

CIBERLETRAS

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

ISSUE 3

Roberto Arlt y otros ensayos

August, 2000

TABLE OF CONTENTS

Roberto Arlt

- Cristina Guiñazú
¿Por qué Arlt?
- Fernando J. Rosenberg
Geopolítica y subjetividad en los Siete locos y Los lanzallamas
- Rita Gnutzmann
Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt
- Victoria Martínez
Roberto Arlt y las mujeres en las Aguafuertes porteñas

Reviews

- Cristina Guiñazú
Omar Borré, *Roberto Arlt. Su vida y su obra.*
Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos.*

Links to sites on Arlt

- Artículo de Franco Calvo publicado en *El Nacional*:
http://www.unam.mx/serv_hem/nacional/1997/feb97/25feb97/25cu432.html
- Artículo de Beatriz Sarlo publicado en *Clarín*:
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000-04-02/e-00311d.htm>
- Artículo de Fernando Sorrentino publicado en *Especulo*:
http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/arlt_bor.html

Muestra antológica

- Ensayo de Arlt:
<http://www.plebeyos.com/arlt.htm>
- Biografía y fragmentos de su obra:
<http://www.literatura.org/Arlt/Arlt.html>

Essays

- Patricia M. Artundo
Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada
- Ana María Barrenechea
La casa del minotauro
- Jeffrey Bruner
Carlos Rojas's Los Borbones destronados: Toward a Theory and Praxis of Biography in Contemporary Spain
- Cristina Guiñazú y Susana Haydu
Cuatro miradas de mujeres: la exposición en la Galería de la Recoleta
- Enrique Del Risco
El escribano paciente
- Rafael Dueñas
The Prologue as a Novel in Unamuno's Nivola

- Celia Esplugas
Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas
- K. David Jackson
Rogue Satire, Black Humor: Comedy and Criticism in Brazilian Literature from Quincas Borba to Ponte Preta
- Celina Manzoni
Alfonso Reyes, lector de Fray Servando
- José Muñoz Millanes
The City as Palimpsest
- Gonzalo Navajas
El futuro como estética. ¿Es posible la literatura en el siglo XXI?
- María A. Salgado
Exilio y voz poética en Esa lluvia de fuego que nos quema de Rita Geada

ROBERTO ARLT

¿Por qué Roberto Arlt?

Cristina Guiñazú
Lehman College, CUNY

Como todas las manifestaciones culturales de carácter semiótico, la literatura está sujeta a los vaivenes de la moda. Ciertos textos y autores se vuelven imprescindibles en las discusiones de determinada época para ser pocos años más tarde reprobados y hasta ignorados. Esas aproximaciones y rechazos juegan un papel decisivo en la formación de las corrientes de pensamiento de cada período.

Tales variaciones han alternativamente favorecido y dejado en el olvido a la obra de Roberto Arlt. A pesar de que sus "Aguafuertes porteñas" se publican con éxito en *El Mundo* hasta el 27 de julio de 1942, día de su muerte, sus novelas no reciben entonces la apreciación que merecen. Después de muchos años en que se lo consideró como un escritor para escritores, en 1950, Raúl Larra publica una biografía de Arlt y reedita sus obras poniendo nuevamente sus textos sobre el tapete. Desde entonces, sus libros infaltables en las listas de lecturas obligatorias de todo programa de literatura que se quiera serio, continúan atrayendo a nuevos lectores. Es así que son los favoritos en la Feria del Libro de Buenos Aires en el 2000. Quizás la causa de este entusiasmo resida en ciertas semejanzas entre las circunstancias de los años 30 y las del presente. "Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores" ha dicho Ricardo Piglia y es que las ansiedades provocadas por los cambios de nuestro fin de siglo se hallan retratadas en su obra.

Roberto Arlt creó una modalidad literaria que rompió con las tendencias entonces en boga. *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, los cuentos de *El Jorobadito*, *El criador de gorilas* y las numerosas obras de teatro que escribiera Arlt

precedían y predecían lo que años más tarde caracterizaría al existencialismo literario. Sus textos presentan en un lenguaje nuevo, ambientes urbanos hasta entonces inéditos, en los que personajes deslucidos y conflictivos actúan "en la zona de la angustia". Toda su ficción se halla fuertemente anclada en la realidad. No es extraño pues que admiremos una estética de vigencia universal cuya observación y cuestionamiento nos parecen aún válidos. Por todo lo que Roberto Arlt significa en el campo literario consideramos imprescindible dedicarle hoy una sección en el centenario de su nacimiento.

Geopolítica y subjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

Fernando J. Rosenberg
Johns Hopkins University

La importancia de la figura del inventor en la obra de Arlt ha sido destacada oportunamente por la crítica. Para Beatriz Sarlo, la temporalidad del inventor es la del "batacazo", que se opone a la temporalidad metódica del trabajo: "el triunfo del inventor proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero" (Una Modernidad 57). La vida cotidiana en la sociedad capitalista, presentada por Arlt como abrumadoramente monótona, pasaría, mediante la magia del invento, a ser mágica tanto al nivel de la producción (invento por iluminación) como del consumo (lujo). Por su parte, Ricardo Piglia ha sugerido interesantes conexiones en su lectura de Arlt, entre el poder del dinero y la ficción, siendo la figura del inventor-escritor una clave que une las dos series. Esto nos lleva a señalar que en Los Siete Locos - Los Lanzallamas, hay que tomar en consideración que el problema de la invención va mucho más allá de la figura particular del inventor (Erdosain), y se disemina por toda la novela. Debemos entonces contar a más de un inventor en nuestra narración; además de Erdosain, Barsut y el Astrólogo se revelan como fabricantes de maquinarias simbólicas eficaces, con un potencial de re-encantamiento tanto de la producción como del consumo. Y de aquellos tres inventores del ciclo, quiero sugerir que Barsut es sin duda el que triunfa, y que su triunfo señala un diagnóstico de la geografía de la modernidad que permite pensar en alternativas políticas distintas a las propuestas y canceladas a lo largo de la novela. Esta lectura permite, por un lado, un desplazamiento desde las utopías como punto de llegada, denunciadas en el ciclo en su potencial destructor, hacia una concepción de la utopía como proceso carente de posible clausura. (1)

Los inventos oximorónicos de Erdosain (tinorerías para perros, rosa de cobre, etc) caen en el olvido, son la medida misma de una torpe esperanza, y no sirven para salir de la pobreza. La experiencia de los Espila es la consecuencia dramática, con los hermanos Eustaquio y Emilio condenados a errar hambrientos por las calles en busca de limosna. Y el cartel que portan para justificar la pretendida ceguera de Eustaquio --"compradle caramelos al inutilizado en el servicio de la Ciencia" (301)--, una hipérbole en donde en vez de ciencia cabe poner los inventos de Erdosain en tanto incapaces de circular por el mercado (y produciendo a los hermanos como desecho que vaga por las calles). El mismo Erdosain pierde las esperanzas en la relación entre sus inventos y el mercado de consumidores, y va abandonando a los Espila como un resto patético de sus antiguos proyectos y cálculos. Invierte entonces sus esperanzas y su potencial inventivo en la fábrica de gases, ahora asociado a un proyecto que trastocaría la lógica misma del mercado. Habría que pensar aquí que la tentativa de re-encantamiento de la producción de mercancías mediante la introducción de la figura del inventor, es por otro lado puesta en cuestión al tratarse de un subrogado de la figura del genio individual. Si "individualist action and associative action are both manifestations of modern freedom" y en ambas se pueden asentar diferentes "variations of modern conceptions and practices of social change" (Therborn 135), Erdosain abandona la apuesta en un agregado de individualidades para invertir su capacidad técnica en la (ilusión de) una asociación colectiva tendiente a producir asociaciones más amplias y efectivas, revolucionarias. Aquí su invención se empalma con la del Astrólogo, quien no es ya el hacedor de productos con supuesto valor de uso, sino que ofrece la ilusión misma; actúa como espejo que intenta reflejar y transformar las ilusiones de aquellos a quienes el mercado ya ha deshauciado, de "los cesantes de cualquier cosa" (22), de los que no invierten sus fuerzas

en "colocarse" sino que constituyen identidades en tránsito que buscan y habitan en los márgenes (Haffner: ex-profesor de matemáticas y ahora gerente de prostitutas; Erdosain: ex-cobrador, ladrón inconsecuente y ahora inventor de armas; El Buscador de Oro: asesino y aventurero, caminante eterno que atraviesa las fronteras al galope; etc). Desde ese tráfico inicial de ilusión el Astrólogo proyectaría la ilusión sobre el resto de la sociedad. Busca hacer de la periferia el centro (de ahí que viva en el suburbio), organizar los márgenes hacia un sentido común. Le da una narrativa unificadora a aquella porción de la subjetividad que no se siente a gusto, que no tiene lugar en el funcionamiento normal de las cosas, un nombre al malestar en el mercado. Fracasa en el punto en donde intenta ser el maestro de todas las narrativas que circulan (y en su proyecto revolucionario él pretende controlar todos los medios de comunicación), y se convierte en un prófugo al final, refugiado en algún hueco y amenazado, según la noticia periodística que cierra la novela, de ser detenido "de un momento a otro" (394). (2) El tercer inventor, Barsut, es el hacedor de historias consumibles, es el escenógrafo de sus fantasías ya elaboradas con la estofa de narraciones que señalan su carácter derivado, secundario, masivo:

Un drama parlante sería de perlas para mí. Se titularía 'El Barquero de Venecia'. Yo iría en una góndola, remando por un canal, descubiertos los brazos y coronado de flores. Una luna de plata cubriría de lentejuelas anaranjadas el agua negra de los canales. (366)

. . . para dormirme tengo que imaginar que soy capitán de una fortaleza de piratas, sitiada . . . El emperador de España de esos tiempos, aliado por necesidades coloniales con el de Inglaterra, envía cien barcos a sitiar mi fortaleza. (238)

