Said, Edward. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

Sarmiento, Domingo F. *Conflicto y armonía de las razas en América*. Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1913, volumen 37.

Recuerdos de Provincia. Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1913, volumen 2.

Facundo, o Civilización y Barbarie. "Prólogo" de Noé Jitrik, Cronología de Nora Dottori y Silvia Zanetti. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

Viñas, David. *Indios, ejércitos y frontera*. México: Siglo XXI, 1982.

Literatura argentina y política. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Literatura argentina y política. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

**Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier:
percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco**

Rita De Maeseneer
Universiteit Antwerpen (Bélgica)

A Luis Rafael Sánchez

1. ¿Dos alas del mismo pájaro?

Me imagino que mi título hará fruncir el ceño: nadie más diferente que Alejo Carpentier (1904-1980) y Luis Rafael Sánchez (1936). Sánchez es de origen humilde y se crió en un ambiente de radionovelas y de cine de estilo hollywoodiano. Carpentier fue educado en un entorno acomodado y estuvo rodeado de libros y de cultura. Luis Rafael Sánchez más bien es "narraturgo" del contexto coetáneo, Carpentier evoca épocas clave de la Historia en obras que respiran un aliento épico. Muy diferente de cierta musicalidad clásica de los textos de Carpentier es la praxis del puertorriqueño que escribe en un lenguaje "de oído", aunque seriamente retocado. Lo plebeyo hasta lo obsceno es exhibido por el escritor puertorriqueño. En cambio, en la obra de Carpentier hay que buscar con lupa una palabra soez. Proliferan los neologismos y anglicismos en el escritor borinqueño. Carpentier más bien muestra una debilidad por los arcaísmos y es reacio a los anglicismos. El acá y el allá en Carpentier es Europa y América, continente que aborda mediante una constante traslación desde el Viejo Mundo hacia el Nuevo Mundo. El escritor borinqueño, al contrario, sitúa su guagua aérea entre Puerto Rico y Estados Unidos, un acá-allá o allá-acá que lleva a una situación transnacional. Sánchez se centra en seres humanos muchas veces marginados, mientras que Carpentier tiende a pintar frescos históricos a partir de personajes provenientes de familias acaudaladas en la mayoría de los casos.

Soy consciente de que contrarrestar a estos autores es operación harto simplificadora y engañadora, ya que no toda su obra se corresponde a estas oposiciones tajantes. Para demostrar de manera detallada que Carpentier (Cuba) y Sánchez (Puerto Rico) son dos alas del mismo pájaro, se requerirían más "plumas" y más espacio del que dispongo en este artículo. Por tanto, no puedo sino desbrozar el terreno dando los primeros pasos en este encuentro de Carpentier y Sánchez. Quiero agregar que me limitaré esencialmente a la obra narrativa y ensayística de Sánchez escrita a partir de los años setenta y sólo referiré brevemente a sus obras de teatro y sus cuentos de antes de esta década. Carmen Vázquez Arce y otros críticos indican que es en esta última etapa cuando Sánchez encuentra su "verdadera escritura". Para Carpentier me baso en la obra entera, por muy limitadas que sean las referencias a sus novelas y ensayos.

2. Luis Rafael Sánchez lee a Alejo Carpentier

Cuando le hablé a Luis Rafael Sánchez de mi propósito de escribir un artículo sobre la relación entre su obra y la de Carpentier, muy acorde con la discreción que lo caracteriza respecto a los críticos literarios, no aprobó ni desaprobó mi propuesta, sino que empezó a hablarme de lo impactantes que habían sido para él el sufrimiento y la angustia del protagonista de *El acoso*. Me comentó que siempre leía este texto con sus estudiantes cuando impartía clases de literatura. Deduje de sus observaciones que esta novela debía de haberlo impresionado profundamente.

Efectivamente, la única crítica literaria sobre Carpentier de la mano de Luis Rafael Sánchez concierne a esta obra, un tanto particular dentro de la obra creativa del cubano por ser la más experimental y la más centrada en las vivencias de un individuo.(1) Luis Rafael Sánchez publicó en el periódico "El Mundo" del 9 de noviembre de 1963

"Acotaciones a una novela cubana. ("El acoso de Alejo Carpentier")". (2) Algunos fragmentos del inicio y del final del artículo fueron retomados casi textualmente en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, como parte de un "trabajo inédito [de Sánchez] sobre Alejo Carpentier" (Arias 1977: 550) que no llegué a encontrar (¿será una ampliación del artículo de 1963?). Por tanto, me detengo únicamente en el artículo de 1963. Después de formular algunas observaciones sobre el estilo, Sánchez va analizando la posición del lector en el apartado "Subjetivación del lector", el tiempo ("Noticia del tiempo"), la "Veta religiosa", y el "Afán de libertad". Empieza calificando *El acoso* de "obra de arte" que se caracteriza por "la trascendencia poética" (Sánchez 1963: 39). Para lograr crear un "mundo repleto de sugerencias" Carpentier recurre a un léxico "riquísimo y luminoso", a veces, a palabras "desenterrada[s] del polvo de los años" dentro de una "sintaxis difícil" (ibídem). Resume Sánchez:

Difícil la sintaxis. Difícil el estilo todo. De un hartado rebuscado pulimento cuya única desventaja podría ser el que un lector apresurado creyera pulsar entre líneas un barroquismo vacío e inútil. Pero lo libra de ese juicio *a priori* (una sola lectura de Carpentier será siempre un juicio *a priori* en tanto que de ella apenas si se obtiene algo) el hecho ciertísimo de que esa aparente oscuridad inquieta y obliga a volver dos veces sobre lo leído ganando él para su obra la dedicación y seriedad que tanto se escatima. (ibídem)

La obra carpenteriana requiere un lector serio que relea, ya que el cubano es un escritor serio, "seriedad que en Carpentier llega a asustar" (ibídem). Carpentier compagina, por tanto, "arte y oficio". Luego en el apartado "Subjetivación del lector" Luis

Rafael Sánchez no encuentra muy logrado que el lector se vea atrapado en esta madeja que es *El acoso*:

(...) el argumento se traba tan cerradamente que el lector no tiene tiempo para alejarse a una esquina desde donde su mirada resulte medianamente objetiva. No sé si esta tendencia de parte del autor a subjetivar al lector resultará en detrimento del género. Porque la lectura deja de ser entretenimiento y se hace compromiso. Compromiso moral. Y cuando la exigencia es anterior a la acción es inevitable el resentimiento. Que es en fin de cuentas lo que puede disgustar de este excelente escritor: el hecho de presaber que seremos juez y parte en su novela. (ibídem)

A partir de la no diferenciación del habla entre el Acosado, el taquillero y la mujer, advierte que todos los personajes de la novela son uno mismo: todos representan al hombre de hoy, al acosado. En el siguiente apartado "Noticia del tiempo" comenta la maestría de los juegos temporales. Al estudiar la dimensión religiosa del acosado subraya el papel de la iglesia, que no da muestras de caridad ni de amor. Finalmente, muy conforme con el ideario sartreano ve en esta obra una reflexión sobre la soledad, el miedo, la angustia, la libertad (individual o colectiva en relación con el compromiso). (3) Termina diciendo sobre esta novela "excelente": "Carpentier inicia en nuestro continente una singular manera de decir nuestras dudas y convicciones de pueblo. Recogen sus páginas las miserias que diariamente nos arrinconan. De ahí que percibamos en Carpentier, artistas y profetas, una gigante procesión americana" (ibídem).

De estas citas y paráfrasis del texto de Sánchez se desprende una actitud sumamente admirativa hacia esta "novela prodigiosa" y una aproximación muy *suigeneris*. A pesar de la valoración muy positiva, se perciben algunas críticas (a

veces veladas) como la implicación del lector, este actante fundamental en la futura poética de Sánchez, la seriedad que asusta, aunque después es tildada de profundidad ("Dije seriedad y debí decir carácter profundo" (ibídem)) y el peligro de una vacuidad u oscuridad barrocas, remediado por segundas lecturas. Volveré sobre estas ideas después de haber averiguado primero si los textos carpenterianos se encuentran mencionados de manera explícita en las obras de Sánchez.

3. Luis Rafael Sánchez cita a Alejo Carpentier

En lo que atañe a la "narrativa" de Sánchez, ha sido poco fructuosa mi búsqueda de las huellas intertextuales más evidentes, las citas. Así Arcadio Díaz Quiñones no menciona ninguna remisión a Carpentier en las notas de su excelente edición de *La guaracha del Macho Camacho* en Cátedra. Aunque yo tampoco encontré nada, sí mantengo la hipótesis de que Sánchez a veces hace un pastiche del cubano, por ejemplo, en el ideolecto de Vicente Reinoso. Suena muy carpenteriano el lenguaje rebuscado del Viejo (Vicente Reinoso) cuando le habla a la China Hereje: "Explosión popular la tuya, savia y entraña de la tierra mía, clarinazo a mi núbil corazón, el vendaval de tus besos: dijo el Viejo semanas después. Ella pensó, milésima ocasión: este jodío hombre habla en griego" (Sánchez 2000: 272).

Tampoco en *La importancia de llamarse Daniel Santos* sobresalen las remisiones manifiestas a Carpentier, uno de los autores que dice haber saqueado el mismo Sánchez en su "Despedida" (Sánchez 1989: 211). A pesar de esta restringida exhibición del legado carpenteriano, no se puede pasar por alto que el prólogo, "Presentación", se llama "El método del discurso". Sánchez prosigue el juego de Carpentier con Descartes en su novela del dictador, *El recurso del método*. Aunque en la "Presentación" Sánchez no refiere al

tema de la dictadura, arguyo que una de las posibles pistas de lectura de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, sobre todo de la primera parte, "Las palomas del milagro", consiste en una reflexión sobre la temática dictatorial y la novela del dictador. (4) Indico algunas pruebas para corroborar mi hipótesis. En la primera parte se integran diálogos situados en diferentes partes de América en los que se recogen también las palabras características de las diferentes zonas, recurso típico de este subgénero. El tema de las evocaciones es la figura de Daniel Santos, el super Macho que se asemeja a un dictador en determinadas ocasiones (de ahí la alabanza de este "Patriarca" y "Macho" en un fragmento de la segunda parte "Vivir en varón" (Sánchez 1989: 105-106; 124-125)). Así cuando Santos se enamora de una prostituta panameña, la Chola de Chiriquí, no lo para nadie para conseguirla:

Intervino y compró, a precio de oro, el contrato que comprometía a la Chola de Chiriquí a quedarse en sus preciosos cueros, dos veces por noche, en la tarima del *Panameña De Mi Vida*. Intervino y, como un ministro de finanzas deficitarias de alguna república bananera, becó a cuanto bebedor de cerveza o ron o guaro o whisky de importación, cayó por el *Panameña De Mi Vida* mientras duró la corta nostalgia de la Chola de Chiriquí. (Sánchez 1989: 20)

En otro momento surge una referencia a los "santos" dictadores sin que realmente venga al caso: "[Daniel Santos] Hablaba del Caribe azotado por ciclones sin ventarrón ni agua –San Fulgencio, San Rafael Leonidas, San Francois [sic], San Marcos, San Anastasio" (Sánchez 1989: 28). Aparte de otras remisiones a dictadores diseminadas en el libro (Don Marcos de Venezuela; Arias de Panamá, Velasco Ibarra de Ecuador, "El gorilón militarón de la cuenta bancaria en suizo ascenso. El gorilón santurrón que se

apodera del *reino de este mundo* (...)" (Sánchez 1989: 39; 49; 64; 109; mi énfasis) ...), la prueba más contundente del diálogo con Carpentier se encuentra en las observaciones del dominicano Persio Almonte casi al final de la primera parte. A diferencia de todos los demás entrevistados, Persio no evoca a Daniel Santos, sino a la bestia, es decir, Trujillo, que precisamente instrumentalizó la música popular (el merengue) al servicio del poder. (5) Sólo es al final cuando Persio se pone a hablar de Daniel Santos y de su carácter de insubordinación. Entonces Persio facilita algunos recortes sobre Santos, invitado a cantar por Trujillo en 1946 como "*datum* gráfico". Comenta Persio: "Disculpe el latinajo que lo aprendí en el *Larousse*" (Sánchez 1989: 57-58). No puedo sino recordar las citas del *Pequeño Larousse* en *El recurso del método*. El dictador lamenta no figurar en él y antes de morir extrae de las páginas rosadas del *Larousse* su última frase "*Acta est fabula*" (Carpentier VI 293; 338). (6) En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Sánchez reflexiona de manera indirecta sobre el dictador populista y no sobre el dictador ilustrado, como era el caso de Carpentier. Ya comentó García-Canclini en "La puesta en escena de lo popular" (1989: 191-235) que cultura popular y populismo pueden estar ligados. Por ende, el cantante Daniel Santos que llega con su voz al alma del caribeño y de los latinoamericanos puede parecerse a los líderes populistas, a la vez que constituye una forma de resistencia y oposición. Sánchez apunta hacia el peligro que implica *his master's voice* (idea que le robó a González Echevarría (1985), esta arma de doble filo. Por una parte, la bohemia e insubordinación de Daniel Santos significan oposición a la dictadura (Sánchez 1989: 110; 133), por otra parte tanto el dictador como el cantante recurren a la voz para hechizar a la gente, aunque la finalidad es diferente... por suerte. Yendo aún más allá, *La importancia de llamarse Daniel Santos* plantea interrogantes fundamentales a cualquier escritor. Se le presenta siempre un problema de

autoría, de poder de la palabra, tema ya tratado en *Yo el Supremo* de Roa Bastos que reduce al autor a un compilador o en *El otoño del Patriarca* de García Márquez donde proliferan tantas voces que se desvanece algún centro ordenador. Sánchez alude en varias ocasiones a este tema, por ejemplo, en "Lector, un texto dictador y absolutista totalizan el güevo y los textículos" (Sánchez 1989: 128). Finalmente, surge la pregunta de qué puede la escritura (de Sánchez) contra la manipulación de la masa por la palabra y la voz, "esta oralidad que constituye una 'narración de la nación' mucho más potente que la escritura" (De Maeseneer 1999: 11). De esta manera unas simples remisiones me han llevado a tocar una serie de problemas fundamentales para el escritor (caribeño) con los que se han enfrentado tanto Carpentier como Sánchez.

Me quedan por señalar otras dos citas de Carpentier que se sitúan en la última parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, "Cinco boleros aún por melodiarse". El yo, alter ego de Luis Rafael Sánchez, subraya su nostalgia de Puerto Rico y del Caribe advirtiendo en un restaurante de Cali (Colombia): "El Caribe suena, suena" (Sánchez 1989: 169). Vamos a ver enseguida que Sánchez atribuye esta frase a Carpentier. Luego titula uno de los fragmentos "*Tientos y diferencias*" (Sánchez 1989: 181) e integra en él también los verbos "tentar y diferenciar" para evocar el bullicio y las múltiples actividades comerciales de los indígenas en Quito. Me voy a referir más adelante a la intertextualidad en Sánchez, pero ya puedo adelantar que se ha observado que en gran parte de las referencias intertextuales Sánchez se limita al juego jocoso con un título de una obra y una frase más o menos conocida. Aquí también la presencia de Carpentier en el texto es un guiño no muy profundo a primera vista, aunque las dos citas sugieren la antillanidad cuando está fuera de su tierra natal. El que Sánchez elija remisiones a la obra ensayística

de Carpentier me lleva a suponer que concede mucha importancia a esta vertiente de la obra carpenteriana.

Efectivamente, en su "ensayo", "Las señas del Caribe" (1994) Luis Rafael Sánchez selecciona a partir del cubano Alejo Carpentier, el dominicano Pedro Mir, el puertorriqueño Luis Palés Matos, respectivamente la música, la emigración (la errancia) y el componente negro, como los factores sobre los que se afianza la identidad cultural de las Antillas: "El son, la prietura y la errancia definen el Caribe según opinan tres de sus escritores imprescindibles e indudables, Alejo Carpentier, Luis Palés Matos y Pedro Mir" (Sánchez 1994: 45). En "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe" (ensayo no recogido en *Tientos, diferencias y otros ensayos*) Carpentier afirma "Todo suena en las Antillas, todo es sonido" (Carpentier 1981: 180). Señala que se llega a hacer música clásica con los instrumentos de allá: "(...) [los músicos caribeños] están ejecutando en esos instrumentos genuinamente antillanos hasta música de Bach" (ibídem). En "Las señas del Caribe" Luis Rafael Sánchez formula una especie de variación sobre esta idea y va aún más allá, afirmando que la música popular se eleva al nivel clásico: "Oyendo el son gustoso de Lucy Fabery, viendo a Lucy Fabery elevar el movimiento corporal a concierto filarmónico, se reconoce la verdad en que incurre el cubano Alejo Carpentier, cuando escribe *el Caribe suena, suena*" (Sánchez 1994: 42). Luis Rafael Sánchez retiene de la conferencia de Carpentier precisamente este elemento fundamental para su propia poética, la música relacionada con la oralidad, y no la historia, tema en que se explaya ampliamente Carpentier en la mencionada charla (y en su praxis escritural). Como era de esperar la lectura de Carpentier se hace en función de las propias obsesiones y de los propios demonios del autor boricua, la oralidad en relación con el interés por el Caribe, y por extensión por América.

Puedo concluir que Sánchez remite a Carpentier en contadas ocasiones. Las referencias que se limitan casi exclusivamente a títulos parecen reducirse en una primera aproximación a un juego divertido ("método del discurso", "tientos y diferencias", "El Caribe suena"...), pero tienen implicaciones más profundas, como la importancia de la musicalidad en el Caribe y la reflexión sobre la novela del dictador hasta sobre el mismo acto escritural.

Para completar este apartado sobre las citas, me llamó la atención que Sánchez titulara uno de sus ensayos recientes, "El reino de este mundo". Cita en el texto las frases famosas del último capítulo de *El reino de este mundo* que aluden al hecho de que el hombre puede "querer mejorar lo que es" e "imponerse tareas". En base a ellas Sánchez aboga por crear un "reino del lector", una gran biblioteca en Puerto Rico, ya que el libro es "la llave maestra" para este mundo (Sánchez 2003: 114). De manera indirecta asocia a Carpentier con lo literario. El énfasis en la importancia de la lectura sugiere uno de los rasgos que ambos autores tienen en común a mi modo de ver: una intertextualidad canibalesca. El interés por el Caribe (América) mencionado en "Señas de identidad" y la intertextualidad tienen que ver con una visión barroca, enfoques que intentaré elucidar a continuación.

4. Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier (no) se conciertan

4.1 Baroque, vous avez-dit baroque?

Siempre me ha intrigado que tanto a Carpentier como a Sánchez se les haya tildado de barrocos hasta de neobarrocos. Todo consiste en saber cómo se interpreta este término. Si pensamos en las asociaciones más frecuentes, es obvio que uno de los grandes temas,

ya del barroco histórico (el del siglo XVII), desempeña un papel protagonista en sendos autores: me refiero al *theatrum mundi*. Basta con pensar en *El siglo de las luces* y los disfraces de Víctor Hugues, Sofía y Esteban o en el inicio de *Los pasos perdidos*, situado en una sala de teatro (Collard 1989; 2003). En *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez el apartamento donde la corteja espera a Vicente Reinoso se asemeja totalmente a un escenario teatral. La estructura fragmentada y la ubicación en varios espacios en *La importancia de llamarse Daniel Santos* hace como que pasemos de un escenario a otro. También el tema de la ambigüedad, que se esconde bajo la máscara otra identidad, está presente desde el título de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, variación sobre *The Importance of being Earnest* de Oscar Wilde. El juego, la máscara, la simulación se sitúan incluso a nivel sexual: el macho latinoamericano, el *latin lover* Daniel Santos, presenta rasgos homosexuales (Aparicio 1993: 85-86; Perivolaris 2000: 122-133). En Carpentier muchos personajes bregan con un ser y un estar aunque no a nivel de *gender*. El ejemplo más elocuente es el Primer Magistrado: no sólo está escindido entre yo y él, sino que también asume varios papeles reflejados en diferentes denominaciones como el Presidente, el Mandatario, el Ex.

Desde otra acepción corriente del barroco -la estilística-, lo verboso, el lenguaje enrevesado y sensorial caracteriza a ambos autores. Recordemos que Luis Rafael Sánchez señaló para *El acoso* el peligro de un "rebuscado pulimento" que podía llevar a un "barroquismo vacuo e inútil", si no se leía bien. Consciente del riesgo que implica, Luis Rafael Sánchez, que también requiere un lector que lea dos (o más) veces, adoptará un estilo que se puede llamar barroco a partir del momento en que escribe "novelas". El autor boricua se labró un lenguaje muy particular caracterizado por sinuosidades sintácticas, obsesivas repeticiones, retruécanos, anáforas, cacafonías y efectos onomatopéyicos,

todos generadores de la percepción auditiva del texto, su tan mentada oralidad que rompe con muchas reglas. (7) Sus textos avanzan en "oleajes alucinatorios" para usar una expresión que encontré en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Sánchez 1989: 209). Recuerdo un ejemplo de esta fabulación: "La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos radicaliza los sentidos, los persuade a corear el cancionero que impide que el músculo duerma y la ambición descanse. La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos se enrosca en los sentidos como serpiente prudente, aguza sus percepciones hasta que el placer o su búsqueda llamean" (Sánchez 1989: 114). O saboreemos esta frase de *La guaracha del Macho Camacho*:

Previo y colectivo y consciente reconocimiento de la inutilidad de la protesta pero: un coro de claxones procedía, todos a una como Fuenteovejuna. Volátil encielado de bocinas. Y, sepultado por el claxónico desafinado, sorteado entre el vocinglerío, culebrea el guaracheo que libertan las trescientas estaciones radiales, grito de purísima salsería: *La vida es una cosa fenomenal*. (Sánchez 2000: 155)

En su capítulo "La escritura barroca de Carpentier" Alexis Márquez Rodríguez (1982: 179-331) comentó ampliamente los procedimientos lingüísticos y léxicos de descripciones detalladas, frases paralelas, adjetivación, efecto eco, etcétera. Miremos el siguiente ejemplo de *El siglo de las luces*:

Pero nada era comparable, en alegría, en euritmia, en gracia de impulsos, a los juegos de las toninas, lanzadas fuera del agua, por dos, por tres, por veinte, o definiendo el arabesco de la ola al subrayarlo con la forma disparada. Por dos, por tres, por veinte, las toninas, en giro concertado, se integraban en la existencia de la ola, viviendo sus movimientos, con tal identidad de descansos, saltos, caídas y aplacamientos, que parecían

llevarla sobre sus cuerpos, imprimiéndole un tiempo y una medida, un compás y una secuencia. (Carpentier V: 217)

La obra cumbre al respecto es, por supuesto, *Concierto barroco*, cuyas evocaciones sensoriales y agudezas estilísticas sustentan la recreación de toda una época y un ambiente. Recordemos el bellissimo inicio de la novela. "De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; (...)" (Carpentier IV: 147). (8)

A sabiendas de que requeriría un estudio más profundizado, sostengo que la escritura 'barroca' de Carpentier es más construida y equilibrada que el despilfarro verbal más osado de Sánchez. En una entrevista con Rodríguez Monegal, Sarduy definía a Carpentier como "un neogótico, que no es lo mismo que un barroco" (Sarduy 1999 II: 1168), aunque citaba en su ensayo "El barroco y el neobarroco", un ejemplo de *El siglo de las luces* para ilustrar el procedimiento neobarroco de la proliferación de sintagmas. Las frases de Carpentier son muy construidas, arquitectónicas, equilibradas, mientras que en Luis Rafael Sánchez prima el efecto sonoro y la profusión de sentidos. Coincido con el escritor cubano René Vázquez Díaz quien afirma en un ensayo todavía no publicado: "Carpentier se cuidó mucho de crear una literatura con una estructura gramatical impecable, cartesiana en el sentido de las ideas claras y distintas: el barroco de la descripción, la enumeración y las asociaciones, sí, pero por medio de la historia bien contada y las palabras ajustadas a su exacto significado".

Allende de las interpretaciones más vistosas del barroco que acabo de comentar, cabe indagar más en los fundamentos que están detrás de estas manifestaciones barrocas a nivel formal y a nivel del contenido. Me basaré en "Le néo-baroque en question.

Baroque, vous avez dit baroque?" de Françoise Moulin Civil, teniendo en cuenta también otros estudios específicos sobre Carpentier y sobre el barroco (Burgos, Bejel, Márquez Rodríguez 1992, Guerrero, Wakefield). Françoise Moulin Civil esboza la evolución en la interpretación del concepto desde Carpentier pasando por Lezama Lima hasta Sarduy. Indica que la reflexión sobre el barroco como forma expresiva está íntimamente relacionada con un problema de orden ontológico: es la forma por excelencia para expresar lo real maravilloso de América en Carpentier. También Lezama Lima aboga en *La expresión americana* por un barroco como expresión de lo latinoamericano, ejemplificado en las obras del indio Kondori o del mulato Aleijadinho. Lo que diferencia a ambos gigantes cubanos es que Lezama ve el barroco no como algo típico de la naturaleza americana, sino como cultura, un banquete literario como tema y como código cultural simbólico. Moulin Civil advierte:

En ce sens, le baroque selon Lezama, s'éloigne définitivement du baroque ontologique de Carpentier. Le baroque n'est pas affaire de nature, mais de culture. Dans un discours moins critique que fondé en poésie, le constant renvoi à la culture invalide toute possibilité d'ontologisme chez Lezama. On serait tentée de repérer en cela les premiers signes d'un baroque "culturalisé" comme chez Severo Sarduy, donc d'un néo-baroque... (Moulin Civil 1998 : 39)

Quisiera agregar que entre la "teoría" y la praxis hay un gran trecho en Carpentier: sus textos rebosan de remisiones a otros textos y volveré sobre este aspecto. Por eso las observaciones de Moulin Civil sólo son válidas para lo expuesto en los "ensayos" carpenterianos.

Moulin Civil explica también la diferencia entre el barroco determinado por la época (el barroco histórico y el neo-barroco) - distinción que defiende Sarduy- y el barroco d'orsiano como fenómeno constante -tesis a la que adhiere Carpentier. Luego define los rasgos del neobarroco sarduyano de la siguiente manera : "Les mots clefs de cette esthétique néo-baroque sont à l'image de ceux qui fondent l'esthétique modèle : la répétition, l'instabilité, la fragmentation. Il est clair en effet que ces trois notions sont déjà constitutives du baroque entendu comme décentrement, excès et excentricité, toutes pratiques que l'on retrouve dans le néo-baroque : (...)." (Moulin Civil 1998 : 30). Y más adelante añade: "Artificialisation, carnavalisation, simulation, voilà donc les maîtres mots du néo-baroque sarduyien. Toutes pratiques qui servent une finalité évidente: la transgression des codes et des canons, fussent-ils physiques, moraux, idéologiques, littéraires..." (Moulin Civil 1998 : 46).

En una primera aproximación, se podría afirmar que la obra de Luis Rafael Sánchez es más cercana al neobarroco sarduyano. De ahí que rinda homenaje a Severo Sarduy en el delirante diálogo entre tres locas cubanas en la primera parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Sánchez 1989: 21-25), donde el estribillo "Que el relajo sea con orden" constituye, entre otros elementos, el guiño más obvio a *De donde son los cantantes*. (9) Tampoco creo que sea casualidad que el psiquiatra de *La guaracha del Macho Camacho* se llame Severo Severino. En cuanto a construcción y concepción de sus textos narrativos, la carnavalización, fragmentación e inestabilidad se destacan en todos los artículos críticos sobre las dos 'novelas' de Sánchez. Pero Sánchez se acerca también a los otros dos pensadores mencionados. Del resumen se desprende que en Lezama y en Carpentier resalta asimismo la estrecha relación del barroco con el carácter mestizo de América. Lezama (y Sarduy) recalcan también la intertextualidad. Miremos

más de cerca estos dos conceptos ya anunciados en el tercer apartado: América y la intertextualidad.

4.2 Buscando América

Carpentier subraya el estrecho vínculo entre el barroco y (lo real maravilloso de) América en su ensayo "Lo barroco y lo real maravilloso":

¿Y por qué es América latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente –y eso lo ha visto admirablemente Simón Rodríguez- la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco. (Carpentier 1987: 112)

Esta cita de Carpentier presenta algunas semejanzas con lo observado por Luis Rafael Sánchez en su artículo de 1975 sobre *El otoño del Patriarca*: "¿Necesita reiterarse que el esplendor cimarrón de nuestro continente mestizo, su encantadora cursilería de verso rimado y declamado, su fofa cultura de cartón, se apresan y se emplazan con una lengua barroca y preciosista, cantarina e inflada en su sentido y contenido?" (Sánchez 1975a: 15).(10) Haciendo caso omiso de la caracterización en parte más negativa del barroco en Sánchez (Sánchez construye y destruye al mismo tiempo) y el mayor énfasis en el carácter cimarrón (fuga y resistencia) del mestizaje, me interesa subrayar aquí el vínculo entre lo americano, el mestizaje y el barroquismo.

En la praxis escritural de Carpentier observamos que esta vocación americana se percibe desde sus primeras obras, aunque Cuba y las Antillas ocupan un lugar de honor. En Sánchez más bien asistimos a una ampliación, por lo menos en sus "novelas". Mientras que en sus "ensayos" sigue predominando Puerto Rico, en su trayectoria "novelística" vamos desde el ambiente asfixiante de Puerto Rico en *La guaracha del Macho Camacho* hasta América en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. New York "la capital ensoñada por Bolívar" (Sánchez 1994: 23), Colombia, México, Panamá, Ecuador, Venezuela, Puerto Rico, Cuba ... constituyen los diferentes escenarios en los que se desarrolla la fabulación. Dicho en las palabras de Tineo vamos "de la isla al continente" (1993). De la manera más emblemática se podría interpretar como "señor barroco" (Lezama) o señor "criollo" (Carpentier) al Amo mexicano, mientras que Filomeno sería el cimarrón (Bejel 1987: 84). En Luis Rafael Sánchez el nuevo señor barroco es Daniel Santos, un Calibán (Morell; Perivolaris 2000: 135-141). Temáticamente, Carpentier rescata la historia escrita y olvidada sobre América (y en particular sobre las Antillas) y la re-escibe, la manipula, la tergiversa al modo americano. Sobre todo en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Luis Rafael Sánchez introduce la historia oral de América en sus escritos. Dijo en un artículo que los intersticios de la historia latinoamericana se entienden más eficazmente mediante la música popular que a base de los manuales de historia (Sánchez 1992: 8). Gracias al bolero, esta lengua franca, esboza la biografía sentimental del continente. Por lo que se refiere al lenguaje, ambos autores no son nada fáciles de leer en parte a causa de su reivindicación americana. Sánchez escribe "en puertorriqueño", integrando incluso su vertiente plebeya. Carpentier es más parco en su acercamiento a los americanismos y cubanismos, aunque los defiende en sus escritos 'teóricos' (De Maeseneer 1991). De todas formas coinciden en el hecho de que quieren

"decir América" en las palabras de Carpentier, o "la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra" en la expresión feliz de Luis Rafael Sánchez, variante sobre la "América dura, América amarga, América tomada" de *La pasión según Antígona Pérez* (Sánchez 1975b: 14). (11) Constituyen variaciones sobre "Nuestra América" de Martí o "Buscando América" del cantante panameño, Rubén Blades.

4.3 Citas citables

Otra perla en el mosaico Carpentier-Sánchez nada completo es la intertextualidad. Efraín Barradas (1981: 83-101), Carmen Vázquez Arce y Wilfredo Corral ya indagaron en el tema para Luis Rafael Sánchez en su vertiente auto-intertextual, la relación entre los 'ensayos' y su obra creativa. Queda mucho por hacer en relación a la dinámica propiamente intertextual en su obra creativa. (12) Para Carpentier, es amplísima la lista de trabajos sobre las relaciones intertextuales en su obra y también ha sido estudiado el vaivén entre su trabajo ensayístico y periodístico por un lado y su obra ficticia por otro lado. (13) De manera tentativa podría avanzar las siguientes tesis respecto a la intertextualidad en ambos escritores.

En primer lugar, Carpentier y Sánchez recurren a hipotextos de índole escrita y de índole oral en proporción inversa. Vicente Francisco Torres (1998: 66-78) rastreó las escasas referencias a la música popular en las primeras obras de Carpentier. Por supuesto, en *La música en Cuba*, el autor cubano dedica mucha atención a la canción de origen popular y la influencia afrocubana en el desarrollo musical de la isla. En los "contextos ctónicos" de su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana" arguye que la tradición oral del romancero en América nos pone en contacto con la cultura directamente

heredada de Occidente a través de los conquistadores. La música americana popular muchas veces es introducida por el desvío de Europa. Recordemos que Filomeno transforma el "kabala sum" en la canción para matar la culebra, "calaba son", y que Vera reconoce ritmos africanos en *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Como he demostrado en mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, en Carpentier el recurso a fuentes escritas de índole esencialmente histórica y literaria es aplastante y cada vez más visible por las marcas de citación a medida que vamos avanzando en su obra. Carpentier cita literalmente en estilo directo fragmentos a menudo poco conocidos, lo que invita a remontarse a las fuentes. Entre los cientos de ejemplos, escojo dos. La cita del "Retablo de Maese Pedro" del *Quijote* de Cervantes (II, 26) en boca del Amo mexicano (llamado el viajero) respecto a la verbosidad de Filomeno: "Prosigue tu historia en línea recta, muchacho –interrumpe el viajero–, y no te metas en curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas" (Carpentier IV: 157). Esta cita constituye una *mise-en-abîme* de todo el proceso (y el problema) escritural en Carpentier en conflicto con la oralidad, a la vez que subraya una característica muy caribeña (latinoamericana), la tendencia a la profusión verbal.(14) Pongamos este otro ejemplo de *El recurso del método*, unos versos de "Pour fêter une enfance" de *Eloges* de Saint-John Perse citados por el Agente Consular de Estados Unidos para alabar a las negras del Trópico: "–*et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblait [sic]... sa bouche avait le goût des pommes-roses, dans la rivière, avant midi '...'* " (Ignoro de quién pueda ser esto que [el Agente Consular] acaba de recitar (...))" (Carpentier VI: 288-289). A partir de mis pesquisas he formulado la hipótesis de que Carpentier reivindica a los escritos fundacionales de la cultura occidental como la Biblia, Cervantes, Descartes,

Shakespeare, Dostoievski, ... Muy pocos escritores latinoamericanos (ni siquiera coetáneos) forman parte de su mundo citacional explícito. Pone a prueba constantemente los conocimientos de la cultura esencialmente occidental y más de un lector, tanto europeo como americano, se empacha con tanta erudición.

Luis Rafael Sánchez "se adueñó de los códigos de la barriada" (Corral 1993: 81). Pone en evidencia la cultura de masas (cine, telenovela, prensa amarilla, anuncios) y la cultura oral reservando las marcas académicas de la citación a estas fuentes orales. La cursiva, la sangría, las comillas indican casi siempre versos de boleros, guarachas, sones... que pululan en las "novelas". No quiere decir que no se incluyan remisiones a la alta cultura. Las notas explicativas de la edición de *La guaracha del Macho Camacho*, al cuidado de Arcadio Díaz Quiñones, revelan que Sánchez cita sobre todo a autores hispanoamericanos, con énfasis en los puertorriqueños, y a peninsulares canónicos. Las referencias a Borges, Quevedo, Darío, Palés Matos están dispersas por el texto sin marcas y muchas veces se reducen al título o a frase-citas, citas muy conocidas, de manera que se las lexicaliza. Hasta se borran los "orígenes de cada texto" (González Echevarría 1983: 99-100). Así se parodia el título del libro de cuentos *Todos los fuegos el fuego* de Cortázar en: "(...) chingueteo y metemaneó y el que o tiene dinga tiene porquero de Trujillo y tiene naborí: todas las leches la leche: el trigueño subido de aquí" (Sánchez 2000: 177). (15) Y en *La importancia de llamarse Daniel Santos* la ubicación en un bar de Perú propicia una remisión a Vargas Llosa (¡y a una novela que trata de la dictadura!): "Para rematar la noche que quedaba mudamos la conversación a *La Catedral*" (Sánchez 1989: 33). Estos juegos intertextuales a veces superficiales hacen que "el procedimiento amplí[e] potencialmente el público receptor, al hacer menos elitescó el grado de competencia exigido al lector para reconocer, cómplice, el guiño paródico" (Rotker 1991: 26). Al

conceder más preeminencia a la intertextualidad con canciones se trata de una "apertura o democratización del lector ideal *puertorriqueño o caribeño*" (Aparicio 1993: 77). Incluso diría que el lector no latinoamericano, no familiarizado con las canciones más bien se queda fuera de las resonancias de boleros y sones que permean los textos.

En segundo lugar, Carpentier no suele cuestionar la autoridad del texto citado muchas veces con finalidad laudatoria, sino que quiere integrarlo todo en una actitud de caníbal resemantizando y subvirtiendo ligeramente sus queridos textos dentro de lo americano. Luis Rafael Sánchez también canibaliza, pero más bien desvirtúa la cultura alta haciéndola menos visible, equiparada hasta subordinada al fondo oral. Su proliferación intertextual no se funde en un concepto totalizante, sino que los textos nos dejan más bien una impresión de fragmentación y dislocación. Luis Rafael Sánchez ataca de manera radical la misma novela, el mismo discurso, lo que no ocurre de la misma forma en Carpentier. Pero lo que les une es esta conciencia de tomar la palabra intentando englobarlo todo desde la periferia para decir América con énfasis en el Caribe. Luis Rafael Sánchez dijo en una entrevista con Carmen Dolores Hernández:

(...), toda mi obra se podría examinar desde el gusto por replantear lo periférico, lo subartístico, lo subliterario, lo subterráneo, lo que siempre se levanta contra el canon. Tiene que ver mucho con mi misma persona, mi procedencia social e incluso con algo que decía bellísimamente Alfonso Reyes: nuestra generación, los que empezamos a alimentarnos culturalmente en los años cincuenta, llegamos un poco tarde al gran banquete de la civilización. Ese llegar tarde nos convierte en seres de la marginalidad cultural; habitamos la periferia. Pero en la periferia a veces se producen unas claves más

claras, que dicen más sobre las sociedades que lo que marcha por el centro. (Dolores Hernández 1999: 19)

Bajo la influencia de las ideas spenglerianas también Carpentier siempre ha sido muy consciente de su posición periférica y local, pero la ha elevado a un nivel universal, siguiendo el famoso precepto unamuniano.

5. Abrid el concierto

De lo comentado se puede inferir que Luis Rafael Sánchez ha asimilado y digerido a su manera diferentes visiones de diferentes autores (mayoritariamente caribeños) para construir la suya muy propia. Aunque no es la influencia más aparatosa, creo haber demostrado que Carpentier ha sido para Sánchez un ausente-presente que planea sobre su obra como el Colón convertido en sombra en la última parte de *El arpa y la sombra*. Les unen la intertextualidad, cierta tendencia al barroco y el interés por su mundo caribeño/americano. Sé que he dejado de lado muchas aproximaciones como la errancia, el *acá-allá*, la actitud diferente frente a la nación, el negro o la cuestión del *gender*, que enriquecerían y complicarían aún más el diálogo lleno de armonías y disonancias entre Sánchez y Carpentier. (16) También hubiera tenido que tomar en consideración la evolución y los matices en ambos autores respecto a los enfoques tratados. De todas formas, esta confrontación me ha permitido reflexionar más sobre los caminos donde se encuentran ciertos autores caribeños. Y si mis reflexiones no han convencido, me gustaría que por lo menos se les imaginara tocando en una orquesta, tal vez un híbrido de la Sonora Matancera y de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Sánchez bien podría hacer el papel de percusionista y Carpentier sería el violinista en un fenomenal concierto barroco, muy caribeño, profundamente americano.

Notas

(1). Los críticos analizaron el contexto histórico y la relación con el machadato (Sánchez 1975c), la función de la "Tercera Sinfonía" de Beethoven (Volek 1970; Giacomani 1970). También se ha adoptado un enfoque psicoanalítico/filosófico insistiendo en la importancia de la madre-matriz (Vásquez 1996: 30-35) y en la búsqueda de un punto de unión, un refugio, una teodicea (González Echevarría 1993: 238-264). Esther Mocega González (1980) propuso una lectura de índole religiosa que no me convence del todo.

(2). Una vez más agradezco el envío del artículo a Rosa Guzmán, mi infalible último recurso para mis búsquedas bibliográficas.

(3). No me es posible desarrollar la importancia de Sartre para ambos escritores en los años 50/60. Para Carpentier remito al estudio de Mac Donald (1980) "Magical Eclecticism: 'Los pasos perdidos' and Jean-Paul Sartre". También González Echevarría (1993) se refiere a la impronta sartreana. En "Sartre en la literatura puertorriqueña" Méndez dedica una parte a su influencia en la obra temprana de Luis Rafael Sánchez (Méndez 1981: 75-80). El mismo Sánchez incluye en *La guagua aérea* un comentario sobre una recopilación de artículos de Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus* (Véase "Vargas Llosa o el arte de leer" Sánchez 1994: 145-147).

(4). Ortega ya aludió a esta relación con la novela del dictador en su discusión del tema de la modernidad en Sánchez (Ortega 1991: 40-41).

(5). De manera ficticia el dominicano Enriquillo Sánchez elabora esta idea del lazo entre música popular y dictadura en *Musiquito. Anales de un déspota y de un*

bolero (1993) (Véase De Maeseneer 2002: 43-46). Quiero añadir que el nombre de Persio constituye un velado homenaje a un personaje que aparece casi como alter ego en muchos libros del escritor dominicano, Marcio Veloz Maggiolo, situados en gran parte en el ambiente sofocante del trujillato. Marcio Veloz Maggiolo me confirmó esta conjetura en una entrevista que le hice el 7 de abril de 2003. El tejido intertextual es por tanto muy denso.

(6). Recuerdo los contextos: "([El Agente Consular] Tomó un libro que descansaba sobre la mesa) – "Figura usted en el Pequeño Larousse? ¿No?... Pues entonces está jodido"... Y aquella tarde lloré [el dictador]. Lloré sobre un diccionario – "*Je sème à tout vent*" – que me ignoraba." . (Carpentier VI: 293). En cuanto al otro contexto leemos: "De todos modos, para que quede en la Historia, debo pronunciar una frase a la hora en que me lleve la chingada. Una frase. La leí en las páginas rosadas del Pequeño Larousse: "*Acta est fabula*". -"¿Qué dijo?-preguntó el Cholo Mendoza. –"Habló de una fábula"- dijo Ofelia. –"?Esopo, La Fontaine, Samaniego?" –"También habló de un *acta*." –"Ya se entiende"- dijo La Mayoral- "Que no la vayan a enterrar sin acta de defunción. La catalepsia..." (Era cierto: el miedo mayor de todos los campesinos de *allá*). (Carpentier VI: 338).

(7). Vázquez Arce arguye que muchos de estos procedimientos provienen del escritor puertorriqueño Emilio Belaval, uno de los grandes ejemplos para Luis Rafael Sánchez quien escribió su tesis doctoral sobre este autor (Vázquez Arce 1994: 60).

(8). En su libro *Poétique baroque de la Caraïbe* Dominique Chancé (2001: 52-57) comenta extensamente el ejemplo citado de *El siglo de las luces* y para el análisis estilístico de *Concierto Barroco* remito al estudio de Pelegrin.

(9). Sánchez incluye también un poema de Sarduy sobre el "güevo" en su alabanza de dicha parte del cuerpo: "Mas, no como Severo Sarduy poemando el güevo que saca y mete, mete y saca ¡Mete!, *Y si ardor o pudor o amor, Ay saca, lamida maruga, Mojada matraca entra mejor*" (Sánchez 1989: 128). Quiero agregar que se pueden establecer más vínculos a partir del neobarroco. Véase "La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco" de Barradas (1998). Agradezco a Carmen Ana Pont el que me haya facilitado esta referencia.

(10). Al incorporar el artículo "'El otoño del patriarca o el escritor como peso completo' en *La guagua aérea* Sánchez propone una versión un tanto distinta: "Necesita explicarse que el esplendor cimarrón de nuestro continente, prietón por mestizo, además de su cursilería de rima y ripio, se emplaza con una lengua preciosista y cantarina? El barroco, por acá, tiene más de esencia que de forma, más de intrínquilis que de ornamento" (Sánchez 1994: 137). Queda mucho por hacer en la crítica genética tanto en lo que se refiere a Sánchez como a Carpentier.

(11). En esta obra de teatro cuyo subtítulo es *Crónica americana en dos actos*, Sánchez combina lo puertorriqueño y lo latinoamericano. Véase "*La pasión según Antígona Pérez: mito latinoamericano y realidad puertorriqueña*" (Barradas 1981: 31-47).

(12). Caulfield ha abordado su relación con Valle-Inclán. Figueroa y Calaf de Aguera ya indagaron en la intertextualidad de *La guaracha del Macho Camacho*. La influencia de algunos autores puertorriqueños como Emilio Belaval, Luis Palés Matos, Zeno Gandía, René Marqués, José Luis González es sugerida en el libro de Vázquez Arce. Gelpí estudia la liberación de la influencia aplastante de René Marqués en la cuentística

de Sánchez. Barradas publicó un estudio dedicado a la influencia de Belaval a partir de la tesis doctoral de Sánchez sobre este autor (Barradas 1997).

(13). Remito muy inmodestamente a "Carpentier, devorador", el cuarto capítulo de mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual* (De Maeseneer 2003: 209-358).

(14). En su afán de detectar huellas de la oralidad en la obra de Carpentier, Webb interpreta este fragmento como una *mise-en-abîme* de todo el libro: "Throughout Filomeno's reenactment of the legend, the Mexican interjects ironic remarks on both the style and content of Filomeno's story, advising him in accordance with the rules of classical rhetoric to avoid unnecessary digressions and to follow a logical order of development: (...). The self-referential commentaries of Carpentier's text not only call attention to the relationship between orality and writing (viewed by the Mexican as problematic), but also the intertextual focus of the novel. As Filomeno's tale illustrates, *Concierto barroco* is composed of stories that are retold." (Webb 1992: 140). Lo irónico es que la cita, no detectada por Webb, salga del texto más canónico de las letras hispánicas, donde por cierto asistimos a una pugna entre oralidad y *literacy*. Para un análisis del intertexto cervantino ya presente desde las primeras páginas en la figura del Amo, a quien le piden encargos en el último momento ya "con un pie en el estribo" (Carpentier IV: 151), véase Campuzano (1990), De Maeseneer (1995). Para una lectura de las "curvas y transversales" en sus funciones distorsionantes a nivel de la poética, véanse las lúcidas observaciones de González Echevarría (2000) "Don Quijote: visión y mirada".

(15). Calaf de Aguera cuyo artículo me facilitó Hortensia Morell comenta este ejemplo: "El triángulo amoroso del cuento de Cortázar (el procónsul, Irene y Marcos el gladiador en la época romana al igual que Sonia, Roland y Jeanne en el siglo XX) pasa a ser el triángulo de relaciones sexuales entre las razas: negra, blanca e india que se mezclaron en Puerto Rico (...). La analogía entre los actos de ambos triángulos en "Todos los fuegos" se convierte en la analogía de la acción de las tres razas; (...). El fuego, que en el cuento de Cortázar es el elemento que une los dos tiempos y convierte el triángulo en un arquetipo, es substituido en *La guaracha* por la "leche", el semen, que da a todos los puertorriqueños la misma calidad de mestizo" (1977: 11). Habría que efectuar un estudio más detallado que sin duda revelará más intertextualidad que los meros títulos y nombres. En su análisis del inicio del libro, la descripción de la China Hereje "apelotonada en su sofá", Figueroa (1989:156-159) detecta relaciones intertextuales menos vistosas, por ejemplo, con Darío mediante el poema "En invierno" que describe a Carolina en París: "En invernales horas/mirad a Carolina/Medio apelotonada, descansa en el sillón/envuelta con su abrigo de marta cibelina/y no lejos del fuego que brilla en el salón". La intertextualidad a partir de la repetición de la palabra "apelotonada" aplicada a la China Hereje requiere más que una mera cultura de barniz. Otros ejemplos de intertextualidad se encuentran en mi artículo "*La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez: análisis a partir de algunas reflexiones sobre la modernidad" (De Maeseneer 2000).

(16). Barradas es uno de los pocos críticos en establecer cierto paralelismo entre ambos escritores, ya que destaca su afán de combinar lo local y lo universal en "*La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez o permiso para un leve sobresalto crítico-literario*". En este artículo Barradas coincide con los tres enfoques que acabo de elaborar

y añade el tema del negro: "De esta forma Sánchez explica que nuestra expresión cultural sea *ecléctica, mestiza, barroca*, y, además, sirva para dar cuenta hasta del porqué del trigueño subido de aquí, cuando aquí no es un lugar fijo sino un estado cultural donde "to be called negrito/ means to be called love""(Barradas 1988: 201; mi énfasis).

Bibliografía

Aparicio, Frances R. (1993), 'Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña', in *Revista iberoamericana*, LIX, 162-163 (enero-junio): 73-89.

Arias, Salvador (comp.) (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas.

Barradas, Efraín (1981), *Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, San Juan, Editorial Cultural.

-- (1988), "La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez o permiso para un leve sobresalto crítico-literario", *La Torre*, II, 5: 191-203.

-- (1997), "El retrato como autorretrato o Luis Rafael Sánchez lee a Emilio Belaval", *Iberoamericana*, 21, 3 / 4: 120-132.

-- (1998), "La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco", Ansino Campos, Edgardo (ed.), *Actas del Congreso Internacional Luis Palés Matos, Centenario de 1898*, Guayama, Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Guayama.

Bejel, Emilio (1987), "Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima), *Cuadernos americanos*, XL, CCXXXIX, nov.-dic., 6: 75-89.

Burgos, Fernando (1984), "La elección barroca en la obra de Carpentier", *Escritura*, IX, 17-18 (enero-diciembre): 41-49.

Calaf de Aguera, Helen (1977) , "La guaracha del Macho camacho: intertextualidad y ruptura", *Caribe*, II, 2 (otoño): 7-16.

Campuzano, Luisa (1990), "Cervantes y Carpentier", Discurso de Ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, 23 de abril, documento facilitado por la autora.

Carpentier, Alejo (1981), *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México: Siglo XXI.

-- (1983-1994) *Obras Completas*, México: Siglo XXI Editores, XVI volúmenes.
(indicado mediante cifra romana del volumen en el texto)

-- (1987), "Lo barroco y lo real maravilloso", *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza y Janés: 103-119.

Caulfield, Carlota (1993), "Diálogo teatral entre *La guaracha del macho Camacho* y *Divinas Palabras*: perspectiva esperpéntica y convergencias entre los personajes", *La Torre*, VII, 25: 1-16.

Chancé, Dominique (2001), *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris: Karthala.

Collard, Patrick (1989) "La máscara, el traje y la teatralidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert: 507-514.

-- (2003), "Meditando en el camerino de Ruth (un análisis textual del primer párrafo de la novela)", Carmen Vásquez (ed.), *Alejo Carpentier et 'Los pasos perdidos'*, Paris: Indigo & Côté-femmes Editions: 87-98.

Corral, Wilfrido H. (1993), "Humor y texto bailable en Luis Rafael Sánchez", Sonia Mattalía, Joan del Alcázar (coord.), *Encuentro con América Latina. Historia y Literatura*, Universitat de València: Valencia: 73-86.

De Maeseneer, Rita (1991), "Los americanismos en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", *El español de América*, Hernández Alonso, C. (et al.-eds.), Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo III: 1409-1415.

-- (1995), "Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple", Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (4-8 abril 1994)*, Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo: 817-830.

-- (1999), "La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad" *Revista de Estudios hispánicos* (Puerto Rico), XXVI: 3-11.

-- (2000), "La importancia de llamarse Daniel Santos: análisis a partir de algunas reflexiones sobre la modernidad", *Foro hispánico*, 17: 95-104.

-- (2002), "Denzil Romero, Enriqueillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero", *Iberoamericana*, II, 5, marzo: 37-54.

-- (2003), *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Droz: Genève, Romanica Gandensia XXXI.

Dolores Hernández, Carmen (1999), "Nuestros escritores ¿Quiénes son? ¿Cómo son?", *Revista Domingo. El Nuevo Día*, 28 de noviembre: 18-19.

Figueroa, Alvin Joaquín (1989), *La prosa de Luis Rafael Sánchez*, New York: Peter Lang.

Gelpí, Juan (1986), "La cuentística antirpatriarcal de Luis Rafael Sánchez", *Hispanamérica* 43: 113-120.

García-Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

González Echevarría, Roberto (1983), "La vida es una cosa *phenomenal*: La *guaracha del Macho Camacho* y la estética de la novela actual", *Isla a su vuelo fugitivo*, Madrid, José Porrúa Turranzas: 91-102.

-- (1985), "The Dictatorship of Rhetoric/ the Rhetoric of Dictatorship", *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin: University of Texas Press: 64-85.

-- (1993), *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, México: UNAM.

-- (2000), "Don Quijote: visión y mirada", Georgina Dopico Black, Roberto González Echevarría (coords.), *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, Salamanca: Ediciones Almar: 109-122.

Guerrero, Gustavo (1987), *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona: Edicions del Mall.

Mac Donald, Ian (1980), "Magical Eclecticism: 'Los pasos perdidos' and Jean-Paul Sartre", Salvador Bacarisse (ed.), *Contemporary Latin American Fiction*, Edinburgh: Scottish Academic Press: 1-17.

Márquez Rodríguez, Alexis (1982), *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México: Siglo XXI.

-- (1992), "Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso", *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo: 55-91.

Méndez, José Luis (1981), "Sartre y la literatura puertorriqueña", *Sin nombre*, 11, 4: 68-84.

Mocega González, Esther (1980), *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*, Madrid: Playor.

Moulin Civil, Françoise (1998), "Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque? ", *América*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle : 23-49.

Ortega, Julio (1991), "Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriqueña)", *Reapropiaciones. Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico: 9-52.

Pelegrin, Benito (1980), "Sur le style d'Alejo Carpentier", *Cahier d'Etudes Romanes*, 6: 209-219.

Perivolaris, John Dimitri (2000), *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rotker, Susana (1991), "Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*", *Hispanamérica*, XX, 6(dic): 23-31.

Sánchez, Enriquillo (1993), *Musiquito. Anales de un déspota y de un boquerista*, Santo Domingo: Taller.

Sánchez, Luis Rafael (1963), "Acotaciones a una novela cubana. 'El acoso' de Alejo Carpentier", *El Mundo*, 9 de noviembre: 39.

-- (1975a) "'El otoño del patriarca' o el escritor como peso completo", *Claridad*, 27 de junio: 14-15

-- (1975b), *La pasión según Antígona Pérez. Crónica americana en dos actos*, Río Piedras: Editorial Cultural.

-- (1977), "Sobre *El Acoso*", Salvador Arias (comp.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas: 489.

-- (1989), *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover: Ediciones del Norte.

-- (1992) "Rumba de Salón", *Página Doce*, 6 dic.: 8.

-- (1994) *La guagua aérea*, San Juan: Editorial Cultural.

-- (1999), "La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad" *Revista de Estudios hispánicos* (Puerto Rico), XXVI: 3-11

-- (2000), *La guaracha del Macho Camacho*, edición de Arcadio Díaz Quiñones, Madrid: Cátedra.

-- (2003) "El reino de este mundo", *El Nuevo Día*, 19 de marzo: 114.

Sánchez, Modesto G. (1975c), "El fondo histórico de *El acoso*: Epoca Heroica y Epoca del Botín", *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (julio-diciembre): 397-422.

Sarduy, Severo (1999), "El barroco y el neobarroco", *Obra completa*, Gustavo Guerrero, François Wahl (ed.), Paris: ALLCA XX: 1385-1404.

Tineo, Gabriela (1993), "La importancia de llamarse Daniel Santos: de la isla al continente", *Revista de Estudios hispánicos*, 20: 221-225.

Torres, Vicente Francisco (1998), *La novela bolero latinoamericana*, México: Unam. Giacomán, Helmy F. (1970), "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía "Eroica" de Beethoven y la novela 'El Acoso' de Alejo Carpentier", Helmy F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing: 441-465.

Vásquez, Carmen (1996), "La Habana -exteriores e interiores- en 'El acoso', de Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, XXXVI, 202 (enero-marzo): 30-35.

Vázquez Arce, Carmen (1994), *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Volek, Emil (1970), "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de 'El Acoso' de Alejo Carpentier", Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing: 387-438.

Wakefield, Steve (2003), *Retruning Medusa's Gaze. Baroque Intertext in Alejo Carpentier*, Diss. University of South Wales, Australia.

Webb, Barbara J. (1992), *Myth and History in Caribbean Fiction. Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst: The University of Massachusetts Press.

**Dreaming in Feminine: Grete Stern's photomontages
and the parody of psychoanalysis**

David William Foster
Arizona State University

Las mujeres hicieron la fotografía en la Argentina. Somos suficientes; yo
incluida.

Sara Facio 195

I would like to propose that the motivating semiotic principle behind Grete Stern's photomontages is the need to create a language for women's dreams; this language may be, in a first instance, sympathetic with the repression and oppression of women, and in a second instance it may be critical of the psychoanalytic project with regard to women's experiences.

Stern's *Sueños* were published at a time when there was still a considerable amount of interest in the Freudian concept of dreams, (1) and Stern, who was born in Germany in 1904 and who worked in Argentina between 1936 and until the late 1990s (she died in Germany in late 1999), was undoubtedly quite familiar with psychoanalysis, both as it had been promulgated by Freud in Europe and as it had put down such deep roots in Argentina (Vezzetti; Plotkin; see Bécquer Casaballe for an overview of Stern's career; other published volumes of Stern's work are cited in my list of References). Moreover, Stern was, like Freud, Jewish (her mother committed suicide in 1935 because of growing anti-Semitism), and she would have had the Jewish artist/intellectual's interest of her day in sociocultural analysis (and in photography as an important form of Jewish

cultural production). The introductory note to the published collection of the *Sueños* describes their origin:

Grete Stern publicó en la revista *Idilio* [entre 1948 y 1950] cerca de 150 fotomontajes de la serie dedicada a los sueños. De esa obra sólo existen, en la actualidad, 45 negativos fotográficos--de éstos se conserva un único ejemplar--que la autora entregaba a la redacción de la revista. (59)

Idilio was a woman's magazine of the typical sort that was published in the mid-twentieth century, which mixed images of traditional roles for women with images of bourgeois modernity, although, from the perspective of today, it would still be called essentially a masculinist version of women's lives; see the sort of coverage of women's lives provided in post-war USA by the *Ladies Home Journal*. Stern's photomontages appear in a section of the magazine called "El psicoanálisis le ayudará," a formulation that represented the popularization of psychoanalysis during the Peronista prosperity of the period beyond the highly professionalized and elitist confines of clinical practice and research undertakings. Apparently, the practice was for women to submit to the magazine the text of the dreams, and Stern would create a photomontage to accompany their publication. The fact that over two-thirds of the originals have disappeared and that the magazine is virtually impossible to locate indicates the ephemeral nature of the enterprise, and one wonders to what degree Stern saw it as centrally related to her oeuvre as a photographer.

Yet, there has been exceptional interest in this dimension of Stern's work, and one could easily maintain that, were it not for the *Sueños*, Stern would be counted as just

another of the legion of photographers who have done exceptionally fine work in Argentina since the emergence of professional photography as early as the middle of the nineteenth century. One is reminded of the contemporary work of the French *émigrée* in Buenos Aires, Giselle (Gisèle) Freund, who is most remembered in Argentina as one of the most important photographers of Eva Perón, a body of legendary images (they are prominently featured in Alicia Dujovne Ortiz's biography *Eva Perón*) that has overwhelmed any other work Freund may have done (Facio 198; see also 84-86).

Stern, however, was an exceptional artist and renowned portraitist, and her work is very much in the same vein as subsequent women photographers like Alicia D'Amico and Sara Facio (the director of La Azotea Editorial Fotográfica) and, among younger photographers, Adriana Lestido and Gabriela Liffschitz (Lestido is a Guggenheim fellow, and her project, *Madres e hijas*, has just been published by Facio; see the various studies by Foster). There are several hundred references on the internet to Stern's photography, and the most frequently visited ones that I have consulted all included prominently the *Sueños*. I think it is clear that the importance now accorded the *Sueños* has very much to do with the feminist analysis of culture, both in the way in which Stern's work can be seen to intervene in cultural production (male dominated photography in this case) from a (proto)feminist perspective, and the way in which Stern's photographs lend themselves for a feminist reading as part of a feminist survey of cultural productions regarding women's lives. Certainly, Stern's work enjoys intertextual relations with other feminist work of the same period, and one recalls the psychoanalytic dimensions of the Catalan/Mexican Remedios Varo's surrealist paintings in general and, specifically, the anticipation of the feminist critique of classic psychoanalysis in her 1960 *Mujer saliendo del psicoanalista* (Remedios Varo 71). (2)

There as an entire gamut of undoubtedly classical psychoanalytic motifs in Stern's *Sueños*, which are intertwined with widely recognized motifs of the particular traumas of women's lives. Indeed, in the latter sense, Stern's photomontages are something like an inventory of *topoi* of women's lives as regards their repression and oppression by masculinism. Moreover, these works figure a bourgeois patriarchy, such that the particular control of women through the principles of decency and propriety are particularly evident. Although none of this work alludes recognizably to a questioning of heterosexism or even to female erotic imagination--perhaps this is part of the hundred lost images; perhaps letters from women of this sort were not forwarded to Stern for illustration--it is not preposterous to propose that such dimensions are as much a part of the silent text of women's lives as what is overtly portrayed belongs to what is allowed by the circumstances of the production and publication (and archival survival) that made the *Sueños* possible. (3)

A survey of what is included in *Sueños* reveals the following details. In terms of circumstances of women's lives (and I repeat, this is a universe of women whose clothing, grooming, and body language adhere to middle-class respectability--which perhaps only makes the images all that more eloquent), we see women engaged in paradigmatically female/feminine activities such as cleaning house (a singular activity of the domestic sphere), staring dreamily off into space (the evocation of woman's purportedly superior emotional sensitivity, or, conversely, her inability to focus on the practical and pragmatic), displaying her availability as a sexualized body (thereby fulfilling the injunction to seduce men into procreative activity), performing for the cultural edification of an audience (women as accomplished decorative beings), engaging in maternal care (the paradigmatic role of women as the key figures in patriarchal reproduction). In all of

these images, women are properly and discretely dressed in ways that confirm their middle-class stature.