Si inventores son no sólo Erdosain, sino también el Astrólogo y Barsut, quisiera señalar que los tres trazan el mapa de un nuevo mundo que ha sido unificado por el

mercado mundial de mercancías e imágenes; pero las alternativas que trazan para entrar y salir de la modernidad son diferentes. En la imaginación de Erdosain existen dos alternativas. O se figura escapándose de la civilización hacia "una casa grande en el confín del mundo" (343); o se siente encerrado en la inmensidad mientras "golpea mentalmente cada leño de la empalizada espantosa del mundo" quedándole como salida el exterminio y la violencia (que transfigura en proyecto de revolución total bajo el mando del Astrólogo, o reconduce para sí al suicidarse). Su mapa imaginario no tiene salida ni orificios, carece de los agujeros y las cuevas que el Astrólogo excava y que le permiten proyectarse. Para Erdosain "No importa que lleven nombres hermosos o ásperos. Que estén en las orillas de Australia, en el norte de Africa, en el sur de la India, en el Oeste de California" (346-7), en todas partes la miseria se reproduce, homogénea. Cuando Luciana le sugiere que se vaya a Estados Unidos, Erdosain responde que "Adonde vayas encontrarás la peste hombre y la peste mujer", que ya no existen "tierras extrañas" ya que todas están ocupadas por factorías que explotan a la población nativa, y termina con un "¿Sabés lo que hay que hacer para irse?... Matarse" (322). Erdosain vacila entre dos polos contrapuestos: si por un lado es subsidiario de una imaginación colonialista que, a través de novelas y cine de aventuras, encuentra en el exotismo de las "tierras extrañas" una salida a la alienación metropolitana, por el otro es también el personaje encerrado en un mundo que por esa misma expansión colonialista se ha vuelto más pequeño y más homogéneo. (3) Utiliza la fantasía como una versión de la fuga, huida a regiones que él confía podrían estar incontaminadas. Bascula entre esta confianza y la decepción, que se produce al enterarse de que aquellas regiones forman ya parte del mundo moderno; y nunca sin embargo logra percibir que su misma fantasía está tejida con remanentes de ficciones, novelas y cine de aventuras. Su otra alternativa es incorporarse al proyecto

unificador del Astrólogo, en donde los medios de comunicación enmascarían la explotación que cubriría la totalidad del planeta. Erdosain encarna el individualismo alienado de la modernidad, cuya subjetividad-mónada se imagina como centro del mundo y a la vez como habitante solitario en las multitudes; alternativamente como único y multiplicado hasta el cansancio. (4) Cree siempre en lo denso de su subjetividad, aunque una y otra vez ésta se desglose como un pliegue del paisaje urbano que lo inunda, aunque realice acciones y tenga fantasías que se redoblen exactamente las de otros personajes, (5) aunque su fantasía se halle colonizada por imágenes mediáticas.

El Astrólogo por su parte sabe mejor que nadie que "the spectacle appears at once as society itself, as part of society and as a means of unification. As a part of society, it is that sector where all attention, all consciousness, converges" (Debord 12). Pero para el Astrólogo los medios sólo actúan como una herramienta que ayuda a su fin último, que se vale de un modo de producción y consumo más antiguo. Los medios de comunicación obdecerían, en la sociedad del Astrólogo, a la explotación más salvaje (minería y prostitución); son un dispositivo para lograr que el cuerpo se someta. Es, en rigor, aquello que Debord ha caracterizado como el modo concentrado de la sociedad del espectáculo, en el cual el éste "imposes an image of the good which is a résumé of everything that exists officially, and this is usually concentrated in a single individual, the guarantor of the system's totalitarian cohesiveness" (42). (6) Los productores de imágenes, en este esquema del que el Astrólogo es partidario, forman una casta radicalmente diferente de la de los consumidores. El Astrólogo, si bien invierte en un proyecto colectivo (o en varios a la vez), hace basar a éste en la preminencia de su propio genio. Por el contrario, Barsut ofrece la posibilidad de un pasaje más abierto del mundo de los productores al de los consumidores, primero mediante la escenificación de sus fantasías mediatizadas, luego

mediante su participación en el relato periodístico, y finalmente a través de su colaboración en la filmación del "drama de Temperley." El mismo acto de representarse a sí mismo en el drama redobla su camaleónica capacidad para representar diversos papeles y reactualizar su imagen; en un juego de espejos que desarma una y otra vez la premisa de indivisibilidad y profundidad subjetiva con que el angustiado Erdosain y su arrogante conductor el Astrólogo amalgaman sus historias. Si bien no se incluye en el proyecto revolucionario más que como víctima, avisora en la nueva geografía de medios de comunicación masiva posibilidades que no le son ajenas. Encuentra en el espacio estriado impuesto por medios de información y entretenimiento de alcance mundial, un pliegue para su humanidad. (7) En este sentido, es comparable a la imagen arltiana del escritor dentro de la máquina de producir noticias, en el prólogo a *Los Lanzallamas*. Hay en ambos una destitución subjetiva, una reducción del espesor de la personalidad al mínimo en favor del proceso nunca acabado de mapear la realidad (no ya desde una posición de observador total, como intenta postularse el Astrólogo, sino siempre desde adentro del sistema). (8)

Lejos está de mis intenciones el hacer una apología de Barsut, que traduciría una apología de la sociedad del espectáculo. Pero sí podemos trazar una línea que ha sido en general abandonada por la crítica. Ricardo Piglia ha declarado que existe en *Los Siete Locos - Los Lanzallamas* una novela de Erdosain y una novela del Astrólogo; siendo la primera "el relato de la queja" mientras la segunda "trabaja sobre . . . la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad" (21-2). (9) Pero ambas "novelas" se encuentran engarzadas en otra más amplia, la que viene desde la línea Barsut y, pasando por el comentar-cronista y el tumulto de las redacciones al final del ciclo, vuelve al prólogo a *Los Lanzallamas* y al propio Roberto Arlt en su peculiar posición dentro de la cultura

argentina. Ese orden anuncia la muerte de Erdosain, y de su metafísica de la profundidad subjetiva; y la muerte-fuga del Astrólogo, el profeta carismático, vidente, lector privilegiado del mapa. (10)

Se ha hecho de Arlt un profeta de la dictadura (latinoamericana) y el nazi-fascismo (europeo). (11) Sin quitarle esos dudosos méritos, quiero señalar que el escritor percibió como quizás ningún otro un cambio en el sistema de producción y distribución de productos culturales. Desde un modo artesanal que se alimenta del aura de lo que la producción masificada ha dejado atrás, y que encarna la figura sublime del artista-profeta (jugada en distinta medida a través de Erdosain y del Astrólogo); hacia una democratización de los bienes culturales que se producen y distribuyen con el recurso de nuevas tecnologías. Pero quiero llamar la atención sobre los peligros de la profecía, que están anunciados en el ciclo novelístico y que depende de la posibilidad de una visión privilegiada. Fredric Jameson señala que existe una re-evaluación de la producción cultural moderna (principalmente del *modernism* y las vanguardias), en el punto en el cual "we still do admire the great generals (along with their counterparts, the great artists), but the admiration has been displaced from their innate subjectivity to their historical flair, their capacity to assess the 'current situation' and to evaluate its potential permutation system on the spot" (306-7). La conexión entre artistas y generales, hecha según Jameson por Gertrude Stein en referencia a Henry James, tiene sin duda un fuerte eco en Arlt. El mismo Erdosain había hecho un paralelo entre la capacidad de un militar de evaluar la situación y la del inventor, pero los dos estaban pensados por Erdosain, muy significativamente, como súbito proceso de revelación interior. (12) La propuesta de Jameson, de cambiar profundidad por sistema, puede ser extensiva tanto a la obra de Arlt

como a la re-evaluación de su propia figura. Entiendo que el viraje forma parte de la lógica del ciclo novelístico.

Si bien es cierto que Argentina verá la caída del régimen democrático poco después de publicada la novela, se puede leer ésta no ya como un anuncio de los males que vendrán sino como un deseo de cancelación de las utopías totalitarias basadas en la figura del genio (artista, político) en favor de una mayor nivelación en la producción y el consumo culturales. "Entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente", como escribe en el prólogo a *Los Lanzallamas*, es la prisa (con la que dice escribir la novela en la última nota al pie, (13) con la que se imprimen los diarios que publican el caso de Temperley en la gran aceleración final) lo que marca el tiempo futuro, y no la explosión revolucionaria que promete un tiempo cero, fundacional, y un futuro estático.

Cronotopos de la periferia (14)

Podemos identificar en el ciclo novelístico la convivencia y el conflicto de/entre varios tipos de espacios y tiempos. Hay que señalar aquí la importancia del tren en la narración, y el pasaje desde este medio de transporte a los medios masivos de comunicación. La vía férrea impone su estructuración del espacio, lo divide entre urbano y suburbano, y representa un modo de modernización lograda que sirve de base material para producir los encuentros. (15) Se trata del espacio domesticado por el ritmo impuesto por los dispositivos de la modernidad, que no se ponen en cuestión. El tren le permite a Erdosain atravesar los paisajes negativos de esta modernidad, los amenazantes parajes industriales-infernales, y llegar a un punto (la quinta de Temperley) que es posible habitar. (16) La división del tiempo que provoca el tren, la tabla horaria, no se presenta como contrapuesta ni a la interioridad del personaje de Erdosain, ni a los proyectos

revolucionarios del Astrólogo. El tren ha sido incorporado al lugar y a la subjetividad: se puede pensar bien en el tren, al ritmo marcado por el tren, es un espacio de transición que ofrece la comodidad para soñar, para hacer la revolución, o para suicidarse. Es una condensación de espacio y lugar, utilizando las categorías de de Certau; es decir, si bien impone su rigidez (lugar) ésta es modificada al ser consumida por el usuario (espacio). El tren no excluye a Erdosain de la modernidad, sino que por el contrario, le permite atravesar las zonas rechazadas de ésta desde la interioridad protegida del vagón. (17)

No hay nada, por otro lado, que se oponga en la novela a esta homogeneización racional del tiempo y el espacio. La misma ciudad de Buenos Aires, que para otros escritores de la época de las vanguardias propició de material para la invención de una mitología urbana, aparece en el ciclo novelístico como carente de todo espacio entrañable (no hay espacio privado hogareño salvo en los barrios ricos), o espacio urbano privilegiado por los personajes. Buenos Aires es la ciudad prototipo, arrasada por una modernización y, como afirma Sarlo, "un espacio modelado por la pobreza inmigratoria, el bajo fondo y la tecnología . . . con materiales surgidos del paisaje casi futurista de la ciudad moderna" (Una Modernidad 58-9). A pesar de las calles ser nombradas, de las estaciones de tren ser mencionadas con su nombre real, la ciudad se presenta notablemente desprovista de "sense of place" o "local structure of feelings" (Agnew 263); tan caro, exactamente por la misma época, para Borges. Dentro de un contexto literario en el cual un renaciente criollismo dio respuestas a la modernización socio-económica, tampoco la nación representa en Arlt un espacio en donde afincar un sentido de pertenencia: el plan del Astrólogo lo trasciende y las fronteras son cruzadas con carencia de todo efecto dramático, sin ser siquiera percibidas como espacio diferencial. (18) El tiempo de la modernidad ha unido lo heterogéneo del espacio a través de su coordinación

horaria; el espacio se ha vaciado sin dejar hueco más que como, para la imaginación de Erdosain, mero sufrimiento recóndito. La revolución ideada por el Astrólogo, en sus distintas versiones, tendría siempre el siniestro efecto de solución final: terminar el trabajo ya comenzado por la modernización borrando lo que se presenta en ésta como caótico, dividir el mundo en poderosos y desposeídos como castas diferentes, concentrar en espacios y tiempos diferenciales pero claramente delimitados. El Astrólogo lee la modernidad como mezcla de decadencia moral (de los centros: Europa y Estados Unidos) y fenómenos de concentración de capital y poder ajenos a las naciones (millonarios, mafias, sectas). Si la decadencia es subsidiaria de una lógica acumulativa del progreso (su otra cara), la revolución que proyecta es (por un lado) una disrupción momentánea, un tiempo explosivo que interrumpiría el tiempo progresivo y el espacio homogéneo; pero el última instancia no es sino un redoblamiento de la lógica temporal del progreso, tal como lo describe Lyotard:

. . . modernity, modern temporality, comprises in itself an impulsion to exceed itself into a state other than itself. And not only to exceed itself in that way, but to resolve itself into a sort of ultimate stability, such for example as is aimed at by the utopian project. (25)

Es interesante, sin embargo, caracterizar al tiempo revolucionario como explosivo, desde la lectura de esta novela en la cual los explosivos se dejan de lado como herramienta revolucionaria. Los gases y la guerra bacteriológica redoblan aquí los flujos inapresables, de información, de dinero, de poder, en suma; que la sociedad secreta pretende otra vez agenciar al servicio de una causa que no es la del capital. De aquí el obsesivo mapeamiento de fuerzas ocultas que forma el informe diagnóstico de la modernidad hecho por el Astrólogo, que más allá de la "sinceridad" o no de sus fines

(tema en el que algunos críticos se han extraviado) conserva su poder hipnótico porque resume un estado de cosas difícil de representar. El delirio final del farmacéutico Ergueta, hace aquí de espejo deformante; su código es la Biblia, su objeto es el mundo colonial del imperio Británico, y su misión es salvar su empresa civilizatoria de la ira y la revancha de los países coloniales. (19) Si el mundo de Ergueta ofrece, según Jameson, una imposibilidad para ser representado en tanto la realidad del mundo colonial se teje siempre en otra parte, si existe "a contradiction between lived experience and structure . . . [in which] experience no longer coincides with the place in which it takes place" (410-1), el mundo del Astrólogo es irrepresentable en una medida más amplia. El mapa de los Estados Unidos y las banderas del Ku Klux Klan son una figura que esconde un vacío de representación, que se va llenando metonímicamente de diversos valores pero que remiten en última instancia a la novedosa aparición de flujos desterritorializados, entre los cuales la sociedad secreta pretende circular y a los cuales intenta agenciar. El mundo de Ergueta --así como el de Erdosain-- es el del tren, implantado en la Argentina con empréstitos del capitalismo inglés, y estableciendo una red de comunicación y explotación de la agricultura que formaba parte del orden internacional de fines del siglo XIX y principios del XX. El mundo que se deja leer en el ciclo, esparcido entre el Astrólogo, Barsut, el comentarista, y el escritor Arlt, es otro. Es sin duda el de la hegemonía norteamericana, y de aquí el mapa; pero eso no es todo, ya que las formas de constitución de esta hegemonía son diferentes, y por lo tanto establecen una nueva forma de hacer política. Es el mundo del cine y la radio, uno que la alta cultura literaria argentina de fines de los años '20 está lejos de aprehender (entre referencias a tranvías urbanos, viajes por Europa, y cabalgatas pampeanas). Si no en su mapa político, Astrólogo y Ergueta coinciden, sin embargo, en su concepción del tiempo: el tiempo está maduro para

una revolución o una revelación. La concepción trágica de un tiempo explosivo, de una ruptura en la progresión de los días que deja espacio para que la verdad se avisore, es compartida por la mística y por la revolución. El Astrólogo y Ergueta comparten, además, el espíritu profético de sus discursos. Pero lo que es claro en Arlt, es que no es mediante una explosión en el tiempo, tampoco mediante la capacidad visionaria de un elegido, sino mediante tácticas espaciales-comunicacionales en donde es posible mapear la situación, aunque renunciando a la pretensión universalizante, a la noción de totalidad. (20) La acción política que se avisora de aquí en más, señalada por el cínico Barsut y por el escritor Arlt en el prólogo a *Los Lanzallamas*, es una que depende de la capacidad de los consumidores de provocar variantes en la circulación de mensajes, para introducirse en la máquina y producir hiatos o tornar la velocidad en una forma de acción. (21)

Notas

1. Esta diferenciación se basa en la lectura de Spaces of Hope, de David Harvey.
2. Es notable cómo el Astrólogo intenta controlar y agenciar las trayectorias individuales para su proyecto. Para dar sólo un ejemplo, las prostitutas o ex-prostitutas que habitan la narración son callejeras (Hipólita, en principio, pero también la Marca --quien camina con el Buscador de Oro por el sur), pero cuando se habla de explotar su trabajo para la sociedad revolucionaria se habla siempre de prostíbulos y de las prostitutas como "pupilas" (palabra que remite, además, a esta mirada que fija y controla).
3. No es nada sorpresiva esta tensión entre la geografía lejana como posibilidad de escape y la ansiedad de que ya no hay lugar en el planeta en donde refugiarse de la modernidad alienante. Se encuentra en Baudelaire ("Voyage", en Les Fleurs du

- Mal) y casi cien años más tarde en Tristes Tropiques de Lévi-Strauss. Lo que sí sorprende es lo auto-reflexivo de estos paisajes lejanos en Arlt, que siempre revelan producto de la cultura de masas (cine, novela de aventuras, etc).
4. Uso la expresión de Jameson, quien clasifica así a la persistencia, dentro del *modernism*, de la subjetividad como profunda, única, e intransferible.
 5. Su última mudanza inexplicable, a la pieza en donde vivía Barsut, es una de esas acciones; y su fantasía de trabajar en un aserradero a la orilla de un río es, como destaca el comentador (321), una repetición de la misma fantasía en Emilio Espila.
 6. Esto es desarrollado por Debord en contraposición a otro tipo de sociedad del espectáculo: "The diffuse form is associated with the abundance of commodities, with the undisturbed development of modern capitalism. Here each commodity considered in isolation is justified by an appeal to the grandeur of commodity production in general - a production for which the spectacle is an apologetic catalog" (42).
 7. La capacidad de Barsut de contar historias en cuanto persiste su situación de secuestrado, su posición entre escéptica y fantasiosa frente a los planes grandilocuentes de los otros, nos llevan a relacionarlo con Molina, personaje de la obra de Manuel Puig El Beso de la Mujer Araña; y de allí a una línea de mezclas productivas entre arte alto y bajo que Arlt comienza a trabajar y que la literatura argentina recién retomará en los años '70.
 8. Al proyectar su imagen de escritor en dicho prólogo, Arlt se auto-destituye como observador confiablemente distanciado (acosado por la falta de tiempo y las obligaciones), anula luego la mera posibilidad de la existencia de esta figura ("Han pasado esos tiempos"), pero luego se reconstituye triunfalmente de un modo algo

- paradójico (confiado en su capacidad de control sobre el tiempo que parecía en cuestión al principio: "El porvenir es triunfalmente nuestro. Nos lo hemos ganado . . . hora tras horas, hora tras hora.")
9. Asimismo en el prólogo a la edición Ayacucho, Adolfo Prieto identifica dos órdenes del relato: "el orden que pasa por la historia de Erdosain . . . tributaria, todavía, del método de la observación y del cultivo de las situaciones verosímiles . . . En cambio, el orden que pasa por la historia del Astrólogo y levanta la poderosa metáfora de la Sociedad Secreta, es un orden de flancos abiertos. Ha proclamado la ambigüedad. Ha sembrado la desconfianza . . ." (xxiv).
10. Me refiero, claro, al mapa de los Estados Unidos, que cuelga en la habitación del Astrólogo hechizando la inteligencia de cada uno que se acerca a su guarida, y proyectándolo a este personaje como hábil estratega. El mapa representa, por un lado, el modelo de conocimiento total y objetivo con el cual el Astrólogo juega; y por el otro, en una forma que va siempre más allá del estado (el poder inmenso de Estados Unidos sobre cualquier otro estado, y los poderes oscuros que controlan a Estados Unidos desde adentro: el Ku-Klux-Klan, la mafia, etc).
11. La última de estas interpretaciones, y sin duda la más inteligente e inquietante, ha sido la de Josefina Ludmer. Dice en El Cuerpo del Delito que "todo el Arlt de 1929 pone (sin saberlo, como el Astrólogo), los enigmas del presente en el después de la narración, como visión y anticipación y por eso *puede representar, también extrañamente*, la 'realidad' de los años cuarenta. Puede representar el hitlerismo y el peronismo . . ." (412).
12. "¿Usted ha visto a un general en el campo de batalla?... Pero para hacerle más accesible mi idea le diré como inventor: Usted busca durante cierto tiempo la

solución de un problema. . . . Y un día, en el momento más inesperado, de pronto el plan, la visión completa de la máquina; aparece ante sus ojos deslumbrándolo con su fácil exactitud ¡Es algo maravilloso! Imagínese un general en un campo de batalla...todo está perdido, y de pronto, clara, precisa, se le aparece una solución que jamás había soñado concebir, y que, sin embargo, tenía allí al alcance de su mano, en el interior de sí mismo".(51)

13. "Dada la prisa con que fue terminada esta novela . . . Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras el autor estaba redactando los últimos capítulos" (394).
14. "Mikhail Bakhtin borrowed the suggestive term 'chronotope' from Einstein's physics in order to designate the fusion of temporal/spatial structures and to define characteristics time/space formations in specific narrative genres such as the romance, the idyll, the folktale, the picaresque novel, and so forth . . . Bakhtin's term is suggestive because it points to the diversity of prototypical cultural forms within which time assumes significance" (Bender and Wellbery 3).
15. Stephen Kern ha señalado la importancia de la coordinación ferroviaria en la imposición de un uso horario regulado en el territorio europeo en las dos últimas décadas del siglo XIX, aboliendo así las horas locales e instalando un tiempo público homogéneo.
16. Al llegar por primera vez a la casa-quinta del Astrólogo, Erdosain piensa que allí podría vivir. Es un momento importante para este personaje que se muda constantemente de pensión, que constantemente camina por la calle; y nos remite al proyecto del Astrólogo que Erdosain momentáneamente habita .