Since Stern did photograph among the rural and suburban populations of Argentina, so these photographs can be alleged to reveal any class bias. Rather, they capture the social identity of the women who were the presumed typical readers of *Idilio*, those who would be in a position to submit to the editors texts describing their dreams. It is in only some of the photomontages that the subjects are engaged in characteristically womanly activities; in the majority they are seen only in terms of confronting threatening situations: dreams as the site of the representation of conflict and its attempted resolution, even if only absurdly. What is important to underscore here is the fact that in no cases are women seen engaged in activities that would be considered unfeminine by the strict bourgeois standards of Argentina of the day (only in a handful of cases are women directly eroticized, but always in the context of their submission to a male prerogative, as in No. 16, "Sirena del mar").

Indeed, *Idilio* may have received texts that would have been considered sexually transgressive by the standards of the day, and may or may not have chosen to publish some of them (unfortunately, a complete run of *Idilio* from the period is not available for this study). Additionally, *Idilio* may or may not have chosen to forward them to Stern for illustration, and she may or may not have chosen to undertake that illustration. The point is that the surviving dossier of illustrations include none that can be called sexually transgressive. What is significant about this point is the fact that one of Freud's great contributions was the specification of the highly charged sexually fantasies and dreams of women--that is, to the eroticization of the female body, an eroticization that displayed

alarming deviations from bourgeois decency and heterosexual parameters and, moreover, identified the potential for women to engage in what was coming to be identified as sexual perversion.

By the early 1950s, Peronista Argentina had reaffirmed a commitment to regularize sexual hygiene, and this is a period of open persecution of public sexuality, especially anything that could be perceived as deviant (Sebreli 313ff.). Hence, it is not surprising to find that Stern's photomontages reflect women in psychologically distressing situations, but never in any that manifest any sort of compromise with female sexual boundaries: no prostitution, no female sexual activism, no polymorphous perversity, and, certainly, no lesbianism. Thus, in part in the main one could assert that these images represent the dreams of the real-life women who chose to submit them in a textual form to *Idilio*. Yet, at the same time, only those dreams attain photomontage representation by Stern in so far as they maintain women strictly within the confines of patriarchal heteronormativity, leaving one to speculate on the attendant queer representations that must naturally occur in an uncircumscribed world of female human experience.

What is the nature of the threats to which these women claim to be exposed, as they perceive them in the fantasies of their dream experiences? If one holds in mind that the narrative perspective of these photomontages is that of women telling their own story, the compromising situations in which they find themselves are those that are imposed upon them by the world in which they live. Thus, it is not surprising to find that the vast majority of them emphasize women directly or by implication exposed to the power of controlling, threatening, and violent men; in some cases, by a society as a whole with these features. A partial inventory would be:



1) Women's body at the disposal of the hands of men: this is the aforementioned Sueño No. 16, "Sirena del mar" (*Sueños* 74) where a set of hands of a man emerge from



the water as though about to massage the metonymic buttocks of a woman on the shore (no other part of the woman is seen but her buttocks). One of Stern's most amusing photomontages, Sueño No. 1, "Artículos domésticos para el hogar" (*Sueños* 61) involves a man's hand holding the base of a lamp: the lamp's pedestal is the body of a languid woman, who holds up the lamp shade with her upraised arms.



2) A demurely posed woman is overwhelmed by the reptilian presence of a debonair (macho) man: if his suave masculinity is confirmed by the perfect manipulation of the cigarette in his hand, his menace is represented by the open



maw of a tortoise head that replaces his human one (image No. 28, "Amor sin ilusión" (*Sueños* 89).

3) Woman is an artifice of man--Eve as derived from Adam, woman as defined by the male patriarchy--is represented by the figure of a woman emerging from a broad paintbrush manipulated by a male hand: her hair replaces the bristles of the paintbrush: Sueño No. 31, "Made in England" (*Sueños* 93).



4) There are several images of women enclosed in the manner of the woman in the gilded case: in one image, it is a literal cage; in another it is a corked glass vessel. In the former case, the woman displays the

conventional happy face women are supposed to display to the world, while in the latter, an enigmatic glance is partially hidden by a demure fan.

Not only does such confinement emphasize the harem-like reservation of women, but it underscores their ideal femininity. What is interesting is that, from a patriarchal point of view, such reservation protects women from the dangers of the world (including their loss to the master), while from a feminist point of view--which may emerge here in an unconscious fashion--such reservation is a form of entrapment and incarceration. In another image, a woman is a glass-walled room: she looks in fright as a lion lunges toward one side of the glass paneling; in the corner formed by the panels, there is a prominent padlock, but this does not diminish the woman's fright: Sueño No. 12, sin título (*Sueños* 117).

5) There are several images of women in public spaces that are threatening to them: if a woman does emerge from her sphere of protection, she is exposed to the very threats that the masculinized claims to be protecting her from. In one image, a woman appears to be trapped in the foyer of a vaulted-ceiling gallery such as the imposing Edificio Barolo, the Edificio Güemes, or the pre-remodeled Galerías del Pacífico: caught between two enormous lines of twine, she recoils from an advancing string of numbers, 1048: Sueño No. 23, "La acusada" (*Sueños* 99). In another image, a woman flees down a street, escaping from a group of people staring and pointing at her, as though admonishing her for her shortcomings; there are also miscellaneous pieces of furniture around her, as though she were fleeing from her proper domestic realm.

Few of the images depict actual violence against women, but in one, a woman wearing slacks (as opposed to the women in the remaining images, who predominantly

wear classically feminine skirts), finds herself on a beach in which huge spikes arise from the sand, and one of them has embedded itself in her foot, as though a punishment for entering a dangerous and solitary public space: Sueño No. 39, sin título (*Sueños* 145).



6) Of particular interest, are the dreams in which maternal images are represented as threatening: a woman is deranged by what is her most fundamental calling as a human being and social agent. In one



image, a woman covers her face in horror (we see her eyes through the open fingers of her palms), as a baby advances toward her down what looks like a dead-end alley; the baby's arms are raised in the sort of supplicating gesture that calls for the support of an adult: Sueño No. 24, "Sorpresa" (*Sueños* 83). In another, a woman contemplates with what we can call loving maternalism a large partially broken egg from which the newborn must have emerged--yet the egg is empty and no newborn is to be seen: Sueño No. 33, sin título (*Sueños* 135). Finally, in a less threatening but enigmatic image, a woman holds up a challah lily from whose inner folds, along with the phallic stamen, a beautiful blond baby boy emerges. Since the background of the image is a dreary rural Pampa setting, it is as though the child is somehow too beautiful to be real: Sueño No. 11, "Niño Flor" (*Sueños* 115).

Unquestionably, these thematic groups could be tabulated against a registry of the commonplaces of recurring fears, nightmares, terror-filled deliria of woman who live in conformance with patriarchal normalcy and who yet sense, in reality or in a paranoid fashion, the destructive forces directed against and from within that normalcy. On the one hand, any constructed normalcy is meant to constitute a bulwark against the destructive

forces from without (in another image, a woman shrunken in size, hammers with her fists against a closed door, clamoring to get inside the walls of protection: Sueño No. 40, sin título [*Sueños* 147]), while at the same time that bulwark functions to enclose within itself its own tyrannical threat.

To summarize, I have been characterizing up to this point how Stern's photomontages exemplify complex texts. If in a first instance they are based on (presumably) naïve attempts of real-life women to formulate verbally in a conscious state, ex post facto, preverbal dreams they have experienced (and one cannot exclude the possibility of men writing as women, or of women pretending to have dreamed what they relay), Stern's photomontages are a pictorial recreation of those verbal texts underlain by preverbal dreams. Not only are they a third-level semiotization, but they present the question of how one woman reinterprets the interpretation of an array of anonymous women (assuming they are all real-life women; moreover, the texts in *Idilio* may have been signed, but Stern's images are not identified as to texts by specific authors).

Additionally, Stern's interpretations are conscious works of art, in which she enjoys considerable latitude in producing a text with multiple layers of intentional meaning, which one can assume to be lacking in the unconscious preverbal dreams and in their verbal write-ups for magazine submission. This allows Stern both to directly engage with the topic of the dream as described textually, as well as to introduce strategies for a reflexive interpretation of what she is representing. That is, there is a level of irony in her photomontages whereby there is not simply the attempt to provide unmediated re-representations of the written texts, but to introduce a commentary on them.

I would suggest that this commentary, while it may concomitantly constitute a critical stance on the workings of psychoanalysis/the analysis of dreams, is fundamentally feminist. This is so because the photomontages in their majority transmit an overall understanding of the repressions and oppression of women in a patriarchally dominated society. It is true that the sense of repression and oppression begins in the original dreams on which the photomontages are based. However, Stern's texts make explicit a criticism of women's lives. In order to understand how this functions, I would like to examine in detail a couple of the several dozen of the photomontages. (4)

"En el andén" is identified as Sueño No. 2 (*Sueños* 105); when it was published in the *Idilio* series, it was titled "Los sueños de los trenes." It is possible to approach these texts in terms of their thematic elements on a level in addition to the characterizations I have already provided, which would be with reference to the canonical interpretation by psychoanalysis of recurring motifs in dreams--in this case, a subset of women's dreams--especially as to how these symbols have sexual overtones. More on this in a moment.

However, my principal interest here is in the rhetorical organization of the photomontage and the semiotic processes involved, leaving a precise psychoanalytic interpretation to someone more qualified in this area than I am. In the case of Sueño No. 2, since all of these images are dominated by the figure of women, it is reasonable to begin with the placement of women in them. Although the vast majority of the *Sueños* involve well dressed women--the sort of dress middle-class women in Argentina might have worn in public places in the 1950s--the woman in "En el andén" is particularly well dressed, to the point of wearing a hat with a trailing veil. It would seem that she is dressed in the particular way in which women of comfortable means would dress for train or air

travel in the period, as can be determined by looking back to the advertisements of the early 1950s, especially, in journals like *Idilio*.



Moreover, also by contrast to the women in the other Sueños, this woman is not terrified or horrified by what she is experiencing. While she does have one hand demurely raised, palm outward, as though to ward off an unpleasantness, and her other hand is, while clenched, nevertheless turned back in a genteel fashion, her facial expression is more neutral than anything else: if anything it is inquisitive. What she sees is a train rushing toward her. But in place of the locomotive, there is the same sort of open-jawed tortoise head described above for photo No. 28, "Amor sin ilusión." In the image at hand, the tortoise's head is turned somewhat to the side, as though in an attack position.

If both trains and reptiles (or reptile heads, in the case of tortoises) probably can be read as phallic symbols by standard Freudian dream interpretation, their conjunction here is something like a doubling of that meaning, and in compositional terms, it is a direct line from the tortoise's snout to the genital area of the woman. Thus, what the photomontage images in general suggest is sexual aggression towards woman--or, perhaps more generally, the overall threat of physical violence to which many women in society may feel exposed to. Where sexual aggression is specifically sensed is by referencing back to montage No. 28, since the man before whose presence the woman in that image is cringing has the same sort of reptilian head as the train in Sueño No. 2.

Since Stern's goal is to capture dream-like states in her photomontages, she studiously eschews anything that provides for an overly "natural" setting to the

circumstances described. As a consequence, the rushing train appears here as emerging out of the waters of a large body of water, and the station platform is actually the edge of the water, more parched earth than sandy beach; the sky beyond the sea is filled with what looks like stormy clouds. It is a moot point as to how many of these details correspond to the verbal text of one woman's dream. What is important is the way in which there is, on the one hand, what we can call the realistic detail of the woman's presence (in other images, this presence is not always strictly "realistic" or "natural"), juxtaposed to the fantastic or surreal--even bizarre--conjunction of the train (realistic in what of it is depicted) and the reptilian head (realistic in what of it is depicted). The unusual and even desolate appearance of the water's edge is an equally disturbing conjunction with the gentling roiling waves of the body of water. A final detail: the sea is often taken--for that matter, beyond just Freudian interpretations--as maternal in nature: the threatening train emerges from this abstractly maternal realm to menace a specific characterized woman. This fact is confirmed by the way in which her body casts a shadow--that is, it intervenes naturally in the landscape--while the train does not: it is the startling other, perhaps even the terrifyingly unknown, that menaces the woman.

While the vast bulk of Stern's photomontages feature women in situations of psychological discomfort and physical aggression, some of them are focused on less immediately menacing, but no less sexist, facts of women's lives. This is the case of Sueño No. 6, which is untitled in the *Sueños* collection, but which was published in *Idilio* with the title "Un sueño de frutas." In it, we see a miniature woman walking over a shelved row of books; she is placing freshly picked strawberries, complete with leaves and blossoms, on top of one of them. Not all of the books' titles are discernible, but those that are eloquent. They are



apparently all by men, and some of their titles signal clearly a masculinist ideology. The book the woman is adorning with the bunches of strawberries is T. E. Lawrence's *Los siete pilares de la sabiduría*, notable for the homoeroticization of the noble male art of soldiering. The woman is bending over Lawrence of Arabia's book to add another bunch of strawberries, and she balances herself with one foot on Lin Yutang's *La importancia de vivir* and the other on Walter de la Mare's *Memorias de una enana*.

The fact that the woman is dwarfed by the row of books makes the inclusion of De la Mare's novel especially hilarious. Indeed, it is at this point where one can most question the degree to which Stern's photomontages are not merely illustrations of the preverbal texts written by naive women, but an ironic commentary on the psychoanalytic validity of the staging of dreams: psychoanalysis is grimly serious in its determination to seek out the deeply embedded meanings of dreams, which are understood themselves to be deeply embedded narratives of the human psyche, and there is no room for irony, and much less parody, in their manipulation and interpretation.

Moreover, it is understood that dreams may appear to be absurd or ludicrous when compared to an allegedly normal waking reality. The process of interpretation in which the grimly serious analysis of dreams engages could never contemplate the possibility that dreams might manifest a play of humorous irony or parody, since such a play would destabilize the semantic anchor dreams must have to be interpretable. Certainly, someone may have dreamed being a woman belittled by books, and one of those books might just happened to have been *Memorias de una enana*. But unless one is willing to invest in such a high degree of unlikelihood, Stern's image must be viewed as playing with legiti-

macy of dreams as conveying a recoverable embedded meaning of a psychoanalytically serious nature.

Stern's interpretation of the process of interpreting dreams can only be viewed, in this photomontage, as rather sardonic with regard to the reputed allegorical literalness of dream sequences. Indeed, the book that is shelved between the two on which the woman stands is Sherwood Anderson's *Las novelas de lo grotesco*, surely a meaningful choice as regards the texture of the dreams Stern illustrates. My point would be here the way in which Stern sees these women as caught in a narrative universe in which they do dream--or think they dream--dreams that are allegorical representations of their diminished (i.e., midget-like) presence in a world dominated by men, one in which they are menaced, persecuted, subject to mental and physical violence, and imprisoned in a web of social convention, mystification, and exploitation.

Yet, it would be disingenuous to view psychoanalysis, which is one of the master narratives/narratives of the master of the late nineteenth century, not merely as a system for decodifying the tropes of women's oppression, but rather, as one segment of contemporary feminism has quite vociferously maintained, as one of the very tools of the repression and oppression of women. (5) Women who buy into the discourse of psychoanalysis are buying into a hegemonic narrative of their problem as hysterical--and, therefore, marginal, inferior, and damaged--human beings (Clara Cordia speaks of "la dependencia de la mujer en el psicoanálisis" [284 ff.]). From this point of view, the narratives of the women who wrote in to *Idilio* are not beginning the process of their restoration to full mental health via the science of psychoanalysis, but rather are endorsing

the very discourse that subjects them to a marginalizing scrutiny by an implacable masculine gaze.

As I have already noted, the title of the *Idilio* series was called "El psicoanálisis le ayudará": Stern, in her essay on the photomontages, does not evoke the title of the series in any ironic way, but it is telling that she notes that the academic who was in charge of the series, Gino Germani (who, it is also significant to note, wrote under a telling pseudonym: Richard Rest), often instructed her as to how to handle certain of the details of her images (51)--that is, the male interpreter was insistent on insuring that the female interpreter got things right. (6) Nevertheless, as Priamo has noted, "En ninguna de las exhibiciones de sus fotomontajes Grete utilizó los títulos que Germani les había dado en *Idilio* (32), which was certainly one way of asserting her creative distance from his specifically psychoanalytic project.

It would be perhaps too much to have hoped Stern would have included one of Freud's books among those the woman of her photomontage is stepping over, but yet the presence of the books that are there is telling enough, between the masculinity titles on the one hand (John Dos Passos's *El gran dinero* is another one) and the grotesqueries of Sherwood Anderson and Walter de la Mare on the other: Sueño No. 6, sin título (*Sueños* 111). Moreover, we see the midget woman trapped between two rows of books: she is bending over to place the strawberries on the Lawrence book, but if she stood up, she would bump her head on the row of books above her. However, this is not just another row of books. Rather, they are the same books she is treading on: this row of books is cut-off midway by the bottom border of the image, but the remainder of their body and the shelf on which they sit is reproduced as the row above the woman's figure, and it is

as though she is not only trapped by books and the sexist narratives they contain, but specific books that repeat themselves in a circular, imprisoning way.

Grete Stern's *Sueños*, thus, point in two directions. On the one hand, they constitute a major Argentine entry in a bibliography of cultural production based on Freudian psychoanalysis, a production that has had considerable vitality in that country. However, to the extent that Stern was not a psychoanalyst--and her other photography appears not to reveal any specific commitment to that narrative--her work is only indirectly related to the purportedly serious psychoanalytic purpose, even if rather mediated by the popular culture venue of a woman's magazine, of giving voice to women's dreams. It is in the process of converting verbal narratives taken seriously into creative works of photographic art that a space is created for an occasional ironic and perhaps even feminist stance toward the rigorous claims for the legitimacy of the psychoanalytic project.

Notas

(1). Stern herself acknowledges that it was "un momento en que los conceptos de ideas psicoanalíticas penetraban en todas las capas de la sociedad, y dicha página [en la revista *Idilio*] fue recibida con agrado por el público lector, mayormente femenino" (51).

(2). In Varo's painting, the woman is carrying the Freud-like head of the psychoanalyst upside down by some strands of his beard; she is wrapped in a cape that includes a fallen mask, as though now she could show her real face to the world.

(3). Stern's photomontages, in any case, were done well before there was much extensive research on women's erotic needs, such as inaugurated in the United States by Shere Hite, who has been extensively translated into Spanish, mostly in Spain, where, to judge from the number of editions, it was a bestseller in the post-Franco era. Hite's report, however, is not itself free from the restrictions of the era in which it was assembled, as there is no reference to oral and anal sex, or to B&D and S&M.

(4). I will base myself on the full page photomontages that are identified as belonging to the "Colección de la artista" and the "Colección Jorge Helft," setting aside the reproductions taken from surviving issues of *Idilio* and reproduced (with much less quality) in groups of four per page. I do this because I am taking the chance of assuming that those images in the photographer's personal possession and in the formal Jorge Helft collection represent the one's Stern was most interested in preserving. Moreover, I would suggest that a comparison between the two groups demonstrates the far greater artistic superiority of those that survived independently from the pages of *Idilio*.

(5). The French scholar Sarah Kofman begins her analysis of Freud and women with the statement: "Didn't Freud himself predict it? Feminists would take to the warpath against his text, which, on the subject of women, would be seen as rife with masculine prejudice" (11); see also Slipp; Gallop. It is important to note that there is a 1982 Spanish translation of Kofman's work. For an overview in Spanish of the relationship between women and psychoanalysis, see Meier.

(6). Germani was mostly known for his work in sociology and served as founding director of the Instituto de Sociología at the Universidad de Buenos Aires, but he also published a volume of *Estudios de psicología*, contemporaneous with his work with

Stern; he also wrote a preface for the Spanish translation of Erich Fromm's *The Fear of Freedom* (also published as *Escape from Freedom*). See the long interview by Alberto Noé with Juan Carlos Marín on Germani's place in Argentine social sciences. What clearly emerges from this interview is Germani's authoritarianism; moreover, the interview is transparently masculinist in nature.

References

Bécquer Casaballe, A. "Grete Stern (1904-1999)." *Fotomundo* No. 382 (1999): 24-27

Coria, Clara. "Grupos de reflexión, dependencia económica y salud mental de las mujeres." *Estudios sobre la subjetividad femenina; mujeres y salud mental*. Ed. Mabel Burin. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987. 261-91.

Dujove Ortiz, Alicia. *Eva Perón; la biografía*. Trad. del francés por la autora. Buenos Aires: Aguilar, 1995.

Facio, Sara. "La fotografía. Género: femenino." In her *Leyendo fotos*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2002. Foster, David William. "Defying the Masculinist Gaze: Gabriela Liffschitz's *Recursos humanos*." *Chasqui; revista de literatura latinoamericana* 32.1 (May 2003): 10-24.

Foster, David William. "Sara Facio as Urban Photographer." In *Buenos Aires; Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: UP of Florida, 1998. 170-94.

Foster, David William. "Women's Society in Prison: Adriana Lestido's *Mujeres presas*." Unpublished manuscript.

Gallop, Jane. *Thinking through the Body*. New York: Columbia UP, 1988.

Germani, Gino. *Estudios de psicología*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1956.

Hite, Shere. *The Hite Report; A Nationwide Study of Female Sexuality*. New York: Dell Books, 1981, c1976.

Kofman, Sarah. *The enigma of Woman: Woman in Freud's Writing*. Trans. from the French by Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985. Spanish trans. as *El enigma de la mujer*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1982.

Lestido, Adriana. *Madres e hijas*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2003.

Meier, Irene. "La querella psicoanalítica por las mujeres: el debate sobre la sexualidad femenina."

Noé, Alberto. "Entrevista a Juan Carlos Marín."
<http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/MOVIMIENTO%20ESTUDIANTIL%20-%20ARGENTINA.PDF>. Accessed October 24, 2003.

Plotkin, Mariano Ben. *Freud in the Pampas; The Emergence and Development of Psychoanalytic Culture in Argentina*. Stanford: Stanford UP, 2001.

Priamo, Luis, "Los Sueños de Grete Stern." In Grete Stern, *Sueños*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995. 21-46.

Sebreli, Juan José. "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires." In his *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997. 275-370.

Slipp, Samuel. *The Freudian Mystique; Freud, Women, and Feminism*. New York: New York UP, 1993.

Stern, Grete. "Apuntes sobre fotomontaje." In Grete Stern, *Sueños*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995. 51-57.

Stern, Grete. *Fotografía en la Argentina, 1937-1981*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 1988.

Stern, Grete. *Obra fotográfica en la Argentina*. Edición bilingüe castellano/inglés. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Stern, Grete. *Sueños*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995.

Varo, Remedios. *Remedios Varo 1908-1963*. México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1994.

**Hacia una teoría dialógica del humor:
el caso de una conversación entre don Quijote y Sancho**

Rony E. Garrido
California State University, Chico

Diálogo y dialéctica. En el diálogo se hacen desaparecer las voces (separación entre las voces), se eliminan las entonaciones (emocionales y personales), de las palabras vivas y de las réplicas se extraen nociones y juicios abstractos, todo se introduce en una sola conciencia abstracta, y el resultado es la dialéctica. (Bajtín, *Estética de la creación verbal* 369)

En el presente ensayo se hacen algunas reflexiones teóricas sobre la naturaleza dialógica del humor, partiendo de una revisión del acercamiento dialéctico que se ha hecho del mismo. Las ideas que surgen de dichas reflexiones se utilizan para analizar un diálogo entre don Quijote y Sancho, en donde el fiel escudero le explica a su amo cómo sus conversaciones le han fertilizado su estéril ingenio. Debido al propósito de este trabajo, ha sido necesario entrar en diálogo, por un lado, con algunos autores que se han aventurado a teorizar sobre un fenómeno tan complejo y dinámico como es el humor; y por el otro, con aquellos que han presentado ideas vinculadas con el carácter dialógico de esta novela de Cervantes. Además, dichas reflexiones presuponen la discusión de varios asuntos tales como la convalidación y relevancia de la interpretación cómica que se ha hecho de *Don Quijote* a través de la historia. También es indispensable el esclarecimiento del resbaladizo término 'dialogía'¹ por ser piedra fundamental en nuestro análisis.

El primer obstáculo que enfrenta cualquier planteamiento teórico del humor es su susceptibilidad a tantas variables, las cuales pueden ser del tipo sincrónico o diacrónico. Las primeras involucran aspectos como el contexto histórico-geográfico y la particular cultura donde ocurre el fenómeno. El humor también puede variar de una generación a otra dentro de un determinado grupo social. Además de estas variables espacio-temporales, existen otras que tienen que ver con el acercamiento que se hace del humor, ya que se le puede estudiar desde diferentes perspectivas, por ejemplo la psicológica, la filosófica y la histórica. A pesar de esta complejidad, no son escasos los intentos por entender la forma en que funciona este fenómeno. Muchos de esos intentos, sin embargo, tienden hacia una línea de análisis dialéctico, en donde resalta –entre otras– la conceptualización del humor como un acto de incongruencia entre marcos contextuales incompatibles. En este ensayo se sostiene –como ya se ha mencionado– que la naturaleza del humor tiende más bien a ser dialógica que dialéctica.

Antes de embarcarnos en el análisis teórico del humor, son pertinentes algunos comentarios sobre lo cómico en *Don Quijote*. Históricamente, esta obra de Cervantes no ha sido recibida únicamente como una obra cómica. En algunos casos, esta comicidad le ha sido negada completamente como lo indica Russell en su artículo "*Don Quixote as a Funny Book*". Las interpretaciones de esta novela –a través de los casi cuatro siglos de su existencia– han oscilado entre las tendencias que Mandel identifica como la escuela "suave" y la "dura". La primera pone en relieve "la persistente e invencible sublimidad de la motivación de don Quijote y la contrasta con el carácter ordinario de los personajes cuerdos de la novela"² (154) y la segunda enfatiza el aspecto satírico-lúdico de la obra. Russell discute la relevancia de lo cómico sobre lo serio en *Don Quijote*, haciendo un repaso histórico de la acogida que le ha dado la crítica literaria desde su publicación.

Russell sostiene que la intención de Cervantes cuando escribió su obra maestra fue entretenernos, hacernos reír. Lo mismo opina Weiger en "*Don Quixote: The Comedy in Spite of Itself*"; aquí el autor intenta responder a aquellos cuestionamientos que, según él, Russell ha dejado pendientes y lo hace a través de un detallado análisis textual de *Don Quijote*.

Lo cómico en esta obra, ciertamente, ha despertado el interés entre los teóricos de la literatura; algunos de ellos, incluso, han encontrado en ella una pródiga fuente de humor que la hace ser representativa de toda una época. Tal es el caso de Mijail Bajtin, quien en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* dice lo siguiente:

La época de Rabelais, Cervantes y Shakespeare, representa un cambio capital en la historia de la risa. Las fronteras que dividen el siglo XVI y siguientes de la época renacentista son especialmente claras (65)

Para Bajtin, la risa es fundamental en la articulación de la visión de mundo de la cultura popular de la Edad Media. En esta visión de mundo, lo cómico no necesariamente tiene signos negativos como ocurre en etapas posteriores al Renacimiento. Además es una visión de mundo que está latente y vibrante en las obras de Rabelais, Cervantes y Shakespeare. Y cuando Bajtin habla de Cervantes, se puede asegurar con bastante certeza que está pensando en su obra cumbre. Esto se hace evidente en su libro por las referencias específicas que hace de *Don Quijote*.

Siguiendo los pasos de Bajtin, Laura Gorfkle hace un detallado análisis de lo cómico en esta obra. En su libro *Discovering The Comic in Don Quixote*, ella estudia la

forma en que las ideas de Bajtin sobre el carnaval son aplicables en una diversidad de instancias cómicas de *Don Quijote*. Primero traza la prehistoria de lo cómico y de cómo las formas ritualísticas paródicas de la Antigüedad están vinculadas entre sí y comenta cómo dichas formas se manifiestan en lo cómico de esta novela. En los subsiguientes capítulos, Gorfkle va articulando las intrincadas influencias carnalescas en lo cómico de *Don Quijote*, tanto en la configuración del héroe como en el juego de palabras y las formas de argumentación. El presente estudio defiere del de Gorfkle en que está más orientado hacia la articulación de una teoría de lo cómico. Ciertamente, ella expresa en el epílogo del libro sus inquietudes por dicha teoría y las deja como interrogantes, como aperturas para futura investigación. Aquí se retoman dichas inquietudes y se dan algunos pasos hacia la configuración dialógica de una teoría de lo cómico en *Don Quijote*.

En ese epílogo Gorfkle menciona dos ideas relevantes al presente ensayo. Primero, ella reconoce que existe una naturaleza dialógica inherente a la visión cómica, la cual constituye una dificultad para determinar a priori la relación precisa de lo cómico con estructuras o ideologías hegemónicas (202). Se refiere Gorfkle a la fluctuación del propósito de lo cómico en los rituales de la Antigüedad y en el carnaval de la Edad Media con respecto a su objeto de parodia. También Gorfkle asegura que lo cómico es heterogéneo y que dicha heterogeneidad es enemiga de aquellos reclamos monológicos de una verdad absoluta (216). Veremos más adelante cómo estas ideas encajan en nuestro análisis.

Un concepto fundamental para la configuración de una teoría dialógica del humor es precisamente el concepto de dialogía, y dada la complejidad de este término, es necesario detenernos a discutir algunas interpretaciones del mismo. Paul de Man

encuentra tres posibles formas de definir esta idea tan relevante en el pensamiento bajtiniano. Primero, dice que la dialogía puede corresponder a una forma de discurso que es necesariamente doble u oblicuo, ya que no puede, por cuestiones de seguridad, decir abiertamente lo que quiere decir. También se puede entender la dialogía como heteroglosia en el sentido estricto de la multiplicidad de voces. Finalmente está la interpretación filosófica de este término que ve a la dialogía como un principio de otredad radical, o en palabras de Bajtin, como un principio de exotopía.

Estas interpretaciones ciertamente capturan aspectos característicos de este término pero no logran resolver su ambigüedad³, la cual tampoco se resuelve contrastando dialécticamente lo dialógico y lo monológico. Es incluso arriesgado hablar en forma categórica de esta dicotomía debido a lo cuestionable que resulta asegurar que existe la total y absoluta ausencia de dialogía. De hecho, Todorov dedica toda una sección de su libro *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* a preguntarse si verdaderamente es posible dicha ausencia. En esta sección, él discute la manera en que Bajtin asegura en 1929 y 1963 que el discurso de Tolstoi es eminentemente monológico y luego en 1934-35 y en 1975 sostiene que el mismo discurso está caracterizado por una dialogía interna (63, 64). Para Todorov, el concepto de dialogía es tan ambiguo que él prefiere el de "intertextualidad" de Julia Kristeva y se limita a usar "dialogía" para ciertos tipos de intertextualidad o para el concepto de la personalidad humana de Bajtin. Ciertamente, en la teoría del acto comunicativo que propone Bajtin, la dialogía es demasiado general; tanto que en última instancia no hay voces que no se remitan a otras. Es Bajtin quien da la pauta a pensar esto cuando dice: "Any speaker is himself a respondent to a greater or lesser degree. He is not, after all, the first speaker, the one who disturbs the eternal silence

of the universe" (*Speech Genres* 69). Dentro de este planteamiento, por lo tanto, no queda espacio para el concepto de monología.

A pesar de las varias interpretaciones de la dialogía y de las contradicciones en que incurre el mismo Bajtin, este concepto es valioso si se entiende y define como lo hacen Caryl Emerson y Michael Holquist quienes editan el libro *The Dialogic Imagination: Four Essays*:

Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is, as a part of a greater whole –there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance. (426)

Para entender esta definición tenemos primeramente que aclarar el concepto de "heteroglosia" que Bajtin define como la diferenciación interna, la estratificación característica de cualquier idioma (66). Cada estrato, cada elemento diferenciador constituye un sistema de significados que entra en juego o en diálogo con los demás elementos para la construcción de un significado negociado. Generalmente los sistemas de significados son a la vez sistemas de valores que sostienen los hablantes. En otras palabras, la dialogía puede interpretarse como la continua construcción de significados.

Debido a los objetivos teóricos de este ensayo, resulta necesario establecer la diferencia entre una interpretación dialógica y una interpretación dialéctica de la realidad. Lo dialéctico corresponde a un esquema fijo y abstracto en donde la tesis y antítesis se fusionan y resuelven en una elevada forma de la verdad, la síntesis. Esto no

sucede con la dialogía, puesto que ésta es, como ya se ha sugerido, una negociación de significados que no tiene una resolución permanente y fija, ni mucho menos una verdad universal como producto. En este sentido la dialogía se acerca mucho a la interpretación que Greimás hace de la verdad, es decir como un contrato social, como un efecto de sentido (127). Veamos cómo plantea Paul de Man el contraste entre lo dialéctico y lo dialógico:

Far from aspiring to the telos of a synthesis or a resolution, as could be said to be the case in dialectical systems, the function of dialogism is to sustain and think through the radical exteriority or heterogeneity of one voice with regard to any other (109)

Esta falta de fusión sintética en la dialogía se hará evidente cuando pasemos al análisis de la escena cómica de *Don Quijote*.

Ya que hemos iniciado la discusión de lo dialéctico vs. lo dialógico, resulta pertinente analizar la interpretación que Gabin hace del humor en su artículo "Humor as Metaphor, Humor as Rhetoric". Ella dice lo siguiente:

Humor gives us a complex metaphorical construction which contains not the two terms of conventional metaphor, which foregrounds one term at the expense of the other, but a double reference which refuses resolution into a single unit. (36)

Esta cita nos muestra –por decirlo así– una verdad a medias, ya que ciertamente una expresión humorística posee un doble referente como en la metáfora. Sin embargo, en la metáfora ese doble referente se vuelve uno, por un instante al menos, mientras que en el humor esa duplicidad no se resuelve ni siquiera parcialmente, como lo admite la misma Gabin. Esta irresolubilidad parece ser un indicio de que el humor es un proceso

ambiguo e indefinido y por lo tanto no puede constituir una síntesis dialéctica. Sí podemos argumentar, no obstante, que en la expresión humorística convergen sistemas de significados que dialogan entre sí y que son susceptibles a los dictámenes de la heteroglosia. Nos atrevemos a sugerir que el humor tiene, entonces, una naturaleza dialógica y que por ello no puede compararse con una metáfora, ya que, como lo indica el mismo Bajtin, una metáfora no puede desdoblarse en los dos intercambios de un diálogo, es decir, en dos significados expresados por voces separadas (*The Dialogic Imagination* 326).

A pesar de que el humor no es un concepto fácil de definir, varios autores se han dado a la tarea de hacerlo. Un estudio teórico del humor que ha llegado a convertirse en un clásico es *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* de Henri Bergson. Aquí el autor plantea repetidas veces que, por naturaleza, la vida posee cierta elasticidad, cierta flexibilidad y capacidad de adaptación, y que la risa se origina de la rigidez, del automatismo y de la mecanización que resulta de la transgresión de estas características. Es por eso que nos resulta cómico cuando una persona cambia involuntariamente una palabra por otra, porque ha roto el orden "natural" o lógico del discurso y nuestra risa viene a ser algo así como un correctivo que restaura dicho orden.

Aunque hay que otorgarle mucho mérito a la anterior afirmación como una búsqueda de lo lógico en los mecanismos del humor, también hay que percatarse de que ese afán positivista de asumir que existe un balance perfecto en la vida presupone una visión plana de la realidad; una visión que funciona muy bien en el esquema dialéctico hegeliano. Una concepción dialógica de lo cómico va más allá de esta visión binaria, especialmente cuando el objeto del humor es el lenguaje. Después de todo, la risa

también puede darse en respuesta a un "error" intencional de un hablante, lo cual nosotros llamaríamos más bien juego de palabras. Si así fuera nos reiríamos no del automatismo lingüístico sino, todo lo contrario, de la gran vitalidad semántica que se le ha otorgado al lenguaje. Nuestra risa no sería, entonces, un correctivo social sino simplemente una reacción, una celebración lúdica de la ocurrencia del hablante.

Precisamente debido a que la risa es una reacción humana, los investigadores del humor han sido, en su mayoría, psicólogos que han propuesto una diversidad de teorías, siguiendo diferentes criterios y preferencias. Victor Raskin discute la forma en que estas teorías pueden ser agrupadas en tres tendencias: "the cognitive-perceptual," "the social-behavioral" y "the psychoanalytic" (31), las cuales se asocian respectivamente con la incongruencia, la disparidad y la supresión/represión⁴. La siguiente interpretación del humor es una fusión de las primeras dos categorías:

Koestler's theory of humor is an incongruity theory that also accounts for the psychological aspects of humor. He maintains that humor results from the "bisociation" of two incompatible frames of reference and that laughter is due to the discharge of energy. (Paulos 7)

Williamsen parte de la interpretación matemática que hace Paulos de esta cita para construir una nueva explicación del humor dentro de la teoría del caos que permite infinitas bisociaciones o bifurcaciones mentales (45). Esta idea de sucesivas bifurcaciones que desarrolla Williamsen es compatible con una interpretación dialógica del humor, ya que éste no es un simple intercambio dialéctico sino una compleja interanimación dialógica. En otras palabras, la risa sólo puede efectuarse dentro de dicha interanimación y/o sucesiva bifurcación mental, y nunca podrá interpretarse como una abstracción unitaria y sintética.

Ahora pasemos a la sustancia textual del presente análisis, es decir, apliquemos los planteamientos teóricos antes expuestos a una instancia específica de nuestro ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. La siguiente cita se ha seleccionado por ser representativa del juego dialógico que está presente en el humor cervantino; asimismo, la cita nos sirve para extrapolar criterios de la prehistoria de la novela como género. Pasemos, pues, a dicho pasaje que no es otra cosa que un intercambio o diálogo entre don Quijote y Sancho:

–Cada día, Sancho –dijo don Quijote–, te vas haciendo menos simple y más discreto.

–Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced –respondió Sancho–; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído;...

Rióse don Quijote de las afectadas razones de Sancho, y parecióle ser verdad lo que decía de su enmienda, (109)

La referencia al estiércol en este pasaje no es ninguna casualidad, ya que, como lo indica Bajtin en su libro sobre Rabelais, las imágenes escatológicas eran muy comunes en la cultura popular de la Edad Media y durante el Renacimiento estas imágenes se filtraron en la alta literatura (123). Bajtin documenta extensiva y detalladamente el papel tan importante que cumplían los excrementos en rituales carnavalescos del medioevo, por ejemplo en la fiesta de tontos; en esta fiesta se oficiaba una solemne misa donde se usaban excrementos en lugar de incienso⁵. Bajtin también sostiene que durante

esa época, muy a diferencia de la nuestra, el concepto de lo escatológico no era necesariamente negativo:

En la época de Rabelais, la idea de renacimiento, de fecundidad, de renovación y bienestar estaba viva y era perceptible en las imágenes de excremento y orina (135)

Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo "inferior" material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte [y] el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas. (136)

En la escena arriba citada de *Don Quijote*, la referencia escatológica funciona en la forma ambivalente que describe Bajtin, ya que podemos asociar dos referentes inmediatos al término "estiércol", siendo el primero el significado literal o sea el excremento de un animal y el segundo una materia orgánica usada como abono en la agricultura. También podemos decir que la imagen de estiércol puede apelar a nuestra sensación del olfato como algo repugnante y escatológicamente mórbido; pero, a la vez, podemos pensar en los aspectos positivos de fecundación y renovación de la tierra que posee el estiércol. En el momento en que Sancho pronuncia su discurso, el lector entra en este juego heteroglósico de imágenes que no se resuelve en una síntesis dialéctica a favor de una u otra imagen. He ahí la inherente dialogía de este discurso; dialogía que resulta cómica no sólo para el lector sino para el mismo don Quijote, ya que él se ríe "de las afectadas razones de Sancho."

Veamos ahora, en más detalle, cuáles son los mecanismos lógicos del humor de esta escena. Podría ser que nuestra risa ocurre por los mismos motivos que la risa de don

Quijote: por una mezcla de admiración e incredulidad de que Sancho hable de esa manera, como lo explica el narrador (109). Es decir que tanto don Quijote como nosotros nos reímos, porque no esperamos esta respuesta de Sancho. Recordando el agrupamiento teórico de Raskin podríamos decir que aquí se ha dado una incongruencia, lo cual no agota la interpretación de lo cómico de esta escena sino que, más bien, abre nuevas posibilidades de análisis; podemos inmediatamente preguntarnos, por ejemplo, la causa de tal incongruencia. Un argumento que se puede aducir para explicarla es que Sancho usualmente usa un lenguaje más simple para expresarse y que por lo tanto la cita muestra un lenguaje diferente al usual. Pero ¿realmente podemos decir que el lenguaje de la cita es atípico de Sancho?

En esta cita no se muestra un lenguaje elevado con sofisticadas metáforas y símiles. Por el contrario, Sancho hace acopio de las imágenes más rudimentarias y de sentido común que él encuentra. Por lo tanto, su discurso no debe sorprendernos como atípico. Descartada esta posibilidad, se puede argumentar que la sorpresa y comicidad del discurso viene de que Sancho nunca dice verdades de tal índole, es decir tan lúcidamente pensadas. No obstante, este argumento es insostenible por aquellas instancias en que Sancho se muestra tan lúcido e incluso tan discursivamente hábil como su propio amo. Un ejemplo específico sería la discusión que tienen don Quijote y Sancho sobre qué trae más fama si el ser santo o el ser caballero andante (86). En esta discusión Sancho va manipulando el diálogo hasta hacer reconocer a don Quijote que es mejor, por cuestión de renombre, el ser santo. Es muy notorio que don Quijote se vea derrotado en algo que él tanto arduamente defiende: el ser caballero andante⁶. Por lo tanto este diálogo muestra cómo Sancho es cada vez "menos simple y más discreto" (109) como lo señala don Quijote.

Esto nos lleva a concluir que el humor en esta escena no es una consecuencia directa de una incongruencia discursiva por parte de Sancho; lo cual nos deja nuevamente con la interrogante inicial: ¿de dónde viene lo cómico de sus palabras? Quizás la solución pueda estar en identificar en el discurso de Sancho una parodia. Es decir que su respuesta puede interpretarse como una parodia del esclarecedor didactismo de su amo o una parodia de sí mismo, de una imagen de Sancho anterior. En cualquier caso dicha parodia nunca se resuelve dialécticamente sino más bien juega dialógicamente con varias fronteras semánticas.

Vienen aquí muy a propósito algunos comentarios sobre la parodia, la cual define Bajtin como la forma más antigua y difundida de representar la palabra de otro (*The Dialogic Imagination* 60). En efecto, la parodia es un elemento cómico tan antiguo que formó parte de la risa ritual en etapas de sociedades primitivas y posteriormente fue importante en algunos rituales de la Antigüedad como las saturnales romanas y, más adelante, en los carnavales de la Edad Media. Los ritos carnavalescos de la Edad Media, como lo indica Bajtin, constituyen una "verdadera parodia del culto religioso" (*La cultura popular* 12). Esta parodia usualmente provocaba una risa ambivalente: "alegre y llena de alborozo, pero burlona y sarcástica, [que] niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (17). En *Don Quijote* la parodia está tan presente que se puede fácilmente argumentar que toda la obra constituye una parodia del mundo fantástico y mágico que don Quijote encuentra en los libros de caballería que tanto ha leído. Además, de acuerdo a Bajtin, la parodia en Cervantes está muy conectada con lo escatológico:

La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza productora y regeneradora de la tierra y el cuerpo. Es la prolongación de la línea grotesca. (27)

Un buen ejemplo de esta línea de degradaciones paródicas es precisamente la escena que estamos aquí analizando, ya que en dicha escena juega un papel muy importante un elemento escatológico, el estiércol. Además, la imagen del estiércol que aquí encontramos efectivamente se perfila como una "fuerza productora y regeneradora de la tierra y del cuerpo."

En el presente ensayo se le otorga especial atención a la parodia por varias razones. Primero porque se le considera una manifestación del humor y como tal comparte la misma esencia dialógica de éste. Además, la parodia ha sido el concepto en donde ha desembocado el cause de nuestras reflexiones sobre lo cómico en la conversación entre don Quijote y Sancho que aquí se analiza. Finalmente estamos de acuerdo con la idea de Bajtin de que la parodia y la risa que ésta provoca son elementos precursores de la novela como género. Detengámonos un momento a sopesar esta idea debido a las implicaciones que tiene en cuanto a la conceptualización del humor como un fenómeno dialógico.

Bajtin argumenta que las formas paródicas de la Antigüedad crean un nuevo tipo de conciencia artística, a la cual él denomina "parodic-travestyng consciousness" (*The Dialogic Imagination* 61). Esta conciencia artística se caracteriza por estar libre y al margen del poder de la palabra directa, y por establecer una distancia entre lenguaje y realidad (60). Aquí, Bajtin se refiere a la forma en que los discursos "serios" representan monológicamente la realidad, en el sentido de que la palabra y su referente mantienen una relación directa e incuestionable. La parodia, con su juego de imágenes, viene a romper esa relación y al hacerlo convierten al lenguaje en una forma hipotética de comprender y expresar la realidad (61). Todo esto crea las condiciones necesarias para el

desarrollo de la novela, ya que para Bajtin una de las características esenciales de este genero es que, por naturaleza, es incompleto e indeterminado por su contacto con el presente. Quizás es necesario aclarar que esta característica surge, más bien, como resultado de contraponer la novela con el género épico cuyo contenido es el "pasado absoluto," completo y acabado.

Del anterior párrafo podemos inferir que para Bajtin la parodia es un discurso dialógico que precisamente forma parte de la prehistoria de la novela por contribuir a la dialogización de la representación absoluta y directa de la realidad. Esto nos hace pensar en las intrincadas conexiones que existen entre parodia, humor, dialogía y novela. También nos hace pensar en la forma en que dichas conexiones se realizan en su máxima expresión en esta obra de Cervantes. Bajtin lo plantea de la siguiente forma:

It is precisely in these two works [one being *Don Quixote*] that the novelistic word, prepared for by all the forms analyzed above as well as by a more ancient heritage, revealed its full potential and began to play such a titanic role in the formulation of a new literary and linguistic consciousness. (180)

No es entonces, de ninguna manera, una coincidencia que Mandel, Russell, Weiger y otros tantos críticos favorezcan esa escuela "dura" de interpretación; aunque tampoco deben desestimarse todas aquellas interpretaciones de *Don Quijote* que toman como eje una perspectiva romántico-existencial –como es el caso de Richard Swaderer,– ya que esta perspectiva también confirma la activa y dialógica interacción del lector con la obra. Después de todo, el texto en su totalidad constituye una matriz semántica susceptible al juego heteroglósico de la dialogía, de la misma manera que lo constituye una expresión o palabra. Y, como críticos, podemos practicar –como sugiere

Bialostowsky– el arte de dialogar en forma de un simposio dialógico, en donde ninguna voz anula a otra.

Por lo tanto, en el presente ensayo no se pretende anular las interpretaciones "suaves" de *Don Quijote* como tampoco se pretende anular el acercamiento dialéctico que se ha hecho del humor. Lo que sí se pretende es complementar dicho acercamiento y llenar los vacíos que se han dejado al hacer abstracciones de un fenómeno tan dinámicamente humano y, por lo tanto, tan indisolublemente ligado al cambiante flujo de las acciones humanas y de su representación –sobre todo a través del lenguaje. A diferencia de lo que predicaba Bergson, las acciones humanas y su representación no existen en un perfecto y absoluto balance, sino en un estado de continuo movimiento. Lo que hoy una acción o una palabra podrán significar, mañana podrá cambiar ostensiblemente. Una de las principales características de la dialogía es la idea de que todo elemento ocurre siempre en relación a otro y las fronteras entre ellos son las que los difinen. En ese proceso de definición no hay elemento que permanezca estático ni definición que sea eterna y universal. El humor participa de este movimiento en cuanto a la resistencia de sus elementos a fusionarse dialécticamente y a permanecer en juego heteroglósico.

Esto es lo que hace del humor un fenómeno inherentemente dialógico, lo cual queda ilustrado en la escena de *Don Quijote* que aquí se ha analizado. Esta escena se escogió entre muchas otras por su gran sonoridad cómica. Decimos sonoridad, porque al leerla no sólo nos reímos nosotros sino que también escuchamos los ecos de otras risas, comenzando por la de don Quijote. Quizás la palabra 'eco' sea la mejor forma de metaforizar la comicidad dialógica de esta escena, ya que se ha discutido que este diálogo

entre don Quijote y Sancho constituye una parodia; y, precisamente, una parodia corresponde a diversas y simultáneas imágenes que se hacen eco unas a otras entablando un diálogo entre sí para construir o negociar un significado. En este caso, el resultado de dicha negociación paródica es nuestra risa, una risa que ha sido fertilizada –o quizás deberíamos decir estercolada– por el gran ingenio de Miguel de Cervantes.

Notas

(1). Aquí se adopta el término “dialogía” que usa Iris Zavala en sus artículos relacionados al tema.

(2). Traducción nuestra del inglés.

(3). Es posible que Paul de Man nunca tuvo en mente resolver la ambigüedad que caracteriza a la dialogía, ya que dicha ambigüedad es parte constitutiva de este concepto.

(4). Traducción nuestra de “incongruity”, “disparagement” y “suppression/repression”.

(5). Bajtin describe el ritual de la siguiente manera: “Durante el oficio solemne celebrado por el obispo de la risa en la iglesia, se utilizaban excrementos en lugar de incienso. Después del oficio religioso, el prelado se instalaba sobre una de las carretas cargadas de excrementos; los curas recorrían las calles y los arrojaban sobre la gente que los acompañaba. El ritual de la cencerrada comprendía entre otras cosas el arrojarse

excrementos....Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplen un rol importante durante el carnaval” (133).

(6). A Cervantes quizás le convenía inclinar la balanza hacia lo religioso debido a la amenaza de la Santa Inquisición.

Obras citadas

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

- - -. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

- - -. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Eds. Michael Holquist. Trads. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- - -. *Speech Genres and Other Late Essays*. Eds. Caryl Emerson y Michael Holquist. Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan and Co., Limited, 1913.

Bialostowsky, Don. “Dialogics as an Art of Discourse in Literary Criticism.” *PMLA* 101.5 (1986): 788-796.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. 16ta. Ed. 2 vols. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1995.

De Man, Paul. "Dialogism and Absence." *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston, Illinois: UP, 1989: 87-103.

Gabin, Rosalind. "Humor as Metaphor, Humor as Rhetoric." *The Centennial Review* 31.1 (1987): 33-46.

Gorfkle, Laura. *Discovering the Comic in Don Quixote*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1993.

Greimás, A. A. *Del sentido II: ensayos semióticos*. Trad. Esther Diamante. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

Mandel, Oscar. "The Function of the Norm in *Don Quixote*." *Modern Philology* 55 (1958): 154-163.

Paulos, John Allen. *Mathematics and Humor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Holland: D. Reidel Publishing Company, 1985.

Russell, P. E. "*Don Quixote* as a Funny Book." *Modern Language Review* 64 (1969): 312-326.

Swaderer, Richard. "Importancia de la figura de don Quijote en el ensayo 'L'umorismo' (1908) de Pirandello." *Actas del coloquio cervantino, Wurzburg, 1983*. Eds.

Hugo Laitenberger y Theodor Berchem. Munster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1987.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.

Weiger, John G. "Don Quixote: The Comedy in Spite of Itself." *Bulletin of Hispanic Studies* 60.4 (1983): 283-292.

Williamsen, Amy. "Humor: A Matter of Distance?" *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Delaware: Juan de la Cuesta, 1994.

Zavala, Iris. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo." *Teorías literarias de la actualidad*. Graciela Reyes (Ed.). Madrid: Ediciones el Arquero, 1989.

Leonilson's loss is our gain: transforming stitched words and images of deterioration into redemption

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

The very thing associated with life is now associated with death....
Susan Sontag

Death...shadows every pleasure.
Edmund White

As contemporary life is increasingly shaped by confrontations with illness and treatment, the idea of healing as distinct from cure is increasingly relevant.
Pulse: Art, Healing and Transformation

Brazilian writer João Silvério Trevisan's 1997 collection of short fiction entitled *Troços e Destroços* includes the short story "Altar of Offerings" [*Altar de Oferendas*]. Its plot consists of an arranged meeting between a visual artist named Bruno and his former girlfriend Sara, for the purpose of informing her that he has AIDS. Although the story accompanies Sara's point of view, the force of the narrative resides in Bruno's voice. Toward the beginning of his "confession" he says: "I'm travelling toward death, and I'm aware of it, each second of the day. Each second could be my last. It's something that only I'm conscious of, each second of the day: This truth about living my death, get it?" (1)

During the course of the conversation, Bruno proves to be profoundly at peace with himself. This serene level of self-understanding is counterbalanced by Sara's severe struggles with herself: at first in terms of the incompatibility between her pleasurable memories of youth measured against the dissatisfaction with her current status as an

upper-middle class (and middle-aged) wife and mother. Also, in the end, by her profoundly self-absorbed sense of loss: her girlhood attraction to Bruno proves to be beyond her reach, a realization that binds her permanently to the present. The sorrowful tears Sara sheds at the story's conclusion could be easily interpreted as mourning for the loss of Bruno in her life, rather than grieving over his own demise. By emphasizing Sara's loss of Bruno, Trevisan—who has written extensively about homosexuality from a Brazilian context—encourages the reader to recognize the universality of loss. Moreover, Trevisan transforms Bruno's illness and his ultimate loss, through Bruno's own peaceable acceptance of his mortality, into a gift, an offering that has the power to redeem us all.

Brazilian visual artist Leonilson, who was born in 1957 and died of AIDS in 1993, would have endorsed João Silvério Trevisan's choice of a religiously symbolic title for his short story. As a gay artist with a religious upbringing, he would also have sympathized with this textual example of redemption. This essay of introduction to Leonilson's work as a visual artist was originally written with the intent to question the metaphorical content of his works. (2) As my research progressed, I determined that arguments could be made both for and against this line of inquiry: first, we might assume that Leonilson's works do not escape a simplistic AIDS metaphor, by agreeing with Lisette Lagnado's categorization, particularly of his later works, as representing "the allegory of illness." (3) In a world rigidly (and morally, in the case of AIDS) divided between human beings who are sick and those who are well, the question of survival is no small matter for Leonilson. And yet, whereas his works of art are imbued with personalized references that consciously emphasize daily drama and personal tragedy, they curiously invite the spectator into a universal space that allows for our contemplation

of life and death in a composed and serene manner (one that is strangely depersonalized but not dispassionate).

Leonilson's works—on canvas, paper, or fabric—summon us to undergo a multi-layered process of understanding that allows us to react first as Sara then as Bruno, to use Trevisan's characters as behavioral models. Through its various stages, Leonilson's art guides us through this process: first, we are drawn into the artist's own experience, articulated through the chronological symbology of his works. During this stage we are spectators looking outward, making sense of Leonilson's experience. This initial step then leads us to a second, self-reflective stage, in which our attention turns inward, into the depths of ourselves where our most intimate losses are revealed. This stage is necessary in order to reach a level of self-recognition that becomes oddly depersonalized, and, ultimately, capable of generating a (hopefully more tolerant) collective memory.

Leonilson's art offers us the opportunity to free ourselves from a self-pitying defensiveness, and think beyond purely metaphorical interpretations. According to Lisette Lagnado, this path is based on Leonilson's culturally-grounded activism [29], which fittingly corresponds to what Alberto Sandoval defines within the context of AIDS as a creative stage. (4) Against a mighty epidemic such as AIDS, that forces the question of survival into a divisive role (as in the antithetical opposition Us versus Them), we are led across the dividing waters, to use Leonilson's own aesthetic language [Lagnado 81].

An obvious example of this crossing of borders is Leonilson's "Divided Waters" of 1993. This is a piece that juxtaposes simple, two-toned striped cotton with an intricately patterned silk fabric to visually suggest the possibility of breaching boundaries. The Portuguese words "águas divididas," in black handmade stitches across the striped upper

portion of the piece, summon the spectator to perform this task. In other words, we are challenged to cross these divided waters—the artificial parting of the currents of life and death, health and sickness, gay and straight sexuality—by both the power of Leonilson’s words and the simple, palpable appeal of the contrasting materials. In a broader sense, Leonilson’s art envelops us within the realm of the creative, guiding us toward recognition of a communal redemption.

In order to trace the artist’s creative path toward this communal redemption, it is also the purpose of this essay to examine Leonilson’s later works in contrast to his earlier ones. This comparison will underscore the necessity Leonilson felt as artist to reveal himself to us as spectators, in order for us to confront our own pitiable selves, and ultimately, reach some form of collective salvation or transcendence, in which illness is disassociated from punishment [Fries 260]. He accomplished this by making his works increasingly (and, paradoxically) more autobiographical and abstract at the same time, cast in an “overtly spiritual” style [Camhi 70].

From unstretched canvases to objects stitched from assorted fabrics, his later works become malleable forms that literally dispense with formal support. They are capable of existing without a body or skeletal frame to sustain them (or without the artist’s own body as a literal frame of reference). At the same time the body is always present metaphorically [Lagnado 101]. The artist has said that this malleability or suppleness is present in his works in order to correspond literally to his sense of ambiguity [Lagnado 116].

Terminal illness separates Leonilson’s early works from his later “embroideries.” A deadly disease, with all of its social and moral implications, divides the romantic,

passionate, and euphoric youth from his decaying, emptying self. In Lisette Lagnado's words: "Leonilson's romanticism changes tone when the symptoms of the disease appear" [51]. Furthermore, AIDS conditions Leonilson's private sense of loss and deterioration, as well as his inevitably public relationship to society.

Lisette Lagnado's interviews with the dying artist present a man who was very aware of the deeply prejudiced society in which he lived, as well as conscious (and fearful) of the attitudes of its profoundly phobic and misguided public in regards to AIDS. Although the first cases of AIDS in Brazil had been reported in the early 1980s—almost a decade before Leonilson would be diagnosed as HIV-Positive—studies such as *A AIDS no Brasil* confirm that public awareness was extremely slow in responding to the gravity of the disease [43].

By documenting the first decade of the disease in Brazil, *A AIDS no Brasil* informs us that in fact the public was misinformed by the media who first cast AIDS as a "mysterious disease" or as a "gay cancer," with promiscuity often implied as a major factor [93]. Initially, AIDS was regarded as an illness that only affected a fraction of the Brazilian elite who fit a particular profile. This profile encompassed a scant few, who tended to be well traveled, upper/middle-class homosexuals in the arts and entertainment spheres [Ibid. 31]. The fact that the AIDS affliction was perceived as so narrow in scope contributed to the public's general lack of concern. Moreover, other diseases of epidemic proportions competed with AIDS for governmental and medical attention in Brazil [Ibid. 36].

According to Carmen Dora Guimarães, another crisis developed out of what was perceived initially as *a praga gay* (the gay plague): an outburst of fear and prejudice [Ibid

218]. For Leonilson, a gay artist in Brazil who lived between 1957 and 1993, perhaps it was too perplexing to escape the allegorical nature of the disease, and for that matter, even the stigma of his sexual orientation. (5) Leonilson has confided: “Parents [in Brazil] are more afraid that their child will be gay than be a gangster. Gay, for the society in which we live, is the lowest of the low” [104]. Such critics as Severino J. Albuquerque have confirmed this belief by concluding that “implications of guilt and isolation [are] widely associated with difference and AIDS in late twentieth-century Brazil” [71].

Leonilson’s 1991 painting “Now and the Opportunities” [*Agora e as oportunidades*] conveys the artist’s awareness of society’s rigid hierarchies, and its discrimination toward the types of victims he sees around him. Like the majority of Leonilson’s works, this painting emphasizes an interplay of words and images. Against a white, opaque backdrop signifying silence [Lagnado 51], there is a depiction of a human-totem pole. Moreover, the painting spells out a vertical list of categories, that is, human beings separated into types (or laboratory samples, as Lagnado suggests): blacks, homosexuals, Jews, women, cripples, communists. Similarly, his drawing for the newspaper *Folha de São Paulo*, dated 4 September 1991, includes a comparable list under the title “The Undesirables.” The drawing represents “poisonous” people, such as PWAs (people with AIDS), Indians, communists, prostitutes and gypsies. These “undesirables” are determinedly placed at the bottom of the social ladder.

Ironically, consciousness of and activism on behalf of AIDS victims only began to occur in Brazil when the disease reached beyond the “undesirables,” to strike a broader spectrum of society. Only then was a national AIDS program formed in Brazil. Furthermore, several non-governmental organizations were created in the late 1980s to

respond to the need for AIDS advocacy. These NGOs aimed to fight discrimination and force legislative action. Shortly before his death, Leonilson's "undesirables"—at least those afflicted with the disease—were theoretically given a modicum of representation.

By the end of 1990 Brazil ranked second only to the U.S. in number of reported AIDS cases in the Americas [Braiterman 60]. According to Lagnado, it was in 1991, the year he was diagnosed as being HIV-Positive, that Leonilson experienced the conflict between public and private approaches to sexuality and intimacy. During this period his works seem to acquire a sense of maturity, of the kind seasoned by suffering. As one of his works attests, there is the realization that "Leo can't change the world." Indeed, Ivo Mesquita confirms that an "atmosphere of vulnerability permeates the last phase of Leonilson's work" [225]. Pleasure and its dangerous thrills, like his "Dangerous Games" of 1989 [*Jogos perigosos*] is replaced by a need for precaution, accompanied by a sense of tragedy, under death's watchful eye: "With Her Always Close By," 1991 [*Com ela sempre por perto*].

Leonilson's embroidery on voile "Whatever you wish, Whatever you want, I am here, Ready to Serve You" [*O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*], also of 1991, indicates deferential desire and contrasts with "No One" [*Ninguém*], the single word in Portuguese (itself suggesting loneliness) stitched upon a delicately pink embroidered pillow. One month before his death (on April 30th, 1993), the *Folha de São Paulo* printed his drawing of an ostrich, its head buried in the ground. The title of this drawing is: "Modern Sex Is Done Verbally" [*Sexo moderno se pratica verbalmente*]. In contrast to his previous carefree, passion-driven lifestyle, these works convey deliberate (and often solitary) carefulness. For Leonilson, this represents the point

at which sexuality dramatically loses its connection to life and acquires an association with death, as Susan Sontag's suggests.