17. Sin embargo, hay que decir que el tren retorna de lo reprimido de la modernidad, en la fantasía de Erdosain, como pesadilla: "Se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa: ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y en cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles" (207).
18. ". . . a caballo seguimos quince días y entre monte y monte llegamos al Campo Chileno", se pronuncia el Buscador de Oro. Una frontera, la argentino-chilena, que ofrece materia real para una hipotética romanticización de la geografía, y que fue por otro lado eterno objeto histórico de conflictos limítrofes.
19. No debemos olvidar que el poderío británico tenía representantes ferreos en la oligarquía argentina; y en los años '20 y '30 la alianza se afirma frente al ascenso norteamericano. Los Estados Unidos están en el lugar del peligro para la soberanía nacional, pero por otro lado son una amenaza al orden conservador de los dueños de la tierra (Halperín Donghi 384-94).
20. Aquí el cosmopolitismo martinfierrista y el realismo social de los escritores de Boedo se complementan, y es lógico que Arlt no cuajase en ningún esquema. Mientras el realismo es solidario del espacio nacional como referente último, la figura del cosmópola se basa en una noción de culturas discretas, de bordes delimitados y bajo control que un sujeto privilegiado atraviesa. No es esta, como vimos, la geografía arltiana en el ciclo novelístico. Y si Arlt se vale del tiempo revolucionario y el tiempo místico, es en última instancia para anularlos como respuestas posibles a su dilema geográfico.

Para la relación entre realismo y nación, véase The Location of Culture, especialmente el ensayo "Dissemination," de Hommi Bhabha; y también "The nation longing for form," de Timothy Brennan. Para la figura del cosmopolita, véase "Global System, Globalization and the Parameters of Modernity," de Jonathan Friedman.

21. Hay que notar aquí que el otro de los dobles de Arlt, el periodista que registra la crónica y anota, ofrece refugio a Erdosain cuando éste se encuentra acosado por la policía, y este acto está en la base de la escritura de la novela que leemos en reemplazo de las crónicas periodísticas (que no leemos, aunque asistimos al proceso de su producción desde la redacción del periódico). Entiendo que esta intromisión en la marcha de la verdad policial y de la verdad periodística es ejemplar como forma de producir hiatos en el tiempo acelerado de la modernidad.

Obras Consultadas

Agnew, John. "Representing Space: Space, Scale and Culture in Social Science." Place / Culture / Representation. Eds. James Duncan and David Ley. London and New York: Routledge, 1993. 251-71.

Arlt, Roberto. Los Siete Locos - Los Lanzallamas. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho - Hyspamérica, 1986.

Bender, John, and David E. Wellbery, eds. Chronotypes. The Construction of Time. Stanford: Stanford University Press, 1991.

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

Brennan, Timothy. "The National Longing for Form." Nation and Narration. Ed. Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. 44-70.

Debord, Guy. The Society of Spectacle. New York: Zone Books, 1994.

Friedman, Jonathan. "Global System, Globalization and the Parameters of Modernity." Global Modernities. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1995. 69-90.

Halperín Donghi, Tulio. Historia Contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Harvey, David. Spaces of Hope. Berkeley: University of California Press, 2000.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Post-contemporary interventions. Eds. Stanley Fish and Fredric Jameson. Durham: Duke University Press, 1991.

Kern, Stephen. The Culture of Time and Space 1880 - 1918. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Ludmer, Josefina. El Cuerpo del Delito. Un Manual. Buenos Aires: Perfil Libros. Básicos, 1999.

Lyotard, Jean-Francois. The Inhuman. Reflections on Time. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Piglia, Ricardo. "Sobre Roberto Arlt." Crítica y Ficción. Cuadernos de Extensión Universitaria Número 8. Serie Ensayos. Santa Fé, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1986. 19-26.

Prieto, Adolfo. "Prólogo." Los Siete Locos. Los Lanzallamas. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho e Hyspamérica Ediciones, 1986. IX-XXXIV.

Sarlo, Beatriz. Una Modernidad Periférica. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Therborn, Göran. "Routes to/through Modernity." Global Modernities. Eds. Mike Featherston, Scott Lash and Roland Robertson. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1995. 124-39.

Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt

Rita Gnutzmann
Universidad del País Vasco

Tal vez haya sorprendido a más de un lector la afirmación de Julio Cortázar en su prólogo a la *Obra completa* de Roberto Arlt en la editorial de Carlos Lohlé de que el tema "Arlt y la música" es "patético", aparte de "poco o nada tratado", sobre todo si recuerda muchas alusiones a la música y al baile, comenzando por el título de la última novela arltiana, *El amor brujo*, la que debía haber continuado en otra, *El pájaro de fuego*. Cortázar acusa a su compatriota de rechazar la sociedad para guardar "la nostalgia de estamentos culturales superiores". Como todos los argentinos de su época, Arlt "crece en un clima de tango", pero mientras otros escritores lo aceptan y elogian, él lo rechaza o lo sustituye debido a que se siente involucrado en su marginalidad fundamental:

Muy escasas alusiones al tango aparecen en sus libros, y siempre con un claro trasfondo de desprecio y de rechazo ('el tango carcelario'). La obligada sustitución estética es desafortunada; queriendo remontar a lo 'clásico', no va más allá de músicas como la *Danza del fuego* (en *El amor brujo*, por supuesto, lo que sólo es una excusa) y sus equivalentes. Sin embargo se lo adivina sensible a la música, y en el relato *El traje del fantasma* dedica varias páginas a transcribir con toda clase de imágenes y climas una melodía imaginaria que el personaje improvisa en el violín. Una o dos referencias al jazz, y eso es todo; la pintura y la música son otros tantos ingredientes de ese Buenos Aires interior que se le escapará siempre a Arlt (1981:IX-X) (1).

Me parece interesante la observación cortazariana, la que ampliaría en el sentido de que Arlt realmente parece ser más sensible a lo visual. En sus descripciones urbanas, suele insistir más en colores, movimientos y posturas y, a veces, en olores que en los

efectos acústicos. (2) En Sevilla, durante la Semana Santa, intenta dar cuenta del "colorido pirotécnico" y el "caos [y] desloque" de los "pasos" que recorren la ciudad, aunque es cierto que el redoble lúgubre de los tambores le impresiona y las incesantes saetas lo fascinan. (3) Más que en ningún lugar, en Marruecos, el viajero se embriaga de luz y colores y, después del desfile de los más diversos y pintorescos personajes, lamenta no poder abarcarlos a todos y exclama: "uno llora por dentro de no tener ojos en las sienes, en la nuca; dan ganas de correr tras ellos para decirles que vuelvan a pasar" ("Tanger" en *Aguafuertes españolas*, 1971:73). A su vez, en el cuento "Rahutia la bailarina", de *El criador de gorilas*, a pesar de la profesión de la mujer, en ningún momento se alude a instrumento musical o baile alguno; Rahutia es bailarina por la única razón de que así se justifica su éxito con los hombres en un país árabe. (4)

Dedicaré este estudio a la música en la obra narrativa y las aguafuertes porteñas, ya que las aguafuertes de España son resultado de un "extrañamiento" y sirven para la comprensión de la idiosincrasia de los diferentes grupos humanos que encuentra en la península. En la narrativa arltiana hay principalmente dos tipos de música: la música clásica, tocada en el piano en una casa privada y el tango, normalmente escuchado en lugares públicos. Frente a éstos, las alusiones al jazz son mucho menos frecuentes.

I. Música de piano - música clásica

El caso más sencillo es el de la música que sirve para catalogar a determinada clase y sus pretensiones culturales (o mercantiles). A menudo se trata de una joven de clase media que toca el piano, como la novia Julia del cuento "Noche terrible"; no se menciona ningún compositor o pieza musical concretos y el hecho de tocar el piano forma parte del repertorio de rasgos clasificatorios para la mujer como bordar y cocinar (*El jorobadito* 1968b:215) (5) o como cocinar, bordar y pintar jarrones en la burlería "La

juerga de las polichinelas" (*Regreso*1972:48). El cuento recuerda a otro, "Regreso": en ambos, el piano, aparte de marcar la pertenencia a cierta clase (siempre se ubica en el salón de la casa burguesa), está relacionado con el amor interesado y forma parte de la estrategia para engatusar al novio. (6) En el cuento "Una tarde de domingo", el escritor excepcionalmente nombra a un compositor concreto (Debussy) con el fin de poner en ridículo a una joven con intereses presuntamente intelectuales, pero cuya meta no difiere de la de las otras burguesas (*El jorobadito*1968b:138). (7) Sin duda, Irene en *El amor brujo* aporta el ejemplo más claro en este apartado: desde su primera aparición, Irene está relacionada con el piano. Cuando Balder se presenta en casa de los Loayza ella observa desde atrás, apoyada en el instrumento, pero no como una adolescente ingenua, alumna de quinto curso del conservatorio, sino como una mujer que conoce bien los placeres sexuales que recibe y da al hombre. Se reafirma, además, la función del piano como signo de la burguesía, puesto que, en su sueño del "País de las Posibilidades", Balder se imagina casado con Irene y ve a ésta tocando el piano en una casita de campo, refugio frente a la ciudad monstruosa, rodeada de nieve; por otro lado, el componente sexual se insinúa al dirigirse la pareja burguesa al final del sueño hacia el dormitorio (1972:130-131). La realidad de sus relaciones es todavía más cruda, ya que es en el salón, frente al símbolo burgués, donde Irene masturba a Balder y éste, al final del acto, descubre el retrato del padre militar de la joven encima del piano. A continuación, Balder diserta sobre la falsa moral de la clase media que permite estas relaciones turbias prácticamente bajo los ojos de la madre, mientras que de cara a la sociedad la pareja no puede verse a solas en la calle. En este punto, el hombre se da cuenta de que la joven, aunque pretenda ser pura y recatada, no reconoce la amoralidad de su comportamiento ni se entrega a él por cariño sino para satisfacer su propia sensualidad. (8) Irene es una mujer sin intereses espirituales

y su lado de mujer vacía y superficial se expresa mediante la música criolla que acompaña las tardes de la casa Loayza, descrita como "rasgueos de guitarra y cantos autóctonos"; Balder se la imagina con "vincha blanca y celeste [los colores de la bandera argentina] para armonizar con el paisaje de esa música ramplona" (id.:230). Pero su lado sensual, de mujer ardiente, se abre paso al tocar la música de de Falla, sobre todo la "Danza del Fuego", gitana por antonomasia, de expresionismo sensual y de ritmo trepidante. Es en la descripción de la música de *El amor brujo* donde queda plasmado el carácter visual de la sensibilidad arltiana. A pesar de las alusiones a fenómenos acústicos como "solos de flauta morisca", "ritmo de acompañados borbotones de espasmo" y el "paroxismo en una nota alta", toda la música se transforma en un paisaje visual lleno de colores: escamas azules, cerros de rojo brasa, oscuridades de betún y amarillos de cardo, una estrella azul de sulfato de cobre, un cerro lila, un picotear de pájaro bermejo, betún y amarillos y, finalmente, un ímpetu rojo (id.:208-209). Es Irene quien lo induce con su sexualidad a buscar "el camino tenebroso" (título de capítulo), espejismo opuesto al sueño del "País de las Posibilidades". Esta trasposición de sonidos en colores (sin llegar a la conocida sinestesia de Rimbaud) se vuelve a encontrar precisamente en el aguafuerte sobre Granada, espacio donde posiblemente se ubica el ballet español. Pero volvamos a Irene: los dos paisajes soñados por Balder, después del disfrute del cuerpo de Irene, se convierten en pesadilla excrementicia de la "Tierra de los Pantanos" en la que Irene (y la adúltera Zulema) lo llama con "manos tiznados de betunes y marrones fecales" (id.:263).

Sin embargo, la música de piano puede jugar un papel distinto, como aquellas escalas en *Los lanzallamas* que "manos sin experiencia" arrancan del piano, escuchadas por uno de los hermanos Espila mientras van mendigando por las calles. En su situación de desamparo (y también de picardía), Emilio, el más filosófico, relaciona el bienestar

con la casa, el jardín y la música; expresan para él "cierta dulzura meditativa" que incluye el confort económico (1968a:216). El significado resulta más claro si enlazamos esta escena con otro episodio, el del capítulo "Bajo la cúpula de cemento" (id.:157ss.) en el que el solitario Erdosain observa a un hombre que recoge a su gato, mientras que él, Erdosain, queda a la intemperie. Tanto la acción del hombre como el sonido de la música realzan la soledad y la angustia del que está excluido del bienestar y de la solidaridad humana. Poco antes, en el capítulo titulado "La cortina de angustia", en un momento de la más profunda desesperación, se reafirma el simbolismo de la música, cuando en medio de la abyección y del deseo de destrucción, Erdosain recuerda una melodía y una carita (de doncella, se sobreentiende) que le proporcionan: "Dulzura definitiva, porque es la primera y la última" (id.:56). Ya Silvio, en *El juguete rabioso*, sintió la misma congoja al observar una pareja y escuchar la melodía de un piano, aunque posiblemente, como para Espila, la falta de dinero sea la dominante en su "envidia y congoja" (1969:90). Debido a su juventud, la angustia de Silvio también puede expresarse mediante una cancioncilla infantil, cantada en la calle en el momento en que su madre le obliga a ir a buscar trabajo (id.:63-64; cf. la del joven homosexual, id.:185); asimismo la angustia de aquel muchacho alemán de *Los lanzallamas*, que se suicidó por miedo a su padre, se refleja a través de una canción (¿de libertad y piratas?) sobre dinero, ron y el diablo (1968a:29).

II. El tango

Como sugiere Cortázar en la cita del comienzo, el tango está circunscrito a un espacio y un tipo de sociedad concretos; en la novela *El juguete rabioso* acompaña a la figura del Rengo, excepto en el primer capítulo. Pero no es casualidad que sea precisamente en un café, durante la espera antes de cometer un robo, cuando el trío de aprendices de ladrones escucha "la postrera brama de un tango carcelario" (1985:106),

adjetivación que ya llamó la atención del autor de *Rayuela*. (9) La novela se publicó en 1926, cuando el mundo de compadritos y mujeres bravías "empezaba a resultar mitológico, casi anacrónico" (Sábato 1968:144). Pero la acción de la novela transcurre a comienzos de siglo, época de la vieja guardia del tango bailado y sólo alguna vez adornado con letras "zurcidas" con elogios de los "guapos, tauras y milongueros".(10) El Rengo es un personaje de los bajos fondos, definido por una imagen animalesca: su "perfil de gavilán". Cuidador de carros en el mercado, en realidad él y su ayudante se dedican al robo; además, le gusta manosear a las mujeres, contar historias sucias y disfrutar con las groserías (cap. IV). Silvio dice de él que es "macró" (chulo) de afición; aunque el dato no se confirma ulteriormente en la novela (aparte de que tenga una amante mulata en casa del ingeniero Vitri), sí es cierto que las canciones que tararea son --o se parecen a-- tangos. Para cantar, el Rengo se prepara como si de una actuación en público se tratara:

cogía el mango de un látigo como si fuera una guitarra, entornaba los ojos, chupaba con más energía el cigarrillo y con voz arrastrada, a momentos hinchada de coraje, en otros doliente de voluptuosidad, cantaba (1985:214).

El entorno de pobreza y suciedad, el lunfardo, la voz arrastrada, el coraje y la "doliente voluptuosidad" son precisamente los elementos que para Arlt caracterizan el tango y el contenido lo confirma:

Yo tengo un bulín más, 'shofica'

que da las once antes de hora

y que yo se lo alquilé;

y que yo se lo alquilé

para que afile ella sola" (id; cf. 212).

Para más señas, antes de cometer el robo en casa de Vitri, el Rengo visita un prostíbulo; luego se prepara para el delito "tarareando un tango" (id.:234).

La canción del Rengo está salpicada de lunfardo (11) al igual que el relato que hace a continuación ("bulín, shofica, afilar, gil, grelún"...) y le agrada parecerse a un "chorro" (ladrón). Como es sabido, el uso del lunfardo no es necesariamente un rasgo distintivo del tango, y prácticamente sólo se introduce con los letristas, ajenos al mundo del lunfardo (como los poetas gauchescos al del gaucho). Por ello, los críticos suelen decir que la verdadera lengua del tango es la popular, entreverada con lunfardismos, pero sólo aquéllos "que le habían llegado a la gente a través del conventillo y del sainete, y que se usaban ya hasta en la conversación de la sobremesa familiar" (Stilman 1965:37).

También en novelas y cuentos posteriores está presente el tango. Siempre se trata del ambiente de rufianes, prostitutas y burdeles y ello en momentos cercanos a 1930, cuando el tango ya llevaba dos décadas de 'adecentamiento' (en 1910 el Café Centenario en la Avenida de Mayo contrató la primera orquesta de tango) y cuando E. S. Discépolo ya había estrenado "Qué vachache", "Chorra", "Yira, yira" y "¿Qué sapa, señor?", el mismo año que comenzaban a sentirse las consecuencias del crac financiero y se inició el peor "cambalache" de la historia argentina, aunque el tango de este título no se escribiera hasta el 35. (12) Durante su agonía en *Los lanzallamas*, Haffner recuerda a sus compañeros chulos y ladrones y diferentes escenas vividas en las "ladroneras" como la "Terraza" y el "Ambos Mundos", donde se preparaban los atracos. Pero sobre todo recuerda un picnic de siete mafiosos (una vez más el número siete), con revólver al cinto y sombrero empinado y sus siete milongueras. La primera canción, una vidala triste, es relevada por un tango, tocado en el bandoneón por el negro Amargura con "ritmo de carnaza sensual y angurriente" (1968a:104). Todos los elementos colaboran a crear un

ambiente de abyección: el negro, siempre amoral; los mafiosos, caracterizados por sus apodos, el maltrato de las prostitutas, el asesinato de una de ellas y el suicidio de otra; el duelo de coraje entre Haffner y el Pibe Miflor y --como sabremos más tarde por el Astrólogo-- el obligarle a la prostituta de éste a "besarle los órganos genitales" (id.:143). Los mismos policías, Gómez "el verdugo" y su ayudante que lo maltratan, son explotadores en nada distintos de la canalla a la que persiguen y como aquélla hablan en lunfardo. En fin, bajo fondo literario que acumula lo peor de lo peor, adornado de este "tango carcelario" que tanto gusta al autor. (13)

No mucho más recomendable es el antro que se describe en *Los siete locos*, situado al lado del periódico *Crítica*, para el que Arlt escribía la columna policial. (14) Hay que aclarar que el ambiente está filtrado por el estado interior de Erdosain, quien se imagina ser "un personaje que había vivido como un bandido, pero que ya se había regenerado". Nunca podemos esperar una descripción objetiva en la obra arltiana; al contrario, los paisajes y las cosas siempre son vividos según el ánimo del que lo percibe. Como se ve en Erdosain, pero también en Barsut (y antes en Silvio y posteriormente en Balder), la literatura y el cine (a falta de televisión) han formado y deformado sus percepciones y sentimientos. En este caso incluso habrá que suponer cierta dosis de histrionismo, puesto que Erdosain se imagina que está relatando su experiencia a Hipólita (1968:185). Lo que caracteriza a este antro es la semi-oscuridad de un "cubo sombrío", en el que "flotan" la humareda de tabaco, la "bruma hedionda" y las "neblinas de menestra y de sebo". Se crea un ambiente opaco y turbio referente a lo visual, lo táctil y olfativo antes de introducir a los clientes: ladrones de toda calaña (rateros, batidores, lanceros), con "gestos canallescios". Entre ellos, nuevamente, negros que tocan los traseros de menores "haciendo rechinar los dientes". Nada es normal en este lugar de violencia,

rugidos y silencios y, mediante la deformación y las imágenes animalescas, el autor pretende resaltar las cualidades negativas de sus visitantes: hay "jetas alargadas por la violencia", "mandíbulas caídas y labios aflojados en forma de embudo"; rateros tienen "perfil de tigre" y el dueño "cara de buey, nariz de trompeta"; la canalla "vomita" un vocerío ronco y, encolerizada, "ruge"; los hombres son "fieras" y sus jetas lo más "puercas"; Ergueta, con cara de "perrero", "roe" su bastón; en fin, el local es una "leonera"; la atmósfera, de "acuario"; el silencio, un "monstruo de muchas manos". Una vez cargado el ambiente con suficiente abyección y sordidez, entra en escena, tocado por músicos ambulantes el bandoneón y la guitarra, el "tango carcelario y plañidero" que realiza la miseria de estos hombres-bestias:

El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás en lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta adentrada en todos los pechos multiplicaba el langor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel [...]. Entonces en las almas más letrinosas, bajo las jetas más puercas, estallaba un temblor ignorado (id.:187).

Para no alargar esta parte, sólo mencionaré de paso los cuentos "Las fieras" y "Ester Primavera" de *El jorobadito*. El título del primero alude al ambiente que se acaba de detallar. El antro es el "Ambos Mundos" que ya recordaba Haffner y el narrador el Pibe Repollo, también incluido en la lista del chulo; el local está poblado de mujeres "con labios perforados de chancros sifilíticos"; una negra que sostiene un recién nacido en un brazo y con la mano libre baja "los pantalones a un ebrio rijoso" mientras el negro Cipriano rememora "los menores que violó" (1968b:117). El Pibe Repollo ha bailado "tangos más siniestros que agonías" en sus viajes y también ahora, en este antro, el tango

"retoba el aburrimiento" y cuanto más bronco el tango, tanto más seguro el "espasmo que nos retuerce el alma". Pero el bandoneón también hace resurgir dulces recuerdos de la vida de "cafishio" (chulo). A pesar de que el espacio de "Ester Primavera" sea un sanatorio para tuberculosos, sus pacientes pertenecen al mismo estrato social, como el lector pronto deduce de sus apodos y descripciones: todos se identifican por su número y el narrador lleva el significativo "siete": los demás son "Sacco, cabeza de cebolla", el jorobadito Pebre; Paya, el morrudo y estevado. Pero sobre todo se fija en el pardo Leiva, "el Chambón", el más canalla, puesto que chambonada no significa otra cosa que homicidio. El ambiente está cargado de silencio, aburrimiento y angustia ante la cercana muerte. El tango se impone tanto en el pasado (paisaje de prostitución "donde las mujeres calzan zapatos violetas y los hombres tienen la cara hecha un mapa de chirlos y navajazos", id.:80) como en el presente, al tocar el facineroso Chambón Leiva un "tango que orillea el callejón de la muerte".