Given Brazilian society's conservatism, it is not surprising that Leonilson chose to participate within the broader realm of an international art scene, as well as to couch personal references to pleasure or pain within a codified system of representation. This codified system includes geographical elements, particularly those that indicate place and that imply connections (as well as separation) between people and/or locations. Thus, bridges, intersecting rivers and tributaries, as well as staircases and ladders feature prominently in Leonilson's works, as a way of situating both art and artist within more receptive spaces. An example of this search for freedom elsewhere (sexual and otherwise) is Leonilson's drawing "Marlboro Land is the Promised Land." At the bottom edge of this drawing the Promised Land contrasts with a Sea of Mud. The drawing's accompanying verbal commentary claims, with a touch of humor, that in New York he will find the make of car he wants, as well as his choice of sex: "I'm leaving for New York 'cause there I'm not a friend of the king. There I'll have the BMW I want and the sex I'll choose to have" [Mesquita 226].

On a professional level, Leonilson's art world encompasses an array of influences, best outlined on his canvas piece entitled "So Many are the Truths" [*São tantas as verdades*], of 1988 [see Illustration 1]. The artist weaves lists of handwritten words, mainly names, in black: a long vertical list down the left-hand side of the canvas, interrupted by a short horizontal list of artists' names, is counterbalanced on the right-hand side of the canvas by another horizontal list written in the opposite direction. A variety of international and Brazilian names appear on these lists as testimonials to the

wide spectrum of his personal influences: references to the visual arts predominate, alongside those corresponding to film, music, and fashion.

By contrast, whereas the list on the right-hand side includes several globally disparate, cosmopolitan place names, the left-hand side consists primarily of words that define Brazil itself. This portion of his artwork becomes a registry of national symbols: minerals (gold, diamonds, iron, emeralds, aluminum) [ouro, diamantes, ferro, esmeraldas, alumínio], topographical features (beaches, forests, mountains, rivers, the Brazilian Pantanal) [praias, florestas, montanhas, rios, Pantanal], and urban elements (buildings, factories, parks, traffic) [prédios, fábricas, parques, trânsito], as well as domestic icons (coffee, cocoa, parrots) [café, cacau, papagaio]. Because these references appear in Portuguese, they seem to correspond to Leonilson's personal summary of the essence of Brazil. These native symbols (almost bordering on stereotype) seem as if they were selected precisely in order for the artist to assimilate them easily into a broader, more global context. Indeed Bill Hinchberger uses the word syncretic to define aspects of Leonilson's oeuvre, which among other things "incorporat[e] spiritual elements of his childhood Catholicism and sophisticated influences from the international art world."

We might choose to interpret the metaphorical content of Leonilson's works as corresponding to the existence of an artist's personal symbolism. This self-referential symbolism is manifest through the combination of visual and verbal elements that span multiple phases of the artist's work. Repeated objects, figures, words, and colors, at first whimsical and ironic (such as in his "Dinosaur and Rabbit" [*Dinossauro e coelho*] from 1980), gradually become more poetic and symbolic (such as his "The Fisher of Words"

of 1986), and, finally, more enigmatic and serious (such as “Bad Boy, Fragile Soul” of 1990).

These art objects—predominantly pieces of cloth stitched with words—often represent references to the artist himself, by way of his initials, age, and vital statistics such as height and weight. In appearance they are reminiscent of scars, or lesions. As in his 1991 “34 with scars” [*34 com scars*], the body is emblematic of his work [see Illustration 2]. Furthermore, according to Adriano Pedrosa, the heart is its recurring theme, often depicted in flames, as in his 1991 “The Fisher of Pearls” [Lagnado 21]. Written symbols drawn or sewn on or into the works themselves, as well as words, sometimes in languages other than the artist’s native Portuguese, are incorporated cryptically into the work, or appear provocatively in the title. These poetic components are often clues to Leonilson himself. They guide us to the artist. They are clues that reveal to us his emotions and thought patterns. Moreover, to use one of Leonilson’s recurring symbols, he is the fisher who reels in the spectator on his art-rendered hook.

It is possible, thus, to interpret Leonilson’s later works as reflections of the aesthetic trajectory of a dying artist taking stock of a lifetime of personal, national, and artistic influences. Leonilson’s use of fabrics and handwoven words, for instance, betrays his artistic roots, grounded in familial and geographical elements. In other words, son of a cloth merchant and a seamstress, Leonilson’s upbringing was deeply connected to the ubiquitous sewing room at home. Moreover, although Leonilson did not remain in his native Northeast Brazil, he was intimately drawn to that part of the country, in appreciation of its heritage rich in handicrafts. For that matter, it is well documented that he was also attracted to other forms of handiwork, such as that of the American Shakers.

It is important to briefly situate Leonilson's artworks within the scope of Brazilian art. There are several artists whose work can be seen as complementary to Leonilson's style during the second half of the twentieth century. These influences fall into two categories: the first refers to artists who were of an older generation, whose art served as inspiration to Leonilson; the second refers to some of Leonilson's own peers.

As precursors, two artists in particular merit discussion: Hélio Oiticica (1937-1980) and Lygia Clark (1920-1988). Among their many major contributions to contemporary Brazilian art, Oiticica and Clark were artists from the 1960s who pioneered the use of ephemeral or tactile objects associated with mutability and spectator participation. (6) Hélio Oiticica, in particular, created works of art from the combination of words and cloth. He transformed homemade articles of clothing into his *Parangolé* capes, for example, which not only incorporated words or slogans but also depended on body movement.

Like Oiticica, Lygia Clark's works were directed outwardly toward the spectator and became increasingly contingent upon the spectator's responses. Her "Body Nostalgia" series [*Nostalgia do Corpo*] that spanned several decades, beginning in the late 1960s and continuing through the 70s and 80s, pushed art into the realm of therapy, precisely because it encouraged the spectator to assume a more active role. It demanded that the spectator become the subject of her/his own experience, particularly in terms of her/his own body, often in relation to other bodies. Although Bill Hinchberger cursorily makes the connection between Leonilson and Lygia Clark in terms of the intellectual content of their works, it is this emphasis on the body that is most significant. Moreover,

Leonilson's ability to aesthetically shift the focus from the artist's body to the spectator's own sensory cognition is a tribute to Oiticica's and Clark's artistic legacy.

Leonilson came of age as a visual artist during the "effervescent" decade of the 1980s in Brazil. (7) The medium of painting dominated this period of Brazilian art in an atmosphere of pleasure that mirrored the vitality of Leonilson's own work (and lifestyle) during this phase. During the second half of the 1980s, this emphasis on the pleasures of painting gradually yielded to more poetic and metaphysical representations; also, surface compositions evolved into three-dimensional objects. The work of two of Leonilson's contemporaries illustrates these two tendencies: that of Daniel Senise (b. 1955) and Leda Catunda (b. 1961), respectively.

In the early 1990s, not only did Leda Catunda's work acquire a three-dimensional quality but, like Leonilson, she began constructing her artworks out of fabric. Examples of her works from this period are "The Liver" [*O fígado*] from 1990, a mixed media piece on canvas with fabric and formica, and "Orange Tongues" [*Línguas Laranjas*], from 1991. Paulo Herkenhoff has emphasized Leda Catunda's tactile references and use of irony in her works of this period [87-88]. Yet, Catunda's works convey no intimate clues that link art and artist in a mutual dependence, as is the case with Leonilson. In other words, Leonilson has made it possible for us to become acquainted with him (even after his death) through the act of viewing his artworks.

This mutual dependency aside, Leonilson's artistic trajectory contradicts certain reductionist criticism of the type present in Leslie Camhi's review for the *Village Voice*, of the 1996 MOMA exhibition, which included works by Brazilian Leonilson and German-born Oliver Herring. Entitled "Sewing Circles," the author suggests in rather

generic terms—reducing Leonilson’s multi-suggestive encounters to harbingers of mortality—that both Herring and Leonilson “have resurrected domestic, feminine processes as aesthetic strategies for managing issues of mortality.” Camhi elaborates further upon Leonilson’s later works by stating the following: “[it] recall[s] a bride’s trousseau, except that the artist prepared them for his own encounter with mortality” [70].

Art critics have remarked that Leonilson’s works, particularly of the latter years, seem to combine a growing sense of self (in inescapable response to the disease) together with a certain abstraction (in a literal distancing imposed by bodily deterioration). The latter is confirmed by Lisette Lagnado, who in discussing Leonilson’s embroideries of his last phase, suggests that as his physical self faded away, his works became self-portraits without the figure [57]. During Leonilson’s late period—corresponding to a condensed time between the end of 1992 and the first part of 1993—a decreasing number of works (with the exception of those submitted to the *Folha de São Paulo*) relies on the seemingly more spontaneous and fluid medium of drawing on paper. Rather paradoxically, as his body was deteriorating rapidly in a losing race against time, the artist laboriously devoted himself to works that appear to require more physical effort. It is a reminder of the artist’s presence: his own hand has literally (and manually) produced the object.

These embroideries increasingly take the form of recognizable shapes and objects—mainly items of clothing—that represent the body, and more aptly, the body’s absence. Transparent, gauzy fabric such as voile evident in “Fertility, Consistency, Silence” [*Fertilidade, Coerência, Silêncio*], 1991, or sensually tactile material such as velvet (in “J.L 35” of 1993, for instance), remind us of this absence by demanding that

we focus on our own sensations. We, thus, face the desire to see (through) to the body underneath, the need to touch what's beneath the cloth.

Leonilson thus juxtaposes very intimate elements with steps that distance him from our voyeuristic gaze, by factoring in the viewer's own emotions and responses. Reminiscent of Hélio Oiticica and Lygia Clark, Leonilson shifts the focus from himself to the spectator. By doing so, he creates ways in which his work transforms his loss into our redemption. Moreover, he transfers his personal experiences to the viewer, in order to allow us to recognize our communal responsibilities in this age of disease. This is perhaps best explained through Leonilson's work "El Puerto" [*The Port*], of 1992, which combines two relatively simple devices to great effect [see Illustration 3]. A striped cloth embroidered with the name "Leo," plus Leonilson's age, height, weight, and the words "El Puerto" curtains a small mirror. In Jessica Morgan's biographical essay on Leonilson in the 2003 exhibition catalog *Pulse: Art, Healing, and Transformation*, she offers an explanation for the covered mirror as reflecting "perhaps the horror induced by the reflection of sickness's ravaging effect" [111]. Beyond this self-referential interpretation, I believe that Leonilson is playing with the idea that a mirror is just another kind of map—signifying by reflection a reality beyond itself—by daring the viewer to lift the curtain and find his or her own face. The work is aptly named, for like a roadmap, "El Puerto" guides the viewer to the experience of another person in another place and time. The port thus represents the "allegory of the artist's body" [Lagnado 63]. According to Lisette Lagnado, we are challenged to question: "But for a sick man whose body is emptying, what does it mean to look in the mirror? What does it mean for a (hypothetically) healthy observer to plunge into this gaze?" [61-62]. Moreover, she concludes with further queries: "Rather than just experiencing Leonilson, we are swept into the depths of the mirror.

Where should the observer be placed so as not to look at the work askance? What is the viewer's ethical position?" [63]. This form of questioning places the spectator in direct, mirror-like confrontation with her/himself.

A discussion of Leonilson's later works must undoubtedly conclude with the artist's last piece, which he did not live to see exhibited. As Leonilson's work frequently equated the body with a temple, it is fitting to conclude with his Morumbi Chapel installation, in São Paulo. The installation was exhibited for the first time posthumously, the same year Leonilson died. In this installation, he masterfully interwove corporeal and spiritual matters.

What were the elements he selected for the interior of this "modest early 19th-century chapel made of lath and plaster mixed with gravel from a river bed"? There are three parts to this installation: the first part consists of two chairs placed side-by-side at the rear of the chapel. Two white shirts, worn from use and with extra-long sleeves obviously stitched from different materials, cover the backs of the chairs. Each shirt carries a chest-high embroidered inscription referring to "false morality" and "the good-hearted." The second part consists of a single chair, voluminously draped in cloth, in candy-striped material—like an overflowing skirt—over the seat and legs, and in white over the back. The words "Los delicias" interrupt the immaculate white. The masculine article "Los" is coupled with "Delicias," a feminine noun in Spanish, to create ambiguity. According to Lagnado this deliberate linguistic gender-bending transforms pleasure into a masculine desire [49]. At the very least, it forces us to stumble over the words, giving our minds, in addition to our senses, time to contemplate our own desires.

The final piece of the installation consists of a simple wrought-iron clothes rack, on which two items of clothing hang, on wire hangers [see Illustration 4]. One of them, with the inscription “Lazarus” consists of two white shirts joined at the hems with the seams visible, so that they look like reflections of each other. Again, the idea of reflection seems to suggest transcendence and redemption. The sleeves of the bottom shirt scrape the tiled floor. The other piece is an extra-long deep-orange skirt covered in white, gauzy voile. Although the waist stands out as a band of vivid-orange, and the bottom hem drags the same rich color along the floor, the sheer white predominates, as if reiterating the white of the Lazarus piece. In their deliberate juxtaposition of materials and dematerialization, these art objects serve as reliquaries, which are particularly poignant within this religious setting.

And just as the Catholic reliquaries of Leonilson’s childhood were intended to intercede spiritually between the supplicant and his God, so are these dematerialized artworks intended to serve as corporeal links spanning the void between deceased creator and living spectator. As such, these final works may be seen as half-metaphors, still referring beyond themselves, but referring to a benign nothingness, to the void after life in which there is no moral judgment, only the dignified emptiness of garments that no body will fill.

Notes

(1). This translation from Trevisan’s short story is mine. The original text reads as follows: “Estou vivendo minha viagem para a morte e sei disso, a cada segundo. Cada

segundo que pode ser o último. É uma coisa que só eu sei, a cada segundo. Essa verdade de viver a minha morte, você entende?” [124]

(2). A shorter version of this essay was presented at the 1999 NEMLA conference in Pittsburgh. The title of the session was “Beyond Metaphor: The Representation of AIDS.”

(3). Lagnado divides Leonilson’s work into three distinct phases: the first phase corresponds to his early years, between 1983-88, in which he sought aesthetic definition through the “pleasure of painting.” The second phase consisted of the years between 1989 and 1991, in which the artist settled on the subject of “abandonment” and established his inclination toward romantic values. During the third phase, between 1991-93, the “allegory of illness” dominated his language completely [29].

(4). Alberto Sandoval’s definition of this creative stage refers specifically to the evolution of gay theater on AIDS in the U.S. This third stage corresponds to a period when “AIDS theatre moves from propaganda to creative theatrical and poetic forms” [Albuquerque 70].

(5). This prejudice is confirmed by a cover article on homosexuality entitled “O mundo gay rasga as fantasias,” in an issue of the Brazilian news magazine *Veja*, coincidentally published the same month as Leonilson’s death.

(6). London-based critic Guy Brett has written two succinct essays on Oiticica and Clark for *Art in America*, one entitled “Hélio Oiticica: Reverie and Revolt,” 77:1 (Jan. 1989), 110-120 & 163; and another entitled “Lygia Clark: In Search of the Body,” 82:7 (July 1994), 56-63 & 108.

(7). The word “effervescence” is used by Brazilian art critic Aracy Amaral in the exhibition catalog *Br 80: pintura Brasil década 80* to describe Brazilian painting of the 1980s. During the decade of the 80s in Brazil, artists like Leonilson articulated new pictorial vocabularies, experimented with new techniques and materials, applied intense colors to create voluptuous surfaces, and eliminated structural supports, among other things. [*Modern Brazilian Painting* 17; see 45 for an annotated bibliography of the exhibition catalog].

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Leonilson, *São Tantas as Verdades [So Many Are the Truths]*, 1988, Acrylic and stones on canvas, 213 x 106 cm. Coll. Elizabeth Ryland Esteve, São Paulo.
2. Leonilson, *34 com Scars [34 with Scars]*, 1991, Acrylic and embroidery on voile, 41 x 31 cm, MoMA Collection, New York.
3. Leonilson, *El Puerto [The Port]*, 1992, Embroidery on cloth on mirror, 23 x 18 cm. Coll. Família Bezerra Dias, São Paulo.
4. Leonilson, *Sem Título [Untitled]*, 1993, Installation at Morumbi Chapel, São Paulo, Embroidery on sewn shirt and voile, steel hanger and iron frame. Coll. Família Bezerra Dias, São Paulo.

WORKS CITED

A AIDS no Brasil (1982-1992). Edited by Richard Parker, et.al. Rio de Janeiro: Relume- Dumará; ABIA: IMS, UERJ, 1994.

Albuquerque, Severino J. "Luis Alberto de Abreu's *O Livro de Jó* and the Representation Of AIDS in Brazil." *Romance Studies*, 29 (Spring 1997), 65-73.

Braiterman, Jared. "Brazilian Government Funds Explicit AIDS Education Booklets." *Advocate* (May 7, 1991), 60-63.

Camhi, Leslie. "Oliver Herring and Leonilson: Sewing Circle." *Village Voice*, 70.

Fries, Kenny. "AIDS and Its Metaphors: A Conversation with Susan Sontag." In *Conversations with Susan Sontag*. Edited by Leland Poague. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1995, 255-260.

Herkenhoff, Paulo. "The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs." In *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*. Washington, DC: The National Museum of Women in the Arts, 1993, 34-109.

Hinchberger, Bill. "Leonilson/Galeria de Arte do SESI." *ARTNews*, 95 (June 1996), 162.

Lagnado, Lisette. *São Tantas as Verdades/So Many are the Truths*. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1995-96.

Mesquita, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 1997.

Modern Brazilian Painting. Edited by Stella de Sá Rego and Marguerite Itamar Harrison.

Albuquerque: The University of New Mexico, Latin American Institute, 1997.

“O mundo gay rasga as fantasias.” *Veja* (12 May 1993), 52-59.

Pulse: Art, Healing, and Transformation. Edited by Jessica Morgan. Gottingen, Germany: Steidl Publishers and Boston: Institute of Contemporary Art, 2003.

Trevisan, João Silvério. “Altar de Oferendas.” In *Troços e Destroços*. Rio de Janeiro: Record, 1997, 117-130.

White, Edmund. “Aesthetics and Loss.” *Artforum*, (Jan. 1987), 131-137.

Pecado y penitencia: la aventura (fallida) de Hart Crane en México

Rafael Hernández Rodríguez
Southern Connecticut State University

América: An imagined Garden (of Eden)

Es sorprendente que al escribir acerca de Hart Crane, Maria F. Bennett afirme que su interés en el poeta de Ohio se debe a la posición tan peculiar que él ocupa en la historia de la literatura estadounidense, ya que, dice, “su obra parece mucho más aliada con la tradición europea en su uso de la lengua y las imágenes, además de que sus amigos y críticos se referían a él frecuentemente como el Rimbaud de Cleveland” (ix). (1) Este juicio es equívoco puesto que el uso del lenguaje y las imágenes europeizadas (más bien afrancesadas, según parece) no es ni único ni característico de Crane, sino una consecuencia de época; se trata también de una afirmación más bien injusta pues se refiere a un poeta que intentara una de las propuestas más originales en la poesía modernista de los Estados Unidos. Lo injusto de esta lectura radica ante todo en su parcialidad ya que si su obra temprana sigue modelos tradicionales, lo cierto es que Crane está mucho más nutrido de América —entiéndase no sólo los Estados Unidos, sino el continente— y su preocupación definitivamente no está en volverse hacia una tradición eurocéntrica en busca de respuestas a la crisis de la vida moderna, sino en procurar en el propio continente alternativas a los modelos culturales de Europa, lo que lo llevó a empresas espectaculares y fracasos monumentales.

El interés de Crane por América, aunque presente toda su vida, sólo en su etapa final intentó incluir de manera sistemática a México; y aunque en la América de *The*

Bridge [El Puente] existen referencias a nuestro país, no es sino hasta 1931 —año en que Crane puede vivir en la capital mexicana gracias a una beca Guggenheim— que el poeta experimenta la apabullante vastedad del continente, o más aún que descubre la diversidad de este “nuevo mundo”. Dado que México ha representado “el otro” por excelencia para los Estados Unidos, la mayoría de las lecturas que se refieren a la estadía de Crane en México se quedan inevitablemente en la superficie, si no es que se construyen exclusivamente con estereotipos. (2) Quisiera, por lo tanto, aventurar en estas páginas otra lectura del periodo mexicano de Crane: una lectura que ve en la inclusión de México un proyecto poético americanista en oposición al modernismo europeizante de T. S. Eliot y Ezra Pound. (3) No me parece que el escoger a México como destino haya sido un hecho dejado al azar por Crane, y sin embargo como podemos leer en su correspondencia, tampoco se trataba de una obsesión que hubiera acompañado al poeta desde la infancia, a pesar de versos como los siguientes: “when you hurried up to school [...] / You walked with Pizarro in a copybook, / And Cortes rode up, reining tautly in” [cuando te apresurabas a la escuela / Caminabas con Pizarro en una libreta de ejercicios, / Y Cortés montaba, sujetando las riendas fuertemente]. (4) Estos versos en todo caso revelan una sensibilidad curiosa e impulsiva, pero sin proyecto preciso.

Después de todo la corriente del *modernism* norteamericano cuya lectura se ha privilegiado, conviene recordar, es precisamente aquella que procura adherirse a la tradición europea, subordinando en lo posible la experiencia personal ante algo mucho mayor: la tradición, es decir la impersonal emoción del arte, según quería Eliot. Esta corriente opta por una armoniosa integración con Europa, por ello cuando se presenta cierta tensión en la poesía americana de principios de siglo debido a dicha integración, se le interpreta como un “conciliar [...] las cualidades aparentemente divergentes del

simbolismo y de la poesía del *imagism*” (Stead, 98), con lo cual se reduce al *modernism* a un juego retórico de juxtaponiciones. No es casual, así, que fuera precisamente el estilo de Eliot el que “se convirtió en la forma dominante en la poesía norteamericana durante la primera mitad del siglo” (Moramarco, “A Grrreat Littttery Period”, 98).

Dicha visión de la poesía norteamericana de principios de siglo, aceptada tradicionalmente por la crítica, y que Langdon Hammer identifica como la de los poetas reaccionarios, no es vista en ningún momento como rebeldía contra la tradición occidental, sino como intento de adhesión a ella y por ello mismo excluyente de propuestas literarias diferentes. Sin embargo, como acertadamente afirma Hammer, esta idea de adhesión es peculiar porque estos poetas reaccionarios más que tratar de perpetuar una tradición poética vieja, en realidad trataron de imponer una visión personal de la creación poética que se autoproclamara la legítima descendiente de la tradición europea, lo cual implicaba que reconocían la existencia de otras visiones con las que competían abiertamente: “los modernistas reaccionarios no defendieron un orden cultural antiguo, sino [...] que se esforzaron por legitimizar otro nuevo; con este fin lucharon tanto al lado como en contra de otros autores modernos y otras lecturas de la modernidad” (Hammer, 2).

Este proceso de legitimización de un orden nuevo que se quería monolítico y progresivo, irónicamente, sólo habría de realizarse por medio de la fragmentación, es decir del reconocimiento y aceptación de la variedad de manifestaciones “porque ataca un monopolio cultural aristocratizado al multiplicar las vías de publicación y al permitir afiliaciones personales y de grupo; al expandir reglas de competencia y experimentación; al permitir nuevos tipos de autorrepresentación; al reafirmar la autonomía individual”,

para establecer así un terreno propicio “desde el cual juzgar y condenar y, tal vez, revisar” el fenómeno cultural modernista (Hammer, 9).

La relación que se da entre los modernistas reaccionarios y la tradición a la cual se declaran adheridos es la misma que describe Octavio Paz como tradición de la ruptura: “ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación” (Paz, 180). Y en el caso de Pound y Eliot se trata principalmente de una negación del pasado disfrazada de adhesión. Sin embargo, esta relación con la tradición no es la única, sino una entre otras. El panorama modernista americano es un proyecto, por lo tanto, mucho más ambicioso que supera el simple oponerse o proseguir una tradición, en el cual diversos individuos, grupos y tendencias convergen y se confrontan, dialogan y se pelean en una constante carrera por erigirse en los legítimos representantes de la modernidad en su sociedad. De esta forma, voluntariamente o no, la concepción de la tradición literaria como una sola, progresiva y en constante proceso de superación es destruida definitivamente a principios de siglo.

Si por un lado Pound y especialmente Eliot constituyen un modernismo ambiguo que hace de la adhesión a la tradición su discurso oficial aunque lo que realmente se proponían era imponer *su lectura* de la realidad contemporánea, por el otro crean una tensión que habría de favorecer el surgimiento de nuevas posibilidades de expresión que intentarían de una u otra forma dar respuesta a su vez a la crisis cultural de principios de siglo. Es decir que al adoptar la tradición como bandera, Eliot y Pound terminan asumiendo asimismo una identificación extrema (si no es que caricaturesca) con la cultura europea, lo que al mismo tiempo justifica la actitud de poetas como William Carlos Williams y el propio Crane de volverse hacia lo propio, hacia lo americano.

En el caso de este último, ello es no sólo evidente en su *The Bridge*, o en su interés por la historia del continente y su sensibilidad whitmaniana, sino también en dos hechos inusitados: su visión inclusiva de la cultura negra evidente en el poema “Black Tambourin” [Tamborín negro] —la cual es interpretada por Ann Douglas como un volverse a la figura del hombre negro en busca de una figura paterna que por un lado sustituyera la más bien escurridiza presencia del padre biológico y por otro sirviera como antídoto a la “afeminada” cultura anterior—(5) y principalmente su fascinación con México: admiración por la pintura de Diego Rivera, amistad con David Alfaro Siqueiros, un proyectado poema acerca de la conquista, así como su residencia en el país. Este interés por México habría de ser también evidente en aspectos específicos de su obra, como veremos más adelante.

Así, mientras Eliot y Pound escogen cuidadosamente al Big Ben o la Torre de Londres, uno, y los monumentos italianos, el otro, para hablar de la decadencia de la cultura occidental, Crane utiliza el puente de Brooklyn y la torre de la iglesia de Santa Prisca en Taxco para explorar la misma conciencia de crisis. El hecho de optar por construcciones americanas coloca de inmediato a este poeta en una dimensión opuesta al eurocentrismo de sus compatriotas y convierte a su obra en símbolo hábilmente manipulable con precisión mecánica. Este aspecto, desafortunadamente, no fue apreciado justamente según vemos en este comentario de James Fenton quien afirma que lo que distingue a Crane de Eliot es el hecho de que aquél escribe su poesía como un proyecto (americanista, habría que añadir) preestablecido, lo que le resta fuerza: “todo en *The Bridge* está deletreado como si fuera guiado por un semáforo frenético, desde la selección de un símbolo verdaderamente grandioso, hasta la inclusión de la estatua de la libertad en la cuarta línea, así como lo arcaico y bombástico del lenguaje” (Fenton, 33).

Harold Bloom, confeso admirador de Crane, concuerda en que Eliot es el opuesto por excelencia de Crane, tanto en sus influencias como en sus temas. Al mismo tiempo, sin embargo, reconoce la íntima relación que existía en la obra —digamos el proyecto— de cada uno de estos poetas puesto que según él, *The Waste Land* [Tierra baldía] se volvió en el inevitable antagonista de *The Bridge* desde le momento en que apareció (xiv). Más aún, según Bloom las obras de ambos dependían una de la otra a tal grado que “la gloria de *The Bridge* está en su ambivalente guerra contra *The Waste Land*, sin la cual Crane no hubiera sido el milagro que fue” (xv). La oposición entre Crane y Eliot, pues, va más allá del europeísmo y el americanismo de uno y otro, y se vuelve definitiva cuando Crane decide ignorar por completo el mandato de suprimir cualquier “emoción personal” del arte y vuelve una y otra vez a sus propias crisis internas —íntimamente ligadas a América— para escribir su poesía, las cuales se manifiestan más intensa y dramáticamente en su “esforzarse por la grandeza” (Fenon, 33). Y sin embargo se trata de una oposición que une a un proyecto modernista común.

América para Crane es ese puente de hierro y concreto simbolizado por el puente de Brooklyn; esa construcción moderna que une. Pero América es también ese oscuro “mid-kingdom” [reino intermedio] del negro en el sótano del que habla en “Black Tambourine”:

The black man, forlorn in the cellar,

Wanders in some mid-kingdom, dark, that lies,

Between his tambourine, stuck on the wall,

And, in Africa, a carcass quick with flies. (4)

[El hombre negro, abandonado en el sótano, / vaga en algún oscuro reino intermedio que está / Entre su tamborín, clavado en el muro, / Y un animal, en África, muerto cubierto de moscas].

Así como los oscuros callejones y los uriniales donde se pasean los homosexuales de Nueva York, tanto como la sucesión de casas familiares, en varias ciudades del país, en que pasara su infancia. La propuesta modernista que supuestamente propugnaba por abrazar la pertenencia a una tradición europea uniforme e ininterrumpida se antoja tramposa en un mundo cambiante, según lo entiende Crane; la solución que dicha propuesta ofrecía era parcial y tendenciosa, y precisamente por ello hacía más evidente la necesidad de encontrar otras posibilidades. Después de todo, “la poesía moderna era necesariamente una poesía difícil y compleja que reflejaba las dificultades y complejidades de la vida en el siglo XX” (Moramarco, “The Emergence of the Modern”, 66).

En este contexto, entonces, no es posible hablar de un modernismo, sino varios. Lo que se nos revela al revisar el periodo moderno de la poesía de Estados Unidos es un mosaico de diversidades. Del *imagism* de Pound —y después “Amygist”, como él mismo lo llamara despectivo una vez que Amy Lowell tomara las riendas del movimiento—, a Dorothy Parker y el “Vicious Circle” [Círculo Vicioso], la “lost generation” [generación perdida], los escritores del “Harlem Renaissance” [Renacimiento de Harlem] y poetas más independientes como Allen Tate, el propio Crane o Gertrude Stain y Mariane Moore, los grupos y las posiciones parecen desdoblarse infinitamente. No deja de ser interesante

el hecho de que hayan sido mujeres quienes más enfáticamente y con mayor determinación afirmaran su independencia de tal o cual movimiento; de hecho, ello sugeriría la existencia de otro modernismo más, un modernismo sexualizado, según proponen Margaret Dickie and Thomas Travisano.

Así mientras unos poetas buscan reafirmar su pertenencia a una tradición ancestral, otros la niegan asumiendo una actitud iconoclasta y *avant-garde*, o proponen otras “tradiciones” (la poesía provençal, clásica, japonesa o china) como modelos. De igual manera, si un poeta procura crear un arte cuyos vínculos con lo comercial sean absolutamente inexistentes, convirtiéndose en un empleado bancario de tiempo completo para evitar la “tentación” de vivir del arte, otro ensaya la manera de hacer del arte una actividad redituable, y no ya el aristocrático privilegio de los que se pueden dar el lujo, negándose a trabajar en otra cosa que no fuera la creación poética. (6) Otros más audaces optan por la cátedra universitaria o se entregan a las aventuras de la vida bohemia.

Entre todas estas propuestas, la de Crane fue al mismo tiempo y hasta el fin inseparable de su opción por América. Existe cierta tradición estaounidense, según afirma Waldo Frank en su breve ensayo “Hart Crane”, la cual “toma el término *Nuevo Mundo* con una seriedad literal. América [...] debería ser la Nueva Jerusalén; el reino de los cielos [...] expresado en las formas de nuestra sociedad americana” (269). Y aunque Crane no comparte jubilosa y acriticamente esta tradición, sí pertenece a ella de manera si se quiere invertida. Invertida en más de un sentido porque como acertadamente señala Bloom “Crane tenía un proyecto más personal que renovara el de Whitman: fundir el mito de América con un homoerotismo realizado” (xiii).

Hasta cierto punto no podría ser de otra forma: Crane, un muchacho del medio oeste (el “corazón de América”) representa excelentemente el prototipo del adolescente americano que experimenta todas las facetas típicas de la vida que habrían de convertirse en el lugar común de la *dysfunctional American family*: padres divorciados, homosexualidad reprimida, una madre sobreprotectora y obsesiva con el hijo único, un padre emprendedor y puritano, a quien debemos entre otras cosas la invención de los dulces Salvavidas, y quien intentó en varias ocasiones iniciar a su hijo en su propia carrera comercial. Como todo muchacho del medio oeste americano con aspiraciones intelectuales, Crane terminó por instalarse en Nueva York, ciudad que habría de convertirse en microcosmos americano, el cual una vez agotado no podía dejar otra opción que la fascinación con otro mundo, ajeno y quizás exótico —México, en este caso—.

Crane, comenta John Unterecker, se vio influenciado por los constantes viajes que durante su infancia realizara con su madre; según él, la pregunta “¿conoces tu país?” llegó a ser una preocupación para Crane tan importante como la de conocerse a sí mismo, problema que nunca habría de resolver adecuadamente” (Unterecker, “Introduction”, xviii). De ahí esa preocupación por “conocer” América evidente en su poesía; conviene aclarar, sin embargo, como acertadamente nos previene Thomas Yingling, que la visión americana de Crane no es ni la romántica ni la metafísica de en busca de, sino que se trata de un proceso más complejo en el cual se funden la propia experiencia y lo que acontecía en su mundo, porque “debemos librarnos de la noción de que ‘América’ como término crítico es algo natural y no algo ideológico en sus orígenes y su efectos, y debemos darnos cuenta también de que su fuerza silencia otros aspectos, como por ejemplo la homosexualidad” (3), lo que según Yingling aconteció con Whitman, cuya América se ha

convertido oficialmente en la utópica tierra de libertad, democracia e igualdad, ignorando por completo aspectos de la vida personal del poeta. Este no es el caso de Crane para quien ese proyecto americanista era inseparable de una hermandad homoerotizada, al grado de que dice Bloom, querer leer su obra sólo en función de “una ‘poética homosexual’ [...] es simplemente redundante” (xiii).

Una vez que la decadencia de la cultura occidental reveló el fracaso de la cultura europea, más aún de la cultura burguesa, no sólo se dio una reacción en la propia Europa (de lo cual el mejor ejemplo son los movimientos de vanguardia), (7) sino sobre todo en América. En este continente el nacionalismo (el “americanismo” más bien) convivió con la admiración por lo nuevo y también lo *avant-garde*. En Sudamérica, por ejemplo, el vanguardismo de la Semana de Arte Moderna de São Paulo abriría nuevos caminos a la cultura brasileña que culminarían con la propuesta antropofágica de devorar la cultura europea y asimilar (digerir) lo que sirviera de ella, desechando lo que no; en México, la revolución sacó a flote una corriente de cultura popular y nacionalista como nunca antes apoyada en parte por propuestas vanguardistas europeas. De igual forma, Nueva York se convirtió a principios de siglo en sinónimo de lo moderno (que era sinónimo de lo americano), al mismo tiempo que se erguía como un espacio donde se concentraba el conocimiento “universal” más avanzado del momento: Nueva York era literalmente una universidad.

La misma Europa no se mantuvo ajena a la fascinación de lo americano, y así América (léase los Estados Unidos) se vuelve fundamental en el discurso cultural de principios de siglo: América con su cine, su tecnología, su maquinaria y sus medios de producción; con sus automóviles, su arquitectura, sus bandas de jazz y su Josephine

Baker; América con su capitalismo relumbrante y metálico de producción en serie; América con sus automóviles Ford era la universidad, donde se estudiaba y se ensayaba lo moderno. Crane mismo se graduó en esta escuela: “el Village fue la universidad de Crane. La educación que obtuvo allí no le impuso las distinciones usuales entre formación estética oficial y vida cotidiana: Crane estudió tanto escritura como sexo ‘aquí mismo en mi cuarto’”, según declarara él mismo. (8) Tal es la América intelectual de Crane: Greenwich Village, el mismo barrio diverso, bohemio y moderno de la parte baja de Manhattan que Marcel Duchamp y John Sloan declararan “una República libre, independiente de la parte alta” montados en el arco del Washington Square Park una noche de 1910. (9)

La América física de Crane era desde luego esa urbana y utópica de puentes de hierro y sobre todo progreso, pero su América espiritual era la que daba cabida a Van Winkle, Pocahontas y Colón; era a un tiempo la América *avant-garde* y rebosante de autocomplacencia, lo mismo que la tradicional de Nueva Jersey, Nueva Inglaterra y Virginia, o la nómada de los botes de vapor flotando por el Mississippi (“The River, spreading, flows—and spends your dream” [El río expandiéndose, flota—y consume tu sueño], 61), lo mismo que la de mitos y figuras históricas, pero donde también entraban el Canal de Panamá, el Popocatépetl, Yucatán:

I ran a donkey engine down there on the Canal

in Panama —got tired of that—

then Yucatan selling kitchenware—beads—

have you seen Popocatepetl—birdless mouth

with ashes sifting down—?” (71-2)

[Operé un motor de burro allá en el Canal / en Panamá—me aburrió— / después en Yucatán vendí utensilios de cocina —cuentas de vidrio— / ¿has visto el Popocatépetl—boca sin pájaros / colando cenizas?]

Así, la América de Crane, especialmente a partir de *The Bridge*, es en sí misma la manifestación (fragmentada por necesidad) de una realidad inabarcable por compleja; una América que no puede ser incluida más en un sólo molde, ni representada por un sólo esquema. Esta América de retazos está representada por una técnica igualmente múltiple y fragmentada (como lo descubrieran también John Dos Passos y William Carlos Williams), lo que la vuelve por ello mismo emblemática del modernismo. “Para Hart Crane, el sucesor de Whitman”, escribe Sharon Cameron, “el mundo estaba más ‘quebrado’ de lo que Whitman habría imaginado posible, sin embargo sus esfuerzos por alcanzar y reunir los pedazos se toparon con un espacio y un tiempo menos hospitalarios” (Cameron, 198). Bloom llega a la misma conclusión al afirmar que “la Época de Eliot y Pound no era un contexto benigno para Crane, un Romántico Mayor en la era del Gran Modernismo y del Nuevo Criticismo” (xiii).

No deja de tener un profundo simbolismo, pues, el que sea un puente la imagen que Crane decide utilizar en su poema más famoso, y es que a diferencia de Eliot, a él no le interesa (o no solamente) una integración correcta y disciplinada a la tradición eurocéntrica, sino más subersivamente una especie de negociación —neutralización—, entre tradición y modernidad, entre emoción personal y poesía cerebral, la visión idílica

de Whitman y la nueva realidad americana, entre Manhattan y Brooklyn: la erección de un puente que permita el flujo. “Para Crane”, señala Allen Grossman, “el pasado y el presente, un cerebro y otro, se encontraban no en mitos sino en hechos” (231). Los *hechos* del poema mismo, habría que aclarar. Es precisamente esa ambición y su estrepitoso fracaso (10) lo que parece más simbólico de Crane, quien intentó propuestas radicales, pero no supo o no pudo llevarlas a sus últimas consecuencias (como sí lo hicieran en circunstancias similares, por ejemplo, los poetas del movimiento antropofágico brasileño). (11)

No todos los críticos, sin embargo, ven en la elaboración que hace Crane de América, por más fragmentada y menos dogmática que sea, una voluntaria y subversiva revisión del modernismo ya que

ciertamente la selección que hace Crane de “América” como uno de sus términos de valor y de lucha en *The Bridge* ha otorgado transparencia crítica a la práctica de leer su poesía como una poesía de “en busca de América”, pero esta elección fue determinada por aspavetos tales como la invisibilidad cultural de la homosexualidad y el poder ideológico de lo literario para determinar el contenido y la forma de lo representado. (Yingling, 13)

Esta opinión a pesar de todo es extrema ya que por un lado niega el carácter voluntario del proyecto americano de la poesía de Crane, al considerarlo sólo un aparato ideológico impuesto desde afuera, y por el otro considera un solo aspecto de la vida personal del poeta (su homosexualidad) el eje central de su obra. Me parece que algunos elementos que Yingling considera inherentes a la homosexualidad de Crane no lo son

necesariamente. (12) Sin embargo encuentro pertinente y valiosa su opinión porque demuestra que la fragmentación de la poesía de Crane funciona en varios niveles y acepta varias lecturas, incluida la “homosexual”, precisamente por ese carácter voluntario, de proyecto, con que fue pensada y construida.

México: The landscape of confession

México en la imaginación norteamericana no era un tema nuevo en 1931 cuando Crane decidió viajar a este país y sin embargo todos los críticos hasta donde sé han querido ver en ese viaje un escape del poeta, escape que en el peor de los casos resultó no sólo inútil, sino trágico: un viaje físico se convierte en un viaje espiritual, durante el cual el poeta llega a un entendimiento de sí mismo, de sus limitaciones, según interpreta Drewey Wayne Gunn (xiii). El poeta “civilizado” desciende al submundo de la “barbarie” (purgatorio lo llamará Crane) para seguir un proceso de purificación de donde habrá de surgir, si tiene éxito, transformado. “Una vez en México”, según Mark Rudman, “Crane comprendió que no podía escapar a sus demonios. Se había tragado, metafóricamente, el gusano; había internalizado al otro: la crítica hecha a *The Bridge* por los que alguna vez fueran sus amigos y partidarios” (262).

Al solicitar la beca Guggenheim que le permitiría embarcarse en un proyecto cultural fuera de su país, la primera opción de Crane era Europa, como correspondía a todo poeta “ cuerdo”: en una carta agradeciendo el haber recibido dicha distinción, anuncia: “to be specific, I should like to sail for France by the middle part of April” [para ser específico, me gustaría zarpar para Francia a mediados de abril] (16 de marzo de 1931). (13) Catorce días después, sin embargo, en una carta a Charlotte y Richard Rychtarik, escribe sobre sus nuevos planes: “I am to sail to *Mexico* (damn the

gendarmes!) next Saturday” [zarparé para México (¡que se jodan los gendarmes!) el próximo sábado], los que al parecer logró realizar sin mucho problema, y agrega: “I am too happy at change to a *really* (for *me*) creative locality to be anything but pregnant” [estoy tan feliz por el cambio a un lugar *realmente* (para *mi*) creativo, para estar nada menos que fertilizado] (30 de marzo de 1931). Este cambio drástico y sorpresivo fue motivado en mi opinión por la posibilidad que el poeta creyó ver en ello de extender su noción de América hasta incluir a México.

América, sin embargo, siempre había estado presente en su poesía y en su vida personal, según veíamos; es interesante notar por eso que aún cuando Crane piensa viajar a Europa y manifiesta su interés por lo europeo, ello parece ser siempre en función de América: su deseo de visitar Europa, como lo afirma en una carta del 29 de agosto de 1930, era “with special reference to contrasting elements implicit in the emergent features of a distinctive American poetic consciousness” [con especial interés en contrastar elementos implícitos en las características emergentes de una distintiva consciencia poética americana]. De esta manera, la decisión de optar por México en lugar de Francia resulta menos sorprendente; lo que no deja de extrañar, a pesar de todo, es lo imperioso de la decisión, prácticamente tomada en el último minuto. Hammer explica esta decisión como el resultado directo de la influencia de Waldo Frank —amigo personal de Crane y quien había publicado un libro sobre la América hispana—, así como de Malcolm Cowly, quien acababa de regresar de un viaje por México. (14) Gunn a su vez considera esas mismas posibilidades, pero agrega una decisiva conversación de Crane con Archibald MacLeish sobre el poema “Conquistador” de este último (191).

Dichas conversaciones e influencias tuvieron, sin duda, que haber afectado la decisión de Crane, pero me parece dudoso que lo hubieran hecho cambiar de idea radicalmente; más viable creo suponer que ellas ayudaron al poeta a decidirse a hacer algo que seguramente ya tenía en mente por lo menos como una posibilidad vaga. Crane, en mi opinión, albergaba ya el deseo de complementar su poética americana con un elemento autóctono que además ofreciera cierta validez histórica —como no es difícil entrever en mucha de su poesía—, y la oportunidad creyó encontrarla en México ayudado por los comentarios y, sin duda, las fantaseas de los escritores e intelectuales que habían estado en México. (15) dicho deseo, aunque evidente sobre todo en el poema *The Bridge*, todavía no se había concretizado en un proyecto sistematizado. Así, dado que el viaje a México era más bien un proyecto intelectual y no una obsesión del poeta, los conocimientos del país que Crane pudo haber tenido al momento de zarpar no eran lo suficientemente adecuados para prepararlo a enfrentar lo que habría de encontrar allá, ni tampoco lo suficientemente íntimos para preservarlo.

Confundidos en sus sueños y proyectos, los lugares y los protagonistas de la historia mexicana eran sobre todo librescos no íntimos, y habían sido hasta entonces pretextos poéticos, es decir meros símbolos manejados arbitrariamente; más aún, algunos críticos dudan incluso que Crane hubiera leído a sus contemporáneos que escribían sobre México. (16) En cualquier caso, el Popocatépetl, Cortés, Yucatán nunca habían acudido a la memoria de Crane como lugares y personajes reales, sino exclusivamente como material literario (“en una libreta de ejercicios”). Eran lo americano, lo mexicano (más aún lo “azteca”) y por extensión lo refrescantemente “primitivo” que habría de oponerse a lo europeo, lo “civilizado” y agotado; o como el mismo poeta dijera, lo que habría de

“fertilizarlo”: “Crane”, explica Hammer, “decide ir a un lugar que él suponía que era [...] emocionantemente primitivo, sensual y americano” (421).

No sorprende, pues, que a su llegada al país lo primero que confirme es que “the main ‘standard American’ essentials in Mexico cost like hell” [las principales comodidades “americanas estándares” en México cuestan un demonio] (2 de junio de 1931); ni que con una ingenuidad casi desesperada afirme poseer artículos auténticos de la conquista —“an ancient silver pony bridle (bells and all!) from the period of the Conquest [!]” [una antigua rienda de plata para pony (con cascabeles y todo) del tiempo de la conquista]—, según escribe en la misma carta del 2 de junio, por más inverosímil que ello sea en realidad. Lo que sí sorprende, y mucho, es que al referirse a la cultura mexicana sus juicios disten bastante de ser objetivos, o por lo menos cuidadosos, según vemos en la siguiente afirmación: “Mexico has incredibly fine native painters. (You should see the new Diegos in the Palace!) But all her pretenders to poesy have just read about orchids in Baudelaire, apparently” [México tiene buenos pintores nativos que son increíbles. ¡Tienes que ver los nuevos Diegos en Palacio!) Pero todos sus aspirantes a poetas acaban de leer sobre orquídeas apenas en Baudelaire, aparentemente] (2 de junio de 1931).

Este juicio aparece en una carta escrita dos meses después de que llegaron al país, tiempo insuficiente para que Crane tuviera una idea aunque fuese vaga de lo que estaba sucediendo en México, especialmente porque no leía (y mucho menos hablaba) la lengua local. Su opinión sobre la poesía mexicana es ridícula, ya que no podemos olvidar que mientras él escribe esto, en México hacía muchos, pero muchos años que el modernismo (el hispanoamericano) había dejado de ser la norma poética. El México literario que

Crane habría conocido, si lo hubiera realmente buscado y valorado y si hubiera profundizado en él, era el del grupo de los poetas colaboradores de la revista *Contemporáneos* (Villaurrutia, Novo, Gorostiza, Pellicer, por mencionar sólo algunos), revista que él mismo menciona, así como el México de los estridentistas, grupo de vanguardia con una presencia revolucionaria bien definida en el continente y a quienes sí conocieron otros escritores norteamericanos. (17) Lo interesante aquí es que tanto *Contemporáneos* como estridentistas se encuentran tan lejos como el propio Crane de la estética baudelaireana, además de que ninguno de ellos se autoproclamaba la reencarnación del poeta francés, como si lo hacía Crane. (18)

Crane se ve fácilmente impresionado por la pintura mexicana y no por la poesía, debido al indigenismo de aquella, como él lo dice, sin duda, pero sobre todo por tratarse de la manifestación cultural más accesible para quien no hablaba la lengua del país y también por ser esa la intención de los muralistas: crear un arte monumental que no pasara desapercibido en su ideología y en su técnica en un pueblo analfabeta, para llevar así la revolución a las masas. (19) Por un lado circunstancial y por el otro voluntario si no es que prejuicioso, el aislamiento literario de Crane se enfatiza con la afirmación de que la discusión literaria más interesante que tuviera, según sus propias palabras, había sido con un “Irish revolutionary” [revolucionario irlandés] con quien bebiera “a lot” [muchísimo] (2 de junio de 1931). Esto habrá de ser, sintomáticamente, una constante en sus cartas: el alcohol y la interacción principalmente con extranjeros o con quienes hablaban su propia lengua.

Una vez en México, Crane habrá de optar por lo indígena más que por lo “mexicano” como una solución a su necesidad de proveer de algo autóctono a América,

y de ahí su desinterés por lo “autóctono” y su simpatía a veces exagerada por los indios. Esta opción por lo indígena es particularmente evidente en un poema que según Marc Simon, editor de los poemas completos, fue escrito en 1929, pero que no se publicó sino hasta 1933, lo cual permite pensar en la posibilidad de que haya sido retocado una vez que el poeta se encontraba en México. Este poema, “The Sad Indian” [El indio triste] no es, me parece, sino una sofisticada reelaboración del lugar común norteamericano que ve en el indígena mexicano un ser triste, apático, sentado bajo un cactus y tomando una ininterrumpible siesta. La visión de Crane, con todo, no está exenta de solidaridad: el indio “gymnast of inertia” [gimnasta de la inercia], no ha perdido su “keen vision” [visión profunda], y “Spells what his tongue has had —and only that—/How more?” [deletrea lo que su lengua ha tenido —y sólo eso— / ¿cómo podría hacer más?], ante lo cual se pregunta el poeta, si todo lo que le han dejado a este ser adormilado es la injusticia del látigo y la prisión. Sin embargo, parece sugerir Crane, a este indio aún le queda el recurso de la evasión: el descanso, y más aún el sueño: “Farther than his sun-shadow —farther than wings/—Their shadows even—now can’t carry him. / He does not know the new hum in the sky” [más lejos que su sombra al sol —más lejos que alas / —Sus sombras a la par— ya no pueden llevarlo. / Él no conoce el nuevo zumbido en el cielo” (188).

Según John R. Scarlett, este poema está influenciado por la leyenda mexicana del indio triste. No es imposible, desde luego, que Crane hubiera conocido dicha leyenda en Estados Unidos, con todo ello me parece improbable, especialmente porque no hay en el poema mismo ninguna referencia a esa o a ninguna otra leyenda. Conociendo la inclinación de Crane a incluir en su poesía una variedad de simbolismos y de personajes míticos e históricos, no parece lógico que en este caso no lo hiciera. De cualquier forma no importa si Crane tenía en mente dicha leyenda o no, puesto que lo que realmente tiene

un significado para nuestro argumento es el hecho de que en ese poema hace una declaración de simpatía por el indio en su sentido más indisoluble de la tierra (“Él no conoce el nuevo zumbido en el cielo”) y la eleva a *ars poetica* aunque basado en una visión estereotipada; dicha simpatía no es sino parte del deseo de sistematización literaria de América que vemos en Crane. A lo largo de su correspondencia son numerosas las referencias a la simpatía que siente por los mexicanos, pero aclara, por lo general entre paréntesis, que se refiere a los indios; y cuando más efusiva es su opinión de Rivera, ello se debe principalmente al aprovechamiento propagandístico que éste hace de los motivos indígenas.

De la misma manera, según cuenta Crane en una carta a Waldo Frank, lo que lo hace “rather indifferent to all of them [los poetas mexicanos] is the fact that not one of them is really interested one iota in *expressing anything indigenous*; rather they are busy *aping (as though it could be done in Spanish!)* Paul Valéry, Eliot, —or more intensely, the Parnassians of 32 years ago” [más bien indiferente a todos ellos {los poetas mexicanos} es el hecho de que a éstos no les importa ni jota *expresar algo indígena*; más bien se la pasan *imitando simiéscamente (¡como si se pudiera hacer en español!)* a Paul Valéry, a Eliot o, más intensamente, a los parnasianos de hace 32 años] (13 de junio de 1931; subrayado mío). Lo contradictorio y hasta cómico de esta declaración proviene de su afirmación en la misma carta de no saber español lo suficientemente bien como para leer poesía mexicana: “I can’t read Spanish well enough yet to attempt his books [de (¿Genaro?) Estrada], nor any other ‘Mexican’ poetry” [No puedo leer español todavía lo suficientemente bien como para intentar leer sus libros {de ¿Genaro? Estrada} o los de cualquier otro poeta “mexicano”] (13 de junio de 1931).

El carácter manipulable de dichas declaraciones resulta sospechosamente orientado hacia el fin de resaltar el “primitivismo” (que en su mente quiere decir lo indígena) de la cultura mexicana y justificar así su proyecto de proveer al continente de una fuerza ancestral, vital y antagónica de lo europeo; ello es más evidente si pensamos que el mismo Crane escribiera en su ensayo “Modern Poetry” lo siguiente:

The poet’s concern must be, as always, self-discipline toward a formal integration of experience. For poetry is an architectural art, based not on Evolution or the idea of progress, but on the articulation of the contemporary human consciousness *sub specie aeternitatis*, and inclusive of all readjustments incident to science and other shifting factors related to consciousness.

[La preocupación del poeta debe ser, como siempre, la autodisciplina que lleve a la integración formal de la experiencia, puesto que la poesía es un arte arquitectónico que se basa no en la Evolución o la idea de progreso, sino en la articulación de la conciencia humana contemporánea *sub specie aeternitatis* y que incluye todos los reajustes incidentales de la ciencia y otros factores cambiantes relacionados con esa conciencia]. (260)

Y más aún de un poeta que cree que “the function of poetry in a Machine Age is identical to its function in any other age” [la función de la poesía en la Época de las Máquinas es idéntica a su función en cualquier otra época] (261).

Así pues, parece contradictorio que una vez en México Crane muestre una opinión más bien evolutiva y progresiva de la poesía, en la cual la mexicana está rezagada. Sin embargo ello es absolutamente congruente si entendemos que Crane se había planteado

un monumental proyecto americanista donde convenía enfatizar oposiciones tales como moderno y primitivo, civilizado y bárbaro. México, lo había decidido así el poeta norteamericano, habría de servir como antídoto a la pretención europeizante (ya por entonces vista como decadente y anquilosada) del continente gracias a su población y culturas indígenas, las cuales habría que resaltar a toda costa. De ahí también se desprende la desesperación del poeta al darse cuenta de que realidad y proyecto literario simplemente no correspondían y al enfrentarse a una cultura mucho más compleja y dinámica (la cultura mestiza) donde la mezcla se rehusaba a disimular o renegar de una parte de sí (su europeísmo) en favor de otra (la identidad indígena), especialmente si esta última era artificial y para el consumo norteamericano.

La visión no progresiva de la poesía occidental que tenía Crane antes de venir a México no había cambiado, simplemente el poeta se había enfrentado quizás por primera vez a una realidad que no podía abarcar, definir y ubicar de forma definitiva: así, la solución que más convenía a su proyecto era la de negar la entrada a la poesía mexicana, especialmente la más “europeizada”, al canon occidental, por más que los mexicanos se esforzaran por tener acceso (“como si se pudiera hacer en español”), para convertir así la cultura del país en una reserva de exotismos. ¿Cómo explicar de otra manera el total desdén de Crane por ella y su prisa por juzgarla aún sin conocerla? La poesía de los Contemporáneos no era un simple remedo simiesco de lo que se estaba haciendo en Europa o Estados Unidos; la poesía de los estridentistas era hasta cierto punto imitación de las vanguardias europeas, pero no más simiesca que la que se hacía al mismo tiempo en prácticamente todos los países del mundo, incluido Estados Unidos.

Puesto a etiquetar y descartar escritores mexicanos, Crane no sabe qué hacer con poetas tan diferentes y únicos como López Velarde, José Juan Tablada y Alfonso Reyes —además de los ya mencionados— y prefiere ignorarlos. Ciertamente los poetas mexicanos no habían escuchado apenas de Baudelaire ni tampoco imitaban servilmente a Eliot. Crane no profundizó o ni siquiera conoció —porque no quiso— la obra de estos y muchos otros poetas, de lo contrario su idea de las letras mexicanas hubiera sido obviamente muy distinta. Si algo distinguía a los poetas de la revista *Contemporáneos*, por ejemplo, era su reserva y su desconfianza de los juicios rápidos y la crítica apresurada y por ende de las imitaciones serviles; su preocupación era literaria, y con la excepción de Novo cierto interés pero la verdad no mucha pasión había logrado despertar en ellos la poesía norteamericana (la cual conocían bastante bien puesto que casi todos habían vivido en o por lo menos viajado por Estados Unidos y hablaban y leían inglés). Además de que como poetas de una cultura considerada periférica estaban acostumbrados a moverse con igual facilidad entre la cultura propia y las culturas centrales con un conocimiento casi religioso de ambas.

Creo, por eso mismo, que fueron más bien los poetas mexicanos quienes no se interesaron por Crane, y ello terminó por desanimar a éste aún más, así como de predisponerlo negativamente contra ellos. (20) El desdén de los mexicanos es sugerido fuertemente también por dos comentarios hechos por el propio poeta de Ohio a su amigo Waldo Frank; ambos comentarios aparecen en la misma carta del 13 de junio de 1931: en el primero confiesa: “I’ve not yet had a reply from [¿Bernardo Ortiz de?] Montéllano [sic]” [No he tenido todavía una respuesta de {¿Bernado Ortiz de?} Montéllano], a quien había tratado de contactar a sugerencia de Frank, y nunca después aclara si recibió o no respuesta del poeta mexicano. En el segundo cuenta que le dio una copia de su libro *White*

Buildings [Edificios Blancos] a otro escritor que había ofrecido traducir algunas partes precisamente para la revista *Contemporáneos*, y como éste nunca más volvió a ponerse en contacto con él, Crane lo atribuye a su manera casual —si no flamboyante— de vestir: “one must appear” [uno debe aparecer], dice contrariado, “in veritable Wall Street gear to impress the Mexican hidalgo!” [¡en verdadera indumentaria de Wall Street para impresionar al hidalgo mexicano!].

El desdén mutuo de los poetas de *Contemporáneos* y Crane y la rápida desaprobación de la cultura mestiza mexicana por parte de éste, sólo hacen más evidente la artificialidad —de proyecto— de la extrema valoración de la cultura (y no *las culturas*) indígena que exhibe el norteamericano. La visión de los indígenas de Crane, cuando leemos sus opiniones con cierto cuidado, no estaba muy alejada desafortunadamente de un indianismo superficial y exótico, aunque ciertamente visto con extrema simpatía y con un erotismo que resulta evidente en esta cita:

ambidexterity is all in the fullest masculine tradition. I assure you from many trials and observations. The pure Indian type is decidedly the most beautiful animal imaginable, including the Polynesian—to which he often bears a close resemblance. And the various depths of rich coffee brown, always so clear and silken smooth, are anything but Negroid. Add to that—voices whose particular pitch will make the weaken ring—and you have a rather tempting setting for an odd evening. Even Lawrence, with all his ‘blood-fear’ of them, couldn’t resist some lavish descriptions of their fine proportions.

[su condición ambidextra pertenece a una tradición completamente masculina, te lo aseguro tras muchas pruebas y observaciones. El tipo indio puro es decididamente

el animal más hermoso imaginable, incluido el polinesio, con quien frecuentemente tiene un parecido bastante cercano. Y su variedad de matices de un color café intenso, simple claro y suave como la seda, son todo menos negroides. A eso agrégale una voces cuyo tono particular haría sonar hasta a los débiles, y ahí tienes el escenario, más bien tentador, para una extraña noche. Incluso Lawrence, con todo el miedo sanguíneo que les tenía, pudo resistir algunas descripciones voluptuosas de sus excelentes proporciones]. (30 de noviembre de 1931)

Sus descripciones del doce de diciembre, por otro lado, sólo corroboran este exotismo que he mencionado: “the dancing [de los indios afuera de la basílica] is all very serious and very set and formal” [la danza {de los indios afuera de la basílica} es muy seria, organizada y formal], observa, “it generally derives from very ancient tribal rites” [y generalmente deriva de ritos tribales atiquísimos], mientras que la vírgen india “is quite beautiful. She is really the Goddess of the Mexican masses” [es bastante hermosa. Ella es realmente la Diosa de las masas mexicanas] (12 de diciembre de 1931). Es precisamente ese exotismo mexicano, esa otredad (“what a country and people! The most illogical and baffling!” [¡qué país y qué gente: la más ilógica y la más aturdidora!], escribe en la misma carta del 12 de diciembre); su “primitivismo”, mejor dicho, lo que movió al poeta estadounidense a desistir de Francia y viajar a México.

Con *The Bridge*, Crane había logrado —independientemente de la opinión de la crítica— una reinterpretación muy personal de América, y ahora sentía la necesidad de extenderla hacia las Américas en busca de una raíz primitivista que proporcionara un pasado mítico al continente: el intento era monumental, la realidad resultó insostenible. Había en México desde siglos atrás una tradición poética local (una tradición mestiza)

que seguía su propio proceso y que no podía desprenderse de su parte europea ni de su identidad indígena, por más problemática que ésta fuera debido a la situación de injusticia en que vivían los indígenas. (21) Esta identidad indígena lejos de ser la gloriosa y épica prehispanica o la folclórica del día de muertos, ofrecía una serie de problemas sociales concretos pero también prometía una inclusión de estos grupos a un proyecto nacionalista mayor y más dinámico, pues se trataba de una realidad de injusticias y de desigualdad que con la recién consumada revolución parecía condenada a desaparecer (o por lo menos era muy pronto aún para adivinar que ello no sucedería).

Sin embargo, los indígenas que interesaban a Crane no eran éstos; es evidente la decisión de Crane de tomar al indígena mexicano como su fuente de mitología y vena épica en la siguiente descripción que hace de la población del país, según su propia observación, y que no sería encontrada, por más que se buscara, en ningún libro de antropología:

it is a marvelous trip [a “tierra caliente”], but very strenuous and dangerous, through native villages where a tax collector has never dared adventure, and where the people wear the same Aztec costume that Cortez [sic] found them in [!], there being several towns entirely of Negroes (escaped slaves) who wear nothing but the slender loin cloths of Africa [!!] and who shoot with bow and arrows [!!!]. It seems incredible, but Mexico is more vast than you can ever realize by looking at a map and more various in its population than any country on earth.