Si echamos una breve ojeada a las *Aguafuertes porteñas* nos encontramos con alguna variante. Es cierto que también en alguna como "Silla en la vereda" un "bandoneón rezonga broncas carcelarias" (1973:67), pero ello junto a un vals, *La Patética* de Beethoven o alguna pieza de Bach y los tangos de Matos Rodríguez y de Filiberto; y en cuanto a estos dos compositores, ¿por qué no pensar en la exitosa "Cumparsita" del primero, que compuso alegremente a los diecisiete años o el "Caminito" nostálgico del segundo y, mejor aún, su divertida burla "Te fuiste... Ja...Ja... ¿Que te vaya bien!", tan cercano al gozoso "soliloquio del solterón" arltiano (también llamado "Primera autobiografía") que se expresa a través del loro de su patrona: "¡Ajuá! ¿Te fuiste? Que te vaya bien!" (id.:23; cf. *Regreso* 1972a:25). Termina su alegre meditación tarareando no

un tango sino el aria "Una furtiva lacrima" de *L'elisir d'amore* para mofarse de Donizetti.

Esta aguafuerte es un canto agradecido al barrio, al embrujo amistoso y al amor. (15)

También existe el tango "lindo" en alabanza del "Espíritu de la calle Corrientes" (1973:149), calle del tango por antonomasia, que ni el ensanche (de 1936) podrá cambiar.

Evidentemente, Arlt se refiere al tango "A media luz" de Lenzi y Donato:

Corrientes 3-4-8, segundo piso, ascensor,

no hay porteros ni vecinos,

adentro cocktail y amor.

Nada de "bronca carcelaria"; solo alegría de los "viejos tangos de mi flor". Lo mismo ocurre en otra aguafuerte dedicada a Corrientes, "calle de tango, de ensueño", donde todos confraternizan: el criminal y el vigilante, mensajeros, actrices, chulos, poetas... ("Corrientes por la noche" en Scroggins 1981:147ss.).

Y no menos hermosas son las notas "Elogio del bandoneón arrabalero" y "A una muchacha que no baila" (id.:156-161). En la primera penetra en el espacio de la pobreza, de conventillos y del ghetto de casuchas de zinc, donde se hacinan y vegetan los desechos humanos, en Dock Sur, Avellaneda, Barracas, la Boca, donde la música del bandoneón es la única válvula para escaparse de la sordidez y del sufrimiento tanto para el inmigrante nostálgico como para el ladrón fichado por la policía. (16) En la segunda nota, el autor intenta convencer con humor a una muchacha mustia para que se entregue a la alegría del baile; incluso un negro y su pareja son elogiados por sus movimientos exagerados, el llamado "bailar a lo negro" (Carretero 1964:46). Qué diferencia con la "bronca" de los relatos; aquí los que sudan durante el día tienen derecho a olvidarse y "dispararle al cuerpo" para bailar el tango que "entra hasta el alma". Lo mismo en el aguafuerte "La muchacha del atado", compadecidas ella y sus compañeras por el escritor, chicas que se

desloman desde pequeñas y cuyo único consuelo es cantar tangos de *El Alma que Canta*, ir al cine y leer folletines (1973:48). Cuánta comprensión para esta futura casada que gastará su vida planchando, cocinando, criando hijos hasta enflaquecer y quedarse vieja y fea. Parece imposible que esta nota haya salido de la misma pluma del autor que se ensaña con las mujeres en *Los siete locos*, *Regreso* o *El amor brujo*. (17)

Para terminar, el propio Arlt ha expresado su opinión sobre el tango en el aguafuerte "Música y poesías populares" (ed. Saítta 1994:85ss.). Reconoce que la música del tango expresa "el alma de nuestra gente de ciudad", "es lo más sincero que ha producido la inspiración popular argentina". Pero rechaza el noventa por ciento de las letras por su romanticismo "de almacén" (menciona expresamente la colección *El Alma que Canta*), su grosería o su falsedad, la que pone en escena en la nota "La traición en el tango" (id.:89ss.). Rechaza "A la luz del candil" (Navarrine y Flores) y ni siquiera se salva de su repudio "Esta noche me emborracho" de E. S. Discépolo, considerado por Mafud "magistral" en su "oposición entre ideal y vida" (Mafud 1966:70), oposición que también recorre toda la obra arltiana. Es obvio que a Arlt, escritor 'marginal', no le gusta lo popular: ni el tango, ni la poesía gauchesca del *Martín Fierro*, a la que llama "esa versada, parodia de coplas de ciego", que sólo puede interesar "a un analfabeto" (1929:25; cf. 1995:166ss.).

III. El jazz

Como ya se ha dicho, el jazz tiene menor presencia en la obra arltiana. Se lo menciona de paso en *Los lanzallamas* entre los "cúbicos bloques de mampostería, donde trepidan los 'blues' de las jazz-band [sic] amarillas y las dinamos recalentadas de histeria" (1968a:162). Esta extraña metonimia sólo es comprensible dentro del conjunto del capítulo, llamado "Bajo la cúpula de cemento". Erdosain, al dejar al Astrólogo y los

anarquistas, siente una profunda angustia y sólo la idea de suicidarse le puede aliviar (id.:151). Después de haber presenciado el cuidado de un hombre por su gato, Erdosain, solitario en su cuarto, se derrumba y busca desesperadamente un asidero, pero le es vedado el camino de la fe en Dios (al que increpa como "canalla"). En esta situación, el personaje se ve a sí mismo y a toda la humanidad rodeados de máquinas, murallas, rascacielos con ascensores, trenes subterráneos en tres pisos y turbinas, es decir, toda una parafernalia de progreso y modernidad, mientras que el hombre se ha convertido "en un simio triste", encerrado, abandonado. La salida para Erdosain, en este momento, no será aún el suicidio sino la destrucción total mediante la fábrica de gases. En el contexto que se acaba de delinear, las jazzbands forman parte del paisaje deshumanizado. La interpretación se reafirma más adelante, en el capítulo "Trabajando en el proyecto"; Erdosain se encuentra nuevamente angustiado y a solas en su cuarto, esta vez después de un intento fracasado de farsa burguesa consistente en pasearse por el barrio, cogido del brazo de la Bizca. Para enfatizar el sufrimiento y apelar a los sentimientos del lector, el escritor emplea imágenes como la de la "nubareda de las grandes chimeneas" industriales que sofoca al personaje. Pero, en primer lugar, el narrador echa mano de la imagen expresionista del sol como amenaza, el "sol de la noche, que gira siniestro y silencioso al final de un viaje cuyos boletos vende la muerte" (id.:209s.). (18) Una vez más, el jazz acompaña a la ciudad ultramoderna de prisiones de "cemento, hierro, cristal" y, de nuevo, el hombre se ha convertido en simio, puesto que en este infierno "las jazzbands chillan y serruchan el aire de ozono [...]. Son conciertos de monos humanos que se queman el trasero" (id.).

¿Y cuál fue la situación real del jazz en la Buenos Aires de los años veinte? Aunque no conquistara la ciudad hasta la llegada del cine sonoro, a finales de los años

veinte ya se podía escuchar el jazz por radio (cf. Cortázar en González Bermejo 1984:79) y también en los cafés alternaba con el tango, como el propio Arlt señala en el aguafuerte dedicada a la calle más tanguera, "Corrientes por la noche" con sus "cafés saturados de 'jazz-band'" (*sic*, en Scroggins 1981:148). En otra aguafuerte, "Garufa celeste" (id.:244ss.), Arlt habla precisamente de un conjunto de jazz, pretendidamente de origen norteamericano, aunque al parecer se trata de unos jóvenes nativos disfrazados. La nota rezuma gracia y humor por todas partes (aunque poco se hable de música y mucho de mareos), en contraste con la desesperación que acompaña el jazz en los relatos.

Si recordamos el comienzo de este trabajo y la crítica de Cortázar, es evidente que el tratamiento del jazz por parte de Arlt no tiene nada en común con el del propio Cortázar, quien escribió varios artículos sobre jazzistas, aparte del cuento "El perseguidor". (19) Para Cortázar, el jazz significa la búsqueda más allá del razonamiento (Charlie Parker-Johnny Carter), una "manera de salirse de sí mismo" (en González Bermejo 1986:78), el acceso a "un centro [...] excentrarlo así para mostrarle mejor un centro" (Oliveira, 1984:180), la alegría y la libertad ("Louis enormísimo cronopio"). Para Arlt, la música clásica sirve para catalogar a las personas y poner en ridículo las pretensiones de la pequeña burguesía. Por su parte, el tango está limitado al ambiente marginal y subraya el carácter delictivo o acompaña y refuerza la angustia y la soledad. La misma función puede ejercer, en ocasiones, la música de piano lejana, sin ubicación concreta. El jazz simboliza los tiempos modernos, deshumanizados, en los que el hombre se ha reducido al estado animalesco.

Notas

1. Arlt está presente, igualmente, en la obra literaria de Cortázar; por ejemplo, en *Rayuelase* le rinde un pequeño homenaje al decir que el loco y enfermero Remorino era un especialista en su obra y "durante una semana no se habló más que de Arlt y de cómo nadie le había pisado el poncho en un país donde se preferían las alfombras" (1984:677). El protagonista de *Un tal Lucas*, con algo de *alter ego* de su autor, recuerda las ediciones arltianas en *Claridad* (1979:26); en el cuento "La escuela de noche" de *Deshoras* (1983) se crean un ambiente y tono parecidos a alguna escena de *El juguete rabioso* y, en "Diario de un cuento", de la misma antología, recuerda el mundo de los burdeles de la obra arltiana. Ya en *Libro de Manuel* (1973:8), en el contexto de la lucha del socialismo latinoamericano, Cortázar alude a las "rosas blindadas" (de Raúl González Tuñón) y las "rosas de cobre" del autor de *Los siete locos*.
2. Cf. *El juguete rabioso*, 1969:149-152 y el paisaje ensoñado, id.:124; *Los siete locos*, 1968:126; *Los lanzallamas*, 1968a:61ss. y más amplio en *El amor brujo*, 1972:35ss., 52ss., 112-113; 138ss. Arlt tiene especial habilidad para describir colores y sus impresiones y para despertar imágenes visuales. A menudo las descripciones se completan con imágenes y símiles que intentan plasmar sensaciones o el estado psíquico de los personajes como la "zona de angustia" de Erdosain (cf. la imagen del "sol", nota 18).
3. Es imposible no recordar el poema "Semana Santa" de las *Calcomanías* de Oliverio Gironde, escrito doce años antes que el texto arltiano; la diferencia de sentir es abismal entre uno y otro: Arlt se deja arrastrar por las impresiones e incluso por el sentimiento religioso, prueba de ello es la longitud de esta

aguafuerte (veinte páginas frente a las cinco o seis de promedio). Girondo asume un aire distanciado, irónico; no deja de llamar argentinamente "gallegos" a los participantes (¡andaluces!) y las saetas se "gargarizan" o "acribillan"; hasta la imagen principal, la Macarena, pasa entre "saetas conservadas en aguardiente" a la "hora de los churros y del anís" (Girondo 1989:83ss.).

4. En el cuento "Acuérdate de Azerbaijan", de la misma antología, el escritor usa una canción, "El Rasd ad-Dill" en el desarrollo de la historia como inminente amenaza de lo que ocurrirá al asesino Mahomet, convertido en rico mercader. Una única vez la música desempeña un papel importante en el ambiente marroquí, a saber, en el aguafuerte "La danza voluptuosa" (1971:84ss.), cuyo título se refuerza en el primer párrafo con la evocación de los "abismos de voluptuosidad" entrevistados por Ramiro en la novela de Enrique Larreta. Arlt describe el ambiente de una taberna con siete hombres (número favorito del autor, cf. Gnutzmann 1984:101ss.), tres de los cuales tocan un laúd, un pandero y un tam-tam y crea una atmósfera de vicio y voluptuosidad de música, baile, balanceos de vientre y caderas que, naturalmente, termina en un beso lascivo entre dos hombres. Aunque el autor termina su nota con una evocación humorística del horror de los Padres de la Iglesia, el lector puede pensar, igualmente, en el horror (mitigado por la compasión) de Silvio ante el homosexual en *El juguete rabioso*.
5. A pesar de que los ambientes sean muy distintos, la "noche terrible" de Stepens se parece a la última noche del chulo Haffner en *Los lanzallamas*: ambos hombres calculan los pros y los contras del matrimonio y ambos ven la música (el piano de Julia y el violín de la Cieguita) como parte de la felicidad hogareña; pero irónicamente ambos desechan este punto con el mismo razonamiento: "La música

me gusta. Ciertamente es que podría sustituirla a la Cieguita por una victrola, pero una colección de discos es carísima, y además con la victrola yo no me podría acostar" (Haffner 1968a:63)-- "toca el piano, no lo puedo negar... Pero seamos sensatos [...] casarse con una mujer porque toca el piano, es absurdo. Más barato resulta adquirir una vitrola ortofónica, y uno compra los discos que prefiere" (Stepens 1968b:215). Digamos, de paso, que Haffner recuerda en estos momentos a otro "cafishio" vengativo, el pibe Repollo, apodo y profesión del narrador de "Las fieras" (*El jorobadito*). Qué duda cabe de que toda la obra de Arlt funciona como un "patchwork", no sólo como "combinación y yuxtaposición de elementos dispares", tal como expliqué en *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* (Gnutzmann 1984:226) sino, además, como versatzspiel de un (con)texto a otro. En la breve obra de teatro, *Prueba de amor*, se vuelve sobre la duda del novio antes de casarse; sorprendentemente y, por una vez, es la mujer Frida (¿por su origen nórdico?) la que sale de la prueba con el "alma" forjada para la grandeza.

6. *Regreso* 1972a:91.- En el aguafuerte "El que busca pensión" (*Nuevas aguafuertes porteñas* 1975:23), la "aristocracia" cordobesa venida a menos se aprovecha de los estudiantes; también en sus salas hay "un piano, uno de esos pianos aristocráticos, amarillo, pulguiento, afónico y asmático"; pero tal artefacto es "desvirtuado" de su función clasista y sirve para el regocijo que termina en cachetadas.
7. En *El juguete rabioso*, excepcionalmente, no es una mujer sino un joven, Maximito, el ridiculizado mediante el instrumento que toca, un arpa dorada, por

- su afán de aparentar más y por despreciar su propia clase, la obrera (1969:106-107).
8. No se debe olvidar que los relatos arltianos, sin excepción, se ocupan del estado anímico del hombre y nunca permiten el análisis de la psique de la mujer. En ellos sólo hay dos tipos de mujer: la doncella (inalcanzable y no disfrutada) y la mujer interesada, bien sea novia o bien casada. La amante de tipo Irene ve en la relación amorosa principalmente una satisfacción física, aunque por ello no deja de aspirar a la seguridad del matrimonio o, al revés, la casada burguesa no deja de aspirar a convertirse en amante como muestra el caso de Leonilda del cuento "Una tarde de domingo". Para el estudio de los personajes femeninos, véase Gnutzmann 1984:54ss.; para la prostituta Hipólita, véase Guerrero 1972:144ss.
9. Cortázar dedica un homenaje a Gardel en *La vuelta al día en ochenta mundos*; aún más interesante resulta el cuento "Las puertas del cielo" en torno a la ex-milonguera Celina que dejó su profesión de animadora y prostituta al casarse con Mauro. Después de muerta, ella vuelve al Santa Fe Palace para cumplir su verdadero destino.- Por otra parte, Arlt tiene en Sicardi un precursor como creador de ambientes de tango; en *Genaro* (1896) el protagonista y Clarisa frecuentan los parajes del bajo fondo y en *Horas de evolución* (1938), especie de memorias terminadas en los años veinte, el autor se acalora contra las provocaciones sexuales del baile: "Entre los tangos enervantes, hombres y mujeres rozando pecho contra pecho, vientre contra vientre, en la furia de gozar [...]. Sigue el tango lánguido en sus voluptuosidades babilónicas; los cuerpos semidesnudos multiplican los sacrificios carnales [...] se respira el olor del celo en una enajenación, entre la danza y el frenesí pecaminoso del sexo ajeno" (1938:93).

- Recordemos, de paso, la obra de teatro de José González Castillo, *Los invertidos* (1914), en la que se unen 'perversión' sexual y tango, y se comprueba el cambio que el viejo tango había sufrido para entonces al criticar la Princesa de Borbón la forma de bailar "a lo negro" de su pareja: "Tocalo más lentamente [...]. Así, así concibo yo el tango... lentamente, voluptuosamente [...] y el corte delicado, sutil, apenas insinuado... No esas compadradas brutales de los malevos" (1957:27); sobre la transformación del tango, véase Casadevall 1957:14-17.
10. García Jiménez 1964:60-61; cf. Mafud: "Las primeras letras hablan de los ambientes prostibularios, tomando como tema el sexo y el lupanar; el mundo orillero y marginado..." (1966:30). En 1928, C. de la Púa le canta así a este "Tango viejo": "Baile macho, debute y milonguero,/ danza procaz, maleva y pretenciosa,/ que llevás en el giro arrabalero/ la cadencia de origen candombero/ como una cinta vieja y asquerosa" (s.f.:24).- Se suele dividir la historia del tango en tres etapas: 1880-1917/20 (Guardia Vieja); 1917-1945 (Guardia Nueva); a partir de 1945 (Escuela vanguardista; cf. Stilman 1965:15, 43, 45); por su parte, de Lara y Roncetti distinguen en la historia del tango: 1. Guardia Vieja (1895-1917); 2. Período de transición (1917-25); 3. Guardia Nueva (1925-1948); 4. Tercera Guardia (1948-68) (1981:85).
11. Se trata del argot de los profesionales porteños del delito. Sirva "Malevaje" (de E. S. Discépolo) como ejemplo de lenguaje orillero y "El Ciruja" (de F. A. Marini) para el lunfardo; cf. Sábato 1968:73-74.
12. Pellettieri 1976:126-128. También otros letristas cargan sus tangos de crítica social como Cadícamo en "Al mundo le falta un tornillo" y A. M. Podestá en "Como abrazao a un rencor" o, más tarde, Froilán en "Las cuarenta". Arlt sabía

muy bien que el tango ya no pertenecía en aquel momento a los bajos fondos y que en Europa se había convertido en la gran moda: "allí los que saben bailar el tango se casan con millonarias" (1985:221). Como anécdota recordemos que su amigo y mecenas, Ricardo Güiraldes, de clase media alta, fallecido en 1927, bailaba con pasión el tango como apunta U. Petit de Murat en el suyo, "Bailate un tango, Ricardo". El 'discípulo' arltiano más directo, Juan Carlos Onetti, expresa una opinión muy distinta a la de Cortázar y, a la vez, infravalora el tango al declarar que su maestro "comprendió como nadie la ciudad en la que le tocó nacer. Más profundamente, quizá, que los que escribieron música y letras de tango inmortales" (Onetti 1979:16).

13. Caben ciertas dudas, por ejemplo, ¿de dónde saca el autor tantos negros en la Buenos Aires de los años veinte? En *Los siete locos* tenemos a aquel "negro espantoso" que se adueña de una pupila con "ojos celestes" y "sonrisa de colegiala" y el (los) pederasta(s) que abusa(n) de un adolescente, 1968:215; 184, 186, 187, 189); otro aparece en "Las fieras" y el más depravado de los enfermos en "Ester Primavera" es también un negro. Asimismo en sus pesadillas se le aparece un negro "hidrópico" (id.: 108). Es sorprendente la obsesión con el negro en la obra de Arlt, sobre todo si se piensa que para entonces apenas podía quedar alguno (o alguna como aquella a la que Erdosain declaró su amor en *Los lanzallamas*, 1968a:139). Con respecto a Cipriano de "Las fieras", al menos se advierte que es de la Martinica francesa (1968b:118). Por otro lado, tanta mafia y tanto chulo, ¿no estarán inspirados en alguna de las películas norteamericanas, favoritas del autor? En una "aguafuerte vasca", el autor cuenta que suele ir al cine