[Es un viaje maravilloso {a tierra caliente}, pero bastante extenuoso y peligroso por aldeas nativas a donde un colector de impuestos jamás se ha atrevido a aventurarse y donde la gente viste los mismos trajes aztecas en que los encontró Cortés {!}. Hay

también varios pueblos enteramente poblados por negros (esclavos que escaparon) y que no visten nada más que mantos ligeros al hombro, como en África {!!} y que cazan con arco y flecha{!!!}. Parece increíble pero México es mucho más vasto de lo que uno puede imaginar mirando a un mapa y más diverso en su población que cualquier otro país del mundo]. (10 de noviembre de 1931)

Aunque en apariencia esta cita podría interpretarse como una aguda observación de la diversidad étnica y social de México, no es sino una confirmación más de esa visión folclórica y exoticista del país: viajes peligrosos a regiones tórridas, con indios en trajes aztecas o “negros” con mantos africanos cazando con arcos y flechas. Se trata evidentemente de un México armado con cuidado para que diera cabida a todos los elementos que una visión colonialista atribuye a los países que considera “salvajes” para poder así menospreciarlos y, con el pretexto de civilizarlos, mantenerlos en una condición de subordinación. Es evidente que Crane considera a México un país con el cual no se puede dialogar, no tanto por una cuestión cultural (desconocimiento y malinterpretación de los códigos lingüísticos y de conducta), sino una cuestión de incapacidad biológica (racial y étnica) del otro. Esta mentalidad está más cerca a Tarzan y su superioridad, aún en medio de la jungla, inherente a su condición de hombre blanco que a las orquídeas de Baudelaire. (22)

De la misma manera que Tate se mostró escéptico ante *The Bridge*, por considerarlo un extraordinario fracaso, la experiencia mexicana de Crane fue un fracaso monumental porque él no supo ver en este país (y por extensión en las Américas) al igual, culturalmente hablando, que pudiera proponer una alternativa real a la “europeización” del continente. A pesar de que ese pudo haber sido su principal motivo, Crane se vio de

pronto incapacitado de llevar dicho proyecto a sus últimas consecuencias. Su aventura mexicana fue un intento de practicar la antropofagia cultural —la devoración y asimilación de la cultura europea según la entendieron los brasileños—, pero por escrupuloso y puritano, Crane se abstuvo de participar en el festín.

Horrorizado (aunque también fascinado) ante un espectáculo más diverso y “barbarizado” de lo que él se hubiera imaginado —precisamente porque no se trataba del primitivismo pintoresco de 12 de diciembre—, Crane se quiere echar hacia atrás pero ya es demasiado tarde: una vez que ha “quemado las naves” de su cultura civilizada, el poeta no tiene manera de regresar. Sorprenden sus comentarios acerca de la cultura mexicana, precisamente porque revelan una incomprensión de la historia, los problemas y la cultura del país por voluntad propia; ello en parte deriva del deseo de Crane de que este país fuera más “primitivo” a la medida de un proyecto que él se había propuesto mucho antes de visitar el país siquiera —de ahí el desdén por lo mestizo—, pero también de su incapacidad de sacudirse la cultura puritana que lo formara: para Crane, México no podía ser sino *el otro*, no el igual (como Europa) con quien pudiera entablarse un diálogo, sino el extraño, el exótico, el incomprendible, el incapaz de articular una autodefinición coherente y que por lo tanto es susceptible de interpretación desde fuera.

En ningún otro poema se puede apreciar mejor el dilema por la contradicción entre su proyecto intelectual y la realidad insoportable que en “Purgatorio”, donde Crane expresa de manera patética su exilio en México (“Exile is thus a purgatory —not such as Dante built” [El exilio es así un purgatorio—no como el que construyó Dante]). El estar alejado de “My country, O my land, my friends” [My país, Oh, mi tierra, mis amigos], y

condenado a otro lugar que no es sino el de penitencia:

And are these stars —the high plateau — the scents

Of Eden —and the dangerous tree —are these

The landscape of confession —and if confession

So absolution? (202)

[¿Y son estas estrellas—el altiplano—los aromas / del Edén—y el árbol peligroso—son ellos / el paisaje de la confesión—y si de la confesión / también de la absolución?]

Es fácil entender que la experiencia mexicana no fuera todo lo “fertilizadora” que Crane hubiera deseado, lo que podemos comprobar simplemente hojeando su correspondencia; lo que resulta exasperante para el lector, sin embargo, es la actitud oscilante, el hecho de que nunca parece decidido a sumergirse y empaparse de México ni a odiar y abandonar definitivamente el país, lo que por lo menos habría dejado abierta la posibilidad para el debate y la confrontación. En una carta del 20 de junio de 1931, escribe: “Mexico is well enough. But I’d rather be in my favorite corner of Connecticut” [México está bien, pero yo estaría mejor en mi rincón favorito de Connecticut]; en otra del 2 de octubre del mismo año: “Mexico is proving to be so much more pleasant and absorbing” [México está resultando ser mucho más agradable y absorbente], y en una, un mes después (4 de noviembre de 1931) afirma: “provocations for shooting are much less here in Mexico than anywhere” [provocaciones para que te disparen son menos serias

aquí en México que en cualquier otra parte]; más tarde, el 20 del mismo mes dice: “I’d like to remain here permanently” [me gustaría quedarme aquí permanentemente] enseñando inglés, idea que aún parece concebir en marzo.

Sin embargo, unos pocos meses más tarde finalmente anuncia que no habrá de quedarse: “you can’t imagine how difficult the Mexicans make it for any foreigners to remain here—comfortably” [no te puedes imaginar qué difícil se la hacen los mexicanos a los extranjeros para que permanezcan aquí confortablemente] (22 de abril de 1932). Si bien es probable que la burocracia mexicana hubiera contribuido a que Crane abandonara el país, en última instancia lo que más lo orilló a tomar esa decisión, creo, fue el fracaso personal de no acabar de entender la complejidad de México, de no acabar de pelearse o reconciliarse de una vez por todas con una cultura que él había querido concebir más y más ajena; se trata sin duda de una indecisión personal, como él mismo lo declara en “Purgatorio”:

And I have no decision—is it green or brown

That I prefer to country or to town? (202)

[Y no tengo decisión—¿es verde o marrón /que prefiero campo o población?]

Aunque es verdad que la simpatía de Crane por la cultura y la gente indígena de México no pudo superar el cliché, también lo es que el propio poeta tenía una clara conciencia de esta limitación, según vemos en esta carta del 20 de junio de 1931 a Morton Dauwen Zabel:

since leaving the pattern of *The Bridge* the “new freedom” (call it rather a new restriction) has left me, at least momentarily, rather speechless. *I am too attached to the consciousness of my own land to write “tourist sketches” elsewhere.*

[desde que dejé el esquema de *The Bridge* la “nueva libertad” (llamémosla mejor nueva restricción) me ha dejado, por lo menos momentaneamente, más bien sin palabras. *Estoy muy atado a la conciencia de my propia tierra para escribir “esbozos turísticos” en cualquier otra parte*] (Subrayado mío)

Esta lucidez crítica es doble, y por ello prometía ser fecunda: por un lado está relacionada desde luego con la visión de México; por el otro, y quizás de manera más trascendente, se refiere al propio proceso de creación poética (en este caso en crisis precisamente, al parecer, por la falta de relación armónica entre ambas).

En el poema “The Circumstance” [La circunstancia] dedicado simbólicamente a Xochipilli, el dios del canto, las flores, la danza y la sexualidad entre los aztecas, vemos un ejemplo interesantísimo de lo que pudo haber sido la poesía de Crane de haber éste permanecido más tiempo en México o de haber conocido mejor su arte, historia y literatura, pero sobre todo de haber armonizado su proyecto poético con un entendimiento más profundo de la dinámica cultural mexicana. En este poema, la cultura azteca representada por Xochipilli no es usada como sketch turístico, sino como una metáfora de la poesía americana, o quizás sólo de la poesía. En este poema, Crane escribe:

[...] If you

Could drink the sun as did and does

Xochipilli, —as they who've

Gone have done, as they

Who've done [...] (203)

[Si tú / pudieras beberte el sol como lo hizo y hace / Xochipilli,—como los que se han / Ido lo han hecho, como ellos / Que lo han hecho...]

Si el poeta logra beberse el sol —autosacrificarse—, entonces la poesía descenderá a él directamente del dios:

If you could die, then starve, who live

Thereafter, stronger than death smiles in flowering stone; —

You could stop time, give florescent

Time a longer answer back (shave lightning,

Possess in halo full the winds of time)

A longer answer force, more enduring answer

As they did —and have done.... (203)

[Si puedes morir, y después ayunar, quien vive / a partir de entonces, más fuerte que la

muerte sonrío en piedra florecida;— / Tú podrías detener el tiempo, dar al floreciente /
Tiempo una respuesta más larga (rasurar la luz, / Poseer en un halo completo los vientos
del tiempo) / Una respuesta de fuerza más larga, respuesta más duradera / Como ellos lo
hicieron—y lo han hecho...]

Este poema pertenece a los inconclusos del poeta; ello lo vuelve, creo, más simbólico: la obra inconclusa muestra que Crane estaba muy probablemente cercano a encontrar por fin y sin saberlo una manera de integrar su visión de América (las Américas) en un poema-unidad tan fragmentado —es decir sin ninguna pretensión totalizante y abarcadora— como *The Bridge*. Así, su suicidio (e inevitablemente también las circunstancias en que éste sucedió) precisamente al retornar a su patria tan añorada en el momento en que, al parecer, más hubiera deseado él permanecer en México para concluir su hazaña, asume en esta lectura de la poesía de Crane una trascendencia trágica —en el sentido clásico— de rebeldía contra el destino inevitable.

Notas

(1). La traducción de esta y todas las otras citas críticas son mías, pero cito directamente de las fuentes en inglés. En lo sucesivo sólo agregaré directamente en el la referencia bibliográfica y al final proporciono una lista en orden alfabético de obras citadas. En el caso de las citas de la obra de Crane, poesía y prosa, proporciono el original en inglés seguido de una traducción mía entre corchetes.

(2). La vida de Crane, pero especialmente su suicidio, han creado una aura trágica alrededor del hombre, la mayoría de sus críticos y biógrafos, con todo, mencionan una cierta tendencia melodramática y suicida presente mucho antes de su viaje a México. Philip Horton, su primer biógrafo, considera, por ejemplo, que México, debido a su extrañeza, sólo aceleró dichas tendencias en el poeta. Otros críticos desconfían de esta afirmación, aunque su visión de México oscila entre el exotismo y la idealización: Drewey Wayne Gunn afirma, acertadamente, que al momento de la muerte de Crane, México tenía ya fama de ser el lugar de la muerte; R. W. B. Lewis piensa, por su parte, que Horton exagera, pero reconoce que México pudo haber sido demasiado para el sensitivo Crane. John Unterecker piensa que México ofreció a Crane la posibilidad de presenciar la unión de lo pagano y lo cristiano (en otras palabras de lo occidental y lo exótico): “la fiesta mexicana, esperaba él, le mostraría la unión de la fe cristiana con la pagana” (100). En el mismo sentido, R. W. Butterfield afirma que la vitalidad primitiva de México “pudo interesarlo y pudo absorberlo, pero falló en despertar sus impulsos poéticos [...] o en devolverle una [...] dirección intelectual” (236). Es decir que el exótico México, “esta cultura tan indígena”, según Sherman Paul, “podía ser peligrosa” (304). Véase: *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1226-1903* de Gunn; *The Poetry of Hart Crane. A Critical Study* de R. W. B. Lewis; *Voyager. A life of Hart Crane* de John Unterecker; *The Broken Arc. A Study of Hart Crane* de R. W. Butterfield y *Hart's Bridge* de Sherman Paul.

(3). De hecho, Eliot escribe, en interpretación de Fred Moramarco, precisamente en oposición a poetas como Whitman o Williams (y, podríamos agregar, Crane). “Donde Whitman, Emerson y después William Carlos Williams habían apremiado a los artistas de América a clavar su atención en el presente and escribir sobre la experiencia que ellos

conocían, Eliot insistía en que el poeta debía someter la experiencia personal a algo mayor que él llamaba la emoción ‘impersonal’ del arte”. “A Grrreat Littttttttery Period: T. S. Eliot and Ezra Pound” en *Modern American Poetry. 1862-1920*, 90.

(4). *Complete Poems of Hart Crane*, 55. El lo sucesivo sólo agregaré en el mismo texto después del texto y de la traducción entre corchetes, la página de donde se ha tomado el poema citado. Ésta aparecerá entre paréntesis. Todas las citas proceden de la misma edición, a menos que se indique lo contrario; todas las traducciones literales son mías.

(5). Véase Ann Douglas, *Terrible Honesty. Mongrel Manhattan in the 1920's*.

(6). Me refiero específicamente a Eliot y Crane. La comparación entre ambos poetas que hace Hammer es ilustrativa de este tipo de oposiciones que conforman el entretejido modernista. Eliot, dice Hammer, “separó los negocios y el arte y los practicó cada uno en su lugar [...] En contraste, al negarse a escribir sólo ‘después de las horas de oficina’, Crane rechazó lo civilizado y colocó a la poesía del lado salvaje de la vida” (22).

(7). Esto es siguiendo a Peter Bürger, quien en su libro *Theory of the Avant-Garde* considera los movimientos de vanguardia europeos como una reacción al agotamiento de la cultura burguesa tal y como había sido entendida hasta entonces.

(8). Langdon Hammer, *Hart Crane and Allen Tate*, 20. Véase también Unterecker, “Introduction”, xxii-xxiii.

(9). Véase Langdon Hammer, *Hart Crane and Allen Tate*, 21; también Ann Douglas, *Terrible Honesty*.

(10). Los grandes fracasos de Crane fueron señalados por muchos críticos, como lo demuestra la opinión un tanto negativa que tenía Allen Tate de *The Bridge* o la opinión expresada por Yvor Winters quien describe el americanismo de Crane como de inspiración whitmaniana fallida y advierte que ello debería de servir de escarmiento a quien quisiera aventurarse a imitar a Whitman: “con la catastrófica ruina del señor Crane a la vista parece bastante improbable que cualquier escritor de una habilidad semejante se vuelva a meter con esto [el estilo de Whitman] otra vez”. Por su parte, Monroe no tuvo problema en comunicarle al propio poeta, refiriéndose a “At Melville’s Tomb” [Ante la tumba de malville] que “su poema destila cerebro —está pensado a la fuerza, trabajado a la fuerza, sudado a la fuerza. Y la belleza que le correspondería por derecho está torturada y perdida”. Ambos comentarios son citados por James Fenton, “Going Half the Way”. Asimismo, tanto Eliot como Marianne Moore rechazaron en una ocasión u otra poemas de Crane. Eliot rechazó en 1922 “Passage” y “Recitative”, aunque en 1920 solicitó “Tunnel” para publicarlo en *Criterion*. Marianne Moore igualmente rechazó “Passage” cuya imaginación y sensibilidad reconoció, pero lamentaba su “falta de simplicidad y fuerza acumulativa”. Citado en Warner Berthoff.

(11). El trabajo que revele la importancia del movimiento antropofágico brasileño como, quizás, la única propuesta realmente *avant-garde* en las Américas está aún por escribirse. Mucho, con todo, se ha dicho de la importancia de este movimiento que propone la devoración de la cultura europea y la asimilación de lo que pueda servir, desechando lo que no. En este sentido, la propuesta antropofágica se convierte, no en copia de las vanguardias europeas, sino en su igual, o su rival; ello permite, según Jorge Schwartz, que la cultura brasileña asuma un papel de exportadora y no meramente importadora de cultura, como había sucedido hasta entonces. Véase Jorge Schwartz, *Las*

vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos y Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. Bloom, sin embargo, considera a Crane un poeta con mucho más cualidades que la mayoría de los poetas americanos; Crane, dice Bloom, tenía más talento que Whitman, Dickinson, Eliot y Frost, y su obra había demostrado ya su grandeza al momento de su muerte, y afirma que ninguno de los otros poetas mencionados, de haber muerto a los treinta años, habría dejado una obra completa ni hubiera sido recordado como un buen poeta (xii).

(12). Yingling concuerda, por ejemplo, con que la homosexualidad es un “modo de conducta cultural y semióticamente distinto” o reconoce la necesidad, a que han orillado a los homosexuales, de escribir siempre indirectamente, desde una máscara, etcétera. No considero que la máscara sea una característica particular del homosexual, sino de todo escritor. No por ser heterosexual (“straight”) un escritor escribe derecho (“straight”), sin rodeos: la literatura es finalmente un ardid.

(13). Véase *O my land, my friends. The Selected Letters of Hart Crane*, volumen editado por Langdon Hammer y Brom Weber. Al citar las cartas de Crane sólo agregaré la fecha de la misma en el texto; todas las citas proceden de la misma edición y todas las traducciones proporcionadas en corchetes son mías.

(14). Véase la breve introducción de Hammer y Weber a *O my land, my friends*.

(15). Con referencia a este proyecto cultural que ambicionaba utilizar elementos históricos como estrategia de reinención del pasado, Paul L. Jay escribe:

la historia entra en ciertos textos modernistas, *The Waste Land*, los *Cantos* y *The Bridge* de ante mano seleccionada y mediatizada, como suele suceder, en función del

papel salvador y de recuperación que el pasado habrá de jugar en ellos. Es decir que ciertos elementos históricos particulares son privilegiados en estos poemas porque hay operando en ellos una estrategia cuya función es recuperar. De esta forma, una preocupación central en todos ellos es declarar el valor de tal o cual tradición. (123)

(16). “Aunque no hay evidencia de que Crane leyera el ensayo de William Carlos Williams ‘La destrucción de Tenochtitlán’ [ambos poetas proponen una] celebración del México anterior al dominio español”, escribe Bennett (212).

(17). John Dos Passos no sólo conoció a los estridentistas, sino que incluso tradujo al inglés la poesía estridentista de Manuel Maples Arce.

(18). Katherine Anne Porter recuerda que Crane cuando se emborrachaba salía por las calles gritando “Soy Baudelaire, soy Whitman, soy Christopher Marlowe”. Citado por Fenton, “Going Half the Way”, 32.

(19). La respuesta de los intelectuales extranjeros al muralismo estuvo dividida en dos grupos bien definidos: los que como Crane o Dos Passos veían en dicha manifestación pictórica el retorno a lo indígena y lo revolucionario y los que la entendían como panfletaria y demagógica, además de muy poco estética; entre estos últimos estaba D. H. Lawrence, quien llegó a afirmar —no sin razón— que el muralismo utilizaba a los indios como meros símbolos del gran “guión” del socialismo moderno. En especial molestaba a Lawrence la poca vitalidad con que los indígenas eran pintados: planos, sin vida, meras figuras del pathos de las víctimas del mundo moderno y desde luego el capitalismo. Véase Gunn, *Escritores norteamericanos*, 121 y siguientes.

(20). De hecho, consta que otra figura literaria importante en el México de entonces, el español León Felipe, se vio muy poco impresionado por Crane, y más aún en una carta a Waldo Frank confiesa haber tratado de contactar a Crane en varias ocasiones debido a las recomendaciones de Frank sólo para ser desairado por “un borracho incontrolable”. Hammer cita la carta en su introducción a *O my land, my friends*.

(21). Lejos de ser sólo una imitación pobre de lo hecho en Europa o Estados Unidos, la literatura mexicana de entonces estaba viviendo uno de sus momentos más dinámicos y desde los años veinte venía desatando polémicas y discusiones intelectuales —y pleitos y ataques personales, también— no sólo con respecto a lo nacional y lo universal, lo indígena y lo europeo, lo local y lo universal, sino incluso en aspectos como el afeminamiento y la virilidad en la poesía mexicana. Véase Schneider, Sheridan y Díaz Arciniega.

(22). Para una discusión más detallada de las implicaciones colonialistas y la actitud de las naciones desarrolladas y capitalistas, especialmente los Estados Unidos, con relación a los países no industrializados, así como de los problemas de interpretación cultural y lingüística que presenta la obra *Tarzan of the Apes* de Edgar Rice Burroughs, véase el excelente *The Poetics of Imperialism* de Eric Cheyfitz.

Obras citadas

Bennett, Maria F. *Unfractioned Idiom. Hart Crane and Modernism*. New York: Peter Lang, 1987.

Berthoff, Warner. "The Freedom of Imagination". *Hart Crane: a Reintroduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.

Bloom, Harold. "Introduction" a *The Complete Poems of Hart Crane*, xi-xxxvi.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Butterfield, R. W. *The Broken Arc. A Study of Hart Crane*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.

Cameron, Sharon. "Time and The Lyric". *Critical Essays on Hart Crane*, David R. Clark, ed. Boston: G. K. Hall, 1982.

Crane, Hart. *Complete Poems Poems of Hart Crane*. New York: Liveright, 1993.

---. "Modern Poetry". *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*. Garden City: Anchor Books, 1966.

Cheyfitz, Eric. *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: FCE, 1989.

Dickie, Margaret y Thomas Travisano. *Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996.

Douglas, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920's*. New York: Ferrar, Straus, and Giroux, 1995.

Fenton, James. "Going Half the Way". *The New York Review of Books*, 23 de octubre de 1990.

Frank, Waldo. "Hart Crane". *The Complete Poems and Select Letters and Prose of Hart Crane*, Brom Weber, ed. Garden City: Anchor Books, 1966.

Grossman, Allen. "Hart Crane and Poetry: A consideration of Crane's Intense Poetics with Reference to 'The Return'". *Critical Essays on Hart Crane*. David R. Clark, ed. Boston: G. K. Hall, 1982.

Gunn, Drewey Wayne. *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556- 1973*. México: FCE, 1977.

Hammer, Langdon. *Hart Crane and Allen Tate. Janus-Faced Modernism*. Princeton: Princeton UP, 1993.

--- y Brom Weber, eds. *O My Land, My Friends. The Selected Letters of Hart Crane*. New York: Four Walls Eight Windows, 1997.

Jay, Paul L. "American Modernism and the Uses of History: The Case of William Carlos Williams". *Critical essays on American Modernism*. Michael J. Hoffman y Patrick D. Murphy, eds. New York: G. K. Hall & Company, 1992.

Lewis, R. W. B. *The Poetry of Hart Crane. A Critical Study*: Princeton: Princeton UP, 1967.

Moramarco, Fred. "A Grrreat Littttttttery Period: T. S. Eliot and Ezra Pound" y "The Emergence of the Modern: Amy Lowell, H. D., Gertrude Stein, Marianne Moore,

and the Imagists”. *Modern American Poetry. 1862-1920*. Alan Shucard, Fred Moramarco y William Sullivan, eds. Boston: Twayne Publishers, 1989.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Paul, Sherman. *Hart's Bridge*. Urbana/Chicago: U of Illinois P, 1972.

Rudman, Mark. “Mexican Mosaic”. *Diverse Voices. Essays on Poets and Poetry*. Brownsville, OR: Story Line Press, 1993.

Scarlett, John R. “Crane’s ‘The Sad Indian’”. *Critical Essays on Hart Crane*. David R. Clark, ed. Boston: G. K. Hall, 1982.

Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México, FCE, 1975.

Sheridan, Guillermo. “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”. *Cultura e identidad nacional*. Roberto Blancarte, ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/FCE, 1994.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

---. *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Stead, C. K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. New Brunswick: Rutgers UP, 1986.

Unterecker, John. "Introduction". *Complete Poems* de Hart Crane. New York: Liveright, 1993.

---. *Voyager. A life of Hart Crane*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969.

Yingling, Thomas E. *Hart Crane and the Homosexual Text. New Thresholds. New Anatomies*. Chicago: U of Chicago P, 1990.

**La figura del migrante urbano en
“Explicaciones a un cabo de servicio,” de Julio Ramón Ribeyro**

Ana Mercedes Patiño
Bucknell University

Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan
Ricardo Piglia

Lima fue una de las cuatro ciudades latinoamericanas de mayor crecimiento demográfico en el periodo de 1940 a 1970, en el cual pasó de 600.000 a 2'900.000 de habitantes.(Romero, 328) El protagonismo de Lima es una constante en la obra de Julio Ramón Ribeyro y de otros escritores peruanos de su generación, tales como Eleodoro Vargas Vicuña, Sebastián Salazar Bondy, Carlos Zavaleta, Enrique Congrains, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso, el primer Vargas Llosa y Alfredo Bryce, entre otros.(Alfani,140) Conocido como “Generación del Cincuenta,” este grupo de escritores captaba la rápida transformación del Perú durante los años cuarenta y cincuenta, el apremiante desplazamiento de los pobladores de las provincias hacia la capital, el aumento de los cordones periféricos en torno a la ciudad y, con ello, la agudización de las contradicciones económicas, sociales y políticas del país entero.(1)

En este conflictivo escenario urbano se ubica el cuento de Ribeyro “Explicaciones a un cabo de servicio.” Su protagonista representa al migrante que ha interiorizado la idea de la ciudad como “unidad dada en un espacio físico con un correlato cultural,” a la que debe asimilarse.(Guerrero de los Ríos, 90) A continuación se mostrará cómo el personaje experimenta su condición de migrante, los mecanismos de los que se vale en este proceso y los símbolos que representan su desencuentro con un espacio que se le escatima.

En “Explicaciones a un cabo de servicio”(2) un hombre pobre y desempleado, Pablo Saldaña, es conducido a la comisaría por un cabo de la policía. En el trayecto por distintas calles de Lima, Pablo Saldaña le cuenta al cabo lo que ha sucedido ese día: su salida de casa con la determinación de conseguir trabajo --como ha salido por cinco meses-- y el encuentro con Simón Barriga, un conocido del colegio, a quien no veía desde entonces, y con quien pasa el resto de la jornada ideando un negocio que los hará millonarios a los dos. Los planes, completamente ilusorios, causan tanta alegría a Saldaña que inmediatamente manda a timbrar cien tarjetas con el nombre de la naciente empresa. También es Saldaña quien paga a cuenta en bares, restaurantes y cafeterías donde van los dos nuevos socios. Al final del día van a otro bar, por invitación de Simón Barriga; allí este último, con el pretexto de telefonar a la esposa para decirle que van a ir a comer a su casa, se escapa sin pagar la cuenta. Como Saldaña ya no tiene dinero, los meseros llaman a un policía que va pasando, que es quien lo conduce ahora a la comisaría.

Es importante anotar que el cuento en su totalidad está constituido por el relato de Saldaña, su actuación lingüística es la única fuente de información sobre sí mismo, sobre los otros, sobre los eventos y sobre su entorno. El discurso de Saldaña permite ver los mecanismos a través de los cuales el personaje trata de pertenecer a la ciudad, Lima, y el fracaso de su tentativa. Aunque Saldaña puede no ser nuevo en la ciudad, pues dice que conoció a Simón Barriga en el colegio veinte o treinta años atrás, y el colegio puede estar en Lima, su comportamiento revela falta de manejo de prácticas urbanas elementales. El personaje exhibe la precaria y dolorosa situación del inmigrante que intenta asimilarse a la ciudad y que en cada intento revela su condición de extranjero en la misma. Saldaña trata de apropiarse de las costumbres y de los signos de la cultura urbana y al hacerlo

exhibe una manera marcadamente rural de relacionarse con el entorno. Algunos ejemplos de ello son la identificación de lugares a partir del apodo del propietario “Yo tomaba pisco donde el gordo,” el rápido “compadrazgo” que establece con Simón Barriga, la inclusión de vecinos y amigos como seguros prestamistas para su futura empresa y su método para conseguir trabajo:

...no hace falta coger un periódico y leer avisos... allí sólo ofrecen menudencias, puestos para ayudantes de zapatero, para sastres, para tenedores de libros... bah! Para buscar un trabajo hay que echarse a caminar por la ciudad, entrar en los bares, conversar con la gente, acercarse a las construcciones, leer los carteles pegados en las puertas... Ese es mi sistema, pero sobre todo tener mucho olfato; uno nunca sabe, quizás allí a la vuelta de la esquina... (p. 110)

Su método de “caminar la ciudad” para conseguir trabajo no es viable en una ciudad de millón y medio de habitantes.(3) Pablo Saldaña puede representar tanto al inmigrante de procedencia rural que se traslada a la ciudad en búsqueda de mejorar su condición de vida, como al habitante de la ciudad que no puede seguir el cambio vertiginoso de ésta y se convierte, a su vez, en marginado dentro de la urbe. También como desempleado, Saldaña representa a los dos, pues “si los inmigrantes eran desocupados, también había desocupados en las clases populares tradicionales de la ciudad y en algunos sectores de la pequeña clase media”(Romero, 335) Sin embargo, los dos grupos no se excluyen uno al otro, es posible que Saldaña haga parte de una de estas clases populares tradicionales, pero que sus antepasados cercanos hayan sido de procedencia campesina y hayan llegado a Lima en una de estas olas migratorias que tuvieron lugar a mediados del siglo XX, pues en el Perú de esta época los emigrantes

fueron fundamentalmente campesinos, como afirma José Matos Mar sobre el crecimiento urbano en el Perú:

El campesinado, especialmente el más pobre y deprimido de la sierra, el indígena, (...) migró masivamente hacia las ciudades, huyendo de la extrema pobreza y buscando mejores oportunidades en el medio urbano. Su presencia sorprendió, conmocionó y desbordó al sistema, revelando sus inconsistencias y debilidades. Una de estas debilidades era sin duda la nula o escasa existencia de fuentes ocupacionales modernas en el mundo rural, en tanto que las existentes se hallaban concentradas en Lima, la capital, y en contadas ciudades.(4)

Además del desempleo, en “Explicaciones a un cabo de servicio” se puede encontrar otra prueba de las inconsistencias y debilidades del sistema de las que habla Matos Mar: la carencia de medios para que los inmigrantes obtengan entrenamiento laboral en las tareas que reclama la ciudad, como se observa en la indefinición de la “especialidad” de Saldaña cuando éste enumera sus “saberes:” “Sé inglés, conozco la mecánica, puedo administrar una hacienda, he fabricado calentadores para baños, ¿comprende? En fin, tengo experiencia.” (p. 110) En su curriculum vitae, el primer enunciado no aparece vinculado a ningún oficio en particular, los dos siguientes corresponden a labores que eventualmente podría desempeñar y sólo el último a algo que ha hecho, lo cual contrasta con la conclusión que ofrece, “tengo experiencia.” Pablo está dispuesto a realizar los oficios más disímiles, pero no se especializa en ninguno de ellos. La difícil empresa de encontrar trabajo parece agravarse por las demandas de Saldaña, “Yo no entro en vainas: nada de jefes, nada de horarios, nada de estar sentado en un escritorio, eso no va conmigo... Un trabajo independiente para mí, donde yo haga

y deshaga, un trabajo con iniciativa.” (p. 110) Bajo la apariencia de exigencias, el protagonista oculta su frustración por no haber conseguido un empleo. Este aparente orgullo se manifiesta desde el comienzo del relato: “¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?” (p. 110)

Saldaña insiste en que no importa no tener dinero porque lo que realmente cuenta es tener ideas e iniciativa, “Nadie tiene, dígame usted, un millón de soles en la cartera como quien tiene un programa de cine.. Pero cuando se tiene ideas, proyectos y buena voluntad, conseguirlos es fácil... sobre todo ideas. Como le dije a Simón: “Con ideas todo es posible. Ese es nuestro verdadero capital” (p. 111) La actitud de Saldaña corresponde a “la idea neoliberal de que en la economía de mercado todos tienen iguales oportunidades y el éxito depende de las capacidades y habilidades personales.”(5) Saldaña exhibe también la consecuencia extrema de la ideología que respalda este modelo económico: la deshumanización. Esto se aprecia en el final del relato, cuando el personaje se da cuenta que está siendo detenido y reclama su condición de ser humano: “¿Qué se ha creído usted? Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña el gerente, el formador de la Sociedad, yo soy un hombre, ¿entiende?, un hombre!”(p. 113) La condición de ser humano equivale para Saldaña a pertenecer a una categoría social particular. (6)

A su vez, este reclamo de humanidad muestra la enajenación de la existencia del personaje, aspecto que permite establecer un paralelo entre Pablo Saldaña y el protagonista de *La muerte de un agente viajero*, de Arthur Miller, de acuerdo con la descripción que hace del personaje Fritz Pappenheim:

Willy Loman -el ‘hombre dirigido por otros’ personificado- esforzándose toda su vida por ser popular y ‘estimado’ que permanece empero absolutamente solitario e insignificante, soñando eternamente en que ‘la personalidad siempre se impone’ pero destinado en realidad, como teme su mujer, ‘a caer en su tumba como un perro viejo.’ Su divisa es: Comience grande y terminará grande.(45)

También señala Pappenheim que esta concepción del hombre como extraño en el mundo, ha sido abordada por numerosos escritores a través de la metáfora de la “pérdida del hogar,” según expresión de Heidegger. Tanto el personaje de Miller como el de Ribeyro experimentan este desarraigo, comparten la soledad y el dolor por su existencia anónima y deambulan por espacios que los excluyen y que parecen no comprender.

En su recorrido Saldaña identifica las calles y avenidas por donde pasa, sin embargo no advierte que esta vía es la que lleva a la comisaría. Saldaña reconoce la ciudad, pero no la comprende, ni comprende tampoco su lugar en ella. Esta forma de ubicación del personaje en la ciudad modernizada es característica en los cuentos de Ribeyro, como señala Eva María Valero, quien también afirma que en estos la ciudad es representada a partir de la omisión sistemática de descripciones físicas del entorno urbano y de la sugestión a partir de la interioridad de los personajes. Este mecanismo, además de conferirle universalidad a tales personajes, es una manera de expresar el rechazo hacia la nueva urbe de los años 50.

Los personajes se nos presentan pues como seres desasidos que se encuentran sumergidos en un entorno ciudadano que no pueden comprender. La relación con el espacio en el que se desenvuelven es conflictiva en tanto que es la ciudad modernizada la que genera sus problemas. (...) Cuando protagonizan las historias que transcurren en el

espacio abierto de la ciudad, deambulan por sus calles arrastrando problemas cuyo peso existencial les impide toda visualización de un espacio del que, además, se sienten desarraigados.(Valero, 271)

En su intento por “asimilarse” a este esquivo espacio que es la ciudad, Saldaña imita las que considera señales inequívocas de pertenencia a la urbe, de acuerdo con el discurso hegemónico sobre la misma. Dentro de este discurso se da lo que Guerrero y Sánchez denominan “ideologización de los consumos urbanos,” proceso que consiste en la internalización de la ideología de la clase dominante, según la cual el consumo se anuncia como una “propiedad típica del marco urbano, inherente a él, considerándosele como uno de sus logros infalibles que la población en su conjunto practica y del que se beneficia,” entre estos productos de consumo los que reciben más publicidad son la casa y el carro.(7) En “Explicaciones a un cabo de servicio” se puede apreciar este fenómeno en los planes que tienen Pablo Saldaña y Simón Barriga para invertir las ganancias de su naciente empresa.

Simón dijo: ‘Yo me compro un carro de carrera.’ ¿Para qué? -me pregunto yo. Esos son lujos inútiles... Yo pensé inmediatamente en un chalet con su jardincito, con una cocina eléctrica, con su refrigeradora, con su bar para invitar a los amigos... Ah, pensé también en el colegio de mis hijos... ¿Sabe usted? Me los han devuelto porque hace tres meses que no pago... (p. 112)

Las palabras de Saldaña no sólo expresan el deseo de tener una casa, sino el de tener una casa con ciertas características, las cuales, como explican Guerrero y Sánchez, no obedecen a las necesidades reales de la población, sino a necesidades sociales preestablecidas; por ejemplo la consideración del jardín interior como elemento

indispensable en la vivienda corresponde a la “ideologización de las carencias de equipamientos colectivos (parques, zonas recreacionales) que pretenden ser sustituidas a través de la privatización de un espacio verde al interior de la vivienda.” De igual manera, la idea de tener auto propio obedece a “la ideologización del problema del transporte que propone el auto propio como solución a las deficiencias del transporte colectivo.”(123) Los tres elementos que menciona Saldaña, vivienda, carro y colegio para los hijos son señalados también por Salazar Bondy, quien reitera que estos elementos --cada uno con características muy específicas-- son, primordialmente, indicadores de status:

El pueblo [...] sueña con acceder, construyéndola u obteniéndola como premio o donación, a una casita de las que ocupa la mesocracia baja. Esta, como es natural, tiende a salir de la morada estrecha o el departamentito para habitar un domicilio adecentado de los que pueblan las familias de la clase media alta. A su turno, esta acaricia la esperanza de llegar al barrio residencial trepando, en lo que a la pugna habitacional respecta, la gran pirámide desde el escalón del chalecito al de la más holgada casa, con jardín y todo, y del de esta última al de la casona o villa.(50)

El arribismo que denuncia Salzar Bondy es señalado también por José Luis Romero, quien ve en “la preocupación por el status y por la posesión de los signos” una clara evidencia de la enajenación de las élites de las ciudades latinoamericanas del periodo, para quienes “las cosas perdieron el valor por sí mismas y se convirtieron en símbolos.”(372) Esta enajenación se aprecia en Pablo Saldaña --pues el fenómeno es exclusivo de la élite-- quien espera que los signos sean suficiente prueba de su posición

social, como lo manifiesta con las tarjetas de presentación de la empresa que acaba de idear, “Fructífera S.A.,” y con el título de gerente de la misma.

Este manejo y exteriorización de los signos permite además ver la relación del personaje con la palabra. Para Saldaña la palabra está marcada por la confianza que invoca, por la credulidad en lo que enuncia, es decir, por la convicción de que el signo lingüístico no es engañoso. Saldaña espera que las tarjetas sean aceptadas por todos como prueba irrefutable tanto de la existencia de la empresa, como de la respetabilidad de él como gerente de la misma. Igual ha sucedido con las palabras de Simón Barriga, las cuales ha tomado como sinceras, sin contrastar con la deshonestidad del comportamiento de este último. Debido a esta confianza en las palabras, aunque se contrapongan a los hechos, también ahora Saldaña espera que el cabo crea su relato. La quiebra total de su mundo aparece al final, cuando se convence de que aunque es gerente de “Fructífera S.A.” y tiene tarjetas que lo prueban, esto no significa para los otros lo que él esperaba, pues no creen que a las palabras les acompañe el referente que dicen representar. Como la posesión de dinero falso, el uso de tales palabras es testimonio de la carencia y de la deshonestidad de quien lo porta y ostenta, “la legitimidad sobre la posesión se manifiesta en la brega lingüística.”(17)

La confianza en la palabra también se muestra a través del engañoso diálogo de Pablo Saldaña con el cabo de servicio, diálogo que no parece muy distante del que tuvo con Simón Barriga, pues en los dos la lectura que Saldaña hace de su interlocutor es completamente ilusoria y acomodada a la realidad que a él le gustaría. Por ejemplo, interpreta como muestras de generosidad de Simón lo que en realidad son pruebas de descaro y oportunismo, toma como manifestaciones de cortesía del cabo las que, de

hecho, son medidas de seguridad con un detenido: “¿Estamos por el mercado? Eso es, déme el brazo, entre tanta gente podemos extraviarnos.” (p. 111) Saldaña esconde su inadecuación a la ciudad a través de la estrategia de crear una ficción menos dolorosa y, al hacerlo, el personaje revela nuevas facetas: capacidad imaginativa y comicidad. Esto se muestra en la forma en que Saldaña lee la realidad a través de una lógica particular, la del continuo encuentro de causalidades, casualidades y determinismos; para él, por ejemplo, todo estaba dado para que fuera socio de Simón Barriga:

...yo había pensado que un magnífico negocio sería importar camionetas para la repartición de leche y... ¿sabe usted cuál era el proyecto de Simón? ¡Importar material para puentes y caminos!... Usted dirá, claro, entre una y otra cosa no hay relación... Sería mejor que importara vacas. ¡Vaya chiste! Pero no, hay relación; le digo que la hay... ¿Por dónde rueda una camioneta? Por un camino. ¿Por dónde se atraviesa un río? Por un puente. Nada más claro, eso no necesita demostración. De este modo comprenderá por qué Simón y yo decidimos hacernos socios... (p. 111)

La ingenuidad de Pablo Saldaña, el razonamiento que sigue para llegar a las conclusiones que quiere, su ingenio verbal, la espontaneidad y el absurdo de su discurso son algunas de las fuentes del tono humorístico del cuento. Algunas de estas características acercan a Pablo Saldaña a héroes populares representados por Chaplin y por Cantinflas, con quienes comparte también la pertenencia a un estrato social bajo y la sagacidad para encontrar soluciones a problemas prácticos inmediatos. A partir del trabajo de Rene Cisneros sobre la expresión verbal en Cantinflas, se pueden establecer mecanismos discursivos comunes en Saldaña y en Cantinflas, entre ellos: atribución errónea de significados e intenciones a situaciones comunicativas dadas, falta de dominio

de convenciones de una esfera comunicativa determinada, comprensión no compartida de lo que se asume en cuanto a derechos y obligaciones de cada participante en la comunicación, falta de referencias comunes para entender la identidad social y renuencia a aceptar la incompetencia frente a situaciones problemáticas.(8)

Otro aspecto común en los dos personajes es el manejo de prácticas sociales fácilmente reconocibles por el público latinoamericano, entre estas el café, el licor y la comida como formas de agazajo a desconocidos, a conocidos y a amigos, el despliegue de ingenio, las fabulaciones individuales y colectivas sobre grandes proyectos, a través de un discurso que nadie cree realmente, pero que todos parecen aceptar.(9)

El cuento de Ribyero tiene tono humorístico no sólo por la comicidad del discurso del personaje, sino también a nivel del relato, por el intertexto que convoca, pues este cuento permite ser leído como parodia de un relato policiaco. Como los cuentos policiacos “Explicaciones a un cabo de servicio” es la reconstrucción verbal de un delito y la explicación de los móviles del mismo. También, como en los relatos policiacos, la narración empieza donde termina el crimen, el relato mismo es el razonamiento para dilucidar el hecho delictivo y los protagonistas son el criminal y la figura de autoridad.(10) Sin embargo, estos rasgos son parodiados y, con ello, muestran la precariedad de la situación del protagonista, la dificultad de enjuiciarlo y, ante todo, conminan al lector a asumir el papel de interlocutor del criminal, a pensar sobre las circunstancias de este último y a cuestionar la libertad del mismo. Las convenciones de las historias policiacas son sintetizadas por Roger Caillois de la siguiente manera:

El policía de la novela se ingenia en responder a las preguntas tradicionales y aclarar las incógnitas que el juez de instrucción plantea invariablemente en la vida

real: ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿por qué? Por otra parte tales interrogantes originan un interés que no es uniforme; una de ellas --el cómo-- constituye, por regla general el problema esencial. En efecto, es raro que el crimen haya sido cometido en circunstancias triviales.(227)

En el cuento de Ribeyro es, justamente, la trivialidad lo que caracteriza el crimen: unos tragos sin pagar. Por otra parte, en este cuento la figura de autoridad no tiene el menor interés en saber cómo sucedió el crimen; más aun, parece fastidiado con las explicaciones. En las historias policiacas el detective interroga constantemente al sospechoso o al criminal, en este cuento, el criminal interroga al detective, pero para saber si le está prestando atención; no hay esfuerzo intelectual alguno de parte de la figura de autoridad para entender “cómo” fue posible el delito, pues el criminal está muy interesado en explicarlo. Aquí el “detective” es sólo un “cabo de servicio,” a un criminal tan poco importante como Saldaña parece corresponder un “investigador” de igual rango.

A diferencia del relato policial clásico, en “Explicaciones a un cabo de servicio” se privilegia la perspectiva del criminal. Sin embargo, para entender el delito es necesario considerar el contexto socio-económico en el que éste se produjo y considerar también la subjetividad del protagonista.(11) Esta última aparece como central en la historia y por esto se problematiza la tarea de encontrar culpable o inocente al protagonista. En la perspectiva de la narración, desde el “criminal” y no desde el detective y en la profunda denuncia de las oprobiosas condiciones sociales y económicas que llevan al delito, puede reconocerse también en “Explicaciones a un cabo de servicio” una filiación con la “novela negra” latinoamericana--según la define Mempo Giardinelli-- seriamente cuestionadora de los problemas sociales, económicos, políticos de los países latinoamericanos.(12)

Antes se mencionó que la vocación de Pablo Saldaña es la de narrador. En esta faceta el personaje del cuento de Ribeyro presenta numerosas semejanzas con el tradicional narrador de cuentos descrito por Walter Benjamin.(13) Benjamin encuentra semejanzas la labor de este narrador y la del artesano medieval. La materia prima del narrador de cuentos es la experiencia, tanto la suya como la de otros, la cual él a su vez convierte en experiencia de aquellos que escuchan su relato. En estas historias la validez proviene de la autoridad de la experiencia, a diferencia de la información, propia de las sociedades industriales, que busca su autoridad en la verificación de sus aserciones y en su carácter plausible. Benjamin señala que tanto el proceso creador de narrar historias como el trabajo artesanal están marcados por la individualidad de sus autores, en el relato hay impresas huellas de su narrador en la misma manera que en el vaso de cerámica están impresas las huellas del artesano que lo fabricó. (p.196) El narrador de cuentos es, pues, un artesano de la experiencia y su habilidad es la de relatar su vida, la de ser capaz de relatar su vida entera.

En “Explicaciones a un cabo de servicio” Pablo Saldaña, como el tradicional narrador de cuentos, convierte en relato su experiencia y su vida y las devuelve a los otros para que se reconozcan en ellas. También su discurso tiene las huellas de su individualidad, de su idiolecto.(14). Para apreciar el talento de Saldaña como narrador es preciso señalar los procedimientos lingüísticos y extralingüísticos de los que se vale para lograr una de las condiciones fundamentales de la narración oral: captar el interés del oyente. Para ello el cuento de Ribeyro recrea los mecanismos de la oralidad inmediata que, siguiendo a Mikael Bajtin, pertenecen a un género discursivo primario.(15)

El relato de Saldaña simula la espontaneidad del habla cotidiana. En la diégesis este relato oral está siendo narrado por el protagonista de los hechos, con lo cual parece que lo que se presenta es el testimonio oral e inmediato sobre los eventos que acaban de tener lugar. El efecto de que ese discurso está siendo “articulado” verbalmente por su protagonista se consigue a través de la oralización, es decir, del manejo de procedimientos que intentan reproducir rasgos prosódicos, lingüísticos y paralingüísticos característicos de la oralidad.(16)

Entre estos rasgos propios de la oralidad figuran las pausas, las cuales son especialmente numerosas en “Explicaciones a un cabo de servicio,” hay ciento nueve en este relato de cuatro páginas. El recurso de las pausas en el discurso oral permite al hablante tener un breve periodo de tiempo para organizar sus ideas, para reconsiderar lo que ha dicho y enmendarlo, ampliarlo, aclararlo o sirve también como transición a un cambio de tiempo, tema o idea. En este cuento se cumplen varias de estas funciones y, aunque con frecuencia las pausas acompañan a una idea incompleta, no se pierde el sentido de la oración:

Ah! usted no conoce a Simón, un tipo macanudo, de la vieja escuela, con una inteligencia... En el colegio era un burro y lo dejaban siempre los sábados con la cara a la pared... pero uno después evoluciona... yo también nunca he sabido muy bien mi cartilla... pero vamos al grano... Simón andaba también en busca de trabajo, es decir, ya lo tenía entre manos; le faltaban sólo unos detalles, un hombre de confianza... (p. 110)

Contribuyen también a crear la ilusión de oralidad la imitación repetitiva de rasgos paralingüísticos tales como las vocalizaciones, bah!, ah!, ¿eh? y de rasgos extralingüísticos tales como elementos cinésicos y proxémicos. Estos últimos se

presentan como interpelaciones de Saldaña al cabo de servicio, “¿No haga usted muecas”(p.111), “pero, no me jale usted!, no vaya tan rápido” (p. 112) Debido a la ausencia de respuestas verbales, los elementos paralingüísticos anotados por Saldaña son la única evidencia de las intenciones del cabo y de la interpretación que probablemente éste hace de los hechos que le son narrados. De acuerdo con estos el lector advierte claros indicios sobre la problemática situación en la que se encuentra el protagonista.

También a nivel fraseológico y léxico hay fuertes marcas de oralidad, entre ellas, la estructura sintáctica del texto, con preferencia por oraciones que siguen el orden básico de sujeto, verbo y complementos, el uso de voz activa, la ausencia de oraciones muy complejas o con demasiados incisos y el uso de discursodirecto para reportar sus propios enunciados. A nivel léxico el énfasis en la oralidad se puede observar también en la reiteración palabras del campo semántico de hablar: “conversar con la gente,” “hablamos largo” y catorce expresiones similares. El propósito de hablar se anuncia desde la segunda oración del relato: “Le diré la verdad.”(17)

Aunque el relato en cuestión es el discurso de un solo personaje, su monólogo contiene numerosas indicaciones de otra situación lingüística, un diálogo: expresiones deícticas y anafóricas, referentes extratextuales, definición de un interlocutor y conminaciones al mismo. Algunas expresiones deícticas frecuentes son el pronombre personal “usted” y los morfemas verbales que corresponden a “usted” y a “nosotros.” El recurso anafórico más frecuente es el uso de pronombres de objeto indirecto, que remiten al “usted” del interlocutor de Saldaña. Estos recursos lingüísticos propios del diálogo son un mecanismo del narrador para vincular el oyente a la situación de la enunciación y, con esto, mantener su atención.

Otra clara evidencia de este interés por parte de Saldaña está en las preguntas y órdenes que le dirige al cabo. A pesar de que le formula treinta y dos preguntas, ninguna de ellas busca ni obtiene una respuesta verbal de parte del receptor. La mayoría de las preguntas cumplen con una función fáctica (18) y sirven como transición en el discurso para introducir nueva información. También hay preguntas sobre el rumbo que llevan Saldaña y el cabo en la ciudad, en éstas el protagonista emite la pregunta como una constatación de que reconoce los lugares por donde pasan y, como no obtiene respuesta, da por sentado que no se equivoca en su identificación de los lugares: “pero, ¿qué es esto? ¿La Plaza Francisco Pizarro?... Bueno, el hombre de las tarjetas vino [...]” (p. 112) En otros casos Saldaña, de manera inmediata, enuncia una oración que intenta establecer condiciones para seguir acompañando al cabo o comenta los posibles pensamientos del cabo sobre los hechos que le relata o profiere mandatos que buscan que el cabo se sitúe dentro de los hechos. Los únicos mandatos que posiblemente intentan una respuesta o reacción del interlocutor son los que tienen que ver con gestos y movimientos, “eso es, déme el brazo.” (p. 111)

Para Saldaña “el otro,” sea este un conocido, un amigo, un pariente o un desconocido, es importante en la medida en que contempla y ratifica su razonamiento, en la medida en que escucha su narración y, al hacerlo, lo dignifica. “Usted me ha comprendido, naturalmente; usted se ha dado cuenta que yo no soy una piltrafa, que yo soy un hombre importante.” (p. 113) Saldaña espera que su relato haya operado el cambio, que lo haya convertido de “piltrafa” a “hombre importante,” espera que el relato haya mostrado que, a diferencia de lo que parece, él es un ser humano digno, pues identifica su condición de desempleado, pobre y sin entrenamiento profesional, con falta de humanidad.

La búsqueda que hacen los personajes ribeyrianos de recuperar su humanidad a través del discurso es abordada por Julio Ortega, quien señala que la modernización capitalista “demanda una liquidación de la conciencia, no sólo solidaria, sino de la autoconciencia del mismo sujeto.” En el intento de compensar imaginariamente tal pérdida, el sujeto crea un discurso suplementario:

Esa compensación no es mera ilusión o fantasía divagante e indulgente; es una sistemática sustitución, o sea, una posibilidad mayor del discurso: la de seguir nombrando más allá de las verificaciones en un espacio donde el sujeto compensa su deseo, pero también recobra su persona humanizada. En efecto, por una suerte de doblaje interno de la fábula, en varios de estos cuentos ocurre una segunda instancia de la significación. El individuo socialmente desamparado encuentra nuevo amparo en el discurso que lo restituye. Se diría, entonces, que el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esta capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación.(130)

Saldaña intenta crear con la sola enunciación de las palabras los rasgos y posesiones que quiere tener para sí, sean estos un puesto como gerente en una compañía de su propiedad o una amistad entrañable con un desconocido. Esta compensación imaginaria a través del relato de Saldaña es motivo de desdén por parte de su receptor. En este sentido “Explicaciones a un cabo deservicio” ilustra también la decadencia de la capacidad y del interés por escuchar relatos, que Benjamin vincula a la vida moderna.(19).

Tanto el receptor como el relato dirigido a él, las explicaciones, se anuncian desde el título del cuento como elementos centrales del mismo. Como señala Jesús Rodero en

su análisis de estos aspectos del cuento, el cabo no necesita de la palabra para imponerse y el hecho de la existencia de las explicaciones (que son a la vez información, justificación, excusa y confesiones) es un reconocimiento a la autoridad. Sin embargo, como también observa Rodero, las explicaciones tienen sentido de autoidentificación, en la medida en que permiten a Saldaña “retrasar la irrupción de la realidad” y definir su vocación, su oficio: narrar.(102-111)

El cuento de Ribeyro muestra, además, al narrador en el proceso de recrear su experiencia para convertirla en narración, pues el tema del relato del protagonista es cómo creó otro relato: Saldaña elabora una historia para/con el cabo en la que le cuenta la historia que el aboró para/con Simón Barriga. Así como en la cotidianidad de los artesanos el aburrimiento propicia el relato de historias, en la cotidianidad de Saldaña la opacidad de su existencia lo impulsa a ficcionalizar sobre su vida. El personaje reclama validez para su relato, por ello muestra el proceso lógico que sustenta sus razonamientos, acallando así la posible incoherencia que su oyente pudiera notar en el relato que está teniendo lugar.

También, siguiendo a Benjamin, la noción del tiempo que permea el cuento de Ribeyro es análoga a la que predomina en el taller artesanal, aquel tiempo pasado “en el que el tiempo no se contaba,” según expresión de Valery citada por Benjamin (p.197). Saldaña registra vagamente el paso del tiempo durante sus dos relatos, el que tiene con Simón Barriga el que dirige al cabo de servicio; menciona que salió en la mañana y que ya había anochecido cuando él y Simón Barriga decidieron el nombre para la empresa. Sin embargo registra con mayor precisión el tiempo que espera a Simón Barriga en el bar, “esperé diez minutos, luego veinte.” (p. 113) Para Saldaña el tiempo

no tiene medida cuando tiene lugar la narración, pero sí la tiene cuando deja de narrar, cuando no tiene un oyente para su relato. La medición del tiempo es un indicio de la irrupción de la penosa realidad y una señal de que se ha suspendido su labor como narrador, “Quedé sólo en el bar. ¿Usted sabe lo que es quedarse solo en un bar luego de haber estado horas conversando? Todo cambia, todo parece distinto; uno se da cuenta que hay mozos, que hay paredes, que hay parroquianos, que la otra gente también habla... es muy raro...” (p. 113)

Para Saldaña el tener una ocupación diferente a la de narrador es una fantasía, es un tema más para sus ficciones. Como el artesano y el narrador descritos por Benjamin, Saldaña deja todas las huellas de su individualidad en la obra que crea. En su relato el personaje se define en cuanto a ubicación socio-económica, nivel de escolaridad, rasgos de personalidad, frustraciones, temores y esperanzas. Tales características, a la vez que singularizan a Saldaña como individuo, le proveen de representatividad, en la medida en que ejemplifica las condiciones de vida de amplios sectores de la población, tanto de Lima como de otras ciudades latinoamericanas y tanto de los años cincuenta como de otros periodos históricos en los que se da el tipo de fracturas que evidencia el relato.

Para ilustrar el inmenso alcance de un buen cuento, Benjamin compara un relato con una semilla que está enterrada por siglos y ha retenido con ella su capacidad de germinar. Numerosos cuentistas ofrecen comparaciones similares para ejemplificar la trascendencia de un buen relato. De igual manera, el cuento de Ribeyro trasciende su anécdota, pues la precariedad del individuo de la sociedad moderna que es denunciada en el relato mantiene su validez. Aunque sean otras las razones y las circunstancias

específicas del desencuentro del individuo con la ciudad, el profundo sentimiento de inadecuación a una nueva forma de organización socioeconómica se mantiene.

La trascendencia que logra el relato está vinculada al tipo de recepción que este procura, en la cual el oyente/lector desempeña un papel decisivo. La mitad del arte de la narración de cuentos reside en mantener la historia libre de explicaciones, afirma Benjamin; los cuentos más extraordinarios son relatados con gran exactitud, pero la conexión psicológica de los eventos no es forzada en el lector. Se deja que sea él quien interprete los hechos como él los entienda, así la narración logra una amplitud de la que carece la información. En “Explicaciones a un cabo de servicio” no hay explicación alguna sobre los personajes ni sobre su situación. El lector debe inferir del relato del protagonista la información para entender al personaje, pero no hay comentarios exteriores de parte de un narrador ni tampoco el protagonista ofrece información que no sea necesaria para su relación sobre la jornada que acaba de terminar.

Como sucede ante un relato oral en la vida real, su narrador es la única fuente de información que se propone y corresponde al oyente -en este caso al lector- escuchar e interpretar. Una opción que tiene el lector es actuar como el cabo de servicio, no escuchar ni intentar comprender, la otra es no abochornarse por el relato y ver en éste lo que revela no sólo de la crisis del narrador como individuo, sino también de la crisis de la colectividad.

Notas

(1). Alfani, Maria del Rosario. Ibid., Peter Elmore. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, p. 145-148. Julio Ramón Ribeyro sintetiza de la siguiente manera los grandes cambios de Lima durante los años 40 y 50: “A comienzo de la Segunda Guerra Mundial y a finales del conflicto empezó a producirse una enorme migración campesina hacia la capital, sobre todo hacia las afueras de Lima. Entonces empezaron a aparecer las primeras barriadas o pueblos jóvenes, como se llaman ahora. Lima empezó a transformarse, porque esta migración campesina modificó la fisonomía de la ciudad en el sentido de que comenzaron a aparecer en sus calles campesinos, gente de los Andes que antes no se veía, bajo la forma de vendedores ambulantes o simplemente pordioseros, en pequeña escala entonces. Pero, en fin, ya había signos de una lenta ocupación de Lima por una clase social diferente que estaba haciendo su ingreso en la capital. Naturalmente que esta migración campesina hacia Lima creó una serie de problemas de desocupación, de vivienda, de tránsito, de transporte, también problemas de pequeña delincuencia que empezó a extenderse. Todos estos elementos fueron entonces los que sirvieron a los escritores que se interesaban por Lima como detonante. Es decir, Lima es ya una ciudad que bulle, que comienza a cambiar y que es necesario escribir sobre ella. Jorge Coaguila (ed.) *Las respuestas del mudo*, p. 187.

(2). Julio Ramón Ribeyro. Ribeyro: *Cuentos completos*, p. 110-113. “Explicaciones a un cabo de servicio” (1957) hace parte de una de las primeras

colecciones de cuentos de Ribeyro, *Cuentos de circunstancias* (1958), la cual contiene ocho relatos, algunos de ellos fantásticos, sobre objetos mágicos, enfermedades cósmicas y dobles con quienes intercambiar instantes de la vida. Aquí, como en otras historias del autor, son protagonistas los niños, el barrio y el paisaje urbano; pero, a diferencia de otros de sus cuentos, en éstos hay humor, producto de la ironía, de la burla y de la paradoja.

(3). Según los censos la población de Lima en 1961 era de 1'652.000 habitantes.

José Matos Mar. "Nuevo rostro de la cultura urbana del Perú," p. 19.

(4). Matos Mar. Op. Cit., 14. En trabajos sobre la obra de Ribeyro se ha mostrado cómo la convivencia de registros lingüísticos muy diversos escenifica los conflictos ideológicos de distintas clases sociales del Perú, por ejemplo Alicia G. Andreu muestra de qué manera uno de los cuentos más conocidos de Ribeyro, "Al pie del acantilado" intenta resolver discursivamente, a partir de la confrontación entre registros centrales u oficiales y registros marginales o informales, los conflictos socio-económicos del Perú de los años cincuenta. También a través de un análisis del discurso, Carlos L. Orihuela hace una lectura sociocrítica de una de las *Prosas apátridas* de Ribeyro, para evidenciar la pervivencia de un discurso de clase (de la aristocracia) detrás de la aparente apología de los valores burgueses. Este campo de tensiones entre burguesía y aristocracia había sido planteado, a su vez, por Antonio Cornejo Polar, quien señalaba que en un buen número de cuentos de Ribeyro, en *Los geniecillos dominicales* y en *Prosas apátridas* la perspectiva que adopta el narrador parece corresponder no sólo al nivel de la marginalidad de las clases bajas, como se afirma con frecuencia de los personajes ribeyrianos, sino también al nivel de la aristocracia; en tal perspectiva "puede descubrirse una conciencia del acabamiento y disolución de un orden social, de raíz y manifestaciones aristocráticas, bajo el impacto

del pragmatismo y la vulgaridad de la burguesía moderna.” Cornejo Polar, “Historia de la literatura del Perú Republicano,” p. 139. (citado por Carlos Orijuela).

(5). Juan Zeballos Aguilar señala este aspecto en su trabajo “La crítica a la representación en *Habla la ciudad*,” p. 36.

(6). Sobre esta deshumanización expresa Riberyro: “La experiencia del liberalismo económico en el plano mundial es frustrante: esa concepción de la lucha encarnizada por la vida, esa lucha feroz por alcanzar el bienestar y la comodidad es inhumana, cruel; es un freno a la realización plena del hombre” (Las respuestas del mudo, p. 47)

(7). La actitud de los personajes, de decidir qué hacer con las ganancias antes de haberlas obtenido recuerda a relatos de origen tradicional oral tales como “La lechera,” “Los tres deseos” y “María Tecuán,” este último narrado por Miguel Angel Asturias en *Hombres de maíz*.

(8). Esos son algunos de los mecanismos presentes en la expresión cómica verbal de Cantinflas, según estudio de Rene Cisneros. *The verbal and nonverbal expression in the Mario Moreno Cantinflas film: meaning and illocutionary force*, p. 108. Augusto Tamayo Vargas ha señalado la relación entre las Historias sublevantes de Ribeyro y el mundo cinematográfico de Charles Chaplin. En *Julio Ramón Ribeyro: un narrador urbano en sus cuentos*, p. 1169.

(9). El “tipo sociológico” del personaje representado en “Explicaciones a un cabo de servicio” ha sido percibido como tal por críticos como W. Luchting, quien relata una

anécdota personal con un joven escritor limeño para ilustrar los rasgos de Pablo Saldaña. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, p. 192.

(10). Estas características son comunes a las definiciones tanto de relato policial clásico como de novela negra, de acuerdo con Thomas Narcejac, Sergei Mijailovich Eisenstein, Roger Callois, Ricardo Piglia y Mempo Giardinelli. Los dos primeros en Román Gubern (ed). *La novela criminal*.

(11). Sin embargo, para críticos como Eugenia Revueltas, un rasgo distintivo del relato policiaco es que este no se restringe a contar la historia de un crimen, sino a descubrir al criminal para castigarlo y distingue este relato de aquel, no policiaco, en el cual se comete un crimen pero éste no es lo fundamental, puede ser un catalizador narrativo o dramático, pero lo que importa en ellos es “el complejo tejido de sentimiento, pasiones, sueños, deseos, temores, represiones, ambiciones que se entretajan y estructuran en el múltiple discurso literario.” (p. 103) Estos aspectos subjetivos, a su juicio, entorpecen la historia policiaca, dificultan la secuencia lineal del descubrimiento y castigo del criminal.

(12). También afirma Giardinelli: “Los latinoamericanos [...] al vivir en sociedades menos individualistas, en las que el destino común -aunque desdichado- es compartido y se tiene mayor conciencia de que el destino es así, común, y no individual, la soledad del protagonista de la novela negra hispanoamericana es menos trágica, acaso humorística, caricaturesca, dotada de una dosis de esperanza que no siempre el autor quiere mostrar al desnudo, acaso por pudor.” “Coincidencias y divergencias en la literatura negra,” p. 141.

(13). Benjamin encuentra en el intercambio de experiencias que se da en el taller artesanal de la Edad Media el epítome de la colectivización de la experiencia que se produce con la narración de cuentos. El taller artesanal ofrece un clima psicológico que permite y estimula el relato de historias, debido en parte al aburrimiento que acompaña las actividades que allí tienen lugar, actividades que casi desaparecen en las ciudades y en el campo, lo que conlleva a la desaparición también del don de escuchar y de la comunidad de oyentes. Con la diseminación de la información, afirma Benjamin, se vuelve raro el arte de contar historias y se pierde la comunicabilidad de la experiencia. Walter Benjamin. “El narrador,” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, p. 189-211.

(14). Idiolecto entendido como “la manera de hablar propia del individuo, considerada en lo que tiene de irreductible a la influencia de los grupos a que pertenece el individuo.” Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p.74.

(15). “Cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” [...] “estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición y estructuración.” Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, p. 248. Los géneros primarios constituyen la comunicación discursiva inmediata y presentan una relación así mismo inmediata con la realidad y con los enunciados reales, mientras que los secundarios asimilan a los primeros y surgen en condiciones de comunicación cultural

más compleja (principalmente escrita) y con frecuencia absorben y reelaboran los géneros primarios. De acuerdo con estos planteamientos se puede afirmar, entonces, que a nivel composicional “Explicaciones a un cabo de servicio” pertenece a un género discursivo secundario, el cuento literario escrito, pero recrea un texto de un género discursivo primario: un relato oral que se produce en la comunicación discursiva inmediata.

(16). Para la conceptualización sobre oralidad y rasgos lingüísticos de la oralización, se seguira la codificación planteada por los diversos autores que integran el volumen *La oralización*, compilado por Santiago Alcoba.

(17). Este énfasis en la oralidad acerca también el relato de Saldaña al chisme, a las simples historias que un individuo le cuenta a otro. De acuerdo con Robert Fulford el chisme se mantiene como una versión folklórica del arte literario y, como otras formas de narración, expresa nuestras preocupaciones, ansiedades, juicios morales, ironías y ambigüedades que posiblemente sólo entendemos de manera parcial. *The Triumph of Narrative*, p.1.

(18). De acuerdo con Jakobson, la función fática consiste en establecer, verificar y manetener el contacto entre los participantes en la comunicación. Ducrot y Todorov, p. 383.

(19). Benjamin afirma que este fenómeno no es sólo un síntoma moderno de la decadencia, más bien es un síntoma concomitante de las fuerzas productivas de la historia que han quitado gradualmente la narrativa del reino del discurso vivo. “El narrador” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, p. 189-211.

Bibliografía

Alcoba, Santiago (ed). *La oralización*. Barcelona: Ariel, 1999.

Alfani, María Rosario. "Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro," *Revista de crítica literaria Latinoamericana* 140, 5(10), (1979): 137-142.

Andreu, Alicia. "Habla la ciudad: poética de la migración," *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 19-24.

Asturias, Miguel Angel. *Hombres de maíz*. Madrid: Archivos, 1992.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1998.

Benjamin, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1961.

Caillois, Roger. "La novela policial," en *La narración literaria: estudios sobre la novela y el cuento*. Juan Uribe Echevarría (ed). Universidad de Chile: Instituto Pedagógico, 1959.

Cisneros, René. *The verbal and nonverbal expression in the Mario Moreno Cantinflas film: meaning and illocutionary force*. Diss. Ann Arbor, Michigan, 1978.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del*

lenguaje. México: Siglo XXI, 1974.

Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2002.

-----, *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

Fulford, Robert. *The Triumph of Narrative. Storytelling in the Age of Mass Culture*. New York: Broadway Books, 2001.

Giardinelli, Mempo. "Coincidencias y divergencias en la literatura negra," *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 100 (1980): 125-142.

Guerrero de los Ríos, Raul y Abelardo Sánchez León. *La trampa urbana. Ideología y problemas urbanos: el caso de Lima*. Lima: DESCO, 1977.

Luchting, Wolfgang. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

Gubern, Roman (ed). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982.

Matos Mar, José. "Nuevo rostro de la cultura urbana del Perú," *América Indígena* 51 (2-3), (1991): 11-34.

Orihuela, Carlos L. "Aproximación sociocrítica a una 'Prosa apátrida' de Julio Ramón Ribeyro," en *Sociocriticism* VI (11-12), (1990): 177-193.

Ortega, Julio. "Los cuentos de Ribeyro," *Cuadernos Hispanoamericanos* 417 (1985): 128-145.

Pappenheim, Fritz. *La enajenación del hombre moderno*. México: Era, 1974.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

----- . *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Revueltas, María Eugenia. "La novela policiaca en México y en Cuba," *Cuadernos Americanos* 1 (1987): 102-120.

Ribeyro, Julio Ramón. *Ribeyro: Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

----- . *Las respuestas del mudo*. Lima: Jaime Campodonico, 1998.

Rodero, Jesús. *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 1999.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. México: Era, 1964.

Savater, Fernando. "Novela detectivesca y conciencia moral," *Vuelta* 78 (1983): 32-35.

Tamayo Vargas, Augusto. "Julio Ramón Ribeyro: un narrador urbano en sus cuentos," *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura*. Vol II.

Iberoamericana. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación (1978): 1161-1175.

Valero, Eva María. "La ciudad invisible en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro," en José Carlos Rovira (ed). *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea, 1999: 259-282.

Zeballos Aguilar, Juan. "La crítica a la representación en Habla la ciudad," *Osamayor* 4(7), (1993): 31-38.

**Orígenes coloniales del sujeto latinoamericano contemporáneo:
identidad, fragmentación y sincretismo**

Rocío Quispe-Agnoli
Michigan State University

Hablar del sujeto latinoamericano contemporáneo implica hacerse la pregunta por sus orígenes, sus transformaciones a través de los procesos sociales e ideológicos que enfrenta a lo largo de su historia, y sus textualizaciones bajo la forma de diversos discursos. La pregunta por los orígenes, ligada inevitablemente a la pregunta por la identidad y afirmación/confirmación del yo que explora su procedencia para comprender su porvenir, se suele situar en 1492, con el encuentro violento de las culturas europea y amerindia y el subsiguiente proceso de conquista y colonización. Por lo tanto, los escritores (también individuos) latinoamericanos hurgan en un pasado traumático en el que reconocen su origen transcultural en la violación de uno de los padres (la madre que se identifica con la población amerindia, los conquistados-colonizados) por el otro (el padre europeo, los conquistadores-colonizadores).

Propongo en este trabajo una revisión de los orígenes de la entidad que sienta las bases para la construcción de lo que hoy reconocemos como sujeto latinoamericano contemporáneo. Dicha revisión implica una vuelta a los textos coloniales que se producen a partir de la llegada de Colón a lo que más tarde se llamará Nuevo Mundo,(1) o América. (2) Dicha familia textual descubre dos instancias que exploro en este trabajo: la noción de sujeto colonial en su amplia dimensión, y la interacción entre dos sujetos coloniales que se relacionan de manera jerárquica: el yo imperial y el otro amerindio. Planteo aquí la noción de sujeto colonial como agente cuya voz domina la producción y

recepción del/de los discurso(s) coloniales. Utilizo “agencia textual” a partir de la noción que Margarita Zamora emplea para revelar las voces indígenas en los textos colombinos: “El foco aquí será la cuestión de agencia, entendida como el acto o el habla que influye el curso de los eventos o modifica las actitudes de otros. Según Homi Bhabha, un agente es aquél que es capaz de una acción deliberativa e individual (de palabra o acción).”(191) (3) Ya que Bhabha plantea la noción de agencia en un contexto postcolonial, Zamora añade el impacto de la acción para aplicar la definición de Bhabha al contexto colonial hispanoamericano. (4)

La noción del sujeto colonial también nos permite plantear sus diferentes posiciones, que propongo observar empleando las categorías de “yo” y el “otro.” Estas categorías se presentan como lugares jerarquizados de enunciación que se siguen reproduciendo en la actualidad. A su vez, las categorías de “yo” y “otro” revelan los conceptos de identidad y alteridad en tanto lugares a partir de los cuales se ejerce o se recibe la “agencia” de un sujeto. A partir de esta perspectiva, podemos observar que lo que se considera el canon de la letras coloniales hispanoamericanas, reproduce la visión del yo imperial y eurocéntrico. Esta visión, en mi opinión, cumple aún una función dominante en la producción textual latinoamericana contemporánea, reafirma un sujeto criollo con ideología eurocéntrica y condiciona lo que el sujeto latinoamericano actual entiende, acepta, idealiza o reafirma como su identidad.

La definición del sujeto y su representación en el siglo XVI europeo, implica las percepciones interculturales del individuo. Según Rolena Adorno, en la época que nos ocupa, dicha percepciones se construían a partir de la identidad (la perspectiva del yo) y no la alteridad (la perspectiva del otro, 1988, 55). El encuentro de un mundo nuevo para

el hombre europeo de los siglos XV y XVI, inauguró un activo proceso cognoscitivo que debía aprehender lo nuevo. Comúnmente, al hablar de un proceso cognoscitivo, nos referimos a un conjunto de procedimientos relativos a la adquisición, organización y empleo de datos que se transforman en conocimiento. Muchos investigadores en las última décadas han señalado, reflexionado y comentado sobre el “no-descubrimiento” de Colón y la “invención de América” (O’Gorman, Pastor). Colón no “descubre” sino verifica, confirma el bagaje de ideas preconcebidas que lleva consigo en sus expediciones hacia el oeste (el mar tenebroso no es tan grande como se piensa y es navegable, se puede llegar a las Indias navegando hacia el oeste). La verificación y confirmación de la exactitud de su proyecto justifica su empresa en términos económicos y comerciales. Uno de los primeros problemas con los que se enfrenta Colón, además de la geografía en la que nunca cede terreno, (5) es explicar la presencia de habitantes de estas tierras cuya descripción no encaja con las gentes del Gran Kan. Una vez que Colón identifica a los amerindios con el modelo imaginario medieval (6) que llevaba (i.e. “bárbaros”), les adjudica su función mercantil: “esclavos.” La necesidad de evangelizarlos y convertirlos en nuevos sujetos “cristianos” no impide su concepción como mercancía y no presenta ningún problema al Almirante. Por lo tanto, el ímpetu expansivo, colonizador y misionero del yo europeo imperial hace que el encuentro de lo nuevo en América se traduzca en una superposición de realidades. Escritores de la colonia hispanoamericana temprana, así como escritores latinoamericanos contemporáneos, construyen sus textos a partir de la perspectiva de este yo imperial, quien compara, asocia con lo conocido y preconcebido y funciona, en muchos casos, con una hipótesis *a priori* que busca confirmar (es decir, las pruebas se ajustan a la realidad y no viceversa, lo cual implica un razonamiento falso).

Teniendo en cuenta la dimensión de este re-conocimiento que opera el sujeto europeo de los siglos XV y XVI, hay que distinguir las diferentes posiciones que ocupa el sujeto colonial. Dicho sujeto no sólo refiere el conquistador o colonizador activo, es decir el sujeto que emite y controla los mensajes de la colonización, sino también el sujeto colonizado, aquél que recibe los efectos del proceso colonizador. Sin embargo, es el sujeto colonizador el que se presenta como el sujeto activo, o agente, de este proceso y su textualización. El sujeto colonizado –el amerindio, en este caso—se coloca en la posición del Otro, sobre quién se ejecuta la acción y a quien se concibe como un sujeto pasivo. Debemos diferenciar, siguiendo el razonamiento de Adorno (1988), las posiciones que ocupa el sujeto amerindio en tanto sujeto colonizado pasivo, pero también, como sujeto activo que logra expresar su voz autóctona a pesar de las restricciones textuales que le impone el sujeto europeo imperial. En este sentido, Adorno establece la diferencia entre: 1) el amerindio como sujeto colonizado en la visión europeizante imperial; 2) el amerindio en la misma visión pero como sujeto que lee y crea discursos nativos; y 3) el amerindio como sujeto activo que produce discursos históricos en el siglo XVI. El amerindio como sujeto colonizado ocupa un lugar inferior al sujeto europeo imperial, y se plantea como un Otro amenazante, exótico, extraño, bárbaro, infantil o femenino. Esta imagen domina lo que hoy se considera el canon de las letras coloniales hispanoamericanas. A continuación presento la visión del amerindio como sujeto colonizado en la visión imperial (historiografía), y como sujeto colonizado que lee y crea discursos nativos (etnografía). La comprensión de la construcción del indio como tal, permite comprender la mirada del “yo imperial,” en primer lugar. Posteriormente observo la posición del sujeto amerindio como agente de discursos históricos.

El planteamiento del sujeto colonizado como Otro se realiza a partir de la definición del yo/sujeto colonizador como observamos en las siguientes citas:

Yo, fray Ramón, pobre ermitaño de la Orden de San Jerónimo, por mandado del ilustre señor Almirante y virrey y gobernador de las Islas y Tierra Firme de las Indias, escribo lo que he podido saber y entender de las creencias e idolatrías de los indios, y de cómo veneran a sus dioses. De lo cual ahora trataré en la presente relación. (Pané 3)

No sé si por suerte o por desgracia, yo fui elegido por el Señor para llevar a cabo una misión en esta tierra (...) Dejo esta relación para juicio de la posteridad, que es ilusoria (...) Ya no estaré aquí para defender esta historia cuando transcurra, inexorable, el tiempo. Pero la escritura (...) tal vez pueda servir, como en este caso, para darles la voz a los que no la tienen. (Sagastizábal, contratapa)

La escritura de estas citas se produjo con una distancia temporal de quinientos años. La primera pertenece a la voz y pluma de Ramón Pané, fraile jerónimo quien escribió un documento en 1498, para describir ritos y costumbres de los indios taínos en la entonces isla La Española (hoy República Dominicana y Haití). La *Relación de antigüedades de los indios* de Pané recoge mitos (origen del sol, la luna, el mar, las mujeres, los peces), detalles de la evangelización cristiana, y la profecía de destrucción del mundo taíno en manos europeas. La segunda cita proviene de un texto que se ubica en el género de la nueva novela histórica latinoamericana. *En nombre de Dios* (1997) relata, en una prosa fluida y rápida, la historia ficcionalizada de Antonio Ruiz, un jesuita peninsular enviado al Nuevo Mundo a principios del siglo XVII, con fines evangelizadores. El mismo Antonio Ruiz se plantea como la voz dominante de este relato, el cual aparece como el producto de su pluma. La cita, fragmentada tal como transcribo aquí, no es fortuita. Aparece en la contratapa del libro, con fines obvios de mercado: atraer al lector potencial que procederá a su adquisición. Quiero destacar aquí la coincidencia

de los sujetos protagonistas y voces dominantes del relato: un fraile jerónimo que debe recolectar información como parte de los planes colombinos y un sacerdote jesuita que emprende su viaje a América con el espíritu medieval de cruzada cristiana, la esperanza milenarista de iniciar un nuevo mundo espiritual gobernado por la Iglesia, y el subyacente afán mercantilista que veía al Nuevo Mundo como una tierra abundante y sin dueño. Hay obviamente muchas diferencias en los procesos de producción de ambos textos. Fray Ramón Pané fue comisionado por Cristóbal Colón a vivir entre los taínos de La Española con el objetivo de “saber y entender de las creencias e idolatrías de los indios.” En este sentido, Pané tomó la pluma por mandato, una obligación que lo colocaba en una situación difícil: describir y comentar prácticas culturales que para el hombre europeo del siglo XVI podían fácilmente confundirse con declaraciones heréticas. De allí que la voz de Pané continuamente declare: “yo, fray Ramón Pané, pobre ermitaño de la orden de San Jerónimo, por mandato de.” El epíteto que acompaña a Pané (“pobre ermitaño”) lo identifica como perteneciente a una comunidad inofensiva en la sociedad europea de esta época. En tanto “pobre ermitaño,” Pané no aspira a bienes temporales (riqueza material y poder), como sí aspiraban la mayoría de cronistas y relatores del Nuevo Mundo. La relación de Pané, a diferencia de la mayoría de crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista de América, se caracteriza una petición vacía de ambiciones terrenales. (7)

En la última página de su relación, Pané declara:

Esto es lo que he podido saber y entender acerca de las costumbres y los ritos de los indios de la Española, por la diligencia que en ello he puesto. En lo cual no pretendo ninguna utilidad espiritual ni temporal. Plegue a nuestro Señor, si esto redunde en beneficio y servicio suyo, darme gracia para poder perseverar; y si ha de ser de otra manera, que me quite el entendimiento (49).

Sin embargo, hay una petición: que releven al fraile del incómodo rol que le han asignado: escribir acerca de los habitantes de un mundo desconocido, un sujeto llamado “indio” por equivocación.⁽⁸⁾ Escribir acerca de una instancia totalmente nueva en el siglo XV no era una operación culturalmente fácil. Como ya he indicado, los conceptos preestablecidos acerca de las nuevas tierras y sus habitantes son eurocéntricos, siguen la lógica occidental de pensamiento, y filtran la mirada de expansión imperial del siglo XVI. Las primeras observaciones de Colón, en su “Carta a Luis de Santángel” (1493) ilustran la ambigüedad de los signos con los que un sujeto europeo describe a un otro nuevo. Los indios, escribe el Almirante, son “de inestimable número,” “fermosa estatura,” “de cuerpos hermosos,” “inocentes,” “inofensivos,” “no engañan,” “liberales,” “temerosos,” “generosos.” Sin embargo, el contraste lo ofrecen sus rasgos de barbarie: estos indios generosos dan todo por nada a cambio, no hablan ninguna lengua conocida y al mismo tiempo todos se entienden en una sola lengua, andan desnudos, y no tienen sectas. A pesar de las características que Colón enumera al principio de su carta --características que coinciden con el paisaje abundante que el almirante ve— el hombre con mente renacentista-mercantilista del siglo XVI ve la generosidad sin condiciones como un rasgo de barbarie: no tienen propiedad privada ni parecen conocer las sofisticaciones del intercambio comercial: “Davan como bestias.” Además los taínos no hablaban ninguna lengua conocida, aunque sí se comunicaban entre ellos y eran capaces de aprender el español y servir de intérpretes, con la mediación que ello implica. La carencia de vestido —debido a razones obviamente climáticas— es otro signo de barbarie, aunque puede también leerse como un símbolo de su inocencia que otros escritores asocian con el hombre primigenio, Adán. Por último, la aparente ausencia de sectas que interpreta Colón, lo lleva por un lado a asumir que los taínos son signos “en blanco,” es decir,

fácilmente asimilables a la religión cristiana y, por lo tanto, al sistema ideológico europeo. Frente a una aparente descripción del indio como el futuro “noble salvaje” del siglo XVIII, se encuentran aquellos otros indios amenazantes, los Caribe. Colón presenta a éstos como “monstruos,” “con la cara deformada,” “sodomitas” y antropófagos. Al final de su carta al secretario de los reyes católicos, Colón propone también su esclavización, lo cual reafirma el atributo de inferioridad que adjudica el Almirante a los amerindios. En todo caso, la ambigüedad de los aparentes atributos positivos implican su asociación con otras alteridades: hermosa estatura, bellos cuerpos desnudos, debilidad, temor, inocencia implican tanto su feminización así como su infantilización, dos minorías cuyas voces rara vez se escuchan en los textos hispanoamericanos coloniales.

En contraste con Colón, Pané resalta la falta de orden, ignorancia e idolatría entre los taínos. Ginés de Sepúlveda y Gonzalo Fernández de Oviedo apuntaron continuamente la inferioridad indígena innata y afirmaron la necesidad de esclavizarlos. Bartolomé de Las Casas en cambio torna las descripciones de Colón y Pané en inocencia indígena para convertirlo en víctima: la figura bíblica de la oveja devorada por el lobo, el mártir cristiano perseguido por los no-cristianos. En la visión de Las Casas, es el español el que toma la posición del hombre salvaje, que no contiene sus deseos, que está gobernado por sus instintos (relacionados con los pecados capitales), que no actúa racionalmente. Sin embargo, este hombre salvaje en la tradición literaria medieval hispánica es redimible si está imbuido de la gracia de Dios: es recuperable a la razón y a la caridad. El motivo del hombre salvaje le sirve a Las Casas en su ambigüedad: el indio ha sido un bárbaro en el sentido medieval de hombre salvaje (pagano) que se redime con los efectos de la evangelización porque su predisposición al cristianismo le es natural. El conquistador español, en cambio, si bien proviene de la tradición cristiana, se convierte

en un hombre salvaje por su agresividad y violencia. Sin embargo, en su afán de rebatir la condición bárbara del indio, con el fin de proponer una nueva concepción de dicho sujeto, Las Casas compara la cultura amerindia con la tradición clásica occidental (Arias 170). Según el fraile dominico, la inocencia y pureza original del amerindio es semejante al modelo clásico que aparece en *Germania* de Tácito: los indios, al igual que los germanos, son bondadosos por naturaleza y, por lo tanto, superiores a sus oponentes, los romanos. A esto se añade que Las Casas disculpa los errores que cometen los indios porque son como niños. Nuevamente estamos ante la infantilización del otro indígena. Algunos estudiosos opinan que es una estrategia de Las Casas para proteger a los indios, una estrategia que, sin embargo, está presente en todos los documentos lascasianos sin excepción. Cuando el fraile cede la voz al indio, lo hace siguiendo el canon discursivo de la historia humanista: la voz del indio es la voz de un europeo victimizado y heroico. Por ejemplo, Las Casas cede la voz a un cacique de la Española en la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* de la siguiente manera: “(Los cristianos) No lo hacen por sólo eso (porque son de su natura crueles e malos), sino porque tienen un dios a quien ellos adoran y quieren mucho y por habello de nosotros, nos trabajan de sojuzgar e nos matan” (43). En conclusión, escritores como Las Casas intentan cambiar las posiciones que ocupan el sujeto colonizador (un hombre salvaje que se convierte en un Otro amenazante) y el sujeto colonizado (el amerindio que se convierte en víctima del Otro amenazante y que parece acercarse al yo idealizado cristiano). Sin embargo, Las Casas nunca cede la agencia y la voz textual al indio, sino le crea una voz ficticia, europeizada y clásica, de “mártir cristiano.” En este sentido, el amerindio sigue en la posición del Otro, un otro inofensivo, incapaz de defenderse y autogobernarse, un niño a quien hay que guiar y que queda bajo el control de un yo europeo: el misionero cristiano.

Los ejemplos que he ofrecido hasta el momento, muestran otro problema para el escritor del siglo XVI. Hablar del Otro-indígena implica una justificación constante de la inclusión de temas amerindios. Adorno (1986) ilustra la textualización de esta justificación con el ejemplo de Fray Fernando de Valverde. En su obra *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*(1641), este autor agustino presentaba el siguiente dilema: ¿Cómo escribir acerca de los milagros de la Virgen de Copacabana y narrar, al mismo tiempo, las acciones de los humildes Collas que habían sido beneficiarios y testigos de dichos milagros? (1). El problema radicaba en que los protagonistas de eventos tan sublimes, no eran reyes o españoles, sino indios a quienes consideraba bárbaros y faltos de ingenio. La necesidad de justificación de los escritores de relaciones etnográficas (Pané, Oviedo, Sahagún, Murúa), filosóficas (Acosta) y ficcionales (Ercilla, Oña) trajo consigo el despliegue de diversos discursos como la historia natural (hoy, etnográfica), la épica, la novela de caballería, los tratados de magia, y los llamados códices “infieles” cuyos protagonistas eran otros sujetos no-europeos: los moros. La historia natural empleaba como justificación la necesidad de conocer las costumbres de los indios (Pané, Avila) para poder evangelizarlos. El discurso etnográfico empleaba descripciones basadas en las semejanzas europeas y las diferencias de otredades como los moros o los bárbaros de la Antigüedad clásica. Por su parte, el discurso épico visualizaba al amerindio como un otro exótico que se reintrodujo en un género familiar. El amerindio es presentado entonces como un héroe épico con todas sus nobles cualidades. Vencer a dicho enemigo, realizaba el heroísmo del protagonista europeo, como afirma la voz épica de *La Araucana*:

Esto confirma bien Caupolicano
Famoso capitán y gran guerrero

Que en el término américo-indiano

Tuvo en las armas el lugar primero (XXXIV, 69).

Las dificultades para textualizar al Otro-amerindio en esta familia documental remite al plano extratextual: la realidad sociopolítica de la temprana edad moderna. La sanción institucional se encarna en la censura, cuyo representante más obvio es la Inquisición y su lista de lecturas prohibidas. El peso de la censura, una sanción que implica el silenciamiento, la anulación de la voz amerindia, tiene como consecuencia en estos escritores la siguiente elección enunciativa: suprimir la voz del Otro, o enjuiciar negativamente la voz del Otro. Bernardino de Sahagún, por ejemplo, cedió un espacio a la voz náhuatl y trató de mantener una mediación distante como traductor en su *Historia general de las cosas de Nueva España* [1569]. La censura sobre la obra de Sahagún impidió su publicación hasta el siglo XIX. Por su parte, José de Acosta abordó el tema de las prácticas religiosas de los indígenas mexicanos y andinos y los presentó como fábulas y ficciones. La asociación de estos relatos con las novelas de caballería respondía a una estrategia para poder hablar del indio y su realidad en Acosta. Esta estrategia, entre otras que construyen su autoridad textual, permitió al jesuita escapar de la censura y publicar su *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. Sin embargo, Acosta emplea argumentos racionales y lingüísticos para resaltar características favorables al Otro indígena y presentarlo como un yo equivalente, aunque distinto al europeo. En su Libro I de la *Historia*, Acosta habla del amerindio como un “hombre placentero y común.” Reflexiona sobre su origen en las nuevas tierras, por navegación o por tierra. Descarta así la versión fantástica de que los indios procedan de la Atlántida, y su descendencia judía. En la visión del jesuita, si bien grupos indígenas sofisticados como los aztecas y los incas se acercaban a lo que el hombre europeo entendía por “civilización,” la falta de escritura

alfabética lo mantenía en la barbarie. No se podía saber bien su origen porque no tenían escritura, por lo tanto no tenían Historia. Al no tener Historia, no podía haber organización armoniosa del pasado y, Acosta concluía como buen historiador humanista, no se podía planear el porvenir. De manera semejante al razonamiento de Pané, el origen mítico que contaban los indios fue categorizado como un discurso falso, ficcional, mentiroso ya que no cumplía con el requisito de verosimilitud del discurso histórico.

¿Qué sucede cuando las posiciones de la relación yo-otro se intercambian en el mundo colonial hispanoamericano? Se observa la actividad de un sujeto colonial, en principio colonizado, que asume la producción activa de su discurso. Escritores mestizos e indígenas como Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Fernando de Alva Ixtlilóchitl, Fernando Alvarado Tezozómoc, se convirtieron en agentes de su propia voz nativa, y volvieron a contar la historia de la conquista y civilización desde una perspectiva indígena. (9)

Para ilustrar el cambio de posiciones que se operan entre los sujetos colonizados —el indio se convierte en yo y agente de la palabra, mientras que el español ocupa el lugar del otro— analizo algunos elementos de la propuesta de Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [1614]. Según diversos investigadores, este texto ofrece un sujeto de la enunciación que está fuera de lugar (Mignolo 1995), descentramiento (Castro-Klarén) o de alteridad (Adorno 1995). Dicho sujeto dicente se encuentra en una posición de desarraigo, porque debido a su condición étnica (amerindia) no corresponde al yo imperial (europeo). Sin embargo, este sujeto dicente desarraigado, se apropia del término "autor" desde el inicio de su obra, y se caracteriza a sí mismo como "fuente de autoridad." (10) En el contexto que esta reflexión contempla, el autor

es responsable de lo que escribe y Guamán Poma también lo entiende cuando declara la intencionalidad que lo llevó a escribir. Con el fin de respaldar su autoridad, el cronista andino declara con tono confesional al inicio de su obra que una de las fuentes de su escritura es la gracia divina (f. 3) (11) Enseguida, el productor de esta crónica presenta al sujeto "Don Phelipe Guamán Poma de Aiala, señor y príncipe" (portada, figura 1) y lo relaciona explícitamente con la composición de su libro, es decir en tanto "autor." Después de esta presentación inicial, Guamán Poma habla de las características intencionales de su obra y la inscribe en la tradición literaria religiosa europea por su fuerza persuasiva. (12) Enseguida, el cronista invoca a un hiperenunciador, es decir un sujeto que rige su enunciación: Dios (f. 3). En otros lugares de su crónica reafirma la intervención divina como agente de su escritura: "todo lo fue escriuiendo y sabiendo con abilidad y gracia que le dio Dios y entendimiento para serbir a Dios y a su Magestad" (f. 369). Sin embargo, inmediatamente a continuación, el cronista inserta una carta formal de su padre, "don Martín Guamán Mallque de Ayala," quien anuncia al hijo y su obra. (13) Es el padre indio el que presenta el linaje de la familia del autor y quien, desde su posición de autoridad andina, le otorga poder al hijo al reconocerlo como señor poderoso o "cápac." El título de "cápac," señor poderoso, que él equipara con el de la nobleza occidental o "príncipe," inaugura el reconocimiento del poder andino. Además, Guamán Poma se autodesigna "don", lo cual era considerado en su época como el título que servía de marca distintiva a la nobleza. (14) Además del título de "don" con el que el padre del autor se designa a sí mismo y a su hijo, se reconocen los cargos de "gouernador mayor de los yndios," "administrador del *sapci*" y "teniente general del corregidor." De estas declaraciones se desprenden una serie de características que irán conformando y confirmando no solo la identidad personal de nuestro autor sino su competencia para

producir el libro. Su competencia cognoscitiva se confirma en la carta que él mismo le dirige al rey, en la que a modo de *captatio benevolentiae* emplea fórmulas retóricas identificables con la falsa modestia (f. 8).

Observemos, entonces, que la perspectiva en que este yo se coloca para enunciar corresponde a la retórica imperial de los agentes que hemos mencionado a propósito de los textos canonizados de las letras coloniales. Sin embargo, sus características amerindias parecen marcarse en las dudas que asaltan a la naturaleza de su competencia. La primera tiene que ver con la validez que el lector reconozca a la fuente andina que este yo emplea. El yo amerindio declara no manejar la autoridad gráfica sino oral o de otra índole como táctil o visual. El segundo punto que pone en peligro el saber de su competencia tiene que ver con el conocimiento que el cronista maneja. El autor despliega fórmulas retóricas de empequeñecimiento o falsa modestia para ganar la aceptación del receptor. Su carencia de saber se plantea en términos de "rudeza de ingenio" y "ciegos ojos" y a la falta de títulos oficiales del conocimiento: no es letrado, ni doctor, ni licenciado, ni latino. Poco ve, tampoco es testigo de vista como sus fuentes, y poco sabe. No obstante, el deseo de servir al rey, su obediencia como buen súbdito colonial, lo determina a escribir aun con estas circunstancias en su contra. Veremos, sin embargo, que la construcción de su persona que realiza el autor a lo largo de su obra, opera el paso de la ignorancia (*no saber*) al conocimiento (*saber*). (15)

Ya hemos dicho que, desde los folios iniciales de su obra, el cronista se declara como autor y príncipe. Para llegar a ocupar o satisfacer estas posiciones, el sujeto recorre un largo camino discursivo en su propia obra. En ese camino, se adjudica una serie de propiedades, regidas por el saber y el poder, que corresponden a diversos roles sociales:

informante e intérprete, recolector de datos para la escritura de su obra, (16) testigo de vista, (17) de oídas, imitador de voces coloniales (ff. 624-626, 726), ayudante de la extirpación (f. 368). A estos roles se añade la actitud de Guamán Poma hacia las fuentes andinas, la cual contrasta con la opinión de los cronistas europeos y el empleo que éstos hacen de fuentes similares. La diferencia radica en la relación de identidad/alteridad con la que diferentes cronistas se acercan a estos sujetos. Guamán Poma se ubica como sujeto tanto dentro del mundo andino como el mundo colonial de dominación europea y, por ello, no ve a los andinos como el otro. En cambio, los sujetos colonizadores que producen la mayoría de textos coloniales en los que incluyen percepciones de los "naturales de las Indias" tienen una visión europeizante desde la cual lo conciben en su alteridad. Es decir, este sujeto colonial que es productor de discursos nativos, y por lo tanto prohibidos en el nuevo régimen, se asocia con prácticas paganas y supersticiosas que contradicen los principios del cristianismo. En consecuencia, sujetos como los indios antiguos que sirven de fuente entran a forma parte, al lado de moros y judíos por ejemplo, de los grupos humanos que constituyen la alteridad para un autor español del siglo XVI. Por esta razón, la visión que aporta Guamán Poma acerca de sus informantes indígenas resulta novedosa y valiosa: para este autor la fuente andina es sabia y cristiana, no pagana. El cronista insiste reiteradas veces en su obra en el carácter cristiano de los indios no sólo en la situación colonial, sino antes de la Conquista. Y explica la caída en la idolatría por los pecados de soberbia y lujuria que atribuye a los gobernantes incas.

La tensión intersubjetiva que se plantea entre un yo amerindio airado que se dirige a un tú europeo censurable, se manifiesta en el siguiente mecanismo: la narración en tercera persona se interrumpe constantemente por la segunda para apostrofar al lector, cuya intervención es fundamental en la producción del texto (López-Baralt 91). Sin

embargo, creo que, en el momento casi final del relato en que el sujeto ha sido despojado del poder, el enunciadador-productor se hace uno con el enunciatario-receptor. El cronista andino se incorpora en su lector, e incorpora a su lector dentro de su propia agencia, implementando una enunciación plural del texto, que abarca a ambos sujetos (el yo y el tú, una manifestación de la identidad y la alteridad). Este fenómeno de indiferenciación entre el yo y el tú se manifiesta en una frase clave de uno de sus folios finales: "soy todos bosotros"(f. 964). Mediante la personificación de diversas voces coloniales, el yo amerindio que se reconoce en la agencia textual de Guamán Poma de Ayala, se fusiona con el otro colonial colectivo, europeo y amerindio. De esta manera, el camino hacia la adquisición del saber y la pérdida del poder tiene como resultado la incorporación de alteridad e identidad en un área donde los límites entre el yo y el otro se borran, las diferencias entre los sujetos --que se plantean como opuestos y enfrentados en el pensamiento occidental—se disipan. El yo indígena de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* es un yo y un agente amerindio, que integra al otro como parte de su pensamiento cultural. Estamos, por lo tanto, ante una posibilidad de fusión entre identidad/alteridad difícil de imaginar y de aceptar para el pensamiento occidental, pero que parece proponer el texto andino. Quizás es en estos conjuntos de textos producidos por agentes amerindios donde encontremos un ingrediente más a la pregunta por nuestra identidad: lo amerindio, como lo europeo, sigue siendo una parte fundamental, aunque inexplorada, desconocida y muchas veces negada, de la naturaleza aún fragmentada del yo latinoamericano contemporáneo.

Notas

(1). Fue Pedro Mártir de Anglería quien acuñó el término *novus orbis*, correspondiente a Nuevo Mundo, para designar la gran masa de tierra que Colón había encontrado al sur de la línea equinoccial (hoy Sudamérica). Pedro Mártir nunca aceptó la propuesta colombina de que en esta masa de tierra se encontraba el Paraíso Terrenal.

(2). El nombre “América” proviene del nombre del explorador italiano “Amerigo Vespucci” cuyas cartas dirigidas a Lorenzo di Pier Francesco de’ Medici (1500, 1501 y 1502) sobre el Nuevo Mundo fueron muy difundidas a lo largo del siglo XVI. Irónicamente, Vespucci nunca estuvo en América, sus relatos provienen del llamado “testimonio de oídas” o de otros cronistas.

(3). La traducción al español es mía. La cita original reza: “The focus here will be on the question of agency, understood as acting or speaking in ways that influence the course of events or modify the attitudes or intentions of others. According to Homi Bhabha (1994, 85), an agent is one who is capable of deliberative, individuated action (of word or deed).” (191)

(4). “For Bhabha’s postcolonial definition to be fully useful in a colonial context, however, it must also take into account the impact or results of acting. In exchanges predicated on the exercise of power, on the imposition of one’s will over another’s, the efficacy of action and the impact of words are at least as significant as the deliberative or intentional dimensions.” (191)

(5). Colón fuerza las evidencias para confirmar sus hipótesis *a priori* acerca de la geografía del Nuevo Mundo. Traza, por ejemplo, la costa de Cuba de tal manera que la presenta como la costa de la península de Malaca; explica la existencia del continente sudamericano, que no debía existir de acuerdo a las autoridades clásicas y patrísticas, con su identificación con el Paraíso Terrenal. Para una lista detallada de estas ideas forzadas ver O’Gorman.

(6). Este modelo se constituye sobre la base de conocimientos de orden geográfico, etnográfico, cosmográfico, zoológico, botánico, mítico-medieval e histórico humanista.

(7). La relación, carta relatoria y crónica se caracterizan por dos partes textuales claramente diferenciadas: la relación de hechos que se ofrece como servicio al lector, y la petición final por dicho servicio. Esta petición solía abarcar recompensas materiales en diversas formas: dinero, tierras, encomienda, títulos, dinero para nuevas expediciones (Mignolo 57-58)

(8). Colón murió convencido de que había llegado a archipiélagos y costa de las “Indias,” un nombre que para el europeo del siglo XV designaba el continente asiático (Cipango/Japón y Catay/China). Una de las fuentes primordiales para la expedición colombina fue *Los viajes de Marco Polo*. El nombre de “indios” proviene de este nombre geográfico.

(9). Es importante resaltar las características comunes de estos cronistas: (1) no escribieron en su lengua nativa (con excepción de Tezozómoc que ofreció dos versiones de su crónica, una en castellano y una en náhuatl), sino en castellano castizo (Garcilaso)

o diglósico (Guamán Poma, Ixtlixóchitl, Tezozómoc), (2) dirigen su crónica al rey de España, (3) se declaran como pertenecientes a castas nobles dentro de sus grupos étnicos y, para reforzar su autoridad como tales, inauguran sus textos con sus nombres, títulos, y una línea dinástica extensa, (4) Se declaran evangelizados y cristianizados, lo cual les otorga poder moral para enunciar, (5) establecen ampliamente su competencia lingüística y cultural, que carecen los escritores europeos, (6) se presentan como portadores de la verdad, por su cercanía a los hechos (testigos de vista o de oídas) y su inserción natural en la tradición acerca de la cual escriben, (7) sobre la base de lo anterior, van a comentar, glosar, rectificar y reescribir la historia, cuyo principal agente es el indígena, mientras relegan al europeo a la posición del otro invasor, enemigo y bárbaro.

(10). Desde por los menos el siglo XII, “autor” se relaciona con “auctoritas,” es decir, fuente de autoridad. En el siglo XIII se definió más el oficio del “autor” para diferenciarse de la labor del escriba (*scriptor*), el comentarista (*commentator*) y el compilador (*compiler*). El autor es aquél que escribe empleando materiales propios y de otros, pero sus ideas constituyen los temas principales y el empleo de otros autores confirma lo que escribe (Minnis 94).

(11). Hay varias ediciones de la crónica de Guamán Poma. Para las citas en este trabajo, sigo la edición de Adorno y Murra (1987). Para localizar los textos que cito, no utilizo la numeración por página, sino por folio (f. para un folio, ff. para varios folios). De esta manera, el lector puede identificar el lugar de la cita en cualquier edición. Aplico la misma numeración (por folios) al citar la edición facsímil del expediente Prado Tello.

(12). Dicha tradición incluye los discursos del sermón, los confesionarios y las profecías. Adorno ha estudiado en detalle el empleo del sermón por Guamán Poma de Ayala (Adorno 1986).

(13). Las cartas del padre son creadas por el mismo autor, con el fin retórico de respaldar su autoridad y lograr una aceptación de su escritura.

(14). Para la generación de los conquistadores del Perú, el título "don" era prerrogativa de los descendientes directos de la alta nobleza española y de aquéllos que ejercían ciertos cargos gubernamentales y eclesiásticos. Por ejemplo, Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, cronista indígena coetáneo a nuestro autor, así como los cronistas mexicanos de origen indígena, también buscan realzar su supuesto origen noble en el mundo europeo y americano dándose el título de "don" sumado al tratamiento de "yamqui," apelativo de los señores étnicos de la zona.

(15). Este paso se opera de manera gradual a lo largo de varios textos y exceden los límites de la Nueva Corónica y Buen Gobierno. Dichos documentos incluyen La Compulsa Ayacucho, el expediente Prado Tello, y la carta al rey, escrita un año después de haber enviado su crónica a la autoridad imperial para su aprobación. Estos textos manifiestan a un Guamán Poma en tanto informante, intérprete, escribano, notario, en cargos administrativos coloniales que destacan su capacidad organizacional, "quipucamayoc" (experto en el manejo de los "quipus"), "quilcaycamayoc" (experto en el manejo de información o "quilca"), traductor, indio ladino, consejero real, ermitaño que anda por el mundo, haciéndose pobre como Jesucristo, testigo de vista y de oídas, educador, crítico de la escritura de otros. Su hiperenunciador se reparte entre su linaje andino que lo entronca con la dinastía Inca y con otra nobleza andina no incaica.

(16). Es posible que Guamán Poma de Ayala haya actuado como traductor del Tercer Concilio Limense (1582-1583) ya que conocía la obra de varios de los que participaron allí: José de Acosta, Jerónimo de Oré, Cabello de Balboa (Adorno 1978, 140). Adorno confirma que trabajó como informante e intérprete en su juventud (1992) y posteriormente como secretario, por lo cual entró en contacto con la palabra escrita y empezó a comprender su importancia en el nuevo orden de vida. Trabajó como asistente y traductor de Cristóbal de Albornoz, extirpador de idolatrías, y en 1560 asistió a la campaña española para destruir al *Taki Onqoy*, movimiento mesiánico que aspiraba restaurar el orden y gobierno incaicos. Alrededor de 1582 Guamán Poma hizo su primer viaje a Lima con el extirpador Albornoz. Conoce entonces los reclamos de los señores aymara ante el rey Felipe II por la destrucción de sus comunidades, causada por las encomiendas. En 1594 actuó como intérprete de Gabriel Solano Figueroa, oficial visitante en Huamanga (Prado Tello, f. 66v). Al mismo tiempo, sabemos que trabajó como secretario en las composiciones de tierras en Huamanga entre los años de 1594 y 1595. Más aún, en 1595 certificó como notario público un reclamo legal por tierras para campesinos de Quinua y litigó por las tierras de Chupas. De acuerdo con el expediente Prado Tello en el que se contienen documentos legales que llevan la escritura y firma del cronista, éste asumía a veces el rol de litigante o demandante, y otras el de notario o escribano. Finalmente, en 1600, después de muchos reclamos por tierras usurpadas, recibió una sentencia: un castigo de doscientos azotes en la plaza pública y el destierro. Inicia entonces una serie de viajes por la zona de Guamanga. Según Adorno (1995), éste es el momento en que Guamán Poma operó el paso de colaborador con iniciativas coloniales a activista de causas andinas. Es más, Adorno piensa que el fracaso de sus

reclamos en el terreno legal y el castigo al que se le sometió, lo llevaron a la escritura de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Adorno 1995, 10).

(17). El testimonio de vista o de oídas era considerado una fuente fidedigna de información en la época en que nuestro autor escribe, y Guamán Poma los emplea. (Adorno 1987, xxiii).

Obras Citadas

Adorno, Rolena. "Las otras fuentes de Guamán Poma: sus lecturas castellanas." *Histórica* 2.2 (1978): 137-58.

---. "Literary Production and Suppression: Reading and Writing about Amerindians in Colonial Spanish America." *Dispositio*. XI.28-29 (1986): 1-25.

---. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XIV, 28 (1988): 55-58.

---. "The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History." *The William and Mary Quarterly* 49 (1992): 210-28.

---. "Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): 369-95.

Arias, Santa. "Empowerment Through the Writing of History. Bartolomé de Las Casas's Representation of The Other(s)." Eds. Jerry Williams and Robert Lewis. *Early Images of the Americas*. Tucson: University of Arizona Press, 1993. 163-179.

Castro-Klarén, Sara. "El orden del discurso en Guamán Poma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): 121-134.

Colón, Cristóbal. "Carta a Luis de Santángel." [1493]. Ed. Consuelo Varela. *Cristóbal Colón. Textos y Documentos completos*. Madrid: Alianza Universidad, 1989, 139-147.

Ercilla, Alonso de. *La Araucana* [1569]. México: Porrúa, 2000.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 3 vols. Eds. R. Adorno y J. Murra. Madrid: Historia 16, 1987.

Las Casas, Fray Bartolomé de. *Brevisima relación de la destrucción de las indias*. [1542/1552] Madrid: Cátedra, 1985.

López Baralt, Mercedes. "La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía." *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*. 3.2 (1989): 609-49.

Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." Ed. Iñigo Madrigal. *Literatura hispanoamericana. Epoca Colonial*. Madrid: Cátedra, 1982, 57-116.

Mignolo, Walter. "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes y formas de inscripción." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 21.41 (1995): 9-31.

Minnis, A. J. *Medieval Theory of Authorship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

Pané, Fray Ramón. *Relaciones de las antigüedades de los indios*. [1498] Juan José Arrom, ed. México: Siglo XXI, 1974.

Pastor, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

O’Gorman, Edmundo. “El proceso de la invención de América.” *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958/1991. 77-136.

Prado Tello, Mons. Elías. *Y no ay remedio (Expediente Prado Tello 1560-1640)*. Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica, 1991.

Sagastizábal, Patricia. *En nombre de Dios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

Zamora, Margarita. “‘If Cahonaboa learns to speak...’: Amerindian Voices in the Discourse of Discovery.” *Colonial Latin American Review*. 8.2 (1999): 191-205.

Reimagining Nation in *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*

Nathan E. Richardson
Bowling Green State University

¡Bienvenido, Mr. Marshall! has long been noted as a landmark film in Spanish cinema, "el clásico más irónico del cine español" that "cracked open new possibilities for engagement with significant socio-political commentary within conventional comedic modes" (Moyano; Rolph 8). The Berlanga film (1) can be listed as part of a series of cultural, political, and economic events that make the early 1950s a key moment in the evolution of the Franco regime and Spain in general.(2) As such a classic film arriving at such a key moment, Berlanga's film has been studied from a variety of viewpoints, but typically either viewed as a film of social critique or aesthetic exploration. Ramón Gubern, for example, describes its ideological project in terms of post-1898 "Regeneracionismo" while Kathleen Vernon reads the film as a critique of the seepage of Hollywood into everyday life (Gubern, in Gómez Rufo 250-51; Vernon 321). In the following pages I argue that the two readings, while not discounting the other, have not been sufficiently linked. By linking the two, I find in Berlanga's film a social critique that extends beyond the immediate historical limits of 1953 Spain defined by a flagging regionarationist spirit, its present cultural subservience to Hollywood, or its forthcoming encounter with U.S. foreign policy. As aesthetic exploration and social critique are read together, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* may be viewed as a film more about processes than products. It is a film that invites its spectators along on an exploration of the processes by which their nation has been imagined, is currently imagined, and especially how it may be imagined in the future. In so doing, the film hints at new social, political, and spatial

orders to come in the next half-century that begin with but extend far beyond the simple remaking of a nation (Spain), of its internal components (Castilla/Andalucía), or of its basic international relations (Spain/U.S.). It may be a stretch to argue that Berlanga's film is a story about globalization. Still, I argue that by drawing social and aesthetically-focused readings together, a view of the film surfaces that reveals the film's registration of emergent processes through which spectators as citizens (or citizens as spectators, as I will show) would participate to thoroughly rethink and reshape their world in the coming decades.

Érase una vez un pueblo

The narration-in-off that begins Berlanga's film situates the story and the community it describes in the safety of an imagined "once upon a time," inviting spectators from the outset of the film to re-think the reality of the pueblo they are about to see depicted, without threatening basic viewing pleasure. Benedict Anderson's concept of the imagined community draws attention to similar mental work in the production of the idea of nation, a theory essential to understanding the processes of Berlanga's film. Anderson describes every nation as imagined; no nation is more real than any other but only differs from another in the way its citizens perceive it (6). Would-be citizens must imagine that "once upon a time" there was a land, a people, a nation—a place and community that always has and always will exist. Anderson shows how specific technologies at particular historical moments have facilitated, for a wide-array of human beings, the activity of seeing themselves as a common body of citizens sharing social, political, cultural, and spatial commonalities. In the eighteenth century, the daily newspaper and the serial novel provided common stories, produced a notion of shared

readership, and codified language for distinct geographically-based groups (25-34; 44-45). Out of this mix arose the classic notion of the sovereign nation-state that has dominated and organized Western affairs to the present. In the last half-century, however, the privilege of the nation-state has been challenged by proliferating and ever-more invasive international and transnational orders and institutions. "Globalization" has replaced "nation" as the beginning point for talking about world order. While the nation-state remains a significant factor in foreign affairs and local imaginings, its borders, whether in economic, physical, cultural, or purely imaginative terms, are increasingly porous. If the concept of the nation and nationalism has been described as giving "people a way of thinking about place" (Weibe 5), the global era has, among other work, radically reconstituted space and place for citizens of the West. One of the many theorists who have described the new mental maps arising from the globalization dynamic, Robert D. Kaplan, writes:

the map of the future...will be...a cartography in three dimensions, as if in a hologram. In this hologram would be the overlapping sediments of group and other identities atop the merely two-dimensional color markings of city-states and the remaining nations, themselves confused in places by shadowy tentacles, hovering overhead, indicating the power of drug cartels, mafias, and private security agencies. Instead of borders, there would be moving "centers" of power...Many of these layers would be in motion. (Kaplan 57; see also Klare 139-39)

Theorists link this redrawing of maps historically to the creation of International Governmental Organizations (IGOs) and the ensuing Nongovernmental Organizations (NGOs) in the aftermath of World War II and the ensuing Cold War politics.

Significantly, these events, including the post-war Marshall Plan, entrance into the UN, and subsequently the World Bank, the IMF, the WTO, and later the EEC/EU are the very phenomenon that produce the encounter central to the re-imagination of community as depicted in *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*.⁽³⁾ "Mr. Marshall" is coming because the U.S. needs a Cold War ally.

Villar de España/Villar de Cine

Illustrating community—from the local to the international—as imagined, lies at the heart of Berlanga's film. The most obvious case-in-point is the re-imagining of the setting of the film, the Castilian town of Villar del Río. From the point of an announcement of a forthcoming encounter with Marshall plan representatives, villagers scramble to remake their town, converting it into an image pleasing to their American visitors. The *Delegado General* begs the local mayor that he spruce up the city. The town council debates the performance appropriate to their village, an implicit in-process negotiation of exactly how one is willing to imagine one's community: decorative fountains—with their *chorrizo colorado*—may be considered, while triumphal arches, sack races, and free lemonade are definitely out, and so forth. The outstanding example of the continual imagining of the nation comes in the decision to convert the town from what it is, a typical Castilian village, to something totally foreign, a stereotypical whitewashed Andalusian hamlet.

The critical if comedic exploration surrounding the remaking of Villar is quite apparent to even the casual viewer. More critical to our reading is the way that Berlanga positions his spectator to draw connections between the imagination of Villar del Río, the Spanish nation, and the international order, and, by way of meta-cinematic devices,

between the on-screen re-imagining and that which is taking place in the dark of the movie theater. This more far-reaching exploration of the re-imagining of nation begins with the opening shot of the film. A still focus on a dirt road vanishing into the rural *meseta* situates the on-screen story in the heart of Franco's officially celebrated Castilian countryside.(4) As the opening credits end, an automobile approaches along the road. As it passes, the camera pans 180 degrees to the left to reveal the village of Villar del Río in the distance as a flock of sheep graze in the foreground. While classic Hollywood film-the kind parodied by *Bienvenido*, but most familiar to its audiences-would dictate a reverse shot at this point to follow the opening shot and thereby suture a would-be spectator into an initial identification, here Berlanga's editing leaves the spectator in limbo.(5) Explicitly, the camera would seem to be a local villager on the outskirts of the town. Implicitly, by breaking the magical invisibility of classic cinema, the would-be spectator is not invited to identify with this look but left rather in the uncomfortable position of an anticipating film viewer still awaiting the moment of suture. In light of this separation, it is significant that the spectator stands just beyond the town sign, explicitly a member of the community of Villar del Río, but implicitly empowered with an outsider's awareness of that community as yet an object of the cinematic gaze. Hence, before the spectator meets Villar's people and places-its signified--, she sees (literally) Villar's sign post-or signifier-and thereby recognizes Villar as such.

Berlanga sustains this separation for one more lengthy scene in which a narration-in-off introduces the village and its villagers. Again, while the spectator explicitly discovers "his" town, he does so within a sequence that implicitly offers the town as an object of a cinematic gaze, or in other words, a movie set. Berlanga enforces the idea by leaving the town chauffeur frozen within a still-shot, caught in the act of unloading heavy

film reels for that night's western. A consciousness of film as technology weighs down the flights of identification-based escape for which Berlanga's spectator longs, inviting spectators to an awareness of technologies of imagination even as it embarks on a tale of community re-imagination.

As the film unfreezes and a story begins to unfold, Berlanga reinforces the suggestion of the opening shot that tied the subject matter of the film to Franco's celebrated mythic Spain. Fernando Rey's opening narration describes Villar del Río as a typical Spanish village, the kind that any spectator would be familiar with. His description covers the typical Band reiterates a pattern common to other rural or city/country comedies of the era such as *Cerca de la ciudad* (1952), *Aquí hay petróleo* (1955), *La ciudad no es para mí* (1965)—moving from church, to tavern, to farm, in order to introduce each of the village's principal figures before commencing with the story. Villar del Río is so typical, in fact, that it is often mistaken for its closest neighbor, Villar del Campo. The oft-repeated confusion between the two merges them in the spectator's mind. In this merger, the two Villares, already typical Spanish villages, become a metaphor for the village of Spain, or Spain as village: Villar del Río/del Campo, the village of the celebrated rivers and the barren *meseta*, the place, according to Franco's appropriation of noventayochesque discourse, where, according to one Franco-era minister, we might "place...the picture of the peasant standing over his land with a house in the background with his children playing at the door and over all of this a modest but divine crucifix" (Cavestany y de Anduaga 94).

Critical Railroad Crossings

To this point, then, Berlanga is offering the spectator simultaneously a vision of the Spain that they have imagined—or been taught to imagine—as natural (6), and awakening them through formal positioning to an awareness of this "natural" homeland as constructed (even if, for now, that construction is entirely attributable to the film machine directed by Berlanga himself). From this point forward, the two visions will play off of each other in the spectator's mind. However, after the earliest two scenes Berlanga formally separates their development for the next forty-five minutes or so in order to establish an edge of social critique unaffected by what might initially appear to be a more gratuitous, self-conscious exploration of aesthetics by a recent film school graduate.(7)

The earliest social critique exposes Franco's vision of the rural idyll as hollow and hypocritical. On the surface, citizens live in paradisiacal bliss. Narrator and character comments reveal that their bliss, however, masks a reality of poverty and neglect. The confusion between Villar del Río and del Campo, once more, illustrates the point. Villar del Río is del Campo's poor relative, manifest principally in the latter's possession of a coveted railway stop. Del Campo enjoys close geographic connections to the city and civilization. The flow of goods—and thus, of temporal progress, the processes of modernization itself—has by-passed a still premodern Del Río, leaving it with only its "important" baroque architecture to crow about.

With the repeated comic aside about the railway, the invitation to consider community as imagined becomes an invitation to more critical reflection. If a nation is ultimately an imagined spatial form, lived material spatial realities that enable the very imagination of nation are also glossed over thereby. By signaling the tensions between

unevenly developed towns, the film prepares its spectator for forthcoming consideration of similarly structured differences between town and country, between town and city (Villar and its provincial capital), between unevenly represented, and developed, regions (Castile and Andalucía, and perhaps implicitly Cataluña, Galicia, Euskadi, etc), and finally between unevenly developed states (Spain and the U.S.). Franco's Spain is not merely a flavorless, fictional place, but a community the imagination of which is based on uneven development that leaves the heart of the people—the Castilian peasant—in the poverty of an abandoned campo, precisely where the government wanted him ("let us place...the peasant standing over his land...") (Cavestany y de Anduaga 94). As geographers such as David Harvey have reminded us, imagination of a community and the space it occupies is never innocent in its effects on citizens and their places of habitation (32-94). The political, economic, and social changes that will begin with the 1953 encounter between Spain and the United States will not only inspire re-imagination of community, but drastically reshape space, and therefore lives, on several levels.

While it is possible to separate these various binaries in a critique, the film itself presents them as continuously and variously overlaid, similar to the 3-D map proposed in the earlier quote by Kaplan: Villar is the town to the town, the country to the city, Castile to Andalucía, Spain to the United States, and an old sense of nation in opposition to a new, as I will show below. If the spectator was originally positioned as standing just beyond city limits, now she looks at Villar, as well, as if from above, a heterogeneous site produced by an overlaying of a half-dozen cognitive maps. When the community in the film begins to re-imagine itself, not only one but a half dozen mental maps get reconfigured. This expansion of imagined space suggests that America will not simply arrive in Spain, and city will not simply be brought to countryside, but a whole series of

places will converge to produce new sites for enclosure and resistance, and new identities for the inhabitants of those sites. Moreover, a new language of community will be developed out of the shattered syntax of cross-cutting binaries.

Berlanga foregrounds the forthcoming spatial restructuring in the literal movement of goal posts, walls, and entire streets as the citizens of Villar del Río prepare for the American's arrival. These literal moves result from shifts in an imagination of self and society reflected in the makeover of the citizens of Villar del Río into Andalucians and, at a second level, into citizens of an international society. The interplay between literal shift and imagined change, again, registers an emergent Spanish reality. Any critical traveler can attest, in fact, to a literal re-formation of Spanish place and space in Spain since the arrival of "Mr. Marshall," as castles have been rebuilt, traffic redirected, windmills and churches transported, and city walls dissected by escalators, in an attempt to smooth the flow of capital, encourage the production of global citizens, and re-make Spain in a new and "different" global guise.(8)

Change on Film

Once the citizens and village of Villar del Río have been critiqued and then made over, converted from Franco's fictionalized Castile to a virtual Andalusian village of North American inspiration, Berlanga reinserts the earlier meta-cinematic exploration of nation-imagination into the film. This reunion occurs appropriately in the locale of the town cinema—the key site where histories, geographies, and people—real and imagined—converge to share momentarily utopian spaces and times, a foucauldian heterotopia. (9) The move to the theater begins on the evening of the completion of the transformation of Villar. The spectator of Berlanga's film arrives at the Villar theater by

way of montage. First, the village priest interrupts a schoolhouse lesson where the citizens have gathered to learn how to imagine the nation that will soon transform their own. The priest denounces America as immoral, noting among other issues their practice of non-Catholic religious traditions. The choice recalls Anderson's discussion of the key role of the homogeneous faith traditions in the production of past concepts of community (13-18). The priest, defending his "sacred" Spain—but implicitly defending an earlier concept of nation—concludes his tirade by asking the villagers to imagine for themselves what America will bring: "¿Qué pensáis que nos va a dar America?" Berlanga answers his question for the spectator with a quick change of scene from the school house chalk board to a movie screen on which is projected a NO-DO, as a voice-in-off declares: Amás cosas para más pueblos más pronto...cinco mil tractores, diez mil jeeps, diez mil toneladas de trigo." The short answer to the priest's question is commodities. But as the voice continues a second shot adjusts this answer. Now the spectator sees the Villar del Río audience watching the newsreel in the darkened movie theater. At the visual level the answer to the priest's question becomes Acinema," or more broadly, "entertainment," or even, "a new culture industry." What this cinematic culture will make of them, the shot confirms, is not citizens but spectators and consumers. As Berlanga places the technology of film at the heart of the forthcoming re-imagination of the Spanish community, he joins his once disaffected would-be spectator—the one placed on hold in the film's earliest two scenes—to the audience of Villar del Río. Diegetic and extra-diegetic levels unite. In this way, the answer to the priest's question is implicitly not focused on what the U.S. will bring to Spain, but on how it will bring it; that is, not what Spain will be, but how it will come to be such: the latest Hollywood western becomes more dangerous than the hords of protestants and Jews of which the priest warns.(10)

Subsequent scenes continue to mix content and structure and to foreground film in the process of spatial change. The next day citizens of Villar del Río meet to traverse the streets of their remade town as they rehearse the welcome ceremony planned for the *americanos*. In the rehearsal the *españolada* tradition merges with the Hollywood musical as all of Villar's citizens join the *cuplista* Carmen Vargas in a choreographed musical parade through town. The people not only look but act differently as part of this new community. That evening, after yet another NO-DO and double feature, the villagers return to their homes to imagine the gifts of Americanization on a more personal level. The unfolding dream sequences, first, build on the reworking of space that the encounter of formerly geographically distinct entities (US/Spain, city/country, Castile/Andalucía, etc) will effect. In the priest's dream, a Semana Santa street—one of the most typical and significant spaces of Spanish identity (11)—becomes a back alley of the American South. In the town mayor's dream, the local Spanish tavern becomes a Western saloon. Under examination, the mere change of space demonstrates the effects of film technology. The American South is a pastiche of Griffith's *Birth of a Nation*, the Old West saloon is inspired in any number of Hollywood Westerns. The citizens' unconscious imagination of cultural and political encounter is shaped by the technology of film, which converts lived spaces into commodified places. The sequences establish, moreover, that the relationship between the encounter and technology is not unidirectional; that is, Spain is not simply about to become Hollywood-ized. The dreams end *and* begin on a movie set. In addition, the sets of the other dreams, those of the town hidalgo and the representative town farmer, bare little resemblance to Hollywood.(12) Critics have been quick to identify the inspiration of German expressionism and Soviet social realism in several sequences (Rolph 15). Less frequently noted, however, has been the set of the hidalgo's

dream. (13) This celebrator of autochthonous Spain, representative of the mythic glories that Franco championed, inhabits a world that mocks the autarkic film tradition of the *Cifesa* studio myth-history productions of the 1940s. Thus, with this sequence Berlanga not only reacquaints meta-cinematic play with the movie's social critique, but places it at the heart of it. The supposed "false," and thus comic, imagination of Spain that will arrive with the Americans and their light culture is not entirely new. The coming encounter represents merely an intensification of a series of discourses and technologies that have already begun to reshape the collective imagination of the Spanish nation. If the welcome party that the villagers plan is doomed to failure, it is not because the Americans will not stop, but rather because that which they represented has already in a sense passed by. America, in short, becomes here a kind of shorthand for Modernity, a movement in which Spaniards, through their dictator, have been culturally complicit (already converted into commodities) while reaping few of its material benefits. Cinema arrived long ago in the Village of Spain, though the railroad never did. The explicit arrival of the U.S. now will force the cinematic, the visual, and the commodified increasingly to center stage. Spain—at least its official rural heart and soul—will soon leap from the pre- to the post- without ever passing through the material processes of modernity.(14) The railroad will forever be an afterthought.

The New Language of Nations

What will be the consequences of this great leap forward for the idea of the Spain? Anderson's theories of the nation focus on the role of language and its sustaining technologies in the imagination of community. Through the help of a language—given sacred powers by contact with religious community, blessed with historical force when

affixed to paper by the printing press, and finally endowed with community-building power when employed in the production of novels and mass distribution dailies—the sense of a nation as limited and sovereign came into being in the late 18th and early 19th centuries (Anderson 13-18, 25-34). In *¡Bienvenido, Mr Marshall!*, Berlanga suggests that nations are not only coming into contact, but that their contact is slightly preceded and then subsequently over-determined by a new imagining technology with a radically new language mode.

Language, particularly language breakdown, features significantly in the film, beginning with no less than its Spanglish title, *¡Bienvenido, Mr Marshall!*. In addition to a town name that no one can get right, the mayor is nearly deaf, and the film's numerous mock-celebrated speeches are rambling, repetitive, comedic affairs. When the town council debates the reception of the Americans they consider erecting a triumphal arch, yet all they can imagine writing on it is "hola." When they do finally decorate the town, the banners they place feature such banal Spanish and English words: *bienvenido, welcome, hola, hello*. The lone eloquent speech of the film is pronounced by the child prodigy, Pepito, who futilely launches his discourse into the deafening cheers of Villar citizens and the dust of a passing American motorcade. There, as the last of the speeding cars drives off into the distance the villagers see stuck on the back of the car a banner sporting its own trite message, "goodbye," its English form rendering it unintelligible to its would-be audience. Finally, much of the comic power of the dream sequences comes in the use of a distorted mush-talk that parrots Spaniards imitating American English. Formal spoken language is utterly absent from the sequences. Earlier critique has noted, as well, a significant disjunction between the film's spoken narration and the story that unfolds, thus taking again the film's illustration of

language breakdown as part of the new nation-to-nation encounter directly to the audience (Rolph 15-16). In short, conventional language rarely serves its anticipated purposes within the film.

In place of linguistic communication, the film offers a visually-based language-to-come. Film, though often full of clever and dramatic dialog, is ultimately a visual medium, the first significant player in the triumph of visual culture in late twentieth-century western culture.(15) Film can and has been studied as a language in a strictly linguistic sense (Stam 108-10). Still, as most proponents of film as language recognize, audiences do not analyze film codes in linguistic terms but rather look for general, visually based meanings (Stam 112). As Berlanga's visually-charged dream sequences point out, images ultimately shape the contemporary imagination—the language of visual culture functions according to a different logic.

The nation that will be imagined through visually-based technologies will necessarily be different. Certainly, visual culture's iconicity, in removing the barriers that written language placed on membership to the fraternity of an imagined national community, vastly increases the possible citizenry of the coming social order. Moreover, it affects the very nature of the citizenship.(16) Berlanga underscores this change in his depiction of the town mayor, a kind of modern-day Quijote (if adorned in Sancho's clothing) reduced to comic lightness as a consequence of too-frequent film viewing. Citizenship in the new world order is more akin to spectatorship, a frightening vision of a future that will soon include increased democratic possibilities without providing an infrastructure that would encourage liberal citizenship.(17) At the same time, if the mayor is reduced to lightness, the original town Quijote, Don Luis, who apparently rejects

Hollywood in favor of older, more "authentic" traditions, has become even more obsolete. In this contrast, *Bienvenido* acquires a postmodernist tone, presenting a depthless world where spectatorship may be the only role available to would-be members of the global community.

Returning to the scene within the theater, the reverse shot of the townspeople as audience suggests another lesson on the new horizontal fraternity that will together imagine the community-to-come. First, similar to the community of serial novel readers that Anderson studies, the audience in the movie theater learns to imagine their community through the juxtaposition of scenes from different places and times (Anderson 25). Spectators of Villar del Río also share a viewing similar to that of their neighbors in the theater of Villar del Campo, as well as the capital city, participating thereby in the production of an implied horizontal fraternity similar to that achieved by earlier generations through the reading of nineteenth-century newspapers (Anderson 34). On the other hand, movie spectatorship creates a literal fraternity as spectators within a single theater share a viewing of the same screen, a process that might be said to strengthen local bonds as much as it may stretch imaginations beyond physically perceived borders. In so doing, the cinema may not so much tie individuals to each other as it ties groups to groups. It may be a stretch to find in this a precursor to the increasing tendency of citizens of globalization to look for ultimate grounding in local ethnic identities even as they stretch associations across continents through participation in the diasporic public spheres of postnational religions, ethnic groups, and computer gaming clubs. Still, the focus of Berlanga's camera on a collective audience encourages consideration of what new imaginings might result from a new organization of such.

What will be the consequences of the new increasingly visual language by which our world is imagined? Will the community-to-be-imagined differ radically from that of the past? As to any hope that new processes of imagination—even when self-consciously realized—might loosen up the seductive power of the new community to construct subjects as acquiescent citizens, thereby presenting increased agency among them, Berlanga's film offers another sobering answer. This comes during the most explicit depiction of imagining community in the film—the scene wherein villagers literally makeover their town as an Andalusian village. The villagers effect this change using props that recall those of actual movie sets—again awakening the self-conscious spectator to critical reflection, reminding that the "real" Castilian village is itself a movie set. Yet, even as he awakens consciousness, Berlanga completes the sequence with a single uncut shot wherein the workers who have just erected the stereotypical "Calle del Rocío" exit the frame to be replaced by a finely dressed Andalusian gentleman strumming a guitar beneath the dimming on-set lights. Suddenly the self-signaling movie-set-upon-a-movie-set begins to function as a believable Andalusian world. The spectator is taken by surprise, suddenly transported from critical distance into the escapism of last week's *españolada*. Without even a cut to separate the sequence from its early consciousness-producing frames, the world of film language—even when openly exposed—proves capable of inciting powerful imaginings. Future revolutions may be televised. But the new citizens of the coming community—notwithstanding the claims of globalization's defenders—will not be, by that fact alone, any the wiser (read politically and socially empowered) for it. (18)

Colorín, Colorado

The final scenes of the film, portraying the reality that sets in after the Americans have come and gone, foreground the evolving concept of nation to come in the wake of these visually-guided spatial/political encounters. The brief shot of the American and Spanish flags floating side by side down a gutter, understood by some as an attack on the United States, may be more accurately as a prophecy of the end of a certain nationalist worldview embodied in the idea of a national flag and especially the US flag—the uber-symbol of supernational power in the second half of the twentieth-century (Gómez 240). The sovereignty of the modern nation-state will melt away. While the flags float by, the citizens of Villar del Río pay for their town's first significant encounter with self-re-imagination by surrendering their own local instruments of an earlier nationalist fervor. The hidalgo hands over his 16th century sword while the doctor surrenders his scientific invention—a poke at the propensity of official publications in the early post-war years to report new autochthonous inventions that were to save the nation from starvation and poverty.(19) Most importantly, the remaining townspeople turn over the abundance of rural products—potatoes and chickens—that lay at the heart of Franco's official postwar concept of an autarkic, rural-based Spanish state. Maintaining community is no longer a question of maintaining a collection of symbols but of selling them. Community is only preserved when community is for sale. Imagination, under global capitalism, increasingly has a price tag, and, under that price tag, community becomes a commodity.

Berlanga's film, then, is not simply about a disappointing non-encounter, nor a film about changing concepts of respective nations, but ultimately, a film about the changing concept of the nation itself. The nation could not continue as before because the technologies through which it had once been imagined had changed. Berlanga's film does not suggest that Spain would disappear, nor that it would become one homogenous

Andalucía, nor another US colony. Change would appear more subtly but its effects would finally be more profound. After all, at the conclusion of the film Villar del Río returns to its farming roots, just as citizens of the global era so often flock to ethnic roots for security from "Marshall-izing" motorcades.⁽²⁰⁾ Nevertheless, tapping back into those roots now costs the villagers, just as sustaining "authentic" identities against encroaching global cultural forces requires economic capital. And while, as the film's fairytale conclusion, "colorín colorado este cuento se ha acabado," affirms the right of all to keep dreaming, the fact remains that Villar del Río still lacks a railroad—the means for the common citizens to move beyond their community and do more than imagine themselves in other possible communities. As in our own global work, while the villagers are stuck, foreign delegates at various levels blow in and out of town, raising and then dashing hope, promising prosperity but delivering only more—and now more self-consciously felt—poverty (see Friedman 112-42; Harvey 59-72 for contemporary comparisons). The debate over the film's ending continues today. Is it hopeful? Is it terribly pessimistic? One might argue that Berlanga finally adopts a rather postmodernist or globalist position: resigned, if playfully so. As writers from David Harvey to Thomas Friedman have remarked, many of the processes of globalization simply cannot be reversed (Harvey 85; Friedman xxii). The community we inhabit can no longer be imagined as it once was. Moreover, the subject who imagines is each day less a citizen and more a consumer and spectator. Nevertheless, awareness of the nature of the spaces we inhabit and of the technologies that shape these spaces into imagined communities can facilitate discovery of possible strategies for remaking those spaces. For all its playfulness and, finally, resignation, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, at least produces a degree of awareness that combines with its playful critique to open the door to potential agency in the struggle to

participate in the reshaping of a now postnational community. Perhaps in this empowering lays the remarkable staying power of Berlanga's film.

Notes

(1). Much credit for the ideas, images, and inspiration of the film must be spread among Berlanga and his collaborators, Juan Antonio Bardem and Miguel Mihura. The story of how the three collaborated to transform a contracted *españolada* into a film classic is well known (see Gómez Rufo). My references to Berlanga in this article should be understood as shorthand for the three. I am not so interested in who did what as in the effects of such on the spectator.

(2). In a memoir of the early Franco years Vizcaíno Casas describes typical sentiments at the conclusion of the 1940s:

nadie imagina entonces que ha vivido la época más difícil, contradictoria y discutida del siglo. Nadie sabe tampoco que España comenzará a andar nuevos caminos, radicalmente distintos a los anteriores. La posguerra (que sigue viva, material y espiritualmente, a los casi once años del 'parte de la victoria') será, al fin, superada en la década que se inicia.

Para entonces, una generación de españoles que no intervino personalmente en la guerra civil, comenzó a levantar su voz. Forzosamente, los otros españoles tendrían que oírla. Las estructuras mentales del país acusan, con ello, un visible cambio. (327-28)

In addition to Vizcaíno Casas, a number of prominent authors of the time choose to conclude their memoirs at or near the moment of Spain's compact with the U.S., among them Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* and Rafael Abellán, *Por el imperio hacia Dios: Crónica de una posguerra (1939-1955)*.

(3). Kelleher and Klein write: "States have changed in their relationships with each other and with international organizations during the decades since World War II (1939-1945). The war altered how the world works. The international organizations and trends comprising the current international system were either established after the war or transformed because of it" (9). In addition to U.S. hegemony in Europe by way of the Marshall Plan, the U.S. began reshaping the world through the creation of transnational organizations such as the U.N., the World Bank, the International Monetary Fund, and GATT (later the World Trade Organization). When Spain opened its doors to U.S. military bases in 1952 it was opening its doors to much more than U.S. economic aid or political pressure. It was tying itself to an internationalist approach to political and economic affairs that would soon begin pulling at the foundations of the very system of nation states that had created it.

(4). See Richardson, *Postmodern Paletos*, 26.

(5). I build my argument here on the basic rudiments of theories of spectatorship, specifically the idea of identification between a film viewer and an on-screen protagonist by way of a simple shot-reverse shot sequence (Silverman 201-03; Monaco 183).

(6). Carmen Martín Gaité offers a valuable case study for the potency of Francoist inculcation. In her essay *Usos amorosos de la posguerra española* she goes to great

lengths to expose a system of total life education carried out by the Spanish government during the post-war years. In *El cuarto de atrás*, the novel inspired in her research for *Usos*, however, Martín Gaité shows the irresistible success of the official system. Even as the autobiographical protagonist attacks the system in word, her actions reveal significant unexpected acquiescence, particularly in terms of her submission to the modes of courtship espoused in the official women's magazines of the day.

(7). Berlanga and Bardem in 1950 were members of the first graduating class from the Spanish national film school, El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, and therefore, the first formally trained directors in the Spanish film industry (Gubern 279).

(8). I have in mind here the transfer and renovation of windmills to produce the tourist "Ruta del Quijote" in La Mancha, the Franco government's restoration and conversion of castles and palaces into resorts, the year 2000 installation of an escalator that now provides tourists easy and direct access to the souvenir shops in Toledo, or the plans by the Xunta de Galicia to develop a postmodern sister city to the medieval center of Santiago de Compostela on an adjacent hillside (Hermida 1).

(9). Foucault defines heteropia as "a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites, that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted" (24). Foucault includes among his examples the cinema (25).

(10). Kathleen Vernon describes the "central theme" of *Bienvenido* "the reach of Hollywood into the hearts and minds of even the most isolated inhabitants of a small Spanish town" (321).

(11). Gary Marvin describes the plaza and street as essential to the definition of civilization and "being human" in Spain, and particularly in Andalucía. In the streets and plazas people mingle, giving a place "ambiente, which in turn is the social basis for the claim of urbanity...In Adalusian terms urban space is human space." He shows that the further from central streets and plazas an Andalucían lives, the more cut off they feel from community. The *campo* itself "is perceived as subhuman space," according to Marvin (129-30).

(12). Although recognizing the presence of other national film traditions, critics have concentrated more often on the presence of Hollywood in the dream sequences (e.g. Vernon 322-23), apparently misinterpreting "Mr. Marshall" as symbolic of American cultural products rather than the logic of an entire culture industry that included a wide variety of film traditions. The point, again, is not the product, but the process of imagination that Spain-U.S. encounter will introduce.

(13). Rolph refers briefly to the presence of the local historical epic (14).

(14). See Richardson, "Paleto Cinema."

(15). Benjamin R. Barber describes the changing community resulting from the constantly evolving languages of visual culture: "telecommunication and information systems are an ideology at 186,000 miles per second—which makes for a very small planet in a very big hurry. Individual cultures speak particular languages; commerce and

science increasingly speak English; the whole world speaks logarithms and binary mathematics" (26).

(16). Anderson writes of the consumption of mass dailies: "It is performed in silent privacy, in the lair of the skull. Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion" (35).

(17). Fareed Zakaria distinguishes between simple democracy, "the rule of the people," and constitutional liberalism, an approach to government that emphasizes individual rights, the rule of law, and the limitation of governmental power (182-83). Zakaria argues that democracy without a citizenship grounded in the principals of constitutional liberalism "is not simply inadequate, but dangerous, bringing with it the erosion of liberty, the abuse of power, ethnic divisions, and even war" (194).

(18). See Friedman (44-72) on the benefits of globalization to the common citizen.

(19). Rafael Abellán in his chronicle of the postwar years, *Por el imperio hacia Dios*, documents reports of Spaniards supposedly inventing nylon and cinema years before the rest of the world discovered them, as well as celebrated but ultimately false inventions of alternative gasolines and even of processes for turning straw literally into gold (161-74).

(20). Friedman's description of anonymous stock, bond, and currency traders as an "Electronic Herd" flooding foreign markets with investments that transform the geographies of the places in which they invest, only to stampede out of town—with their

investments—at the slightest sign of financial trouble, is the contemporary equivalent of the Marshall delegates as depicted in *Bienvenido*, and indeed, closer to the truth of the scene portrayed in Berlanga's film than would be the actual U.S presence in Spain during the Franco years. See Friedman (112-42).

Works Cited

Abellán, Rafael. *Por el imperio hacia Dios: crónica de una posguerra (1939-1955)*. Barcelona: Planeta, 1978.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1983.

¡Aquí hay petróleo!. Dir. Rafael J. Salvia. 1955.

Barber, Benjamín R. "Jihad vs. McWorld." *Globalization and the Challenges of a New*

Century. A Reader. Ed. Matthew Krain et al. Indianapolis: U Indiana P, 2000.

¡Bienvenido, Mr. Marshall! Dir. Luis Berlanga. 1952.

Cerca de la ciudad. Dir. Luis Lucía. 1952.

La ciudad no es para mí. Dir. Pedro Lazaga. 1965.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics*. 16.1 (1986): 22-27.

Friedman, Thomas L. *The Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization*. New York: Anchor Books, 2000.

Gómez Rufo, Antonio. *Berlanga: Contra el poder y la gloria: escenas de una vida*. Madrid: Temas de Hoy, 1990.

Harvey, David. *Spaces of Hope*. Berkeley: U California P, 2000.

Hermida, Xose. "Peter Eisenman construirá en Santiago una Ciudad de la Cultura de 18.000." *El País Digital*. 28 August 1999: 1.

Kaplan, Robert D. "The Coming Anarchy." *Globalization and the Challenges of a New Century*. A Reader. Ed. Matthew Krain et al. Indianapolis: U Indiana P, 2000.

Kelleher, Ann and Laura Klein. *Global Perspectives: A Handbook for Understanding Global Issues*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.

Klare, Michael T. "Redefining Security: The New Global Schisms." *Globalization and the Challenges of a New Century*. A Reader. Ed. Matthew Krain et al. Indianapolis: U Indiana P, 2000.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.

---. *Usos amorosos de la posguerra española*. Madrid: Anagrama, 1987.

Marvin, Gary. *Bullfight*. Chicago: U Illinois P, 1994.

Monaco, James. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and*

Theory of Film and Media. New York: Oxford UP, 1981.

Richardson, Nathan. "Paletto Cinema and the Triumph of Consumer Culture in Spain: The Case of Pedro Lazaga's *La ciudad no es para mí*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 4 (2000): 61-75.

---. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2002.

Rolph, Wendy. "¡Bienvenido Mr. Marshall! (Berlango, 1952)." *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed. Peter William Evans. New York: Oxford UP, 1999.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford UP, 1983.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. New York: Blackwell, 2000.

Vernon, Kathleen. "Scripting a Social Imaginary: Hollywood in/and Spanish Cinema."

Modes of Representation in Spanish Cinema. Eds. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. Minneapolis: U Minnesota P, 1998.

Zakaria, Fareed. "The Rise of Illiberal Democracy." *Globalization and the Challenges of a New Century*. A Reader. Ed. Matthew Krain et al. Indianapolis: U Indiana P, 2000.

El espacio fronterizo en “Todo lo de las focas” de Federico Campbell

María Elvira Villamil
University of Nebraska at Omaha

Novelas, relatos, ensayos, autobiografías, traducciones teatrales y distintos géneros periodísticos componen la obra del escritor y periodista mexicano Federico Campbell. En 1989 publicó *Tijuanenses*, colección de cuatro relatos y una novela corta: "Anticipo de incorporación", "Tijuanenses", "Los Brothers", "Insurgentes Big Sur", y "Todo lo de las focas" (1). Ésta última es el principal objeto de estudio en este trabajo. El análisis que se propone define al narrador de Campbell como un desterrado entre México y Estados Unidos, y se ocupa del cruce de fronteras, del movimiento y el cambio en este espacio alterado (2).

La base teórica tiene origen en las ideas de Freud y Foucault, pero se funda principalmente en lo escrito por Chambers. El planteamiento es el siguiente: Tijuana vista como espacio heteróclito, en donde se yuxtaponen fragmentos de otros espacios y tiempos. Retomando la "fantástica suposición" de Freud, es pensar la ciudad no como una morada humana, sino como una entidad mental. En "Todo lo de las focas" se trata de la psiquis del narrador que percibe o imagina el lugar que recorre, una mente capaz de preservar diferentes épocas.

Al hacer un recuento de la historia de "Todo lo de las focas", puede decirse que se trata de un narrador intradieгético que no hace nada, que duerme y se encierra entre paredes, o que recorre las calles de Tijuana (3). Deambula solo, sin rumbo, tomando fotografías, observando los diferentes lugares y recordando la época de su padre y de su

infancia. Entre otros espacios, el narrador recorre y retrata el antiguo casino Agua Caliente, que fue durante los años veinte centro de diversión, y lugar de encuentro entre el mundo estadounidense de Hollywood y la nueva y desvencijada Tijuana. Dividido en diecisiete apartes, "Todo lo de las focas" se inicia con un epígrafe tomado de *Las sergas de Esplandián* de Garci-Ordoñez de Montalvo. Aquí aparecen dos aspectos que tendrán relevancia en la diégesis del texto, estos son, el lugar y la(s) mujer(es):

..... y a la diestra mano de las Indias había una isla llamada California, a un costado del paraíso terrenal, toda poblada de mujeres, sin varón ninguno. Eran de bellos y robustos cuerpos, de fogoso valor y de gran fuerza... En ciertos tiempos iban de la tierra firme hombres con los cuales ellas tenían acceso y si parían mujeres las guardaban, y si hombres, los echaban de su compañía (10).

El punto de vista del narrador construye el espacio. A partir del discurso de este narrador se puede resaltar el énfasis en la *otredad*, entendida ésta como la coexistencia de mundos disímiles. Este concepto, comentado inicialmente a partir de Freud, aparece años después con variaciones en otros teóricos: concretamente, esta preocupación se refiere, según Harvey y McHale, a la coexistencia en un "lugar imposible" de un gran número fragmentado de mundos posibles; de inconmensurables espacios yuxtapuestos o sobreimpuestos unos sobre otros (48). El narrador y personaje de "Todo lo de las focas" recrea una Tijuana que es, al mismo tiempo, pueblo marginado de la frontera norte y centro turístico ocupado por conocidas personalidades. Tanto los medios masivos de

comunicación con su transmisión de imágenes múltiples, como la heterogeneidad de quienes van de paso o se quedan en la ciudad, contribuyen a configurar un espacio alterado desde sus comienzos. Tijuana es representada como un lugar que cambia constantemente de forma, un espacio que puede verse figurativamente como perturbado, desarreglado.

Las conceptualizaciones de Harvey y McHale provienen de las ideas expuestas por Foucault, en donde el francés denomina como heterotopías esos espacios imposibles o impensables (3). Asimismo, hace referencia a lo heteróclito, en donde las cosas están “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y otras un lugar común” (3). “Todo lo de las focas” sería resultado y ejemplo de este espacio heteróclito, lugar de encuentro de numerosos posibles órdenes; al mismo tiempo, como escribe Foucault, espacio vacío, “intersticio blanco que separa unos seres de otros” (1).

Pero como dice Foucault, no se trata de la extravagancia de los encuentros insólitos, ni de la cercanía súbita de cosas sin relación, sino de que “el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas”, pues “lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (2). En “Todo lo de las focas” son varios los lugares que ejemplifican este espacio imposible, representado, precisamente, por la ruina y la descomposición. Los edificios en ruinas del casino de Agua Caliente pueden resaltarse entre todo lo narrado, y es allí en donde, a través de la subjetividad del narrador-focalizador, se presenta el encuentro de épocas y culturas distintas.

Agua Caliente fue durante los años veinte centro de diversión, un lugar que durante la época de apogeo contribuyó a incrementar un “proceso de superpoblación

flotante", como dice el mismo narrador de "Todo lo de las focas" (80). El personaje de Campbell habla de esta llamada época de oro del turismo, y a partir de un "desleído fotograbado" en el que aparece su padre telegrafista, comenta acerca de la torre de control que "organizaba el servicio de taxis voladores entre Hollywood y el casino de Agua Caliente" (17). La referencia a este espacio ocurre en varios apartes del relato; el narrador traza la historia del lugar desde su primera forma, siguiendo por sus posteriores modificaciones y restauraciones hasta un tiempo presente. Agua Caliente deja de ser casino para convertirse en centro escolar durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, y luego en lugar abandonado. Paseándose por sus ruinas, el hablante recrea los eventos de comienzos de siglo mezclando tiempos y espacios posteriores; allí recuerda la época de colegio en la que, caminando por la escuela y los "bajos recintos del casino" (87), la imaginación de los jóvenes la convertía en el mundo del cine que antes existiera. Las ruinas se transforman así en ámbito fantástico en donde, como al entrar en la sala oscura del cine, la gente se aísla para disfrutar de la ficción: "Una vez más las paredes y el cortinaje nos ponían con sus dibujos a pensar cada quien en su mundo; llevaban nuestra atención a otras cosas lejanas..." (88). Aquí, por otra parte, el narrador se expresa como pocas veces con algún distanciamiento frente a su vivido mundo de la cinematografía: "Eran los claustros de risas y voces devueltas por el eco; eran los fantasmas de Rita Hayworth y del amante de Jean Harlow; era la búsqueda adolescente de legendarias fornicatrices" (88).

En la Tijuana reciente, la torre de Agua Caliente se mantiene como uno de los lugares representativos y como punto de referencia para sus habitantes; su imagen, aceptada o rechazada por diversos motivos, es aún parte integral de la historia de la ciudad. En su estudio sobre las imágenes representativas de la cultura tijuanense, García

Canclini transcribe apartes de testimonios orales que se relacionan con los temas aquí propuestos (4). Al igual que los medios masivos de comunicación, Agua Caliente es objeto de discusión entre “lo nacional” y “lo extranjero”, y se convierte, en el texto de Campbell, en uno más de los espacios que llevan a ver la presencia del “otro” en la Tijuana de "Todo lo de las focas". Sobre los restos de los edificios dicen los habitantes:

La Torre del Bulevar Agua Caliente fue comentario de muchos, porque decían que no era representativa de aquí, que no la deberíamos presentar como un orgullo. Aunque en cierta parte sí, porque le dio mucho trabajo a gente mexicana (García Canclini, 24). El contraste entre lo moderno y lo antiguo. Las torres de Tijuana, unos edificios que son los más grandes aquí, y el casino de Agua Caliente, donde quemaban la basura de los casinos, eso es lo único que ha quedado (García Canclini, 35).

Tanto por el título de la colección, como por numerosas referencias a un espacio empírico concreto, el lector se sitúa inicialmente en Tijuana, capital de Baja California. La novela se construye a partir de un narrador intradieгético que narra en primera persona, un sujeto sin nombre de aproximadamente "treinta años vividos a medias" (15). De alguna manera, el nombre contribuye a la identificación de un sujeto, le da unidad y lo particulariza: el narrador de Campbell no tiene nombre; es un NN, ser marginal y fragmentado que puede ser muchos, cualquiera. También focalizador, no sólo en el momento de la enunciación como adulto, sino incluso en distintos momentos al interior de la diégesis, el narrador-fotógrafo de "Todo lo de las focas" es entonces el agente que construye el espacio. Desde el primer párrafo del relato se lee la importancia del espacio y la relación subjetiva de quien lo percibe:

No siento diferencia alguna entre una ciudad y otra. He llegado a lugares en que jamás estuve y me conduzco como si allí hubiera transcurrido toda mi vida. La arquitectura de las casas, las calles estrechas o anchas nada me dicen. Tal vez sólo el movimiento de la gente y los autos me aturda, me haga divagar de un sitio a otro sin rumbo preciso. Todo me da igual (11).

El tono de la narración es informal, convirtiéndose por momentos en un discurso de tipo informativo sobre la vida de quien narra, y sobre la ciudad y la geografía del lugar; en otros apartes el relato adquiere un tono didáctico. Como ejemplo del último caso, el narrador comenta sobre la historia de diversos tipos de avión, de sus características y sus capacidades técnicas. En esta situación narrativa se ve la presencia del primer y más importante narratario: "Beverly", que como estrella de cine proveniente de los Estados Unidos, desciende en su avioneta a territorio tijuanaense. En el comienzo de su relato el narrador no es explícito, pero en medio de la ambigüedad se puede concluir que Beverly es, como otros seres y lugares, creación suya. Beverly está presente por la construcción que de ella hace el narrador. Pero producto imaginario o no del narrador, esta mujer es a quien él se dirige tanto en los diálogos como en los apartes en donde le habla directamente usando la segunda persona. Un segundo narratario se da a otro nivel narrativo, y sólo aparece explícitamente en el último párrafo de "Todo lo de las focas": es un oyente o lector, destinatario de lo que dice o escribe el narrador.

Beverly es parte del espacio cinematográfico mencionado, así como objeto de fantasías sexuales de un narrador que finalmente no establece relaciones con mujer alguna. Beverly es el otro lado, Beverly Hills, que llega a una Tijuana ya invadida con sus productos populares y con su sociedad de consumo. En cuanto a la mujer como

espacio de discusión acerca de la otredad, autores como Chambers afirman que, en el pensamiento moderno europeo, la interrogación del "otro", de lo desconocido, irresuelto e inescrutable, ha sido junto con la raza, representado por lo "femenino" (2). Como metáfora de transgresión y fractura, dice Chambers citando otros estudios, que lo "femenino" generalmente no mantiene una directa o incluso necesaria relación con mujeres reales ("real-life women"). El autor se refiere posteriormente a los lenguajes y voces reprimidas, a las historias ignoradas, aquellas representadas por la mujer, por grupos étnicos como los judíos y los negros, y en general, por el mundo no occidental. En "Todo lo de las focas", sin embargo, esta relación se complica, ya que el que mira y habla es un hombre de Tijuana, un ser marginal que sueña con, y es ya parte del otro, de un "femenino" símbolo de la cultura estadounidense. Se podría afirmar que en medio de la contradicción, el mundo del cine de masas, a pesar de sus estructuras repetitivas y su impulso al consumo en donde la mujer es cosificada, permite nuevas posibilidades y formas, y descubre un espacio para la imaginación y el ensueño del observador. Visto desde este punto de vista, y no desde la crítica de la alienación, el "otro" en el relato de Campbell es el espacio para la imaginación y la apertura hacia mejores y más gratificantes "experiencias". Por otra parte, lo "femenino" en "Todo lo de las focas", texto fragmentado en donde se desplaza un narrador inestable y sin identidad, concuerda con lo propuesto en planteamientos como los de Alice A. Jardine:

This other than themselves is almost always a "space" of some kind, over which the narrative has lost control, a space coded as feminine. To designate that process, I have suggested a new name, what I hope to be a believable neologism: *gynesis* - the putting into discourse of "woman" as that process beyond the Cartesian Subject, the Dialectics of

Representation, or Man's Truth. The object produced by this process is neither a person nor a thing, but a horizon, that towards which the process is tending: a *gynema*. This gynema is a reading in effect, a woman-in-effect, never stable, without identity (564).

El narrador inestable y sin identidad de Campbell, como se ha dicho, deambula observando diferentes espacios. Al interior de la ficción misma, sin embargo, podríamos dividir los espacios que observa en dos categorías, unos como "reales" y otros como "ficticios". Los segundos y predominantes corresponden a aquellos que el narrador imagina, ya que continuamente crea escenas, diálogos, situaciones que aparecen una vez o que se repiten según su voluntad. Como Beverly, la mujer norteamericana a quien observa, otros seres y circunstancias se convierten en referentes producto de su propia imaginación: el narrador "vive" a través de sus creaciones, de ficciones en donde predominan las formas de representación de la industria cinematográfica. Al igual que en algunas producciones cinematográficas, el narrador sueña; pero sobre todo, imagina historias en las cuales también se incluye. Es el caso de "Sherlock Jr.", la comedia autorreflexiva de Buster Keaton con la cual "Todo lo de las focas" comparte varios aspectos: el personaje de Keaton, quien trabaja en una sala de cine, se duerme mientras proyecta una película; en su sueño se proyecta en la película, y en ella satisface sus deseos de ser detective. Gracias a la técnica cinematográfica, en este "sueño-película" aparecen escenas fragmentadas del sujeto en distintos lugares: el espacio cambia constantemente gracias al montaje, y es así como pasa del desierto al mar, luego a la ciudad, y a una casa. El texto del mexicano, sin embargo, se distancia de la película de Keaton: mientras que en ésta última la división queda clara (vemos cuando el personaje despierta y termina su sueño), en "Todo lo de las focas" los límites entre la "realidad" y la "fantasía" del sujeto quedan imprecisos.

Como texto autoconsciente, la novela involucra las relaciones entre narrador y lector, exigiendo su activa participación en el proceso de lectura. Las calles se han convertido en interrogantes para el sujeto de "Todo lo de las focas": así, como la realidad que no puede leerse fácilmente, el lector intenta dar coherencia o simplemente dejar los espacios abiertos de este discurso producto de una mente, de sus sueños y deseos. Proyectado en su propia creación, el sujeto se desplaza de un lugar a otro, ya que carece de un espacio estable; y siguiendo su desplazamiento, observando a quien observa, el lector se ve envuelto en el mismo proceso (así participa como *voyeur*, mirando cómo mira el narrador a su mujer-objeto sexual). No faltan las semejanzas con la película de Hitchcock "Rear Window": en ella, el hombre enyesado evita las relaciones con amigos y vecinos, pues prefiere observarlos desde su ventana. El personaje de "Rear Window" opta por mirar a una o varias mujeres, y no tocar a la de carne y hueso, una novia "demasiado perfecta" para él. Como en el caso del narrador de Campbell, se puede hablar de falta de madurez especialmente en lo sexual, y de voyerismo. De esta manera, en su actividad como *voyeur*, el narrador de "Todo lo de las focas" se distancia de la(s) mujer(es), y de los otros. Por lo tanto, se distancia también del lugar, un espacio en donde los encuentros no tienen cabida: "porque entonces ya se erigían construcciones fantasmales que querían al menos dos o tres paredes más auténticas que los sets hollywoodenses que ofrecían una versión acartonada y pintoresca de Tijuana, ciudad de mujeres, multitud de mujeres de todas las edades, ríos, ríos de mujeres, ríos secos y cuencas arenosas" (22).

Es así como los diferentes medios masivos se convierten, más que en una manera de enfrentarse al mundo, o de acercarse a éste, en su mera representación. La fotografía y el cine están presentes tanto a nivel discursivo, como en la diégesis: predomina la

imagen, la técnica de montaje. Con su cámara fotográfica, el narrador selecciona una parcela de la "realidad" y se apodera, así sea efímeramente, de un momento en el tiempo: "La silueta más o menos distante quedaba recortada en sus contornos y paulatinamente se iba centrando en el encuadre que yo elegía: el jugador o golfista, o jinete, o enano, estaba listo para ser atrapado definitivamente, para ser grabado en el celuloide sin que nadie pudiera evitarlo (77-78). Sus ojos, la cámara fotográfica de la cual no puede desprenderse por ser una extremidad más, y las publicaciones llenas de imágenes, sumadas a la presencia del lenguaje cinematográfico, evidentemente resaltan el sentido de la vista. Como en numerosas novelas mexicanas recientes, la mirada en el texto de Campbell es problemática central y reiterativa; una vez más, es el narrador quien expresa su obsesión por la mirada: sus ojos y su elongación, la cámara fotográfica, son por lo tanto tema y forma recurrente de su relato. El ver adquiere particulares características en esta novela, y su análisis permite una mayor comprensión del sujeto, y de la construcción de "Todo lo de las focas" en general. "Vago uncido a mi cámara fotográfica" (75), distanciándose así de aquello que desea pero que al mismo tiempo evade. En el mismo aparte, en el cual la mirada del otro (una niña de doce años) se revierte por primera vez convirtiendo al *voyeur* en observado, dice el narrador: "se fue alejando poco a poco de aquella parte del jardín y de aquel grupo de mujeres para alcanzarme y volver a caminar a mi lado y observarme de reojo. Sé que me miraba y me veo de perfil junto a ella. El teleobjetivo de repuesto, cilíndrico y alargado, añadido a la cámara, salía erguido hacia enfrente" (75). En su libro *Easy Women*, Castillo analiza la relación entre la violación y muerte metafórica de la mujer a través de la fotografía y la creación de la narrativa (124-125). La violencia metafórica, siguiendo a Castillo, permite la escritura de la novela en cuestión, pero al mismo tiempo es la causa de que se suspenda.

En la teoría cinematográfica se encuentran aspectos relevantes para el estudio de la relación entre la mirada y el objeto de deseo sexual; en el relato de Campbell, se trata de la relación entre el narrador y Beverly. Stam regresa a la novela cervantina para ejemplificar esta problemática, y parte de uno de los capítulos: "In the puppet show episode, Cervantes ridicules Don Quixote's penchant for taking the representational fictions of art as fit objects for passionate love or hatred, for taking them, in a word, as objects of identification" (36). Como afirma Stam, la reciente crítica y teoría cinematográfica se ha centrado en lo que se denomina " 'erotics' of film identification" (36). El interés se enfoca hacia lo que Geoffrey Nowell-Smith llama "intersubjetive textual relation", es decir, la relación entre la película y el espectador (5). En "Todo lo de las focas" el narrador dirige su atención hacia el aparato en sí, a la cámara o el teleobjetivo; éstos, como miembros de su propio cuerpo, forman parte de él como sujeto deseador. Stam retoma lo escrito por Christian Metz, quien argumenta que la impresión de "realidad" lograda por las películas se deriva de una situación cinemática que induce a sentimientos de retiro narcisista y soñadora complacencia consigo mismo, una regresión a procesos primarios condicionados por circunstancias similares a aquellas que subyacen a la ilusión de realidad en el sueño.

Lo escrito por Metz y Stam, por lo menos en cuanto a los estudios de Lacan sobre la etapa del espejo, es evidente en el texto del mexicano; desde el primer párrafo, el Yo narrador dice ser el centro del mundo, el espejo: "nada importa, todo existe en función mía, cuando duermo desaparecen las cosas, la tierra deja de girar y de desplazarse por el universo" (11). Asimismo, como el niño en la etapa estudiada por Lacan, la hiperactiva percepción de este hablante coincide con la disminución de la actividad motriz. En cuanto a la situación cinemática, la lectura global del texto da las pautas para concluir que la

presencia de un cine de masas, o como dice Metz, un tipo de ficción filmica convencional, lleva a este estado de vigilia que pone al narrador-espectador en un estado cercano al del sueño y el ensueño más que a otros estados de desvelo. El decrecimiento de la vigilia se traduce en un narrador soñador, desvariado, un ser contemplativo que como él mismo dice, se distancia de grupos sociales y eventos políticos. En resumen, la situación cinemática implica un apartarse, dejar a un lado la preocupación por el mundo exterior y desarrollar una fuerte receptividad hacia la satisfacción del deseo en la fantasía.

Bajo la influencia de los medios masivos de comunicación, el narrador de "Todo lo de las focas" crea espacios cuyo margen temporal podría establecerse desde comienzos de siglo hasta los años ochenta. Es decir, su relato recupera trazos de la Tijuana de las primeras décadas del siglo XX, como también de los años cincuenta y subsiguientes. El impacto moderno del cine y la fotografía, que desde comienzo de siglo ha enseñado a ver de distinta forma lo cotidiano, se centra aquí precisamente en la forma de ver de un hablante cuyo lenguaje se impone por encima de sus posibles referentes. El énfasis del texto está en lo formal, en los lenguajes con los cuales se trabaja, y el nivel de la historia tiene una menor importancia. "Todo lo de las focas" se asemeja a la forma y los motivos de la novela vanguardista de comienzos de siglo, pero al mismo tiempo la subvierte y se distancia de ella, sobre todo en cuanto a la constitución del sujeto y su relación con el espacio citadino. En el relato de Campbell el personaje sale al mundo y deambula por las calles, sigue a otros y se desvía sin motivo alguno, carece de rumbo y de objetivo. Por otra parte, el personaje que deambula integra en su periplo el quehacer del artista vanguardista: mediante la fotografía se apropia de fragmentos de la realidad, los selecciona y aísla según su deseo. De esta manera, la técnica de montaje es lo que el narrador implementa en la creación de su realidad imaginada. No sobra recordar aquí que

el *flaneur* es, desde Charles Baudelaire, una de las encarnaciones del artista en el medio urbano. El mundo en el que se desenvuelven los sujetos en numerosas novelas vanguardistas es el de la pesadilla y la irrealidad, son seres angustiados y frustrados. Y es precisamente aquí en donde el narrador de Campbell se distancia: aunque de alguna manera en “estado de yecto”, solo y fragmentado, al margen del mundo del trabajo y del contacto social, no puede considerarse un alma atormentada. La ciudad, en donde el personaje se ve envuelto en la relación tortuosa con el espacio circundante, ha cambiado: el sujeto en el texto del mexicano se encuentra descentrado, pero finalmente no "despedido" o dejado a un lado. Por el contrario, más consciente de sus límites y posibilidades, es un ser autorreflexivo que busca, en las casas y en las calles, un espacio de posible transformación y gratificación gracias a su poder imaginativo. Su soledad, por otra parte, adquiere un carácter contradictorio, pues habitar la ciudad de los años cincuenta, o de los años ochenta, es sumergirse en una experiencia común, compartida. No puede vivir aislado quien se encuentra inmerso en la red de los medios masivos de comunicación; tampoco quien representa “su” mundo bajo la forma de lenguajes que son parte integral de la construcción social que prácticamente se produce a nivel mundial. La cultura de masas de los Estados Unidos tiende a la participación en experiencias comunes: el cine, la televisión, la publicidad y la música que diseminan estos medios masivos transforman el espacio ciudadano y por lo tanto la relación que con él establecen sus habitantes. Los encuentros entre los diferentes mundos transmitidos gracias a las nuevas técnicas rompen los límites de la urbe y el pueblo: sus imágenes proveen una ciudad inmaterial y heterogénea, cuyo espacio queda impreciso, flotante. Ante esta situación, en la cual la ciudad de hoy tiende, como dice Chambers, a dibujar cualquiera otra parte en su propia zona simbólica, el "metro-network does not simply represent an extension of

the previous urban culture of the mercantile and industrial city and its form of nation state; for it no longer necessarily represents a fixed point or unique referent" (53).

En esta especie de espacio flotante (por llamarlo de alguna manera), en donde no existe centro y quedan fragmentos de culturas diferentes, se desplaza el fotógrafo de Campbell: un vago voyerista que no tiene espacio de arraigo, pero que, pese a ello, no se encuentra angustiado ni atormentado. Al igual que un turista, NN se desplaza por la ciudad y sus alrededores tomando fotos y describiendo la geografía del lugar. El *flâneur* de otra época se aliviana, se deshace de referentes inmediatos y se entrega al ocio; finalmente, añora y forma parte de la frontera como centro de diversión, como espacio de ocio y tiempo libre. Es apropiada la frase de Ed Cohen, citada por Chambers, para ver a este nuevo sujeto: el *flâneur* se transforma en *planeur* (58). El personaje de "Todo lo de las focas" es o quiere ser como un planeador gracias al cual puede experimentar tranquilidad y placidez: busca ir de un lado a otro, no estar en ninguna parte, no ser partícipe de conflicto alguno. Así, a pesar del desplazamiento del avión, o de los movimientos que hace al caminar por la ciudad y sus alrededores, su estado es estacionario, ocioso, siempre al margen. Retomando a Chambers para el análisis de "Todo lo de las focas", puede decirse que, después del despegue, el mundo se aplanan y se convierte en mapa, permitiendo así trazar conexiones entre vastas distancias, pasando por alto obstáculos locales. A mayor altura (parafraseando al autor) se considera sólo la relación entre el avión y el referente plano bajo el fuselaje; los efectos de los eventos no penetran el espacio, pues no existe relación con la tierra y sus problemas. El mirar desde la altura su propio territorio implica, en este caso, un no estar allí. Así, nuevamente el narrador de "Todo lo de las focas" reitera su marginalización, su falta de participación en los eventos: se aleja de la pobreza, de la(s) guerra(s) en las cuales no interviene, de la

discriminación. Su vuelo, a la vez deseado y temido, es desde este punto de vista un escape de los múltiples problemas que afectan a los distintos grupos sociales; y, como escribe Chambers, "Life inside the plane, and the views it affords, becomes more 'real' than the reality we distantly observe" (58).

Si bien es cierto que el ocio y la indiferencia de la gratificación fantasiosa forman parte constitutiva de "Todo lo de las focas", no faltan los espacios en los cuales se representan problemas de diversa índole. Por una parte, se presenta el aislamiento del narrador frente a los otros tijuanaenses, así como su encierro, el cual lo convierte en sujeto perseguido. Como en películas de espionaje y suspenso o terror, un narrador temeroso imagina enemigos: "Alcanzar la puerta del bungalow no me proporcionaba ningún alivio; todavía mediaba la peligrosa ascensión de la escalera o el encuentro probable con una mano y un cuchillo" (41). Por otra parte, otro espacio inestable parece estar relacionado principalmente con aspectos de la historia de Tijuana, eventos de distintos tiempos que no corresponden a las imágenes provenientes de las producciones hollywoodenses. Por el contrario, forman parte de problemas que afectaron o que aquejan hoy en día a la población de la frontera: la violencia de la ciudad, las pandillas, el aborto, la contaminación y los desperdicios. Algunas de estas realidades aparecen en el texto sorpresivamente. Son eventos violentos que brotan en el discurso del narrador sin explicación ni contexto alguno: la técnica recuerda las metáforas surrealistas y las asociaciones insólitas.

La vida amenazadora y mediocre, vivida y referida por el mismo narrador, permite la inclusión del tema político: funciona como factor de distanciamiento frente al ambiente del espectáculo estadounidense, y, en general, de la presencia de Estados Unidos en

México. En las primeras páginas de uno de los apartes, el narrador hace referencia a la participación del mexicano en las guerras del vecino país, a consecuencia de las cuales muchos volvieron a Tijuana, pero muertos: "no era infrecuente, un día por la mañana, ver llegar de la base naval de San Diego el conocido automóvil verde olivo" (46). Asimismo, recrea la Tijuana como prostíbulo y lugar de juego para el estadounidense, un espacio en el que lo prohibido es posible: lo desechado puede hacerse aquí, "al otro lado". Curiosamente, en este lugar de entretenimiento para el visitante extranjero el narrador por primera vez trabaja, y de entretenido se convierte en entretenedor (en una imagen poco favorable):

Algunas veces, como maestro de ceremonias del Waikikí, anunciaba la actuación de Rosa Carmina: (Yes, siiir! Rosa Carmina! greatest ballerina from Mexico City!) y a la entrada, en el pórtico, hacía propaganda (Take a look inside folks! No cover charge. The show is on, the show is on!), hasta la noche aquella en que alguien me enfrentó con desprecio y arrojó frente a mí una moneda de plata que fue a dar a la palangana de los escupitajos ... me arrodillé y rescaté con la mano el dólar metálico de la escupidera (47).

Precisamente, a partir de esta faceta de la ruina moral del narrador, un sujeto que se sienta "en el basurero" (48) o en un rincón de una caseta de lámina a observarse los pies, el punto de vista cambia: desde lo residual, el marginado muerto de hambre es quien se observa y observa de distinta forma el espacio; es él quien relata, desde su condición de "derrotado", la historia de Tijuana.

Harvey retoma las ideas de otros para comentar la nueva situación mundial, en donde gustos y culturas, como afirma el autor, se convierten en un pot-pourri de internacionalismo: "All of us, says Jencks, carry around with us a musée imaginaire in

our minds, drawn from experience (often touristic) of other places, and knowledge culled from films, television, exhibitions, travel brochures, popular magazines” (87). En lugares como Tijuana, estas experiencias, y en especial, la presencia de la cultura de masas estadounidense es mucho mayor; aún más, ha sido, fuera de las pantallas y de la radio, parte integral de su historia. Se ha hecho aquí mención de la presencia del mundo de la cinematografía y otros ámbitos en la Tijuana de los años veinte, época en la cual el auge del turismo llegó al máximo para luego caer durante la depresión de los años treinta. Rita Hayworth, Charles Chaplin, Buster Keaton, Will Rogers, Jean Harlow, Al Capone, F. Scott Fitzgerald y Babe Ruth fueron asiduos visitantes de Tijuana. En los cincuenta, nuevamente, esta ciudad se convirtió en centro de otro *boom* turístico, pero esta vez con una clientela predominantemente masculina que buscaba diversión y negocios ilegales. Durante este "turismo del vicio" el comercio de narcóticos, el contrabando y los abortos se incrementaron, y la imagen de la ciudad se distorsionó afectando a la población en general. Aún hoy, muy lejos de la "época de oro", el turismo es fundamental para la economía de la ciudad, a la cual continuamente llega gente de distintas áreas de México y de los Estados Unidos con distintos propósitos. Fragmentos de esta historia (o de estas múltiples historias), desde comienzos de siglo hasta los años ochenta, aparecen en el texto de Campbell.

De los cuatro relatos que siguen a "Todo lo de las focas", tres tienen lugar en la frontera entre México y los Estados Unidos; "Insurgentes Big Sur", el último y con el cual termina la colección, se narra desde la Ciudad de México. Los aspectos que se estudian a continuación se relacionan con las ciudades de Tijuana y México D.F., y con la influencia de la cultura popular estadounidense en la zona fronteriza. Asimismo, se establecen relaciones entre los relatos cortos y "Todo lo de las focas", especialmente en

lo que concierne al vínculo del sujeto con el lugar, es decir, su construcción del espacio. Se alude, igualmente, al énfasis de los relatos en sus referentes o en su carácter metaficcional.

El lugar en "Anticipo de incorporación" es nuevamente la ciudad de Tijuana, y la época que recuerda el narrador, la de sus años de preparatoria y su ingreso al cuartel: es el año 1943, y tiene 18 años. Es el mundo de la Tijuana adolescente, como dice el mismo narrador, en donde las pandillas y los clubes son presencia fuerte en las relaciones entre los jóvenes: los Pegasos y los Free Frays, entre otros, son presentados por un hablante que se muestra una vez más como adolescente encerrado, alejado, no participante. En este relato, nuevamente se lee a un narrador en primera persona, el cual parece ser por momentos el mismo de "Todo lo de las focas": presenta experiencias en común y diálogos repetitivos a partir de los cuales podría concluirse que se trata del mismo hablante. Se observan cambios de palabras, o enunciados contrarios, pero finalmente, el discurso es prácticamente el mismo.

En este relato, los medios masivos de comunicación ocupan el lugar de la transmisión oral y personalizada: así, el narrador entra a la hemeroteca, y allí, a través de la lectura de un periódico, se entera de que su padre ha sido herido a puñaladas (6). El cine y sus estrellas, así como otras figuras masculinas, son modelo a imitar: "Bajé la vista y me vi a un lado del tambor las polainas de lona, como las de John Wayne en las arenas de Iwo Jima. Había querido ser marine, me había comprado unas polainas idénticas en una tienda de segunda mano en San Isidro" (140). Otra forma de atracción hacia Estados Unidos se da a través de aquellos que han cruzado la frontera, como Marianita, quien vive en San Diego y le propone al Gordo ir al otro lado para buscar mejores condiciones

de vida. Para finalizar, “Anticipo de incorporación” puede verse como un fragmento, una escena más de la vida cotidiana de la zona, y queda como texto abierto.

En “Tijuanenses”, segundo y muy corto relato, se reiteran los mismos motivos hasta ahora estudiados. Los referentes cotidianos en la vida del adolescente provienen, una vez más, de los Estados Unidos: impera la cultura popular y cinematográfica estadounidense con sus ídolos y música, como también las pandillas al estilo *Grease*. Imágenes que recorrieron el mundo son imitadas y vividas por la población de Tijuana: “Aparecían de pronto en las fiestas, en sus fords custom con pipas, como el Mercury negro de James Dean, en sus pick-ups inclinados de enfrente, con sus chamarras rojas de mangas blancas de cuero y letras bordadas en la espalda” (147). Por otra parte, se nombran las guerras en las cuales los mexicanos lucharon al lado de los Estados Unidos, y que fueron causa de cambios de política en cuestiones fronterizas. El destino de los jóvenes puede ser la muerte (ya sea en la Segunda Guerra Mundial, en Corea o en Vietnam), o la adultez en el país vecino: “- ¿Dónde andabas, en Los Angeles? La pregunta plantea un mito. Toda ausencia se relaciona con un destino de adulto en el East Side de Los Angeles” (152). Quedan sin embargo otras posibilidades: algunos se quedan, y otros, “más afortunados” (150), logran asistir a las universidades mexicanas. “Tijuanenses” es un relato de menor hermetismo para el lector y presenta algunos de los contenidos sociales e históricos de “Todo lo de las focas” pero de manera explícita. Llena entonces sus silencios, pues la información es mayor gracias a una situación comunicativa más directa.

En “Los Brothers”, el narrador se encuentra al azar con un conocido, Eligio Villagrán, quien trabaja como extra de cine en “los estudios Churubusco” (156). Este personaje, quien puede trabajar en películas de vaqueros por su “facha nortea, de pueblo

ganadero o texano” y “un aire del bueno, el malo y el feo al mismo tiempo” (156), es quien inicia el desplazamiento de los dos. Los personajes salen de Tijuana en carro, hacia el norte. El narrador no conoce la geografía cercana, y sólo se ha acercado a ella por mapas y tarjetas postales, de manera que los dos sujetos no saben por dónde van, ni en dónde se encuentran, parecen extranjeros. El recorrido en Volkswagen saca al narrador de su inercia y rutina de ocio; lo lleva a lugares desconocidos, y a experimentar el *suspense* y la aventura: no falta el alcohol, la policía, los elementos violentos y grotescos. El mismo Eligio le ha contado que anduvo con Los Brothers, hermanos contrabandistas que hacían “de todo” (160). En este viaje, los estereotipos del cine norteamericano, a su vez parodiados, son referidos por el mismo narrador:

Un muchacho nos indicó que regresáramos por donde habíamos llegado, que diéramos vuelta en donde terminaba la plaza. Como las patrullas texanas de las películas, en dos movimientos y no en tres como suele hacerse, puse reversa, aceleré respetuosamente y retomé la calle por donde habíamos entrado (162).

Sin embargo, la experiencia de nuevos eventos se restringe, en realidad, a su enunciación en el discurso y su vivencia a través de la imaginación; porque finalmente, puede decirse que la acción básica de “Los Brothers” es el desplazamiento en carro de los dos sujetos: salen a dar un paseo por zonas que no conocen, y luego regresan. Gracias al automóvil se unen dos espacios: el espacio del cine y la televisión, y el mundo de afuera, el de la carretera.

El automóvil sigue siendo objeto imprescindible en la sociedad estadounidense, es símbolo de libertad y autosuficiencia; e incluso, como dice Schaffner con humor, es considerado por muchos como una mascota más (54). Los carros son la invención preferida del diablo, escribe Schaffner en el aparte de su libro titulado “Faust on the Freeway”: son vehículos del deseo, de la anarquía, de la autocomplacencia y la libertad.

En contraposición, siguiendo al autor, los trenes representan disciplina, trabajo, cooperación; pertenecen a autoridades públicas y expresan el carácter determinante del estado. La siguiente frase de Schaffner describe la lógica de "Los Brothers", en donde Campbell pone en movimiento al sujeto que se sienta en su carro al timón como puesto de poder, y sale de su espacio al de la apertura de la carretera: "Cars belong to individuals and express the libertarian impulses of their owners. Their libertine desires. Their dreams" (53). Y como dice el escritor estadounidense, "Sometimes exhilarating, sometimes maddening, always expensive, this paradoxical ideal of freedom has determined our landscapes, cities, and thoughts" (55).

Si bien es cierto que en "Los Brothers" el carro en su desplazamiento permite la autonomía, también expresa otros estados. El narrador y su acompañante pasan por varios pueblos, pero también por terrenos distintos. Al salir de Tula, población en la que escuchan un corrido (es uno de los pocos apartes de la colección en donde se hace referencia al folklore mexicano), conducen por un espacio parecido al desierto: "Salimos de Tula. Conducíamos siempre hacia el norte; nunca virábamos a la derecha y seguía atardeciendo. El terreno se definía plano por todos lados, terso y amplísimo, horizontal, como una laguna seca. Yo creía que los valles eran hondonadas inmensas, desfiladeros con mesetas aisladas en el fondo, rodeadas de montañas, tal vez por la V de valle" (160). Chambers dice que el desierto seduce con la idea de que es posible comenzar otra vez, partir de cero; pero también, con la idea de lo infinito, en donde, finalmente, se reconoce la imposibilidad del regreso. Frente a esta imposibilidad de volver, dice Chambers, "All we can do is confront ourselves and our stories" (87). La metáfora del desierto, siguiendo al autor, puede igualmente convertirse en el lugar donde nos perdemos, donde nuestra existencia es absorbida y cancelada. En el relato de Campbell, el recorrido puede verse

como un paréntesis después del cual el sujeto confronta sus historias y las del otro, y regresa para sucumbir en su condición inicial. Sin embargo, en el momento en que se desplaza por el valle, el relato del narrador mantiene otro tono, alejado de problemáticas como las anteriormente aludidas:

... pensé en el sistema de orientación que utilizaban los pilotos de caza japoneses durante la guerra del Pacífico: se basaba en la disposición de derecha a izquierda de los números en la carátula del reloj. Y se lo contaba a Eligio. - Al frente son las 12, a mi izquierda las 9, a la derecha las 3. Y atrás, claro, las 6. Por ejemplo aquí, como a las 2, tenemos que doblar hacia Pachuca, o hacia Ixmiquilpan, no sé. ¿Ves? Acá, como a las 11, está esa vaca (161).

Por otra parte, y retomando la idea del carro como expresión y culto a la libertad, se puede afirmar que en el vehículo el sujeto se encuentra también al borde del desorden y la anarquía: al subirse a su Volkswagen, el narrador se libera de cualquier tutela o autoridad. De esta manera, el que conduce impone su propia ley: si es agresivo, sobrevivirá mejor en el desorden, en la rudeza de la carretera. Como se ha dicho, en "Los Brothers" la violencia se representa fundamentalmente a través de la presencia del cine de acción estadounidense; pero al mismo tiempo, se da en el texto un distanciamiento frente a esa libertad y acción del auto, especialmente gracias a la representación de una realidad menos "gloriosa". Con imágenes fragmentadas de lo visto, en particular de lo violento, el narrador regresa a su casa y a su grotesca realidad: "la cama destendida, los trastos sucios en la cocina; fragmentos de cascarón de huevo se pegaban en la pared, secos" (164).

"Insurgentes Big Sur" es el relato con el cual termina la colección, y el único que se enuncia desde México D.F.: el narrador dice ser un tijuanaense que llegó al D.F. en 1960 "a estudiar leyes" y "conocer México". El énfasis se encuentra en el nivel del relato y la narración, ya que la representación del discurso a todo nivel se convierte en forma y tema central. La Ciudad de México como centro de poder del país, las relaciones entre esta capital y Los Angeles como dos polos de atracción para la frontera, y el terremoto de septiembre de 1985, son algunos de los temas del texto. Todo esto está dicho por un narrador con ínfulas de escritor que, incluso, integra parte de su "cuento inconcluso" (174). En su narración demuestra erudición, citando continuamente libros, películas y revistas de diversa índole; la transtextualidad de este hablante se centra principalmente en textos literarios, a través de los cuales establece paralelos, comparaciones. "Insurgentes Big Sur", por su narrador y su autor implícito, deja finalmente un tono de burla, en donde no falta la parodia de la problematización de asuntos como los representados en toda la colección, y por lo tanto, de aquellos que el lector pueda estudiar y discutir. El aparte que se cita a continuación es de alguna manera parodiado en el contexto del relato: "Y uno volvía la vista de un lado a otro, de Los Angeles al DF y viceversa, como en un juego de ping pong. No se decidía uno muy bien hacia cuál de los dos polos dejarse atraer" (170). Este es el mismo narrador que, al hablar de su relación con el espacio ciudadano que no ha podido hacer suyo, se compara conscientemente con Joyce y Dublín, Stendhal y Milán, Capote y Manhattan, Passolini y Roma.

En resumen, puede afirmarse que los primeros cuatro relatos cortos tienen como espacio la frontera norte, y principalmente la ciudad de Tijuana. Sus narradores, vinculados entre sí, recrean un ambiente adolescente en donde se impone la presencia de contenidos culturales provenientes de los Estados Unidos. Cada uno de los relatos es

como un fragmento de vida cotidiana, una escena de la infancia o juventud: en "Anticipo de incorporación", las relaciones familiares y la entrada al cuartel; en "Tijuanenses", los grupos de jóvenes y sus clubes; en "Los Brothers", la aventura gracias al desplazamiento en carro. En los tres relatos, y especialmente en "Tijuanenses", predominan los contenidos que presentan la influencia del país vecino, puesto que los productos estadounidenses forman parte de la vida diaria de los jóvenes, en sus carros, su ropa y su música. El énfasis de "Insurgentes Big Sur", por el contrario, está en su carácter metadiscursivo. La referencia a distintos tipos de representación, y un narrador con pretensiones de escritor, centran la atención del lector en otros discursos y en la forma de su propia construcción.

En conclusión, la representación en la obra estudiada de Campbell, y particularmente en "Todo lo de las focas", recupera restos de un pasado reciente que aparecen en el presente gracias a una forma fragmentada. En esta Tijuana se yuxtaponen lugares y tiempos distintos, convirtiéndose en un espacio en continuo movimiento y cambio. Como numerosas ciudades, mundos disímiles como el del turismo y las casuchas pobres la convierten en un espacio imposible para el encuentro. Considerando la ciudad como entidad mental, se parte del narrador: un sujeto que, por fragmentado, deja de ser el uno y solo que cree ser para convertirse en muchos. En esta coexistencia de mundos distintos, su discurso lleva la presencia del "otro", representado principalmente por Beverly, Agua Caliente, y el cine. Estos y otros espacios, interrelacionados entre sí, convierten el lugar en heterotopías imposibles: no hay factible encuentro con "la mujer", como tampoco con el espacio inmaterial y heterogéneo de los medios masivos. Asimismo, salvo en la fantasía, no existe punto de encuentro en el casino Agua Caliente, espacio en ruinas en el que pervive la presencia del estadounidense, ya sea a través del turismo, o gracias al mundo de la cinematografía. Se rompen los límites entre "realidad" y

“fantasía”, y el sujeto desarraigado se mueve gracias a su ficción enunciada. En cuanto al cine de masas, aunque siendo parte constitutiva del relato, éste, por su forma, lo subvierte al mismo tiempo: los horizontes de expectativas son destruidos en un relato metadiscursivo que orienta su atención hacia el artificio de su propia construcción y hacia distintas formas de representación. Asimismo, lo visual presenta doblez: por un lado, la posibilidad de apertura y de acceso a realidades posibles más satisfactorias; la cultura de masas como forma que permite, a pesar de su lógica, la presencia fragmentada de otras culturas. Retomando las ideas de Stam y otros, se observa que el voyerismo y el cine de este tipo reflejan una condición de aislamiento social. En “Todo lo de las focas”, el narrador es un *voyeur* aislado socialmente que trata a sus vecinos (es decir, a los tijuanaenses y demás mexicanos) como potenciales “otros”, como extraños y espías. Así, la mirada se revierte: tenemos un sujeto que mira desde su basurero hacia el norte, pero también, hacia el “otro lado”. En este movimiento ambivalente y contradictorio parece no haber encuentro entre los polos que no pueden confluír. El sujeto planea o flota en las posibilidades que permite el espacio impreciso y virtual, “liberado” de un particular tiempo y espacio, alejado de los problemas, e inmerso en un flujo de valores y relaciones efímeras. La mirada fragmentada de “Todo lo de las focas” representa ese espacio fronterizo e imposible de Tijuana, en donde, finalmente, no hay encuentro.

Notas

(1). Hasta 1995 *Tijuanenses* no había sido traducida al inglés. Su traductora, Debra A. Castillo, decía lo siguiente en la presentación de la colección: "Campbell's collection of short stories is part of a body of literature only recently beginning to receive,

in both Mexico and the United States, the recognition it deserves" (10). En 1998, Castillo publica nuevamente sobre "Todo lo de las focas", y dice lo siguiente: "Humankind follows the surfaces of the land or the trceries of its roads; fish swim the sea roads, and only those strange, ambiguous creatures, the seals, slip back and forth easily across the borders between them. Land and sea answer to each other in this borderland, just as the United States and Mexico must: the two borders, seashore and manmade fence, run perpendicularly to each other. This perfect conversation, these competing and cacophonous monologues – of land and sea, United States and Mexico, fence and shoreline, English-speaking woman and Spanish-speaking man – pervade both Californias. And in each case, the perfect conversation, the answering of the negative to print, the to-and-fro movement of the ping-pong ball, also reminds the reader of all the untranslatable, unspoken abysses that mark the uncrossable limits of two disparate realities" (112).

(2). La connotación de "lugar" y "espacio" varía entre los distintos teóricos. Para Michel de Certeau existen diferencias entre uno y otro. El crítico define "espacio" como territorio móvil, en constante cambio: "A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by transformations caused by successive contexts. In contradistinction to the place, it has

thus none of the univocity or stability of a 'proper.' In short, space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into space by walkers." Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, CA, 1984, p.117. La crítica de los años ochenta hace referencia a la frontera como espacio de cruzamientos. Aquí la discusión acerca de la identidad nacional adquiere otros matices: para este territorio múltiple se adoptan conceptos como el de hibridación y desterritorialización, y se discute la problemática de la alteridad, es decir, del encuentro con el otro. En cuanto al concepto de desterritorialización, Castillo alude a unos de los trabajos más citados en los libros que tratan la discusión planteada: "The concept of "deterritorialization" comes from the influential works of French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Anti - Oedipus* (trans. Mark Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, New York: Viking, 1977.) and *Kafka: Toward a Minor Literature* (trans. Dona Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986). They use the concept to describe how internationalization, polyglotism, political immediacy, and high technology all affect contemporary writing" ("Borderlining: An Introduction"). Por su parte, Gloria Anzaldúa hace referencia a la yuxtaposición geográfica, un espacio de continuos encuentros y desencuentros; hace igualmente referencia a la hibridación y al intercambio constante de un sitio que, por sus características, elimina la discusión en términos binarios y se convierte en interrogación y contestación sobre la problemática de la identidad. Emily Hicks también estudia al sujeto fronterizo, aquel que se mueve en medio de dos códigos referenciales, es decir, en una realidad binacional que lo convierte en sujeto desterritorializado.

(3). Con base en la referencia de Campbell al libro para niños titulado *Little Blue and Little Yellow*, Castillo resume la historia de "Todo lo de las focas" de otra forma:

“Campbell’s characters summarize the plot of the story: two spots, one blue and one yellow, hug each other until they are green, go out to play, and return home to be rejected by both sets of parents until they compose themselves back from a single entity into a blue spot and a yellow spot once again” (*Easy Women*, 100-101).

(4). Néstor García Canclini, Patricia Safa y Lourdes Grobet. *Tijuana, la casa de toda la gente*. En la presentación del trabajo, realizado entre 1985 y 1988, leemos lo siguiente: "Este libro reúne un conjunto de imágenes representativas de la vida y la cultura de Tijuana. Los lugares elegidos surgieron de una investigación acerca de las transformaciones culturales en la frontera norte de México. Sobre la base de esa información tomamos 450 fotografías, que sometimos a la selección de grupos con diversa formación sociocultural" (9).

(5). Sobre el tema, Stam dice lo siguiente: "Especially in the 1970's, the discussion of filmic "realism" came to be inflected by psychoanalytic notions of scopophilia and voyeurism and by Lacan's conception of the mirror stage, the imaginary and the symbolic. The focus of interest was no longer on the relation between filmic image and "reality" but rather on the apparatus itself, not only in the sense of the instrumental base of camera, projector, and screen, but also in the sense of the spectator as the desiring subject on which the cinematic institution depends as its object and accomplice" (36).

(6). Varios de los eventos de *Tijuanenses* pueden leerse como datos autobiográficos. En *De cuerpo entero*, Federico Campbell y sus hermanas hablan sobre Tijuana y Navojoa, lugares en los cuales pasaron su infancia; asimismo, comentan sobre la vida de sus padres y otros familiares. En cuanto al padre, al cual hirieron al ser

confundido con un líder sindical, Campbell y su hermana dicen lo siguiente: " -Eso fue en 1958 -pausa- ¿Y por qué no me avisó mi mamá? _Para que no te preocuparas, y para que... -Yo me enteré por el periódico" (43). Santiago Vaquera, por su parte, identifica los aspectos autobiográficos y la importancia de la nostalgia en *Tijuanenses* (26-27).

Obras citadas

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/aunt Lute Books, 1987.

Arreola, Daniel D. and Curtis, James R. *The Mexican Border Cities. Landscape Anatomy and Place Personality*. Tucson: The University of Arizona Press, 1993.

Buster Keaton. "Sherlock Jr." (Película, 1924).

Chambers, Iain. *Border Dialogues. Journeys in Postmodernism*. London: Routledge, 1990.

Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: Secretaría de Educación Pública, 1972.

---. *Tijuanenses*. Mexico: Editorial Joaquín Mortíz, S.A. Grupo Planeta, 1989.

---. *De cuerpo entero*. México: Universidad Autónoma de México. Ediciones Corunda, S.A., 1990.

Castillo, Debra A. "Borderlining: An Introduction". *Tijuana. Stories on the Border*. Federico Campbell. Translated and introduced by Debra A. Castillo. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1995.

---. "Deterritorializing Women's Bodies: Castillo, Campbell". *Easy Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 1989.

Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. London: The Hogarth Press, 1953.

García Canclini, Néstor. *Tijuana, la casa de toda la gente*. INAH/ENAH/ Programa Cultural de las Fronteras. UAM-Iztapalapa/Conaculta, 1989.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992.

Hicks, D. Emily. *Border Writing. The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Hitchcock, Alfred. "Rear Window" (Película, 1954).

Jardine, Alice A. "Gynesis." *Critical Theory Since 1965*. Edited by Hazard Adams & Leroy Searle. University Press of Florida, 1986.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage". *Critical Theory Since 1965*. Edited by Hazard Adams & Leroy Searle. University Press of Florida, 1986.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press: 1985.

Schaffner, Val. *Lost in Cyberspace. Essays and Far Fetched Tales*. New York: Bridge Works Publishing Co. Bridgehampton, 1993.

Vaquera, Santiago. "Tijuana Postcards: geografías imaginarias". *Ventana abierta* 1, No. 3 (1997 Fall): p. 22-31.

NOTAS

Lujuria Roja. Aub visto por Ripstein

Pedro García-Caro
Massachusetts Institute of Technology

La voz inconformista de Max Aub añade en ocasiones un tono crítico al entorno del exilio español en México. Su cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960) (1) es quizá uno de los mejores ejemplos de lo que Claudio Guillén ha dado en llamar “el exilio tematizado,” (2) pero una tematización en este caso saturada de ironías históricas. Saturada en el sentido de colapsada por la ironía, es decir, generadora de sátira. La posibilidad de una historia alternativa – el “y si...?”; la historia subjuntiva “cuando caiga Franco” (19) – es lo que da a este relato uno de sus componentes más atractivos. ¿Y si un camarero mexicano harto de tanto exiliado español, de tanto grito y tanto abuso – “varió ante todo el tono” (15) – decidiera matar a Franco y de hecho lo lograra? Efectivamente, Aub homenajea en Ignacio Jurado – Nacho, camarero del Café Español – la sacrificada hospitalidad mexicana que “sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación.” (16) De paso, propone un exilio cargado de narcisismos nacionalistas y de obsesivas elucubraciones desligadas de una praxis política.

De estos dos temas ha hablado Sebastián Faber en su ambicioso libro *Exile and Cultural Hegemony*, (3) que propone una relectura del exilio español en México y de algunas coincidencias discursivas entre el nacionalismo nostálgico de la izquierda desterrada y la retórica pan-Hispánica del régimen nacional-católico franquista. Al contrario del libro de Faber, que cuenta “a story of intellectual retreat and eventual political paralysis” (x): la de los desterrados; el cuento de Aub propone una movilización

política: la del inerme camarero sonorense, causada por una mezcla de cansancio y desesperación. Finalmente se decide por el atentado: “resuelto el mañana, desaparecerá el ayer.” (22-3) Con esta determinación machadiana consigue “entrev[er] un café idílico al que ya no acuden españoles a discutir su futuro enquistados en sus glorias” (22). Tanto el título del cuento como su segunda parte, el viaje de Nacho a Madrid, sitúan la narración en el género de la historia alternativa, o “alternate history” tal y como lo ha formulado Karen Hellekson. (4) Entre las convenciones que el cuento comparte con ese género está la de plantear el papel del individuo en el proceso histórico: (5) un camarero que lleva a cabo la praxis política definitiva, el tiranicidio. Aunque no lo hace por motivaciones ideológicas, ahí yace la ironía, y quizá la razón de su posterior condena. El regreso a México tras su periplo turístico-exterminadores lo que mejor acaba de saturar el cuento de ironías y venganzas. En breves líneas resume Aub su fracaso: a los anteriores refugiados se han unido ahora los falangistas que huyen de la tercera república. La sátira del café español y de su mesero se desborda.

Hace años que se lleva fraguando una adaptación cinematográfica de este relato. En un principio iba a llamarse *Café Cortado*, y para ese proyecto, que iba a dirigir Pedro Olea, escribió un guión Vicente Leñero junto con Manuel Matji. (6) Finalmente ha sido el equipo del director mexicano Arturo Ripstein, con su habitual colaboradora Paz Alicia Garcidiego el que ha llevado a cabo el proyecto de Mate Producciones. (7)

En la película de Arturo Ripstein *La virgen de la lujuria* (2002), (8) el denso cuento de Aub queda reducido a una paródica farsa final, en realidad un apéndice o coda en blanco y negro, que se distingue claramente del resto del filme, preocupado por la obsesiva recreación de las posibles perversiones sexuales del mesero, ahora llamado “el

Mikado” (Luis Felipe Tovar). Este corto juxtapuesto no reinterpreta y complementa el resto de la historia de la manera en que lo consigue la “Historia del amante menguante” en *Hable con ella* (2001) de Almodóvar. En la cinta de Ripstein se nos ofrece una interesante comedia musical con titulares narrativos superpuestos y escenas documentales de desfiles fascistas del gallego caudillo, en el minuto 130 de la película.⁽⁹⁾ Se trata de la culminación de escenificaciones gráficas y teatrales de la lucha libertaria que dirige el anarquista Gimeno (Juan Diego) en el sótano donde Nacho solía recrearse con su colección de fotografías pornográficas. El sótano histórico del anarquista y el del pornógrafo coinciden en su liminalidad escénica, en su obscenidad literal. Es momentáneamente un sótano de la historia marginal que comparte pinceladas con aquel espacio soterrado de la historia de Yugoslavia propuesto en *Underground* (1995) por Emir Kusturika. En este sótano mexicano transformado por el exiliado español, se conmemora la historia marginal y borrada de las victorias anarquistas, un espacio en el que no sólo se rescribe la historia con un argumento alternativo, sino que también se llega a crear una nueva proyección temporal. El simulacro de Franco contra el que Mikado dispara, sangra. Como si se tratara de una irónica reversión de uno de los milagros de santas figuras ensangrentadas que tanto fervor provocaban entre las piadosas beatas del franquismo, el icono del dictador se convierte sinecdóquicamente en el generalísimo. Se transustancia y sangra. De esta manera, Ignacio Jurado puede llevar a cabo su juicio, aunque al igual que en la historia original, no actúe por motivaciones políticas.

Es en este aspecto de la motivación del mesero para llevar a cabo el tiranicidio, donde la historia de Aub y la de Ripstein difieren de manera radical. Donde Aub había propuesto hastío y velada xenofobia, Ripstein y Garcidiego proponen una dolorosa atracción masoquista y la búsqueda de una masculinidad perdida. La caracterización

sexual del Nacho de Aub es concisa y misteriosa: “Vida sentimental nunca tuvo; carece de interés masculino: nació neutro, lo dio por bueno.” (10) Una breve línea, una sugerencia apenas, que se repite a lo largo de la narración en sus relaciones con clientes y en su proxenetismo habitual, da pie a Ripstein-Garcidiego para desarrollar una intensa vida privada en la que abundan los fetiches y la lujuria reprimida, de ahí la virginidad del título.

Esta última propuesta de Ripstein, ofrece una interesante alternativa, aunque en ocasiones resulte morosa, a la dolorosa y genial fidelidad al hipotexto que había caracterizado su adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* (1998). Ahora Ripstein deforma y transgrede la mecánica transposición de la historia y la traspassa a un tempo cinematográfico y a la vez estático y estetizante: utiliza el texto de Aub como excusa que queda diferida y pospuesta, aunque celebrada en el lugar privilegiado del epílogo. Pese a que la historia de los exiliados queda suspendida en un segundo plano, un ruido de fondo que no acaba de configurarse en temático, la figura de Lola complementa esa ausencia espectral. La interpretación de Ariadna Gil es un tanto extravagante y muestra su versatilidad de manera especial al contrastar notablemente su sobre actuación como Lola, la prostituta española enamorada y sádica que ignora y azuza Nacho-Mikado, con su otro papel de Lola, Lola Cercas, en *Soldados de Salamina* (2002), dirigida por David Trueba, y producida, como no, por Lola films. Aquí parece incidir de manera especial la dirección preciosista y detallada de Ripstein, que en este punto concreto, al igual que en la magnífica iluminación y en la estudiada textura fotográfica, parece preferir el exceso y el manierismo. La versión cinematográfica favorece así un resquicio apuntado por Aub en su caracterización del mesero como asexuado alcahuete de donde Ripstein desarrolla

el tema del “puto” reprimido, encerrado en su armario o sótano, y la sumisión masculina a un fetiche de carne y hueso.

Ostracismo sexual y político quedan conjugados en ese extraordinario sótano que se convierte en un espacio subversivo mucho más válido que el Café Ofelia, donde tienen lugar los aspavientos tragicómicos de los amantes imposibles y las conversaciones con sordina de una revolución cancelada. Ofelia y Lola son significantes sinonímicos en una historia que permanece saturada por represiones y convulsiones, mimos y gesticulaciones. En contraste con el cuento de Aub, sin embargo, esta saturación no es producto de la ironía calculada sino más bien de lo burlesco y lo carnavalesco, un baile de disfraces satírico sin sátiros de digna mención, que comparte con el cuento el deseo frustrado de acabar con el poder usurpador, represor y perverso.

Notas

(1).Max Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (Mexico: Libro MexEditores,1960)

(2).Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: Literatura y exilio* (Barcelona: Quaderns Crema, 1995),p.75-6.

(3). Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2002)

(4). Karen Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time* (Kent: The Kent State University Press, 2001)

- (5).Uno de los atributos del género según la remisa formulación de Hellekson, p.
4.
- (6).<http://www.alfaguara.com/scripts/alfaguara/noticias/amplia.asp?codNoticia=3>
713
- (7).<http://www.mateproduction.com/intro.html>
- (8).Ver la interesante página dedicada a la
producción: <http://www.lavirgendelalujuria.com>
- (9).Como siempre, una de las ventajas de la versión en DVD es la posibilidad de
visionar el capítulo 18 directamente.

**Erotismo, actuación y la construcción de identidad:
La nave de los locos de Cristina Peri Rossi**

Leah Fonder-Solano
University of Southern Mississippi

Entrar en la obra de Cristina Peri Rossi conlleva deslindar varios niveles del texto. Su erotismo desbordante, unido con una intensa preocupación social, se descubren mediante complejas estrategias narrativas, obligado al lector a construir su lectura a través de subtextos, autorreferencias, alegorías, cambios de género literario, voces intercaladas, cambios de narrador y más. La novela más reconocida de Peri Rossi, *La nave de los locos*, extiende esta experimentación tanto a la temática como a la forma.

Esta novela traza el peregrinaje físico y teórico de Equis, protagonista universal y extranjero permanente, que viaja entre múltiples ambientes y experiencias sociales en un intento de solucionar el rompecabezas con que le reta un rey en los sueños: "Cuál es el tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama?" (195). La respuesta a este enigma se le revela al presenciar un espectáculo de *strip tease* irreverente que enfrenta los valores tradicionales de la audiencia con un intento de redefinición sexual por parte de los actores. La presente investigación pretende indagar en este encuentro de perspectivas conflictivas que incita la actuación de este espectáculo, enfocando específicamente la inversión irónica de las expectativas asociadas con los papeles de actor y espectador, los elementos paródicos y subversivos de la narración, y el efecto que ejerce el espectáculo en el protagonista.

Para iniciar una discusión de los experimentos textuales con relación a la identidad sexual, conviene primero mencionar el estudio *Gender Trouble* por Judith Butler, que cuestiona el determinismo biológico implícito en nuestro concepto cultural de "sexo." En términos generales, el género denota la influencia del entorno social en la identidad sexual, mientras el sexo se refiere al factor biológico de la misma. Según Butler, al descartar la noción de que exista un componente biológico en la formación de la identidad, el sexo, igual que el género, se vuelve una forma de comportarse, una actuación. De esta manera, el sexo y el género sexual, que se manejan teóricamente como factores dispares, se funden en un sólo criterio que se manifiesta a través del comportamiento. Por lo tanto, actuar de una manera inesperada o negarse conscientemente a seguir el papel genérico que la sociedad impone, "puede ocasionar la proliferación paródica y el juego subversivo del significado de género" (33).

Peri Rossi parte conscientemente de esta premisa para desafiar las definiciones convencionales de la identidad sexual. La novela *La nave de los locos* propone uno de sus experimentos más audaces en el personaje de Lucía, quien se vuelve andrógino, o sea, una mezcla irresolublemente ambigua de lo masculino y femenino. Aunque Equis conoce y se interesa en ella como mujer, cuando la ve más adelante sobre el escenario de un club de bailes eróticos, ella se ha vuelto:

Un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos,

pero indisolublemente ligados de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos (195).

En este club, Lucía juega el papel de Dolores del Río acompañada de otro actor que asume la imagen de Marlene Dietrich. Sin embargo, su transformación va más allá de la actuación o travestismo típico de tales clubes. Aunque era mujer y aún ahora luce un disfraz femenino, Lucía ha experimentado un cambio tan radical que trasciende el sistema binario de identidad sexual. Este cambio se realiza no sólo por medio de la ropa y el disfraz sino más específicamente por su actuación o conducta, punto que se subraya por el hecho de aparecer sobre un escenario. Su actuación parte de una conciencia clara de la inmensa carga social de sobreentendidos sexuales y representa una actitud de rebeldía frente al binario tradicional. Estos actores, dando vida a las posibilidades subversivas que propone Butler, tienen un doble propósito. Intentan encarnar la posibilidad de una identidad alternativa y liberarse a sí mismos a través de la actuación ambigua, pero también poner de manifiesto la ambigüedad sexual de su audiencia. "Dolores" y "Marlene," como las figuras fuertes y rebeldes cuya semblanza adoptan, intentan recalcar que su transgresión de normas, lejos de ser una simple exhibición de monstruosidades, pornografía, o perversión, enseña una dualidad característica de todo ser humano.

Este deseo de alcanzar una audiencia mayoritaria corresponde al propósito de la misma autora en utilizar protagonistas masculinos en esta y otras obras a pesar de críticas agudas por parte de algunos grupos feministas. En una entrevista con Adriana Berguero, Peri Rossi afirma su intento de alcanzar una audiencia mayoritaria, de dirigirse a

problemas universales, sin que los lectores rechazen su mensaje por tratarse de tendencias sexuales minoritarias:

Lo universal sigue siendo masculino, blanco y europeo... yo el día que quiera hablar realmente sobre la pasión amorosa lesbiana, si es que hay algo que decir específico acerca de eso, [lo haré]... Porque yo creo que el amor no tiene sexo... no le vamos a poner a la literatura, que justo es el reino de la libertad, unos condicionamientos que, ni siquiera, la propia naturaleza tiene... en ese caso, yo quería hacer el análisis para luego involucrar al lector y que luego no se quejara, "ay, claro es que son enfermas, esto les pasa por ser lesbianas" (79).

Con demostrar la mutabilidad del género sexual, "Dolores" y "Marlene" ponen en evidencia que los papeles sexuales que la sociedad considera biológicamente determinados, fijos, y naturales más bien se construyen a base de la intención y de la actuación. Más aún, el espectáculo resalta lo grotesco, absurdo, y artificial del papel masculino. En este respecto, Peri Rossi caracteriza como neurótica la imposición social de definiciones restrictivas de sexo y género en una identidad personal compleja y multifacética porque,

crea una tensión entre la multiplicidad de ser y las exigencias sociales: no hay nada más ridículo que un hombre que se cree muy hombre; esto es siempre una simplificación, una reducción (*Soñar* 50).

Dicho de otro modo, la definición del género sexual no sólo delimita sino limita cada aspecto del ser. El sexo-género se manifiesta en factores externos (e.g. la educación, las actividades, el trabajo, etc.), pero también facetas de la personalidad que suelen considerarse asuntos de libre elección: preferencias personales, pasatiempos, habilidades, gustos, y opiniones. Cuánto más rígidas las exigencias sociales de género-sexo, más difíciles el acoplamiento a estas normas por parte de una humanidad inmensamente variada. El individuo que intenta reducirse a dichos parámetros, luego, llega a formar una caricatura neurótica, como se observa en el caso de la audiencia masculina de "Dolores" y "Marlene."

Los espectadores en esta escena se funden en una masa grotesca de fisgones sudorosos y animalescos:

Arrellenados en sus asientos, con esa falsa seguridad que les daba el ser muchos y anónimos, haber pagado la entrada, estar abajo y no arriba, tener el abdomen con grasa, el aliento pesado, el chiste fácil y un músculo reflejo entre las piernas, los espectadores ... se sentían dominadores, desinhibidos, irresponsables. El anonimato y el sentimiento de formar parte de un mismo grupo (no había casi mujeres en la sala) estimulaba una conducta provocativa, obscena, falsamente ingeniosa. Se oían chistes, burlas, réplicas, bolsas llenas de aire que estallaban, largos eructos, silbidos, aplausos y pataleos (190).

En una inversión irónica, aquí la audiencia, no los actores, hace el verdadero espectáculo. El público responde a la actuación transgresiva de los artistas con una reafirmación masculinista exagerada. No sólo ostentan su propio concepto tradicional de la masculinidad, sino que intentan ridiculizar y menospreciar a "Dolores" y "Marlene"

con palabras y sonidos cuyo uso se ha limitado (hasta hace poco) estrictamente a los hombres.

La crítica cinematográfica Laura Mulvey, en su clásico análisis freudiano de la experiencia cinematográfica, explica tal comportamiento por parte del público masculino como una reacción de autoafirmación ante la amenaza evidente de castración que representan las artistas. Mulvey afirma que la estrella femenina inspira dos reacciones posibles por parte del espectador masculino: la reenactuación traumática, la interrogación sádica, la desmistificación, castigo o rescate de la mujer culpable, y el fetichismo, la fascinación obsesiva que tranquiliza las inquietudes masculinas al volver a la mujer "peligrosa" un objeto familiar (421). En el caso de *La nave de los locos*, la amenaza a su masculinidad es aún más directa: detrás de la fachada femenina acecha el peligro de la desintegración de su identidad sexual. La primera tendencia de Mulvey se evidencia claramente en el intento por parte de los espectadores de juzgar y desmitificar el misterio de la diferencia sexual. De hecho, el mismo anuncio de publicidad les reta a hacer precisamente eso:

SENSACIONAL ESPECTÁCULO

TRES PASES CONTINUOS

PORNO-SEXY:

SENSACIONALES TRAVESTÍES

HOMBRES O MUJERES?

VÉALOS Y DECIDA USTED

MISMO

(Franja verde) (p.189).

Las expectativas que crea la cartelera, junto con el hecho de haber pagado la entrada le proporciona cierta sensación de superioridad a la audiencia. De ahí, los espectadores asumen el papel autoritario de juez: evalúan la actuación y expresan su aprobación o desagrado a través de burlas obscenas y ruidos corporales. Ya que la actuación se justifica solamente en cuanto beneficie al público, éste percibe a los actores como productos de consumo. Por ende, los hombres del público no se limitan a presenciar la actuación y tomar una decisión. Les emociona lo que es, a sus ojos, la degradación de los actores, y solicitan tanto la complicidad de sus compañeros como la humillación de los actores a través de los comportamientos citados. Varios incluso intentan subir al escenario para controlar los eventos y/o efectuar el "castigo" de los actores "culpables."

La segunda reacción que señala Mulvey, el fetichismo, se manifiesta aún más claramente en la novela. Aquí el público distancia a los artistas ambos física y emocionalmente. Sus expectativas, como su concepto de género sexual, se construyen sobre una base de opuestos binarios: juez/juzgado, espectador/espectáculo, superior/inferior, invulnerable/expuesto, anónimo/identificado, libre/restringido. La ubicación del escenario y la iluminación contribuyen a la creación de una división radical entre público y actores: mientras la audiencia se congrega en un área oscura y protegida, los actores se encuentran expuestos y vulnerables sobre un escenario elevado e iluminado (al cual la audiencia, sin embargo, tiene acceso libre). La oscuridad, junto con la cantidad y uniformidad de los espectadores, también les concede cierto anonimato. La cartelera

fuera del teatro, en contraste, define de antemano a los actores. Tal anuncio crea para "Dolores" y "Marlene" la expectativa de exhibición erótica muda; mientras los espectadores expresan a voces sus reacciones, los actores no deben adelantar sus propios comentarios ni expresar su opinión del público. De ahí que los espectadores, confiados en su posición de superioridad, subliman las dudas amenazantes por medio de vulgaridades predecibles: las groserías, los eructos, los silbidos, etc.

El trabajo de los actores, luego, consiste en subvertir las expectativas de su audiencia (y los promovedores del espectáculo) a la vez que aparentan cumplirlas. Desafiando su programación como acto, "Marlene" y "Dolores" se estimulan de forma genuina. Aunque utilizan la reacción frenética de la audiencia como estímulo a su propio erotismo, a través de toda la función desatienden las exigencias del público para dedicarse la una a la otra. Se disfrazan, se desvisten y se seducen sobre el escenario. Aunque se tratan entre sí con cariño y pasión, reciben a los espectadores con indiferencia, e incluso con desprecio. Cuando algún miembro de la audiencia se sobrepasa los límites de su papel de testigo, "Dolores" a su vez abandona su rol como espectáculo mudo:

varios se ofrecían para ayudarla, pero Dolores, brava chicana, defendía el territorio, Dolores no iba a permitirlo, el precio es por ver y no por tocar, queridito mío, qué te has creído tú, hijo o hija de tu madre... (192).

Esta respuesta a la insolencia de los espectadores desafía sus papeles prescriptos tanto de actor como de mujer. Con esta reacción se apropia de la agresividad, la

arrogancia, y la vulgaridad que su público masculino creía terreno propio exclusivo. A la vez, esta contestación subraya que los actores asumen una identidad ambigua de forma consciente. Desempeñan esta actuación con el propósito de autodefinirse, lo cual los lleva a retar y desafiar las expectativas del público.

Más bien, imponen su propio punto de vista, apoyados por el narrador, quien privilegia la perspectiva de los actores a lo largo de la escena. Por lo tanto, falla el intento por parte de los espectadores de escarmentar a los actores transgresivos; al contrario, el público parece ridículo en su parodia de la hombría. A pesar del contorno lascivo de su reconstrucción sexual, el narrador contrasta la artificialidad de esta masculinidad con el carácter voluntario, auténtico y natural de la actuación de Lucía:

[Era] un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser y no quien estaba determinado a ser (191).

Lejos de presentar el espectáculo lesbiano/travesti como aberración sórdida, el narrador describe los movimientos de "Dolores" y "Marlene" con respeto y admiración. El protagonista, Equis, expresa su acuerdo al presenciar la actuación: "hasta los brutos son sensibles a la ceremonia de sus manos" (192). "Dolores y Marlene," por su parte, no sólo subvierten los roles tradicionales de género sexual, sino que también resaltan la posibilidad latente de ambigüedad sexual de su audiencia. Si con su espectáculo demuestran que el sexo-género se constituye por medio de las acciones, los andróginos

perciben esta misma ambigüedad sexual en todos, como evidencia Dolores en su ofuscación deliberada del sexo del transgresor, "hijo a hija de tu madre" (192). Esta subjetividad subvierte el intento por parte del público de reducirlos a objetos de deseo. Más bien, cuando Equis sale detrás de la cortina en busca de Lucía, los actores lo ven a él como objeto:

Equis quedó de pie, junto a la puerta, con la penosa sensación de que las mujeres lo miraban sin curiosidad, sin sorpresa, como si fuera un objeto. Una mesa o un ropero junto a la puerta, obstaculizando el paso (195).

Esta desconcertante falta de reacción a la presencia de Equis no simplemente invierte las relaciones de sujeto-objeto que proyectaban los espectadores masculinos sino que las sobrepasa. Ya que los actores son autosuficientes, el hombre no despierta el menor interés erótico. Más bien, se vuelve un objeto inerte, un mueble que sin embargo obstaculiza su felicidad por ser portavoz de actitudes patriarcales.

Aunque los actores no reaccionan ante la presencia de Equis, su proximidad a Lucía incita una transformación radical en el protagonista. Al presenciar la ambigüedad sexual de Lucía, Equis percibe la clave del enigma onírico del rey, símbolo del orden patriarcal: para poder ser pareja apropiada para Lucía, tiene que renunciar a su virilidad, o sea, tiene que descartar su identidad masculina, con todos los sobreentendidos culturales que conlleva. Al realizar este cambio, Equis, como Lucía y su compañero/a, se volverá

andrógino y, en el proceso, ayudará a derrumbar la jerarquía occidental que se construye sobre la base del sexo:

Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo, animales extraños huyen por los cerros... y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un caballito de juguete, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido... se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir (197).

La unión del punto de vista del protagonista con el parecer de los actores pone fin al conflicto entre las exigencias masculinistas del público y los experimentos subversivos de los actores. Su transformación comprueba el dominio de la subjetividad andrógina a la vez que reafirma la superación del sistema binario de identidad sexual como proyecto viable. Significativamente, Equis experimenta esta revelación después, y no durante el espectáculo; así borra toda distinción entre la actuación sobre un escenario y la actuación de la vida cotidiana. Al reimaginar la identidad sexual en términos de actuación, esta novela cuestiona no solamente la economía de género sexual sino todo el sistema subyacente de lógica binaria que rige sobre nuestro sistema social. *La nave de los locos* a cada paso rechaza soluciones fáciles y inversiones binarias. Las andróginas, poniendo en juego las ideas de Butler, reducen el sexo a una forma de comportarse, viviendo la ambigüedad dentro y fuera del escenario.

Con esta autoafirmación de identidad, abren un espacio para imaginar un mundo dentro del cual la diferencia y la diversidad no sólo se tolera sino que se celebra.

Bibliografía

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

---. Interview. *Soñar para seducir*. By Elena Golano. *Quimera* 25 (1982): 47-50.

---. Interview. *"Yo me percibo como una escritora de la Modernidad": Una entrevista con Cristina Peri Rossi*. By Adriana Berguero. *Mester* 22 (1993): 67-87.

***Alem*, de Pedro Orgambide:
testimonio, representación y narratividad en una biografía histórica**

Marta Lena Paz
Universidad de Buenos Aires - TEALHI

Consideraciones previas

No es la primera vez –esperemos que no sea la última- que el escritor, novelista, dramaturgo y crítico Pedro Orgambide elige como protagonista de alguna de sus ficciones a una figura histórica fundamental en la historia argentina. Tal, Manuel Dorrego en *Una chaqueta para morir* (1998) y *Alem*, en la novela homónima (2001). (1)

Si bien hay diferencias apreciables entre ambas, también es posible puntualizar recursos de composición analógicos en cuanto a la composición temporal: la multiplicidad de hechos se concentra en un lapso muy breve y acotado: la hora precedente al fusilamiento de Dorrego y la duración del trayecto de Alem hasta el Club del Progreso. (2)

En una primera instancia podría entenderse a *Alem* sólo como una biografía; sin embargo, el título completo *Alem o La noche es buena para el adiós*, (frase que pertenece a José Martí) le otorga ciertas connotaciones paratextuales que en algún modo exceden la objetividad, condición primordial de la biografía, de acuerdo con ciertos criterios epistemológicos.

Según nuestro enfoque, pese a focalizarse en la biografía de un hombre público, la obra no es incompatible con los procedimientos de ficcionalización propios del discurso narrativo, especialmente los novelísticos.

Por otra parte, el tema se torna más complejo cuando el biografiado es un personaje histórico, lo que nos lleva a la reflexión de ciertos conceptos: historia-ficción, realidad y representación.

Leonor Archuf "... no es extraño que en ocasiones el discurso se hace historia o la historia se hace en el discurso, con las marcas de la subjetividad. La biografía acontece en esa dimensión. (3)

1. La biografía y el discurso del otro

El relato biográfico plantea el problema de la otredad, es decir, un autor biográfico es el "otro" que va relatando las alternativas del otro, el héroe. Asimismo, lleva implícita una valorización del mismo.

De acuerdo con Bajtín "Los biográficos son los valores comunes compartidos entre la vida y el arte; es decir, pueden definir los actos prácticos como su finalidad; son formas y valores de la estética de la vida. El autor de una biografía es ese otro posible que nos obsesiona en la vida con una gran facilidad". (4)

Además, en la biografía resulta importante reparar en la función del receptor-lector, la cual se intensifica de acuerdo con la naturaleza del héroe, sobre todo si se trata de una figura histórica de gran relevancia y complejidad como Alem. La distancia temporal del referente histórico opera tanto sobre el biógrafo como sobre el receptor biográfico. Ambos se han representado imágenes organizadas sobre un mismo objeto.

Si abordamos la obra narratológicamente la organización de la historia ofrece ciertas dificultades. En la biografía, no sólo importa representar el mundo personal del héroe, sino que es imposible obviar su pertenencia a un grupo históricamente muy definido. La voz de los hombres públicos se entremezcla con los diversos registros de otras voces.

La acción de Alem se inicia en la noche del 1º de julio de 1896 cuando el personaje asciende a un coche cuyo destino es el Club del Progreso. La novela biográfica se complejiza, pues "cuenta con un lector familiar que participe en un mismo mundo de la otredad; este lector ocupa la posición del autor" Bajtín, p. 146. El fusilamiento del padre de Alem y su posterior suicidio fueron hechos que permanecieron durante muchos años indelebles en el imaginario popular. Mas esto sugiere una confrontación valorativa, a veces de signos contrapuestos.

Si de acuerdo con White es posible considerar en algunos aspectos, a la historia como una escritura de ficción, también lo sería el relato de la vida de un personaje histórico. Este último caso implica ciertas dificultades para organizar la narración pues se intenta representar esa vida en su totalidad.

Según White el relato histórico debe respetar el orden cronológico pero no sólo los acontecimientos han de registrarse dentro de un marco cronológico sino como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia. Desde el punto de vista de la ficción Alem, no es la cronología el eje organizador de la historia. No hay una ordenación vertical de los hechos, pues éstos configuran en sí mismos un abigarrado material novelesco, que la compleja vida de Alem otorga al biógrafo-escritor.

Sin embargo, los acontecimientos se van expandiendo sobre un eje estructurante: el tema del viaje. Pero este viaje posee cierta peculiaridad: la imposibilidad de retorno. Narratológicamente, la historia se construye mediante la intercorrelación de dos elementos básicos: el recuerdo y la memoria. En realidad, Alem sólo es "un hombre que viaja en su memoria por el tiempo" p. 236.

2. El discurso biográfico como mediador entre lo público y lo privado

El recuerdo y la memoria manipulan todas las instancias narrativas, pero consideremos en primer lugar que todos los personajes son referenciales y los hechos, reales. Por eso en el mundo de la representación convocado por la memoria de Alem conviven personajes de relevancia histórica –Roca, Juárez Celman, Mitre, Dominguito Sarmiento, el pintor Cándido López-; y hechos históricos: la batalla de Pavón, la guerra del Paraguay, la creación de la Unión Cívica Radical, la Revolución radical de 1890.

En cierto modo, la obra resulta la biografía de una época del país. Pero la memoria de Alem va rescatando asimismo al pueblo, encarnado por los payadores, Gabino Ezeiza, que romancean la repercusión popular de la historia. No hay una correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso; la narración global se realiza desde un presente único e irrepetible: el 1º de julio de 1896.

Alem pertenece a la historia y protagoniza hechos y circunstancias objetivas, pero también lo privado se entrecruza constantemente. De ahí, como puntualiza Leonor Archuf, lo biográfico se constituye como una especie de mediación entre lo público y lo privado. (5)

En la novela de Orgambide hay una íntima relación entre los dos ámbitos, debido a la naturaleza de algunos sucesos. Tal, el fusilamiento del padre de Alem en la Plaza de la Concepción, constituye un nefasto hecho público, una emergencia del polémico referente histórico. El recuerdo ominoso de un suceso presenciado por numeroso público siempre se mantuvo inalterable, durante toda su vida.

En el discurso narrativo este episodio real instala la proyección ficcional de la historia. "La silueta del cochero a la luz del farol es una sombra chinesca como la del teatro de diversiones, una sombra que se recorta como las figuras del sueño que persiste, donde él, Leandro, no es el hombre que es, sino un chico que presencia la muerte de su padre" p. 9. Durante toda la narración y pese a su protagonismo histórico, nunca dejó de ser aquel niño que asistía sin comprender el por qué de ese nefasto episodio.

En el relato biográfico la interioridad tiende a exteriorizarse y lo exterior se interioriza. En consecuencia, abundan las situaciones que conjugan la vida pública de Alem, fuertemente imbricada en las alternativas fácticas del proceso histórico-político del país, con su privacidad. Entre otras, resulta muy ilustrativo el diálogo entre Alem y su hermana Tomasa, que sostienen en el calabozo donde él se encuentra detenido por haber organizado uno de sus tantos intentos revolucionarios. En una especie de distensión afectiva, Alem se acusa de sólo pensar en sí mismo y en su política, pese a las afectuosas protestas de su hermana. Al finalizar la conversación Tomasa le pregunta "¿Qué le digo a Catalina?" (Ella es una de las mujeres amadas por Alem). La respuesta de Alem explicita y ratifica lo antedicho "Que voy a volver, que me espere". Pero a continuación agrega "Ah, llevale esta carta a Adolfo Saldías. La está esperando" p. 173. Dicha carta explica las razones por las cuales fracasó ese intento de rebelión. (6)

Las cartas, los discursos parlamentarios de Alem, los artículos periodísticos y científicos que se transcriben, son representaciones no narrativas de una realidad histórica que sin embargo integran un discurso ficcional total. Tales, el manifiesto de la Junta Revolucionaria al pueblo, en 1890, y en especial la carta, testamento político de Alem, exceden lo puramente documental. Adquiere un matiz que lo aproxima a la tonalidad lírica de algunos de sus poemas: "Entrego, pues, mi labor y mi memoria al juicio del pueblo, por cuya noble causa he luchado constantemente" p. 246. (7) Constituye la última carta de las tantas que escribió a distintos destinatarios durante toda su vida, en su último día. "La historia dirá que fue un hombre de acción, pero construye su vida con palabras, con ideas, con voces como sombras que quedarán en los archivos del Congreso y por un tiempo en la vida de un hombre, en la memoria de los que lo escucharon en los frontones y en los teatros" p. 246. Dicho fragmento en tercera persona que despliega su discurso desde el presente, nos remite a considerar, aparte del público y del privado, otro espacio: el de la reflexión, propia y ajena, lo que implica referirse a las distintas voces que captan desde diferentes ámbitos, una compleja realidad política que luego devendrá en historia. Tales: el campo de batalla, el refinado Club del Progreso y los almacenes del suburbio (todavía era la pampa) donde los payadores romanceaban los sucesos del momento.

El discurso del "otro" supone una focalización externa: según J. M. Pozuelo Yvancos es aquella en que el narrador permanece fuera de los hechos narrativos y no sometido a la información que éstos le suministran. Narratológicamente se entrecruzan las diversas categorías de discurso: el directo, el indirecto libre, el directo libre. En algunas secuencias el narrador-personaje utiliza la tercera persona para hablar de sí mismo, lo que resulta una manera de tomar distancia del hecho concreto al reflexionar sobre su sentido, por ejemplo, la guerra del Paraguay.: "Uno es carne de cañón –piensa

Leandro- Uno avanza con el fusil o el sable, grita u oye una orden o una injuria y se queda como suspendido en el tiempo. Con el corazón agitado, sudando el miedo, uno se funde con esa masa que avanza y siente el vértigo y la embriaguez de estar en medio del combate. Y uno habla por ellos" p. 42. El vocablo "uno" implica en primer término la intencionalidad de fundir el yo individual en la conciencia colectiva, y resulta un signo de enlazar el presente y el pasado. En ciertas instancias el discurso del autor se despersonaliza para exponer circunstancias puntuales de la vida de Alem: "Se sabe que Leandro N. Alem carece de fortuna personal. Vive con su familia en una casa alquilada" p. 181. También resultan muy significativas –tanto desde el punto de vista ideológico y narratológico las reflexiones de Alem en primera persona acerca de las desigualdades sociales. En cierta ocasión, cuando se dirige, según le era habitual, al Club del Progreso, siente la grata velada que va a compartir con amigos y adversarios "como una traición. Me explico: ...yo no podía dejar de pensar en las mujeres y los hombres que carecían de las cosas más elementales. Una invisible línea nos separaba a los que estaban allí de los que se hacinaban en los conventillos de la ciudad" p. 180. La frase anticipatoria "Me explico", lleva implícita la presencia virtual de un destinatario a quien dirige su discurso.

Los recursos narratológicos organizan ficcionalmente el material biográfico que involucra asimismo una serie de personajes históricos o no que integran el mundo representado público y/o privado. Entre ellos se destaca Patricio Ordóñez, posiblemente la voz del autor; dramaturgo y novelista frustrado, después del suicidio de Alem, ante las honras fúnebres que se le rinden "medita sobre las contradicciones de un país que reparte castigos a los vivos y premios a los muertos" p. 252. Preanuncia la potencialidad de la figura de Alem, que se ha hecho acreedora de perdurar mediante la escritura. "Desearía

escribir, si pudiera, la historia de su amigo. Pero tal vez ya es tarde, Leandro, otros lo harán" p. 253.

Durante el transcurso de la narración las instancias de lo público y lo privado, que se inscriben en el desarrollo de historia y discurso, se vinculan mediante diálogos e imágenes descriptivas, que a veces adquieren carácter escénico. Por otra parte, con la reiterada representación del coche que va atravesando la ciudad la historia adquiere rasgos visuales y auditivos de la imagen fílmica pues el lector puede asimilarse al espectador que ve la constante silueta de un carruaje y oye el repiquetear de los cascos del caballo.

En síntesis

Hemos intentado puntualizar los rasgos y recursos susceptibles, de ubicar lo biográfico en la categoría de novela. Y por último, y a título de reflexión personal, pensamos: el coche vacío que aparece en la obra después de la desaparición física de Alem representa una metáfora del destino histórico del país, que ha dependido y dependerá de la persona que logre y/o pueda ocuparlo. Así lo expresan los versos con que concluye el payador cuando ve pasar un coche placero sin nadie a quien llevar.

El tiempo dirá hasta cuándo,
el tiempo dirá por qué
seguirá el coche rodando
que se lleva a Leandro Alem.
Y cuando pasen los años
el tiempo es sólo tal vez

otro contará la historia,
porque siempre hay un después. (p. 254)

Notas

(1). Véase Lena Paz, Marta Argentina. Las múltiples voces de una tragedia histórica argentina en la novela *Una chaqueta para morir*, de Pedro Orgambide. En: *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*.

(2). Sobre Alem Bernardo González Arrili escribió una medulosa biografía: *La vida atormentada de Leandro N. Alem*.

(3). Según Leonor Archuf, "En el terreno de la literatura lo biográfico comprende géneros consagrados históricamente, pero su existencia es tan antigua que según Philippe Lejeune suele alimentar el mito de eternidad (desde las peripecias del héroe en el relato oral, la biografía y autobiografía antiguas, la figura del pícaro, etc.)" p. 167.

(4). Bajtín establece que "un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno".

Y luego especifica que "los biográficos son los valores comunes compartidos entre la vida y el arte; es decir, pueden definir los actos prácticos como su finalidad, son forma y valores de la estética de la vida" p. 134.

(5). Leonor Archuf entiende los términos público y privado en el sentido que la modernidad les otorga: "el surgimiento de un espacio interior, opuesto o enfrentado a una

exterioridad de la idea de individuo en relación con la sociedad y de una distribución diferente de las esferas del quehacer humano, incluidas las más elementales de la domesticidad" p. 173-174.

(6). Adolfo Saldías, 1850-1914. Historiador, periodista político. Radical, participó en la Revolución del '96 y fue desterrado a Montevideo, donde comenzó la preparación de su obra *Historia de la Confederación Argentina*, de carácter revisionista.

(7). Algunas frases del testamento político, como la que concluye el párrafo, han adquirido una resonancia que ha repercutido y repercute aún en la consciencia popular. En el comienzo de la carta, escribe: "He terminado mi carrera, he concluido mi misión. Para vivir estéril, inútil y deprimido es preferible morir, sí que se rompa pero que no se doble" p. 245. La exhortación "¡Adelante los que quedan!" p. 246. En la novela, durante el entierro de Alem, repite dichas palabras el joven Marcelo T. de Alvear, futuro presidente argentino, p. 252.

Bibliografía

Orgambide, Pedro. *Leandro N. Alem o La noche es buena para el adiós*. Buenos Aires, Atlántida, 2000.

Archuf, Leonor. "Identidad y discurso: espacio de lo biográfico". En: *Revista del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras*, UBA, no. 1, nov. 1992.

Bajtín, Mikael. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1995.

Bal, Milke. *La narratologie*. Utrecht, H&S,

Baquero Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Madrid,

González Arrili, Bernardo. *La vida atormentada de Leandro N. Alem*. Buenos Aires, Ediciones Tiempos Modernos, 1957.

Pozuelo Yvanco, José María. "Teoría de la narración". En: *Curso de Teoría Literaria*. Coordinación: D. Villanueva. Madrid, Taurus, 1994

Martí y la ‘nueva mujer’

Oscar Montero
Lehman College & Graduate Center, CUNY

En los *Versos sencillos* de Martí, Eva es la mujer icónica, bella y traicionera: “Eva es rubia, falsa es Eva.” Fiel a su origen bíblico, la Eva martiana no sabe distinguir entre el oro puro y el falso. La “Eva loca” de Martí tampoco sabe distinguir entre la verdad y el simulacro y por lo tanto tampoco puede apreciar el amor de un hombre bueno.

No es mi intención argumentar en contra de la lectura que sitúa a Martí entre los misóginos finiseculares. Es cierto que los roles asignados a “la mujer” en la obra martiana son convencionales y sin duda responden a la reificación de la mujer, reflejada en una mirada omnipotente y viril. Por otra parte, como estrategia crítica, conviene distinguir entre los usos estéticos de la mujer, esencializada en la tradición patriarcal, y la mujer como ente político y social. Quiero situar mis comentarios en el cruce de este contraste entre los estereotipos femeninos del fin de siglo, la virgen, la madre, la hetaira, y la “nueva mujer” neoyorquina. De esta manera, podremos considerar los lugares comunes consabidos sobre las “faltas” de la mujer y a la vez señalar aquellos puntos en los cuales las oposiciones binarias entre los géneros-sexuales, características de la época pierden algo de su tensión y nos sitúan en un territorio más ambiguo, y en mi opinión, más abierto a la relectura del texto martiano. Se trata entonces no de repetir los aspectos bastante obvios del machismo de Martí sino de reconsiderar sus comentarios respecto a la mujer y el género-sexual y las cualidades que representa, sobre todo a la luz de la evolución radical del papel de la mujer en los Estados Unidos, durante los años neoyorquinos de Martí, 1880-1895.

A través de su obra, Martí utiliza metáforas e imágenes genérico-sexuales para representar aspectos claves de su ideario. Como es sabido, el nacionalismo, el americanismo, el sacrificio noble, el triunfo del espíritu, la visión cósmica centrada en el potencial infinito del “hombre” son los pilares de dicho ideario. La crítica reciente comienza a considerar la importancia del binarismo tradicional de los géneros sexuales como fuente del lenguaje figurado en el cual se expresan los puntos claves de ese prestigioso ideario.

La crítica ha señalado que la tensión entre lo viril y lo femenino frecuentemente informa, y a veces determina, las diversas representaciones de las ideas centrales del corpus martiano. Por ejemplo, en la retórica de los géneros-sexuales se representa la tensión entre el placer de los sentidos y el llamado a la rectitud moral, entre el espacio privado de lo erótico y el deber viril de la esfera pública.

En los comentarios sobre las obreras y las proto-feministas, Martí no rompe con los consabidos estereotipos; sin embargo, demuestra su atención a los cambios en el papel de la mujer en la metrópolis y su interés en interpretar estos cambios para el público latinoamericano.

En febrero 1882, dos años después de su llegada a New York, Martí comenta “el movimiento de la mujer,” o *the woman movement*, como se decía en ese entonces.(1) Los comentarios de Martí se intercalan en una de las crónicas epistolarias que enviaba a *La Opinión Nacional* de Caracas. A diferencia del ensayo, de argumento sobrio y tono oratorio, las crónicas de *La Opinión Nacional* se acercan a la variedad del *magazine* moderno. El rápido recorrido del observador martiano incluye detalles sobre la última moda en los grandes bailes, la reseña de los horrores de un incendio, las

condiciones de trabajo de la obrera neoyorquina, seguidos de un resumen compacto de la agenda de la “nueva mujer.”

En el artículo de *La Opinión Nacional*, Martí describe los bailes y soirées de la temporada invernal en New York. En la noche nevada brilla como una joya el salón donde se celebra el baile de los franceses, “que en Nueva York se cuentan por millares, y viven prósperamente de varias industrias”, escribe Martí. Son bailes “exuberantes de color y gozo”:

De guirnaldas de luces, de matices vivos, cuelgan el ancho salón de la Academia, y los palcos parecen balcón del corso de Roma en día de carnavales, y el tablado paleta de pintor, donde hubiera vaciado un niño revoltoso la caja de colores” (9:245).

El fragmento es una cápsula del estilo modernista, dinámico y visual. Al mismo tiempo, Martí se anticipa a la crítica del consumerismo de la clase ociosa en el célebre libro de Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class* (La teoría de la clase ociosa), publicado en 1899. Por otra parte, contrasta el “color y gozo” del interior con el exterior gélido y el precario refugio de “las casas de dormir,” donde por diez centavos se alquilaba un rincón donde pasar la noche. Ahora la descripción de Martí se puebla de figuras dignas de una de las fotografías de Jacob Riis, contemporáneo neoyorquino de Martí que documentó la miseria de los pobres en la capital imperial en *How the Other Half Lives*, la vida de “la otra mitad” en los *tenements* de Nueva York, publicado en 1890:

Agloméranse, coléricos y blasfemantes, los hombres más ruines o los más desventurados de la ciudad, a las puertas estrechas de miserables casas de dormir, en cuyas alcobas nauseabundas, ebrios de licor y de odio, que embriaga como el licor, yacen

desnudos por el suelo, en torno a una vieja estufa enrojecida, centenares de huéspedes (9:244-245).

El baile es el lugar de la máscara, el artificio y el lujo. El baile francés es un baile de disfraces, donde “[d]anzan guerreros duros, armados de coraza y guanteletes, con pajecillos enamoradores, que parecen tazas sonrosadas, rebosantes de espumoso vino de Borgoña” (9:245). Se trata sin duda de mujeres que se han disfrazado de pajes para acompañar a sus “caballeros”. El atractivo visual de la escena es evidente y el observador parece compartir el placer sensual de la escena. Característicamente, Martí introduce una nota discordante. La falsedad y el artificio se acercan peligrosamente a la zona de las identidades genérico-sexuales. Una mujer se viste de “pajecillo enamorado.” Las otras mujeres del baile, ataviadas como princesas, ceñido el talle con el imprescindible corset, se convierten en emblemas vivientes de la riqueza extravagante de la época. En las descripciones de Martí no falta ningún detalle: brocados exquisitos, gargantillas de diamantes o de excelentes imitaciones, abanicos de pluma de avestruz y tocados extravagantes. Aquí la mujer deslumbra al observador martiano, pero también es falsa, no por su “esencia femenina” sino por su apariencia y por su clase o por la clase a la que aspira. En este contexto, el hombre también puede ser falso y artificioso, como el vizconde en el baile del poema de *Versos sencillos*: “Marca un vizconde pintado/ El tiempo en la pandereta” (16:97).

Del baile y del contraste compacto y eficaz entre la opulencia y la miseria, Martí nos traslada a la escena de un incendio horrible en otra parte de la ciudad: “Ha sido un espectáculo terrible, cuya presencia no alcanzó a turbar el regocijo de los enamorados de la danza” (9:246). Ahora “bailan” las llamas, que devoran el edificio donde se encuentran

las imprentas más importantes de la ciudad. Martí conduce a sus lectores de la opulencia del baile al horror del incendio, de la admiración por la belleza de una joven en traje de baile a la crítica de un sistema que condena a las mujeres y a los hombres a la pobreza más abyecta.

En la madrugada helada, cuando ya se apagaban las luces del baile francés, el edificio de las imprentas estalló en una llamarada feroz. El *Sun*, el *Tribune*, el *World* y el *New York Times*, “diario severo cuyo jefe joven es honrado y brusco,” tenían sus respectivas imprentas en el edificio. En los comentarios de Martí el horror del momento es casi palpable: “Los pisos altos, llenos de trabajadores, de pobres mozas, que hacen oficio de cajistas, de niños recaderos, se llenaron de horror y de clamores” (9:246). Martí se fija especialmente en la situación precaria de las mujeres, atrapadas en los altos del edificio, las faldas voluminosas fácil presa a la “bestia” de fuego. A la vez comenta las pésimas condiciones de trabajo de las mujeres, que se asoman despavoridas a las ventanas, lejos del alcance de las escaleras de los bomberos:

Vese a una pobre negra, que, como perseguida de monstruos feroces, salta dando hon dos gritos de un cuarto encendido, se acurruca en el umbral de una ventana, se ase por no caer a la calle, de su mano ardiente, y se yergue de súbito, se recoge las ropas entre ambas piernas, exhala un alarido, y se arroja a la calle, en cuyas piedras chocó su cuerpo, despedazado con estruendo (9:246-247).

Lo patético de su último gesto pone en relieve el horror de la muerte de esta mujer: con cierto pudor femenino se recoge la falda entre las piernas antes de lanzarse a la muerte. Una joven mujer, “las manos manchadas de la gloriosa tinta del trabajo,” se arranca a girones el vestido en llamas, se deja caer, “arrogante y serena,” hacia una de las

escaleras y cae en brazos de un bombero. Otra mujer, “como vestida por las llamas” (se oye todavía el eco del baile de disfraces), no puede escapar, “desaparece en el turbión negruzco, como arrebatada por la fiera hambrienta” (9:247). Amanece y, escribe Martí, “Hoy ya todo es ceniza. Queda el respeto a los valientes, que han sido honrados con medallas; quedan los periódicos que mudan de casa, y están hechos de espíritu, por lo que no mueren en incendio; y quedan los cadáveres sepultados entre himnos religiosos, o enterrados en las húmedas ruinas” (9:247).

La escena apocalíptica del incendio sirve de marco a los cambios radicales que se asocian al movimiento proto-feminista. En la descripción de las ruinas del edificio y en sus comentarios sobre las víctimas, Martí sugiere que el movimiento a favor de los derechos de la mujer es inseparable de la pésimas condiciones de trabajo de los obreros en los Estados Unidos:

En esos escombros asoman, como guerreros de buena batalla, muertos en la mitad de guerrear, las armazones que sustentaban las cajas de tipos de imprimir, manejados a cambio de ruin salario, por débiles mujeres. Es verdad que llena de dolor ver venir de lejanos suburbios, en estas mañanas turbias que parecen madrugadas, a esas obreras valerosas que, al volver en la noche anterior de su ruda faena, reclinaron la inquieta cabeza, sin tiempo de soñar, en su almohada dura y fría (9:247-8).

Es conocido el asombro, incluso la ansiedad, de Martí frente a la cantidad de mujeres en la clase obrera de Nueva York. Las obreras se amontonan en los transportes: “Carros y vapores parecen a esa hora casas de huérfanas. Llevan la color mustia; la nariz roja; los ojos, como de llorar; las manos hinchadas. Van los obreros amparados de trajes gruesos, y ellas, de telas descoloridas, delgadas y ruines. Hacen la labor de un hombre, y

ganan un jornal mezquino, mucho más bajo que el de un hombre” (9:248). En el artículo para *La Opinión Nacional*, el lector atraviesa una serie de escenas inconexas, que finalmente se relacionan entre sí: el baile donde las mujeres modelan los trajes de última moda y las joyas más valiosas, el incendio donde mueren hombres, mujeres y niños de la clase obrera, la situación de las obreras y finalmente los esfuerzos del movimiento de la mujer que busca “poner remedio a esa miseria, que roe cuerpos y almas” (9:248).

Si en Nueva York Martí vio con asombro y con cierta ansiedad a las mujeres que luchaban por sus derechos, para el público lector en América Latina “el espectáculo”, la palabra que usaban, de estas mujeres era poco menos que escandaloso. Como buen periodista, Martí está siempre al tanto de la reacción de sus lectores y lectoras, reacción que sin duda anticipa y a la vez manipula habilidosamente. En sus comentarios sobre la “nueva mujer”, Martí inicialmente adopta un tono casi indignado frente al empuje “viril” de las defensoras de los derechos femeninos. En el consabido contraste norte/sur, la mujer de nuestras latitudes es “aquella frágil copa de nácar, cargada de vida . . . aquel lirio elegante que perfuma los balcones y las almas.” Ahora bien, hay que tener en cuenta que en “las ciudades colosales” del Norte las circunstancias son muy diferentes. En el Norte la mujer no puede darse el lujo de ser “aquel lirio elegante”; al contrario, es “una compañera de batalla, a quien [se] demanda brazos rudos para batallar”. El contraste reproduce los prejuicios de los lectores y lectoras de Martí; al mismo tiempo, se da por sentado que el escritor comparte dichos prejuicios. Por otra parte, los comentarios de Martí también sugieren un puente táctico entre los cambios radicales en la situación de la mujer en una sociedad industrializada y la versión tradicional de la mujer como amante frágil y madre devota, tan querida del público latino de Martí. Las hábiles fintas retóricas sobre el tema en cuestión se sintetizan en el párrafo siguiente:

Hay en esta tierra un grupo de mujeres, que batallan con una vivacidad y un ingenio tales en el logro de reformas a que aspiran, que, a no ser porque no placen mujeres varolines a nuestra raza poética e hidalga, parecerían estas innovadoras dignas de las reformas por que luchan (9:248).

Martí se identifica con el lector que considera sagrado el papel tradicional de la mujer, frágil virgen o casera fecunda. Sin embargo, presenta el nuevo papel de la mujer en la metropolis norteña como producto de circunstancias sociales específicas, que no deben ser juzgadas según los preceptos de la cultura latina.

El comentario breve y agudo de Martí sobre el movimiento de la mujer en 1882 se sitúa en el marco de un contraste entre la riqueza y la pobreza urbanas, entre el baile lujoso y la miserable casa de dormir, entre el festín y el incendio. En este contexto, la lucha de las mujeres está ampliamente justificada, aunque cause asombro entre los lectores de Caracas y Buenos Aires. El “congreso de damas” que Martí acto seguido reseña ha sido “convocado para abogar enérgicamente por la concesión del derecho de votar, a las mujeres” (9:248). El congreso de las mujeres que comenta Martí se celebró en 1882; es dato hartamente conocido que en los Estados Unidos la mujer alcanzó el derecho de votar en 1920. Martí cita todo un párrafo del discurso pronunciado por “una respetable anciana, con tal riqueza de dicción y propiedad de ademanes, que no había espacio a burlas, amigos y adversarios oían atentos y batían las palmas” (9:248). La mujer evidentemente se dirige a los hombres y dice así:

¡No nos dejáis más modo de vivir que ser siervas, o ser hipócritas! ¡Si ricas, absorbéis nuestras herencias! ¡Si pobres, nos dais un salario miserable! ¡Si solteras, nos anheláis como a juguetes quebradizos! ¡Si casadas, nos burláis brutalmente! ¡Nos huís,

luego que no s pervertís, porque estamos pervertidas! Puesto que nos dejáis solas, dadnos los medios de vivir solas. Dadnos el sufragio, para que nos demos estos medios (9:249).

Martí parece compartir con sus lectores y lectoras el estereotipo de la mujer, “frágil,” “el lirio” virginal o la madre fecunda; sin embargo, cita el discurso de la anciana con evidente admiración y, como diríamos hoy, con plena solidaridad.

Es notable el contraste entre la actitud de Martí hacia el movimiento de las mujeres en 1882 y los comentarios de Rubén Darío, treinta años después, sobre el mismo tema. En 1912, Darío, ya consagrado como el primer poeta modernista, escribe que las feministas, ya se usaba la palabra en castellano, “merecen el escarmiento” porque, entre otras cosas, son unas “marivarones,” la variante elegante de “marimachos,” sin duda la palabra que Darío tenía en mente (2:550). Según Gail Bederman, autora de *Manliness and Civilization* (la hombría y la civilización) “los hombres reaccionaron apasionadamente burlándose de estas Nuevas Mujeres; profetizaban incluso que serían víctimas de la enfermedad, que destruirían la vida nacional; insistían además que estas mujeres se rebelaban contra natura” (14). *

En 1889 las ideas de Martí sobre la “nueva mujer” son aún más radicales en el contexto de la época. En la reseña *Jonathan and his Continent: Rambles through American Society* (Jonathan y su continente: un paseo por la sociedad americana) del escritor Paul Blouët (que publicó bajo el pseudónimo de Max O’Reil), Martí se fija en el desarrollo de “otro tipo de mujer” en los Estados Unidos. Con humor satírico, O’Reil escribe sobre la mujer sofisticada de la metropolis, que rechaza “las luchas fortificantes del amor limpio” para “alquilar sus gracias, so capa de casamiento, al anciano postrado o

al feo cuarentón.” Sin embargo, Martí pasa enseguida a la descripción de este “otro tipo de mujer”:

Pero también es del Norte ese otro tipo de mujer, extraño y casi inefable, por quien dijo sin duda Tocqueville que veía en la superioridad de la mujer la clave de la nación americana, y por quien, aunque confuso e indefinido todavía, acaso se equilibre, con la suma intensa de su desinterés y sentimiento, la carencia patente en el hombre, y en la mujer misma, de estos valores nacionales (12:156)

Es decir, el “nuevo tipo de mujer” será el equilibrio necesario, la dosis de espíritu que falta en hombres y mujeres. Sólo esta “nueva mujer” posee “la virtud robusta que baste a compensar los desórdenes de poder, y la sordidez y rudeza de la vida, a que parece el hombre americano encaminado” (12:156). Aquí Martí aprovecha la retórica del movimiento de las mujeres, comentado por ejemplo en Nancy F. Cott en *The Grounding of Modern Feminism* (las bases del feminismo moderno) (1987). Según Cott, “ambos sexos se beneficiarían si las mujeres llegaran a tener *igual* acceso a la educación, el trabajo y la ciudadanía” (19). Según Cott, en las primeras décadas del movimiento feminista, los términos de dicha “igualdad” no estaban claros ni bien articulados; no se puede esperar que lo estuvieran para Martí.

La crítica feminista ha batallado contra una noción “esencializada” de la mujer, es decir, contra una visión unívoca de lo femenino, reducida a la sexualidad. En otras palabras, hablar de “la mujer” es ya caer en la trampa del esencialismo, puesto que en una sociedad libre la mujer, y el hombre, tienen acceso a una variedad de papeles y funciones. A pesar de las consabidas cualidades esenciales que Martí asigna a la mujer, está muy conciente de las diferentes opciones disponibles a la mujer, sin duda en los Estados

Unidos. No es lo mismo la mujer elegante del baile, el “juguete quebradizo” de algún magnate, que la obrera que tiritita en el tranvía y agota sus energías en el taller o en la fábrica. Para Martí, y para las fundadoras del feminismo, lo que luego se llamaría “la liberación” de la mujer no se podía limitar a las opciones de cada individuo sino que debía abarcar cambios sociales y políticos. En la “nueva mujer” Martí encuentra una dosis de esperanza en el futuro de los Estados Unidos. De la “nueva mujer”, dice Martí, admira “el vigor físico y moral con que lleva adelante sus campañas políticas, artísticas y literarias”. Termino con esta cita, muy a tono por cierto con el momento en que vivimos, sobre la misión de la mujer en “esta nueva Roma,” es decir, en los Estados Unidos:

En la armonía y originalidad sorprendentes de sus trabajos mentales, en su desinterés relativo, pero siempre superior al del hombre, se ve el único retoño de aquella cristiandad, el único asomo de aquella levadura de pureza, que será dentro de poco indispensable para sujetar a esta nueva Roma, cuando empiece a degenerar en sí, y a querer, como la de los Césares, que toda la flora y la fauna del mundo le llene los manteles y le nutra los estanques (12:156).

Nota: Oscar Montero is the author of José Martí: an Introduction that will be published in February 2004 by Palgrave/St. Martin's Press.

Notas

(1). La traducción, y todas las que siguen, son mías.

Obras citadas

Bederman, Gail. *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven, CT.: Yale University Press, 1987.

Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

Martí, José. *Obras completas*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

Riis, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. 1890. New York: Penguin Books, 1997.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899; New York: The Modern Library, 1934.

Estilo y *haute couture*: descosidos en la escritura martiana

Francisco Morán
Southern Methodist University

Hoy parece lejano—y quizá ya muchos ni lo recuerden—el debate que sostuvieran el profesor Manuel Pedro González y Juan Marinello acerca del modernismo y José Martí (1). En realidad es un debate del siglo pasado, podríamos decir con absoluta justeza. Mi propósito es examinar las tensiones con el modernismo que caracterizan la escritura martiana, las cuales, hasta cierto punto, prestaron basamento a los reclamos de Marinello. Quiero recordar, además, que en su momento también Roberto Fernández Retamar terció en la discusión, y que muy recientemente el profesor cubano Luis Rafael publicó un ensayo cuyo título es ya tan revelador de esas preocupaciones, como de la situación particularmente incómoda en que el modernismo no ha dejado de poner a la crítica cubana: *El modernismo martiano, nuestro modernismo*. (2) En esta lectura, no sólo el “modernismo martiano” es el verdadero modernismo, sino que todo cuanto pasa a partir de él en Hispanoamérica cae, por la misma razón, bajo la égida martiana. César Vallejo, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, e incluso Virgilio Piñera “son producto del redimensionamiento artístico iniciado por nuestro apóstol” (31). De más está decir que en esa lectura del modernismo Casal hace mutis por el foro.

Por otra parte, la lectura de Luis Rafael es un reflejo de esos extremos que no han dejado de enmarcar en Cuba la discusión en torno a Martí y el modernismo: de algo ajeno y diferente del Modernismo (Marinello), Martí ha pasado a ser, no ya modernista, sino el

Modernismo mismo, el modernista por antonomasia, y contra el cual todos los demás – incluso Rubén Darío, cuya deuda con Martí será enfatizada hasta el cansancio – serán leídos y juzgados. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, de Roberto Fernández Retamar. Éste repasa la lectura de Federico de Onís y deriva de ella – así como de los “enriquecimientos y precisiones [...] de otros autores” (97) – la necesidad de “incluir decididamente [...] no sólo la poesía, sino también la prosa,” y “[c]omo consecuencia de lo anterior, incluir plenamente dentro del modernismo, dándoles su verdadero sitio, a figuras como José Martí y Miguel de Unamuno.” Agrega que “esta justa ampliación del concepto del modernismo obliga a dar razón de varios hechos,” uno de los cuales sería la insuficiencia del criterio referido al estilo para explicar “la nueva unidad literaria de España e Hispanoamérica” que habría representado el movimiento (énfasis nuestro) (98). Para Retamar “[l]a unidad de una literatura está siempre sustentada en una unidad previa, de carácter no literario” (98 – 99). No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta de que esta lectura no trata tanto de rescatar la importancia de la prosa y del pensamiento modernistas, como de hacerlo a expensas de minimizar la de la poesía o, para decirlo de una más clara, la de “lo literario.” En esta reelaboración del modernismo lo que se exorciza – por vía de “lo literario” – son las ambigüedades y las poses del estilo. Tanto la ansiedad de Retamar como antes la de Marinello confluyen en lo mismo: la entrada plena de Martí al modernismo sólo es posible a condición de que antes se haya construido, y fijado muy bien al suelo, el mármol del héroe o del pensador: el patriota, el orador político y el hombre iluminado por el pensamiento han de venir antes que el poeta, y lo segundo, al servicio de lo primero.

Justo es decir, no obstante, que Martí mismo fue presa de preocupaciones semejantes, y que el modernismo se dio en él como un eterno retorno de lo reprimido, lo cual, desde luego, sólo demuestra hasta que punto era, a pesar de sí mismo, modernista. Esa represión se manifestó, por ejemplo, en su reticencia a aceptar el nombre mismo: *modernismo*. Como ya sabemos, en el medallón que escribe con motivo de la muerte de Casal, alude al modernismo en los siguientes términos: “Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo” (856 1953). El relato familiar constituye la base misma del discurso latinoamericanista martiano, y es de notar el itinerario que debe dibujar el modernismo como condición *sine qua non* para poder acceder a ese relato: sus poses – esto, es su teatralidad, sus máscaras, sus imitaciones – han de autocorregirse. Cada adjetivo ha sido cuidadosamente elegido y, lo que es más importante, colocado. “[L]a elegancia” será suelta pero *concisa*, o sea, refrenada; la “expresión artística,” *sincera* (la imprescindible carga ética agobiando el placer de la escritura, vigilándolo), “*breve y tallada*” (nada de expansiones innecesarias). Llegamos, entonces, a lo realmente decisivo. El ideal de autodominio que se busca en la expresión artística se debe a que ésta lo es “del sentimiento personal y del juicio criollo y directo.” La expresión del juicio criollo es, en última instancia, la razón de ser de la “expresión artística” y justamente por ello ha de ser *directo*. La descripción-prescripción martiana encarrila al estilo, le impone una dirección.

Quisiera detenerme, a propósito del estilo, en un texto martiano que la crítica ha leído como uno de los manifiestos del modernismo. Mas, examinado de cerca, resulta casi imposible no ver allí una especie de monstruo bicéfalo, una de cuyas cabezas pugna

constantemente por decapitar a la otra. Me refiero a “El carácter de la *Revista Venezolana*” (15 de julio de 1881). Creo que, en efecto, estamos ante un texto fundador por partida doble: por un lado sugiere un programa estético que difícilmente podríamos no identificar con el modernismo, y, por el otro, es también un adelantado del pensamiento latinoamericanista. Es desde esta última perspectiva que el texto se ve obligado a retrotreaerse frente a las llamadas del estilo en el que, paradójicamente, encuentra su razón de ser.

El artículo de Martí le sale al paso a los ataques y críticas que habían acogido al primer número de la revista. Ya desde el primer párrafo la caracteriza como “una obra sana y vigorosa, encaminada, por vías de amor y de labor, a sacar a luz con vehemencia filial cuanto interese a la fama y ventura de estos pueblos” (1963 7, 208). La revista se arma, entonces, desde el relato filial – como romance familiar – a partir del cual se hace posible la comunidad imaginada de lo latinoamericano. No sólo se hace “por vías de amor y de labor,” sino que su director mismo se nos presenta como “enamorado,” “trabajador” y “sincero.” Quisiera insistir en la imágenes del taller-campo de batalla – y por extensión del trabajador-héroe – que entran en tensión con la del artista, y sobre todo con la del artista entendido como artífice, *estilista* (peluquero, modista del lenguaje). Esta tensión es articulada retóricamente por el enfrentamiento textual entre los que “hallan la *Revista Venezolana* muy puesta en su lugar, y muy precisa [nótese el énfasis en la colocación, en la necesidad de conjurar cualquier desvío], como que encamina a elaborar, con los restos del derrumbe, la grande América nueva, sólida, batallante, trabajadora y asombrosa” (208), y quienes piensan:

que la Revista Venezolana no es bastante variada, ni amena, y no conciben empresa de este género, sin su fardo obligado de cuentecillos de Andersen, y de imitaciones de Uhland, y de novelas traducidas, y de trabajos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechoso esfuerzo a los que la leen, ni trae aparejadas utilidad y trascendencia (208).

No sólo el adjetivo “batallante” enrola a la revista y a su director en el empeño épico-heroico, sino que es la batalla misma que tiene lugar en el texto la que produce su sentido. En esa batalla se alinean con encono y frente a frente la imitación y la traducción, de un lado, y “la tarea de hablar a los venezolanos calurosamente de su grandeza y beneficio,” así como del “modo de hacer casa a sus hijos,” del otro. Pero aquí hay algo más en juego que el mero rechazo de lo extranjero en beneficio de lo autóctono. De lo que se trata es de que esto último es referido, invariablemente, a valores masculinos y heterosexuales – *construir* (engendrar, la función del Padre), *batallar* (la ocupación del guerrero) – mientras que lo segundo, por el contrario, es incesantemente relacionado con una merma y debilitamiento de los valores heroicos y, por tanto, masculinos y heterosexuales. De ahí que esa literatura sea calificada como “hojosa” (desustanciada), pero sobre todo como *blanda*, y como hecha de “devaneos y fragilidades de la imaginación.” La diferencia del *adentro* americano se construye, pues, en oposición a un *afuera* invasor; y lo que torna tan peligroso a este *afuera* es, precisamente, que, lejos de presentarse como un guerrero fácilmente reconocible, se enmascara, se camuflajea con las tretas y los peligros del estilo: con la seducción murmurante, con la invitación de sus devaneos, de sus traducciones. Allí donde el director de la *Revista Venezolana* enarbola la bandera y se dispone a construir la casa no puede haber lugar para confusas chinerías, o para las evanescencias del gas del interior modernista. Frente a los placeres urbanos sin

utilidad ni trascendencia del *flâneur*, el héroe se hace a un lado. A un performance se opone, entonces, el otro: “es preciso derribar, abrirse paso entre el derrumbe, clavar el asta verde, arrancada al bosque virgen y fundar” (209).

Pienso que la importancia de “El carácter de la *Revista Venezolana*” estriba sobre todo en que dibuja una encrucijada en la que se intersectan el credo modernista – claramente expreso, paradójicamente, en la defensa del estilo – y el discurso latinoamericanista martiano, hasta el punto de anunciar un texto seminal como sin dudas lo es “Nuestra América,” el cual, como sabemos, no aparecerá sino hasta un decenio más tarde. En la defensa de la *Revista Venezolana* figura ya, claramente esbozado, el *hombre natural*, y hasta encontramos una línea que luego será traspolada, casi literalmente, a “Nuestra América”: “cuando los árboles están de pie en los bosques, como guerreros dispuestos a la lidia, en espera de estos gallardos desdeñosos de los pueblos, que no acuden a desatarlos y a recoger el fruto de ese magnífico combate de los humanos y la naturaleza” (209). Si aquí esos “desdeñosos” son “gallardos,” hay que recordar que en “Nuestra América” son ya más diáfananamente dibujados como “sietemesinos” a los que “[n]o les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazalete de Madrid o de París” (1953 338). Estamos, en cierto sentido, ante la figura del petimetre, o de ese personaje que ya había sido mencionado en el *Papel Periódico de la Havana* como el “hombre-mujer” y que, en efecto, era considerado como un hombre a medias (3). En cierto sentido el *sietemesino* martiano se hace eco de la misma idea. Y no solamente esto, sino que – tal como puede apreciarse – ambos textos martianos coinciden en la misma oposición: lo natural-masculino americano vs. lo artificial-amanerado extranjero. Esta tensión es pivotal en Martí y recorre toda su escritura y, por la misma razón, su relación con la literatura.

Otro ejemplo de lo que estamos diciendo lo encontramos en el prólogo que Martí escribió para “Los poetas de la guerra,” libro publicado por *Patria* en Nueva York en 1893, el mismo año de la muerte de Julián del Casal. “Su literatura no estaba – dice Martí refiriéndose a los poetas de la guerra – en lo que escribían, sino en lo que hacían.” Y añade: “Rimaban mal a veces pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien” (230 5, 1963). Concluye entonces lapidariamente: “El hombre es superior a la palabra.” De más está decir que aquí *hombre* no remite sino, específicamente, a los valores masculinos del guerrero. Esa tensión entre la palabra (*estilo*) y el hombre (*acto*) que por fuerza tenía que acosar a un irreductible estilista como sin dudas lo fue Martí, queda magistralmente representada cuando escuchamos su testimonio de cómo fue que surgió la idea de recopilar los textos de los poetas de la guerra:

Una noche de poca luz, después del día útil, en el rincón de un portal viejo de las cercanías de New York, recordaba un general cubano, rodeado de ávidos oyentes, los versos de la guerra. Los árboles afuera, árboles fuertes y nervudos, recortaban el cielo, y parecían caricia a los muertos, al bajarse una rama rumorosa, o revés, al erguirse de súbito, o hilera de guardianes gigantescos, con el fusil a la funerala, al borde de nuestra gran tumba. El robusto recitador, sentado como estaba, decía como de lejos, o como de arriba, o como si estuviese en pie. Las mujeres, calladas de pronto, acercaron sus sillas, y oían fluir los versos. El respeto llenaba aquella sombra. “¿Por qué, dijo uno, no publicaremos todo eso, antes de que se pierda; antes de que caigan tal vez los hombres que lo recuerdan todavía? (1963 5, 229).

El mago, el hechicero – se trata del hechizo de la palabra – rodeado por la tribu; el mago, el hechicero, repositorio del espíritu mismo de la Nación, contenido, no obstante,

en la volátil envoltura de la memoria. En esta escena Nueva York desaparece detrás del telón de boca, de la tramoya de la Nación. El treno heroico se desarrolla en una imagen bicéfala: por un lado está el hechicero-aeda-robusto recitador, y, por la otra, tenemos los árboles “fuertes y ventrudos.” Imágenes especulares una de otra, ambas se funden en la *del hombre natural-heroico*. Esa *sobrenaturaleza* que es el heroísmo es la que desplaza los callejones de la ciudad moderna donde aúllan las camadas del deseo. De hecho, la escena clausura el destierro: los árboles tienen el mismo significado que todavía tienen para algunos las palmas de Miami: no nos hemos movido de nuestro sitio, seguimos en Cuba. Significativamente, las mujeres sólo pueden asistir en silencio a este ritual de la palabra y de la memoria; callan de pronto, justo en el instante en que nace la voz heroica.

El problema, sin embargo, estriba en los riesgos que semejantes ajustes siempre implican. En “El carácter de la *Revista Venezolana*” Martí defiende el derecho del escritor a pintar “como el pintor” (212). Después de todo, como él mismo dice, “[q]ue la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno” (212). La frase, no obstante, abre camino a otros razonamientos. Por una parte, resulta significativo que ello implique un salto metafórico de la imagen de la *casa* a la del *taller de costura*, y de la del *campo de batalla* a la del *boudoir* de lo femenino – o, cuando menos, no a un espacio de ostensibles valores masculinos. Por otra parte, este zigzag revela los desgarrones de la subjetividad martiana como resultado de la fragmentación desde la que opera su escritura. El hombre natural-heroico que se eleva en el verbo encendido de “El carácter de la *Revista Venezolana*,” de “Nuestra América,” y del prólogo al libro *Los poetas de la guerra*, está en continua tensión con el hombrecillo del estilo, con ése de “alma trémula y sola” (1983 125) que, sucumbiendo por unos instantes

a las tentaciones de la ciudad, se va a ver a la bailarina española. Se le escapa entonces, aunque sólo sea por breves instantes, a la viuda triste, ataviada de largos velos que, en “Dos patrias,” le ofrece un “clavel sangriento,” (175) y que en “El Presidio Político en Cuba” lo había “arrancado [‘severa’] de los brazos de [su] madre,” le había puesto una cadena en el pie, y lo había vestido “con ropa extraña” (1946, 16). Se le escapa, y se va a ver a una bailarina que no danza la polonesa del deber, sino el baile sinuoso de la seducción. Arrastrado por esa imagen perversa a la que trata, inútilmente, de despojar de su signo perturbador – “¿Cómo dicen que es gallega? / Pues dicen mal, es divina” – el *hombre natural* cae de un simple trazo del estilo. El ojo seducido, arrastrado por el vértigo del baile y de la música, oscila encandilado entre el frenesí fetichista del amante – “Se ve, de paso, la ceja, / Ceja de mora traidora: / Y la mirada, de mora: / Y como nieve la oreja” – y el encandilamiento que igualmente le produce la guardarropía de la bailarina: el sombrero torero, la capa carmesí, la bata y el mantón, y que culmina en la eyaculación simbólica del texto: “Abre en dos la cachemira / Ofrece la bata blanca.” Es el apogeo del trazo lo mismo que el del cuerpo, al igual que sucede con esa alucinante imagen del “manto de flecos rojos” desapareciendo lo mismo tras la última cortina, que tras el probador de la tienda.

Nota: Francisco Moran is the editor of the electronic Cuban literary magazine La Habana Elegante (www.habanaelegante.com).

Notas

(1). Ver: Juan Marinello. *Ensayos*. La Habana: Arte y Literatura, 1977. Allí se reproduce el ensayo de Marinello “Sobre el modernismo. Polémica y definición,” que había sido publicado antes, en 1959, por la Universidad Nacional Autónoma de México. Al incluirlo en la antología de 1977 a que primero hicimos referencia, Marinello reprodujo la nota introductoria que había aparecido en la edición de 1959, y donde se lee: “Hace algún tiempo sostuvimos con Manuel Pedro González, profesor de la Universidad de California y amigo muy estimado, un cambio de ideas sobre la naturaleza y significación del Modernismo. En el tomo veintisiete de las Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras se acogieron los artículos en que el profesor González expuso sus puntos de vista. Ahora, en este volumen de las mismas ediciones, se ofrece el otro costado del debate (283).”

(2). Me refiero concretamente al artículo “Carta critica del hombre muger” [de José Agustín Caballero, según R. Agramonte] aparecido en el *Papel Periódico de la Havana* (7 de abril de 1791). Si bien no se menciona directamente al petimetre, resulta obvio que tanto el ahora llamado **hombre muger**, como el **petimetre** (co)inciden en el mismo carril textual: un sujeto afeminado, afectado – esto es, excesivamente **estilizado** – en el que los valores masculinos aparecen debilitados. Así, Caballero se pregunta: “¿Si se ofreciera defender á la Patria, que tendríamos que esperar en semejantes Ciudadanos o Narcisillos?” (77). Un siglo más tarde, José Martí se refiere a los “sietemesinos” en términos similares: “¡Estos delicados, que son hombres y no quieren hacer el trabajo de hombres!,” (“Nuestra América,” 338).

(3). Ver: Rafael Luis. *El modernismo martiano, nuestro modernismo*.

En: *CubaLiteraria*.

Referencias Bibliográficas

Caballero, José Agustín. "Carta crítica del hombre muger." En: *La literatura en el Papel Periódico de la Havana*. Textos introductorios de Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Roberto Friol. La Habana: Letras Cubanas, 1990.

Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

Martí, José. "El Presidio Político en Cuba." *Obras Completas*. t. 1. La Habana: Editorial Lex, 1946.

------. "Julián del Casal." *Obras escogidas*. La Habana: Librería Económica, 1953.

------. "Los poetas de la guerra." *Obras Completas*. t. 5. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.

------. "El carácter de la *Revista Venezolana*." *Obras Completas*. t. 7. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.

------. *Poesías*. Miami: La Moderna Poesía, 1983.

**La identidad usurpada:
La memoria judía en *A Cross and A Star*, de Marjorie Agosín**

Florence Moorhead-Rosenberg
Boise State University

I am a link in the history of a people that is forever writing a book.
Manuela Fingueret

We are what we make of what other people do to us.
Jean Paul Sartre

Ariel Dorfman, en una entrevista con Nora Glickman, dice que recientemente se ha tomado conciencia de que un deseo de asimilarse a, de formar parte de, una cultura dominante es una "experiencia radicalmente judía" (Glickman "Introduction II" 14). (1) Dorfman menciona que en su propia vida ha sentido una fuerte añoranza de "estar otra vez donde pensaba que las cosas iban a tener un sentido, un orden, un centro" (14). (2) Luego dice que "es posible que esta experiencia de la distancia y el rechazo, del deseo de la patria, me haya ayudado a entender lo que pudiera ser llamado el componente judío de mis obsesiones fundamentales" (14). Margo Glantz, en la misma serie de entrevistas, dice que un fuerte sentido del exilio, "...típico del judío, [le] ha seguido de todos modos--sea éste un exilio de Dios, de la Tierra Prometida o de uno mismo--" (19). (3)

Hay más de 500.000 judíos en Latinoamérica y se puede decir con confianza, si no con certeza absoluta, que ninguno de ellos pertenece a una cultura monolítica cuya expresión se encuentra igual en todas partes. Lo único que se puede decir de casi todos es que la marginalidad--el exilio previamente mencionado e impuesto desde adentro o de afuera--ha sido una preocupación central, una característica esencial de la psicología del

grupo. Además, a lo largo de la historia judía, ha habido múltiples y muy variados modos de enfrentarse con esta marginalidad. Unos, los llamados "cripto-judíos," han intentado esconder sus creencias de los demás. En la superficie, forzosamente o no, se han convertido a "cristianos," pero los viernes por la noche en sus domicilios se nota la luz prohibida de las velas de *shabbat*. Otros, en su mayor parte no practicantes, pero tampoco conversos, se han asimilado a la cultura dominante y se han olvidado o completa o parcialmente de sus raíces. Otros, en lo que ha resultado ser a veces un acto de valentía, han mantenido su identidad étnica y su práctica religiosa a pesar de fuerzas inmensurablemente superiores--fuerzas de la asimilación, del odio, del miedo, o del deseo de querer pertenecer a la cultura dominante circundante.

A Cross and A Star (1995), de Marjorie Agosín, es una expresión de esta valentía. En la novela, Agosín construye la identidad judía de Frida, la narradora y autora implícita de la obra, por medio del recuerdo y también por una comparación explícita entre su práctica cultural/étnica (la de una familia judía en Osorno, según la narradora un pueblo alemán y fascista) y la práctica/política de la sociedad mayormente católica en la cual se encuentra/contextualiza. En este contexto, la identidad judía de Frida se construye y se plantea como una entidad contestataria, en pugna, dado las fuertes presiones de marginalización presentes en la sociedad circundante y a las cuales tiene que hallar una manera de responder. Frida, a causa de esta marginalización, se define como extranjera en su país natal (Chile). Es una narradora completamente auto-consciente quien, a una edad muy tierna, se da cuenta de su diferencia. Por un rato parece que quiere borrar ésta, pero por medio de un proceso básicamente dialéctico, reconoce que la diferencia de ser una judía chilena es parte integral de su ser, su personalidad, y decide que en vez de censurar esta identidad, va a celebrarla atestiguándola en su escritura.

Como ha sido comentado mucho en la crítica, el sentirse como el perpetuo desterrado, extranjero, el judío errante, consciente o inconscientemente, es parte integral de la identidad judía. (4) Sin intentar proponer un esquema absoluto y totalizador, quisiera sugerir aquí que la fundación acertada de una fuerte identidad judía--concebida en diáspora, afuera de Israel y después de las atrocidades hitlerianas--se basa, muchas de las veces, en un proceso dialéctico, cuyos componentes constitutivos son los siguientes:

1) Tesis--la identidad religiosa/racial, establecida u otorgada por la herencia y la práctica religiosa/étnica de la familia. Puede ser de carácter positivo o negativo, según las condiciones del ambiente familiar, pero casi siempre se define como un espacio privado;

2) Antítesis--la sociedad/cultura circundante, por lo general cristiana, que tiende a marginar al judío pasiva o activamente. Es el espacio público de la cultura dominante en la cual hay que funcionar diariamente y contra y en contacto con la cual hay que poder definirse como judío, o no, y;

3) Síntesis--a un nivel individual, la aceptación o el rechazo del elemento judío de la identidad y cómo se expresa en la vida. Consiste en la autodefinition y la fundación de la identidad individual que incorpora--o no--el judaísmo como aspecto íntegro de la práctica personal. Luego hay la caracterización subyacente de o positiva o negativa de esta misma identidad. En términos básicos, la parte "síntesis" de la dialéctica de la identidad se trata de cómo se integra el espacio privado al espacio público. (5)

Es precisamente ésta la dialéctica a la cual atestigua Frida, en *A Cross and A Star*, en su proceso de definirse positivamente como judía en su contexto chileno. En este

sentido, la narración de Frida representa el triunfo de la fuerza de su personalidad sobre su medio ambiente, un ambiente que por varias razones no siempre ha querido aceptar a su minoridad judía. (6) En el caso de Frida, los elementos del proceso dialéctico son bastante claros y se trazan con precisión a lo largo de su narrativa. Se complican sólo por lo que pudiera ser llamado una doble-inscripción de la marginalización. Esta doble-inscripción se debe, en resumidas cuentas, al hecho de que, dentro de su contexto, Frida se identifica con la población indígena chilena, porque "...en una escuela de indios se aceptaba a una niña judía" (*A Cross and A Star* 80). (7) Un aspecto problemático de esta identificación, y lo que hace que la suya sea una identidad contestataria, es que dentro del grupo indígena Frida ocupa un lugar de relativo privilegio--privilegio porque este grupo suele concebir a ella como una "princesa," por su piel blanca, su pelo rubio y sus ojos azules (82).

En términos teóricos, la formación de la identidad judía-chilena de Frida se basa en lo que Julia Watson y Sidonie Smith denominarían "determinaciones múltiples," determinaciones que tienen que ver no sólo con su práctica religiosa, sino con su sexo, su clase y su etnicidad, todas éstas siendo características contextualizadas dentro de la cultura dominante del sur de Chile en los años inmediatamente antes y después de la Segunda Guerra Mundial. (8) Por lo tanto, existe una disyuntiva básica entre la construcción de su identidad marginada como una judía chilena, su identificación con otro grupo marginado--como una "cholita" (75)--y su deseo, sumamente natural en una criatura de su edad, de pertenecer a una totalidad más grande que la de su pequeño grupo marginado para superar su sentido de extranjero/exiliado en su país natal. El propósito del presente trabajo es analizar los elementos de esta dialéctica y la resultante disyuntiva que surge como consecuencia de la condición de Frida de ocupar un lugar relativamente

privilegiado dentro de una posición cultural inherentemente inscrita como marginada y menospreciada, la de los judíos de Osorno.

La forma del texto es la de una memoria (*memoir*) fragmentada en la cual varias generaciones de mujeres--madre e hija--hablan de su niñez en Chile, y en Osorno en particular. Es una historia caracterizada por su narradora como "de extranjeros y exiliados" que incluye a todos porque en ella, en "las moradas oscuras de la memoria," todos tenemos que cruzar "los umbrales amenazantes de los tiempos pasados" (98). (9) Simultáneamente, además de ser, en términos estrictamente estructurales, una memoria, ésta, la memoria misma, es el motor del discurso. Dentro de este esquema de rememoración activa y consciente, en el cual la forma del texto coincide perfectamente con su contenido, la memoria es caracterizada como "pasajera," "imaginada," "intermitente" (1). Es "como una caja de ecos mágicos, como una brújula en un ropero familiar" (1). (10) La memoria de Frida es "fragmentada," y espera ser llenada como "un lienzo abierto" (3). Es una "vigilia" (20) que se envejece y necesita ser cuidada (97-98). El recuerdo es "música pasajera e intermitente, un círculo de fuego rojo como el cabello despeinado de mujeres enamoradas" (98). (11) A fin de cuentas, como ha notado Primo Levi en *The Drowned and the Saved*, la recuperación de la memoria y el acto de atestiguar la realidad del odio racial son las principales armas de fuego en la lucha contra el olvido del Holocausto. (12) En este sentido, entonces, *A Cross and A Star* no sólo es una memoria (*memoir*), sino un testimonio--un testimonio del odio y del amor, del rechazo y de la aceptación, de la muerte y de la posibilidad.

El texto se divide en siete partes. Son: "Alianzas de familia," "Imágenes de mi juventud," "Osorno," "Carmencita y el reino de adobe," "La dama vienesa," "Mi marido"

y un "Epílogo." (13) En estas partes se traza la historia cumulativa de la familia de Frida, las varias llegadas a Chile, las fugas del infierno hitleriano, las muertes en los hornos del Holocausto y, últimamente, el triunfo de la memoria sobre el olvido y la inscripción de la identidad judía-chilena de Frida en un sitio positivo, orgulloso y lleno de posibilidades para el futuro. En el contexto de la presente discusión, se va a limitar el análisis detallado a cuatro de las siete partes--"Imágenes de mi juventud," "Osorno," "Carmencita..." y "La dama vienesa"--porque en ellas se encuentra la mayor concentración de imágenes y recuerdos que sirven de base para el proceso dialéctico de formación de identidad previamente mencionado. Aunque se establece su alcurnia judía desde el principio en "Alianzas de familia," mencionando a sus antepasados y sus orígenes en un tipo de árbol familiar, es en "Imágenes de mi juventud" donde la narradora intensifica los recuerdos de su niñez y su propia experiencia de su judaísmo en un ambiente a veces amenazante, a veces peligroso, siempre lleno de calor familiar, y jamás neutro en cuanto a la cuestión de la existencia de judíos dentro de sus límites territoriales. Es aquí donde la narradora hace hincapié en las diferencias entre su práctica religiosa, su identificación étnica y las normas (cristianas) de la cultura dominante en la cual se ubica. Repetidamente leemos episodios como los siguientes, en los cuales se pone en cuestión el estado de agencia (de sujeto) de la narradora relativo a qué se le permite, y qué se le niega, en su contexto cultural:

[...] hallamos figuras elegantes llevando vestidos de organdí como los de la Primera Comunión, vestidos que a las niñas judías no se les permitía llevar porque eran hijas del diablo con cuernos en la frente y colas en el trasero, porque olían a sacrificio y a tristeza. (46)

Me decían que las niñas judías jamás iban a poder entrar al cielo porque eran sucias y sinvergüenzas. Sólo me acordaba de mis tías Estela y Helena desnudas en los bosques de Alemania, azotadas por las brutales cercas de alambre de púas. (49) (14)

Es obvio que, en la escuela, Frida aprende que ser judía conlleva una fuerte connotación negativa en su cultura y que su etnicidad la posiciona como una extranjera en su propio país. A veces esta lección se transforma en un deseo de aparentar ser cristiana, o, por lo menos, de apoderarse de algunos de los símbolos de la "otra" religión, irónicamente para poder protegerse de los insultos y las amenazas de sus practicantes. Por ejemplo, como respuesta a la percibida falta de símbolos concretos en su religión, Frida intenta poblar un cielo judío con ángeles judíos (56). Se identifica con la Virgen y admira el bellissimo árbol navideño de su jardinero en Valparaíso (57, 62).

Sin embargo, los símbolos cristianos no son suficientemente poderosos ni atractivos para hacerle olvidar el odio de gran parte de los chilenos cristianos para los de su raza, y, por consiguiente, se resigna al hecho de que su judaísmo es inherente e ineludible porque aunque quisiera transformarse en otra, los otros jamás se lo van a permitir. Concluye, sin mucho resentimiento, que ella y su hermano, y por extensión, su familia entera, "...siempre mantuvimos una distancia discreta entre quienes eran ellos y lo que éramos nosotros, niños judíos aislados del gran alboroto de la raza humana" (61). (15) Aquí se ve claramente que la disyuntiva entre "nosotros" y "ellos"--entre la tesis y la antítesis del proceso dialéctico de la identidad--es completa. Frida se da cuenta de que los de su raza siempre han sido juzgados como algo menos que seres humanos por su práctica religiosa, por su etnicidad, en fin, por su diferencia. (16) En Europa, en Chile, no importa el continente, aunque sí, las consecuencias de la sentencia varían de país en país. Ella

sabe que hay que distinguir entre la muerte y la marginalización. También reconoce, y no sin cierto alivio, casi orgullo, que la historia de su familia en Chile es la historia de ésta y no de aquélla.

No cabe duda que parte del proceso de autodefinición requiere cierto grado de rechazo de otras posibilidades de identificación. Es decir, un distanciamiento del otro nos ayuda a formular una identidad más sólida, más concreta de nosotros mismos. Podemos decir lo que somos, negando lo opuesto. En el caso de Frida, las posibilidades de definirse como cristiana, o como parte de la cultura dominante, se limitan, y al fin se eliminan, porque reconoce el antisemitismo inherente de su cultura en forma de la aprobación con la cual los chilenos del sur abrazan a los alemanes y sus creencias nazis. Dice, al volver a Osorno en 1993, lo siguiente del legado de los alemanes en su ciudad:

Osorno continúa a ser invadida por generaciones de alemanes y nazis que todavía no han aprendido a apreciar la tolerancia de los chilenos. Aparte de sus salchichas y sus casas exquisitamente cuidadas, el legado de los alemanes en Chile es prácticamente nulo.
(93) (17)

Entonces, aunque Frida coquetea con el simbolismo cristiano en "Imágenes de mi juventud," en la parte titulada "Osorno" narra que, después de tantos años de ser el objeto de un odio racial, en parte promovido por los practicantes del cristianismo, tiene que rechazarlo definitivamente como una posible identificación y luego se resigna a ser objeto del odio de muchos de sus compatriotas.

En "Osorno" su judaísmo se pone de relieve con aun más intensidad, o, mejor dicho, es puesto de relieve por sus compatriotas. Narra que en Cochabamba, cerca de

donde nació, los bolivianos le llamaban "cholita" y la identificaban con la gente indígena a pesar de que era rubia (75). Con esta denominación los bolivianos la inscribieron en un espacio reservado para los de la escala social más baja, quizás porque no había muchos judíos en la ciudad y les faltaba otra palabra. Esta situación se rectifica al llegar a Osorno, donde sí hay judíos, y donde sí hay otro vocablo aun más negativo que "cholitos" para describirles--"judío" (76). En Osorno Frida va a la escuela pública con indígenas y huérfanos (79). La posición geográfica de su escuela, en las periferias de la ciudad, refleja perfectamente la posición social de sus alumnos. Todos existen en los márgenes de la cultura. Aun las alumnas de la escuela inglesa, con su no tan sutil sugerencia de una castidad perdida, cantan en coro de la perfidia de los "perros judíos" (81). Al principio Frida y su hermano reaccionan con asombro, pero luego ella dice que "Con el paso del tiempo nos resignamos a vivir con el odio" (90). (18)

En términos concretos, una familiaridad con el estado de ser objeto de este odio llega a formar parte integral de la identidad judía-chilena de Frida. Hasta se puede decir que esta familiaridad fomenta el desarrollo de una sensibilidad profunda de las posibilidades del odio que, muchas veces, se expresa como un compromiso social que es parte de la práctica del judaísmo en diáspora. Frida, al volver a su ciudad después de una larga ausencia, muestra esta sensibilidad cuando describe la sensación tan conocida de ser violada desde todos lados (93). Dice que en 1993 los nazis todavía ocupan un lugar de privilegio en la ciudad y mantienen su fidelidad a Hitler, mostrando su retrato en las tiendas (95). Y, cuenta que todavía experimenta "el miedo milenar de los judíos" al enfrentarse con la posibilidad de que algo muy parecido al Holocausto pueda ocurrir otra vez (95). Quisiera sugerir aquí que el reconocimiento de esta violación, de este miedo, es lo que hace posible, imprescindible, si se quiere, el distanciamiento o total o parcial del

"judío errante" de cualquier cultura dominante que permite, o fomenta, este nivel de prejuicio y odio. Por eso, cuando Frida habla de la creación de Israel en 1948 y dice que ella y su esposo creían que "...por fin tendríamos algo que podríamos llamar nación y que nuestra identidad estaría arraigada en la tierra," podemos entender que está refiriéndose al deseo de encontrar un espacio en el cual no exista el odio a, ni el miedo de los judíos (171). (19)

Los orígenes modernos de este miedo se encuentran en la Europa de los años '20-'40 y se narran con precisión e intensidad en la sección titulada "La dama vienesa." La dama vienesa es Helena, la abuela paterna de Frida, quien se escapa de las juderías europeas--los infames ghettos tan eficazmente ideados por Hitler--y llega a Chile en 1938. *Frau* Helena abandona su casa en Viena con una colcha de edredón y un par de candeleros vieneses (139, 143). Se escapa físicamente de la Europa de *Kristallnacht*, de *Nacht und Nebel* y de los campos de concentración donde se quema a sus hermanas, pero retiene la memoria (casi racial) de todo lo ocurrido y se la pasa a su nieta. (20) Esta memoria, como mencioné antes, es el motor de la narración de Frida, quien dice que se ve como la reencarnación de su abuela. También, Frida narra que invoca el nombre de su abuela para poder animar y hacer recordar a "las generaciones desilusionadas del futuro" (145, 146). (21) La memoria de Helena es la de los bosques alemanes "donde se quemó a sus amigas judías" (133), la de los trenes "nebulosos" que las iban a llevar a su "último destino" (134), la de la muerte de su esposo en "algún prado de los bosques de Viena," (135), la de brazos tatuados con "el número inagotable del campo de concentración" (138), la de casas abandonadas y quemadas (136) y la de un silencio asombroso frente a tanto terror (140). Es la memoria de la raza que lleva la estrella de David, la cual, para Frida, simboliza:

...el umbral de ciertos territorios prohibidos que condujeron a los nebulosos abismos de la guerra, de esa guerra donde se quemaban árboles y niñas judías, de esa guerra tan extraña que se llevó a mis tías en los trenes de mal agüero. (144) (22)

Es una memoria, en fin, que no puede ser negada, aunque algunos--su tío Mauricio siendo el principal ejemplo textual--intentan hacerlo asimilándose completamente y escogiendo "...sus amistades y apellidos cuidadosamente" (142). (23) En este sentido, el caso de Mauricio ejemplifica la trayectoria de los "cripto-judíos," quienes, a lo largo de la historia judía, creen que se han asimilado, y por lo tanto que la sociedad los ha aceptado.

En realidad la conversión/asimilación de los cripto-judíos es un disfraz que se quita fácilmente cuando sea necesario o conveniente. El rechazo por parte de "los cristianos arrogantes" de la familia de Frida muestra este punto claramente (142). De ellos, Frida cuenta que, después de la muerte de su tío, "jamás hemos vuelto a vernos," y que, aún vivo su tío, para su decimoséptimo cumpleaños su "tía aristocrática" sólo le regaló un "tarro de duraznos conservados" (142). (24) Pudiera ser que Mauricio se hubiera convertido, y que su esposa le aceptara a él. Pero, el resto de la familia que sigue siendo hebrea jamás será aceptada por la cultura dominante-chilena, especialmente cuando se trata de la doble-marginalización de clase y etnicidad. Si la clase aristocrática chilena rechaza a la familia de Frida, éste no es el caso con los sirvientes, quizás por la razón más obvia, la necesidad económica, aunque todavía tratan de borrar o cambiar la práctica religiosa de sus amos judíos con estrategias variadas, y a veces creativas. El mejor ejemplo de un intento de lo que se pudiera denominar la conversión subrepticia, ocurre en la parte titulada "Carmencita y el reino de adobe." La autora principal de esta

conversión es Carmen Carrasco Espinolda, cuentista extraordinaria y una criada que vive en la casa de Frida por más de 40 años. Frida narra su relación con Carmencita con admiración, un verdadero calor humano y un amor profundo. A la vez, reconoce que, para Carmen, la religión de la familia representa una barrera a la salvación. Carmen se da cuenta de que no puede efectuar cambios en la situación de los padres, pero intenta salvar a los niños bautizándoles y exhortándoles a que sigan el ejemplo de Jesucristo (111). Frida cuenta que Carmen "...nos llevó a la iglesia para bautizarnos porque temía que, de lo contrario, nos salieran cuernos en la frente" (111). (25)

Aunque Frida dice que se siente contenta al ser bautizada, porque ya puede confesarse (111), simultáneamente reconoce que, cueste lo que cueste, no puede ser seducida por el simbolismo cristiano porque éste le "...causa una profunda tristeza, como la de pozos y plazas oscuras" (112). (26) Aquí, la equivalencia que se establece entre la oscuridad, el símbolo de Cristo en la cruz, la muy presente imagen del genocidio hitleriano--representado en una metáfora extendida por "sangre coagulada"--y la tristeza que resulta de la memoria de su historia no es superflua ni fortuita (112). Aunque Frida aprende a ver la belleza del simbolismo cristiano con Carmencita, su memoria, la de su raza, la del Holocausto, la de su abuela Helena, le quita toda posibilidad de asimilarse a una religión cuyos practicantes participaron, a veces activa y a veces pasivamente, en la casi total aniquilación de su gente.

Por lo tanto, la historia de Frida es la historia de la libre elección de celebrar su judaísmo aun en circunstancias desfavorables a tal opción. Al terminar el texto vemos a su padre, esperando en una estación de tren con ramos de flores, "como si la antigua Viena y el nuevo Chile coexistieran en el generoso follaje reventándose en sus manos" (179).

(27) Al fin y al cabo, Frida resuelve el proceso dialéctico de la identidad definiéndose como una judía chilena en términos positivos y triunfantes. Apoderándose de la metáfora de la vida en pleno verano, la plenitud de su país (Chile) se ofrece como un contrapunto a la muerte, el terror y el desastre que fue la Europa de Hitler. En este ambiente la narradora reconoce su estado de "princesa judía" cuyas manos "nunca fueron atadas con alambre de púas" (178). Reconoce que la mayoría de sus compatriotas chilenos le va a inscribir en el espacio reservado para "otros", y que, por consiguiente, siempre será denominada (por la cultura dominante) como "extranjera" en su propio país. Concluye que esta definición/inscripción, impuesta sobre ella desde afuera, no importa tanto porque Frida ya entiende y acepta quien es. Por consiguiente, la resolución de su proceso de auto-definición es positiva porque en Chile se puede esperar a los refugiados y sobrevivientes del Holocausto en estaciones de tren, ofreciéndoles flores y vida en lugar de la tortura y la muerte que dejaron atrás. El "nuevo mundo," en este sentido, cumple con su promesa, si no utópica, por lo menos vital, de ofrecer refugio de la tormenta y la amenaza hitlerianas. Hitler ha dejado sus señas/huellas en Latinoamérica, sí, pero su poder se extenúa y se puede, por lo menos, vivir en Chile y seguir arguyendo con Dios, como todo buen judío.

Notas

(1). Glickman, Nora. "Introduction II: The Authors Speak For Themselves." *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Eds. Robert DiAntonio y Nora Glickman, 9-31. "...I am aware that such a desire--to assimilate and to belong--is

a radically Jewish experience" (14).

(2). Todas las traducciones al español son mías. A lo largo del trabajo se va a incluir el original--en inglés--en las notas de pie. "...my life burned with a fierce longing to be back where I thought that things would have once again a meaning, an order, a center. It is possible that this experience of distance and rejection, of desire for a homeland, has helped me to understand what could well be termed the Jewish component of my fundamental obsessions" (14).

(3). "The feeling of exile, which is typical of the Jew, has followed me just the same--whether it is an exile from God, from the Promised land or from oneself--" (19).

(4). Leonardo Senkman, en "Jewish Latin American Writers and Collective Memory," hace el siguiente comentario acerca de este sentimiento de exilio y distanciamiento y su expresión literaria en el Cono Sur: "The loss of this reality as a result of experiencing the trauma of exile and violence decimated an entire generation in Southern Cone nations, Argentina, Uruguay and Chile. It left these nations transformed beyond recognition to Jewish writers, and sent them back to search for their religious and cultural origins" (34).

(5). Quisiera sugerir que este esquema dialéctico de autodefinition funciona en el caso de cualquier grupo marginado cuyas características esenciales se encuentran en conflicto con una cultura dominante. Aunque sean distintos los elementos que contribuyen a la formación de la identidad, el proceso de establecerla es igual.

(6). En la introducción al texto Celeste Kostopulos-Cooperman nota que el antisemitismo era extendido en Chile, especialmente durante la segunda guerra mundial (ix). También hay que recordar las explosiones en Buenos Aires en 1992 y 1994, de la embajada de Israel y el centro de cultura judía, respectivamente, todavía no enjuiciadas.

(7). Agosín, Marjorie. *A Cross and A Star: Memoirs of a Jewish Girl in Chile*. Trad. Celeste Kostopulos-Cooperman. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. "They accepted me and crowned me a princess [...] in an Indian school a Jewish girl was welcomed" (80).

(8). En "De/Colonization and the Politics of Discourse in Women's Autobiographical Practices," las autoras hacen el siguiente comentario, haciendo hincapié de la interdependencia de estas determinaciones: "The axes of the subject's identifications and experiences are multiple, because locations in gender, class, race, ethnicity, and sexuality complicate one another, and not merely additively, as Spellman so effectively argues. Nor do different vectors of identification and experience overlap neatly or entirely. One cannot easily sever, separate out, or subsume under one another the strands of multiple determinations" (xiv).

(9). "This is the story of foreigners and exiles and it doesn't matter if I forgot your name because you are also in the dark dwellings of memory, crossing the dangerous thresholds of all bygone times" (98).

(10). "Passing memory, imagined and intermittent. Memory like a chest of magical echoes, like a compass in a familiar closet" (1).

(11). "fragmented," "like an open canvas" (3). "...the vigil that is memory"
(20). "...aged memory, I approach and care for it; it is a passing and intermittent music, a circle of red flames like the tousled hair of women in love" (97-98).

(12). En *The Drowned and the Saved*, Primo Levi dice lo siguiente del papel de la memoria: "...the entire history of the brief 'millennial Reich' can be reread as a war against memory, an Orwellian falsification of memory, falsification of reality, negation of reality" (31).

(13). "Family Alliances," "Images of My Youth," "Osorno," "Carmencita and the Kingdom of Adobe," "The Viennese Lady," "My Husband," y "Epilogue," respectivamente.

(14). "...we found elegant figures with dresses of silk organdy like those for First Communion, dresses that little Jewish girls were not allowed to wear because they were the daughters of the devil with horns in their foreheads and tails in their behinds, because they possessed the scent of sacrifice and sadness" (46). "They told me that Jewish girls would never reach heaven's gate because they were dirty and virtueless. I only remembered my aunts Estella and Helena nude in the forests of Germany, thrashed by the brutal barbed wire fences" (49).

(15). "...we always maintained a discrete distance between who they were and what we were, Jewish children isolated from the grand commotion of the human race" (61).

(16). Primo Levi, en *The Drowned and the Saved*, dice lo siguiente con referencia a este punto: "...if he insisted on expressing himself in his own language--indeed, his

nonlanguage--he must be beaten into silence and put back in his place [...] because he was not a *Mensch*, not a human being" (92). En este caso, se refiere al lenguaje, pero tampoco fue permitido llamar a los prisioneros "*mann*." En los campos de concentración siempre había la necesidad de mantener una distancia entre los seres humanos (los alemanes) y los otros (*haftlinge*) (92). Este fenómeno es una parte esencial del proceso de deshumanización tan comentado y estudiado después del fin de la segunda guerra mundial.

(17). "Osorno continues to be invaded by generations of Germans and Nazis who have not yet learned to appreciate the tolerance of the Chilean people. Besides their sausages and exquisitely well-maintained homes, the legacy of the Germans in Chile is almost null and void" (93).

(18). "With the passage of time we resigned ourselves to living with this hatred" (90).

(19). "All ideas regarding Zionism were for us remote matters; we only believed that finally we would have something to call a nation and that our identity would be rooted to the earth" (171).

(20). *Kristallnacht* ocurre la noche del 9-10 de noviembre de 1938, el cumpleaños de Martín Lutero. *Nacht und Nebel* es una proclamación que hace Hitler el 7 de diciembre de 1941. William Shirer describe la proclamación así: "Its purpose, as the weird title indicates, was to seize persons 'endangering German security' who were not to be immediately executed and make them vanish without a trace into the night and fog of

the unknown in Germany. No information was to be given their families as to their fate" (*Rise and Fall* 1247-1248).

(21). "I followed those disenchanting generations of the future" (146).

(22). "For me the star was like the threshold of certain forbidden territories that led to the nebulous chasms of war, of that war where they burned trees and Jewish girls, of that very strange war that carried my aunts on the trains of the evil omens" (144).

(23). My uncle Mauricio had a good eye. He chose his friendships and surnames wisely and married a young woman from the Chilean aristocracy" (142).

(24). "When my uncle died we never saw each other again, and for my seventeenth birthday my aristocratic aunt gave me a jar of conserved peaches" (142).

(25). "...she brought us to church to baptize us because she feared that horns would otherwise sprout from our forehead" (111).

(26). "Perhaps from that time I preferred the Jewish religion at all costs, because the destiny of our Lord Jesus Christ tied forever to his cross didn't seduce me but rather caused in me a profound sadness, like the sadness of wells and dark city squares" (112).

(27). "...more than anything I remember my father waiting at the train stations with his summerlike eyes and his hands filled with lilac and copihue blossoms as if old Vienna and new Chile co-existed in the generous, bursting foliage of his hands" (179).

Bibliografía

Agosín, Marjorie. *A Cross and A Star: Memoirs of a Jewish Girl in Chile*. Trad. Celeste Kostopulos-Cooperman. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

Broughton, T.L.. "Women's Autobiography: The Self at Stake?" *Autobiography and Questions of Gender*. Ed. Shirley Neuman. London: Frank Cass, 1991, 77-94.

Davis, Moshe. "Centres of Jewry in the Western Hemisphere: A Comparative Approach." *The Jewish Journal of Sociology*, V, I, June 1963, 4-26.

DiAntonio, Robert. "Introduction I." *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Eds. Robert DiAntonio y Nora Glickman. Albany: State University of New York, 1993, 1-8.

Frank, Anne. *Anne Frank: The Diary of a Young Girl*. Trad. B.M. Mooyart. New York: Washington Square Press Pocket Books, 1972.

Glickman, Nora. "Introduction II: The Authors Speak for Themselves." *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Eds. Robert DiAntonio y Nora Glickman. Albany: State University of New York, 1993, 9-31.

Levi, Primo. *Survival in Auschwitz*. Trad. Stuart Woolf. New York: Macmillan, 1961.

-----, *The Drowned and the Saved*. Trad. Raymond Rosenthal. New York: Random House Vintage International, 1989.

Senkman, Leonardo. "Jewish Latin American Writers and Collective Memory." *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Eds. Robert DiAntonio y Nora Glickman. Albany: State University of New York, 1993, 33-43.

Shirer, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich*. New York: Fawcett Crest, 1960.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Smith, Sidonie & Watson, Julia. "De/Colonization and the Politics of Discourse in Women's Autobiographical Practices." *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Eds. Sidonie Smith & Julia Watson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, xiii-xxxi.

Voss, Norine. "'Saying the Unsayable': An Introduction to Women's Autobiography." *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. Ed. Judith Spector. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1986, 218-233.

Wiesel, Elie. *Night*. Trad. Stella Rodway. New York: Avon Books, 1969.

© Florence Moorhead-Rosenberg (el 5 de noviembre de 2003)

REVIEWS

México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX.

Pablo Yankelevich, Coordinador. México: INAH-Plaza y Valdés, 2002, 338 p.

Óscar Iván Calvo Isaza, *El Colegio de México*

(Contribuciones de Bruno Groppo, Friedrich Katz, Ricardo Pérez Montfort, Susana Glusker, Olivia Gall, Ana Rivera Carbó, Denis Rolland, Daniela Gleizer Salzman, Helen Delpar, Daniela Spenser, Diana Anhalt, Gustavo García, Antonio Saborit, Nicolás Sánchez Albornoz, Clara Lida, Dolores Pla, Rafael de España, Ricardo Melgar Bao, Gabriela Díaz Prieto, Pablo Yankelevich, Fanny Blanck-Cerejido y Sandra Lorenzano)

La memoria obstinada

Descendientes de barcos, aviones o líneas de carretera, prófugos de otros o de sí mismos, los exiliados y sus experiencias del exilio forman un capítulo abierto en la historia de México contemporáneo.

Durante el corto siglo XX, entre las guerras abiertas y sucias, como respuesta a las persecuciones étnicas y políticas que recorrieron palmo a palmo el planeta, México se convirtió en un refugio para miles de personas que vieron en riesgo sus libertades o su propia existencia en diversos países de Europa y América. La obra coordinada por Pablo Yankelevich propone, justamente, comprender la diversidad de las experiencias de estos hombres y mujeres, y reconocer situaciones, grupos y sujetos concretos a partir de la aproximación de diversos especialistas. *México, país refugio*, como los exilios, se escribe en plural. Pero si la lectura de cada uno de los artículos afirma diferencias nacionales, sociales, políticas o individuales de los exilios en México, la lectura completa permite seguir el camino inverso, descubrir el proceso de integración del país en el movimiento masivo de la población mundial, registrar el aporte del exilio en la cultura, la política y la

sociedad mexicana, y descifrar su contribución para la construcción de la imagen internacional de México en la época contemporánea.

Este libro no trata únicamente del exilio republicano español, bien conocido y estudiado por los historiadores, ni sólo del argentino o el chileno, menos estudiados pero también conocidos. *México, país refugio* los incluye, y concede un lugar central a tales experiencias, pero entre sus páginas se deslizan del mismo modo alemanes, austriacos, franceses, norteamericanos, peruanos, rusos e incluso refugiados proscritos como los judíos. Y allí donde aparecen no lo hacen sólo a la manera de sujetos o experiencias singulares, sino creando redes inmigratorias y complicidades, construyendo sociabilidades e instituciones, activando o desactivando prejuicios étnicos, haciendo suya la historia mexicana y forjando relaciones nuevas con la historia de sus países. A pesar de que “una de las características del exilio —como afirma Clara Lida— es que éste rara vez se historia a sí mismo, aunque abunde en testimonios y memorias”, los coautores de este libro son en su abrumadora mayoría exiliados, inmigrantes o descendientes recientes de estos; comparten de cierta manera la experiencia del destierro, de éxodos prolongados aún después de abierto el incierto camino del retorno. Así desde la historia, la sociología, el psicoanálisis o la crítica literaria, al escribir en plural, se siguen los trazos de una memoria también simbolizada en las novelas de los argentinos Manuel Puig y Tununa Mercado o en los guiones cinematográficos de los norteamericanos Dalton Trumbo y Hugo Butler.

¿En qué país se asentaron estos exilios? En el territorio ambiguo dibujado por la Revolución, donde coexistieron una política internacional orientada hacia la defensa de la paz, la soberanía y el derecho de gentes con un régimen interno excluyente, cuyas

promesas de equidad social cedieron el paso a una intolerancia política sólo atemperada por una red de consensos sociales que permitieron al Estado prescindir —hasta cierto punto— de estrategias represivas sistemáticas como las observadas en otras regiones de América. La misma ambigüedad es evidente si nos preguntamos por el significado de los exilios en el contexto de los movimientos masivos de población en la época contemporánea. Mientras fue pública la solidaridad del gobierno mexicano con los perseguidos por el régimen franquista en España, y luego con los exiliados suramericanos y los refugiados centroamericanos, menos explícitos fueron los candados para evitar la inmigración de los judíos perseguidos por el nazismo. Si en materia de población México es un país de emigrantes económicos, en cuanto a la inmigración se refiere se verificó una política restrictiva y discrecional, algunas veces con un tinte racista, que favoreció básicamente la residencia legal de extranjeros calificados técnica y profesionalmente.

El punto de partida del libro se sitúa en la Revolución y su correlato europeo en la Primera Guerra, porque desde entonces el fenómeno de los refugiados se convirtió en un problema masivo por la permanente recomposición política y territorial del Viejo continente. Ante el descrédito del modelo civilizador europeo que le siguió a la Primera Guerra y el esperado protagonismo del Nuevo Mundo en el renacimiento de la modernidad, México revolucionario apareció como pionero en las políticas sociales, cuna de las vanguardias estéticas e intelectuales y referente obligado para el movimiento de la Reforma Universitaria en América Latina. Pero si ya en los años veinte México acogió a un pequeño grupo de exiliados y peregrinos político-culturales norteamericanos, así como a varios líderes del movimiento de la Reforma Universitaria, fue sólo hasta la segunda mitad de los años treinta cuando se constituyó la imagen de *México, país refugio* dominante en el siglo XX. Esto se debió fundamentalmente a la resonancia

de la política internacional del gobierno presidido por Lázaro Cárdenas. En tal sentido el exilio del “gran perseguido” por el totalitarismo soviético, León Trotsky, tiene un significado emblemático, pues a propósito de un hombre sin refugio en todo el orbe el derecho de asilo político fue asociado por primera vez con la soberanía nacional como parte central de la política exterior mexicana. La misma consideración sobre la soberanía nacional, esta vez aunada a la noción de solidaridad entre los pueblos, fue aplicada al muy conocido e igualmente emblemático exilio de los republicanos españoles. Luego, en el contexto del fin de la guerra civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, México acogerá también a exiliados procedentes de las zonas ocupadas por las tropas alemanas: germanos y centroeuropeos opositores al régimen totalitario nacionalsocialista, franceses que constituyeron la filial latinoamericana de Francia Libre, así como a muchos intelectuales de diversas nacionalidades evadidos de la vorágine europea.

Bosquejada la imagen del país refugio tras el final de la gran conflagración internacional, nuevos exiliados llegaron a suelo mexicano para consolidarla, primero los prófugos comunistas de la casa de brujas norteamericana, y décadas después las víctimas suramericanas de la misma guerra fría amplificadas en todo el continente. Entre los primeros se encontraron disidentes comunistas o socialistas estadounidenses y un notable grupo de escritores cinematográficos exiliados de Hollywood. Entre los segundos, los perseguidos por la feroz represión militar en Argentina y Chile durante los años setenta, quienes crearán diversas organizaciones solidarias o políticas, contribuirán al desarrollo de disciplinas como el psicoanálisis y forjarán una literatura trashumante escrita entre las tentaciones del olvido y la memoria provocadas por el destierro. La épica de la diplomacia exterior mexicana no estaría completa sin la gesta de su embajada en Santiago tras el derrocamiento del gobierno socialista de Chile, sólo comparable con otra protagonizada

por los diplomáticos mexicanos en la Francia ocupada por los nazis durante la Segunda Guerra. La gesta de una cede diplomática convertida en un improvisado campo de refugiados cierra simbólicamente estas historias del exilio, aunque no así el destierro, la adaptación y el retorno —cuando es posible— para los exiliados. Terminado así el balance del corto siglo XX en materia de exilios, el libro queda abierto para nuevas experiencias que en nuestro siglo, con su saldo actual de guerras, fantasmas y migraciones masivas, seguro pondrán a prueba la solidez del aprendizaje histórico de *México, país refugio*.