- algunas noches para ver "las ciudades donde trabajan con ametralladoras las series de gangsters arruinados por la derogación de la ley seca" (*El Mundo*, 1-1-1936).
14. Posiblemente se trata del mismo café que frecuenta el periodista Arlt en "Conversaciones de ladrones" de *Aguafuertes porteñas*: los mismos ladrones, el mismo aburrimiento y silencio, las mismas historias. Pero no sólo falta el tango, también el ambiente es mucho más 'normal', sin hipérbolos ni imágenes animalescas (1973:135ss.).
15. En el aguafuerte "Mala junta", el periodista recuerda el mismo título de De Caro, tango "carcelario y hampón", de "olor de fiera" y "tumulto bronco", todos elementos repetitivos en las alusiones al tango, como hemos visto. Cuenta todo un curriculum vitae de estos aprendices de "malevaje" y de sus padres engañados, inmigrantes italianos que yugaron toda su vida como "bueyes" igual que los de *La crencha engrasada*: "siempre laburando[...] el viejo en la fragua, la vieja lavando./ Vinieron los hijos. ¡Todos malandrinos!/ Vinieron las hijas. ¡Todas engrupidas!/ Ellos son borrachos, chorros, asesinos,/ y ellas, las mujeres, están en la vida./ Y los pobres viejos, siempre trabajando" (de la Púa, s.f.:10). Nada menos que Enrique Cadícamo reivindicó la obra de este poeta popular: "Celedonio Flores, principalmente, logró como nadie plasmar lo popular en el tango. Carlos de la Púa en la poesía lunfarda, hizo lo que Flores en el tango. Soy y he sido gran admirador de de la Púa" (en Ulla 1982:146).
16. Una vez más se comprueba como Arlt aprovecha fragmentos de sus propios textos y los intercala en otros; partes de esta aguafuerte de 9-1-1930 (A) se repiten en otra, "Acordeón en Dock Sur" (B), de 30-3-1931 (edición Gnutzmann 1995:33ss.). Cito literalmente: A: "croar de ranas en los charcos; un lanchón que

se balancea en la superficie aceitosa de las aguas sucias" (157); B: "Las ranas croan en los charcos. [...] Un lanchón se balancea en la aceitosa superficie de las aguas" (33). A: "Conventillos con treinta piezas, donde duermen doscientos desdichados; calles con baches espantosos, con hedores de lana grasienta, con tufo de ácido sulfúrico y vahos de azufre; calles donde, entre muros rojos, zumba un maravilloso dínamo de quinientos caballos, mientras los hombres que descargan carbón se arraciman en un fumadero de opio" (157). B: "Hay allí conventillos más vastos que cuarteles [...] donde duermen con modorra de cadáveres cientos de desdichados; calles con baches espantosos [...] barracas que desparraman hedores de sangre, lana y grasa; usinas de las que se escapan vaharadas de ácido sulfúrico y de azufre quemado; calles donde, entre muros rojos, zumba maravilloso un equipo de dínamos y transformadores [...], mientras los hombres que descargan carbón [...] se calafatean en los bares ortodoxos" (34). También la descripción del acordeón es igual: "casi siempre viejo, *siempre deslustrado* (A), *desdentado* (B), siempre con el nácar 'baratieri' reventado, con dos teclas que fallan, *con el hule rajado* (A), *con el fuelle que 'pierde'*" (B). No sigo más, pero advierto que una descripción de Dock Sur también se encuentra en el paseo de Erdosain con el Astrólogo en *Los lanzallamas* (1968a:141ss.).

17. Sobre semejanzas y diferencias entre los relatos arltianos y sus aguafuertes, véase Gnutzmann 1984:19ss.
18. Cf. otros ejemplos de la misma imagen: "Lo aturdía la pena como un gran día de sol en el trópico" - "[Erdosain supo] el terror luminoso que es como el estallido de un gran día de sol en la convexidad de una salitrera" - "Es la angustia [...]. Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste";

Erdoesain se siente como en un "cubo de portland [un] cubo taciturno, iluminado por un anaranjado sol de tempestad" - "Estaré solo sobre la tierra [...]. Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma [...] anda sola y ciega bajo el sol amarillo" (*Los siete locos* 1968:49, 74-75, 228). Sobre la función de las imágenes como "emotional register", véase Flint 1985:255.

19. *La vuelta al día en ochenta mundos* está llena de homenajes al jazz, nada más comenzar la lectura (1968:7); "Clifford" está dedicado al trompetista Clifford Brown; "Louis enormísimo cronopio", a Louis Armstrong; la nota siguiente a Thelonius Monk y en "Melancolía de las maletas" se citan varios músicos y sus mejores "takes". Sólo para complementar, todos los cortazarianos recuerdan las discadas del Club de la Serpiente en *Rayuela*.

Obras Citadas

Arlt, Roberto, "Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar...", *La literatura argentina*, 12, agosto 1929, 25-27.

---, "Aguafuertes vascas" en *El Mundo*, nov. de 1935 a enero de 1936.

---, *Los siete locos*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1968.

---, *Los lanzallamas*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1968a.

---, *El jorobadito*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1968b.

---, *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1971.

---, *El amor brujo*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1972.

---, *Regreso. Un cuento, dos burlerías y un esbozo autobiográfico*, ed. A.

Vanasco. Buenos Aires. Corregidor. 1972a.

---, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires. Fabril Ed. 1973.

- , *Nuevas aguafuertes porteñas*. Buenos Aires. Losada. 1975.
- , *Obra completa*, prólogo de J. Cortázar. Buenos Aires. Carlos Lohlé. 1981.
- , *El criador de gorilas*. Buenos Aires. Losada. 1982.
- , *El juguete rabioso*, ed. R. Gnutzmann. Madrid. Cátedra. 1985.
- , *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, ed. S. Saítta. Buenos Aires. Losada. 1994.
- , *Aguafuertes porteñas*, ed. R. Gnutzmann. Buenos Aires. Corregidor. 1995.
- , *Aguafuertes gallegas*, ed. R. Alonso. A Coruña. Ed. do Castro. 1997.
- Carretero, Andrés M., *El compadrito y el tango*. Buenos Aires. Pampa y Cielo. 1964.
- Casadevall, Domingo F., *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires. G. Kraft. 1957.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1968.
- , *Libro de Manuel*. Buenos Aires. Sudamericana. 1973.
- , *Un tal Lucas*. Madrid. Alfaguara. 1979.
- , *Deshoras*. Madrid. Alfaguara. 1983.
- , *Rayuela*. Madrid. Cátedra. 1984.
- Flint, J. M., "Imagery in the Prose Works of Roberto Arlt", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 11,3, 1985, 253-265.
- García Jiménez, Francisco, *El tango. Historia de medio siglo. 1880/1930*. Buenos Aires. EUDEBA. 1964.
- Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, ed. T. Barrera. Madrid. Visor. 1989.

Gnutzmann, Rita, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao. Ed. de la Univ. del País Vasco. 1984.

González Bermejo, Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Montevideo. Edics. de la Banda Oriental. 1986.

González Castillo, José, *Los invertidos*. Buenos Aires. Argentores. Edics. del Carro de Tespis. 1957.

Grandmontagne, Francisco, *Los inmigrantes prósperos*. Madrid. Aguilar. 1933.

Guerrero, Diana, *Roberto Arlt el habitante solitario*. Buenos Aires. Granica Ed. 1972.

Lara, Tomás de e I. L. Roncetti de Panti, *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires. ECA. 1981.

Mafud, Julio, *Sociología del tango*. Buenos Aires. Américalee. 1966.

Onetti, Juan Carlos, "Roberto Arlt". Prólogo a R. Arlt, *El juguete rabioso*. Barcelona. Bruguera/Alfaguara. 1979, 7-16.

Pellettieri, Osvaldo, 8. *Tango (II). Enrique Santos Discépolo: Obra poética*. Buenos Aires. Todo es Historia. 1976.

Podestá, José, *Canciones populares de Pepino 88*. Buenos Aires. Sin edit. 1897.

Púa, Carlos de la, *La crencha engrasada*. Sin lugar. Sin editorial. Sin fecha (original de 1928).

Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires. Losada. 1968.

Scroggins, Daniel C., *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires. Edics. Culturales Argentinas. 1981.

Sicardi, Francisco A., *Horas de evolución*. Buenos Aires. J. Menéndez. 1938.

Stilman, Eduardo, *Historia del tango*. Buenos Aires. Ed. Brújula. 1965.

Roberto Arlt y las mujeres en las *Aguafuertes porteñas*

Victoria Martínez
Union College

Las *Aguafuertes porteñas*, escritas entre 1928 y 1933 en *El Mundo* de Buenos Aires, son textos breves; y según González Lanuza, fueron tan populares que se duplicaron las suscripciones los días que aparecieron.(1) David Rock observa que hasta 1930, durante las décadas de prosperidad, aún la gente de clase obrera asistía a la escuela secundaria y el nivel de alfabetización era 93%. Como resultado, se vio una proliferación de periódicos en Argentina. La brevedad de los ensayos los hacía ideales para ser leídos en el tranvía rumbo al trabajo. Además, al considerar el hecho de que los ensayos son "observaciones" de la sociedad porteña, era lógica su atracción para los ciudadanos de la capital argentina. Se podría dejar un análisis del lector para otro estudio; pero al ver los temas de éstos, es posible suponer que Arlt dirigiera sus textos a la clase media porque su enfoque es una crítica de la sociedad predominante. Como comenta Sylvia Saítta, "su mirada sarcástica ante un mundo donde los valores se han perdido, ridiculiza no sólo al comportamiento de cada uno de los tipos porteños, sino que pone en cuestión la organización de todo el sistema sobre el cual está basada la ética social" (64). Aunque concuerdo con esta observación de Saítta, cabe señalar ensayos en que no se los critica a los pobres; Arlt dirige su crítica a la burguesía.

Rock nota que hasta 1930 la gente prosperaba; no obstante, los inmigrantes y la gente obrera no pudieron penetrar las barreras que separan las clases sociales. Aún con título, pocos pudieron cruzar las líneas de clase, y la mayoría de las posiciones políticas y educativas permanecían bajo el control de las élites. (2) Rock nota que la universidad era sólo para los adinerados, y observa que "the cult of 'doctor' lived on in Latin American

countries, accepted by all as the capstone of intellectual achievement" (221). Sin embargo, todo el mundo quería dar la impresión de que la riqueza y las apariencias contaban más que la realidad económica. Como James Scobie menciona:

in dress, the tone of prosperity and well-being predominated. Except for those actually performing the rudest or dirtiest of manual labor, the universal uniform of the porteño man was a white shirt with celluloid or starched collar, a dark tie, a hat, and a suit of somber colors. (35)

Así, según Scobie, "beyond the superficial impression of progress, however, it was more difficult for the casual observer to penetrate" (36).

Es posible expandir esta preocupación "obsesionada" de la conformidad con fines de dar la ilusión de prosperidad y de clase social en el análisis de Diana Taylor en cuanto a la formación de la "nación". Taylor asocia esta formación con la representación teatral: "individual and state formation take place, in part, in the visual sphere through a complicated play of looks: looking, being looked at, identification, recognition, mimicry" (30). Esta práctica de participar en una esfera visual conforma con el concepto de la historicidad y la imagen, como sugiere Taylor, "the external image of the desirable is historical and localized" (30). También sugiere que "the performative traditions produce a sense of *nation*" (30). Así es posible concluir que la tradición de vestirse de una manera con fines de producir una imagen de prosperidad produjo una sociedad en la época, antes de y durante la crisis del 30, en la cual los ciudadanos imitaban a la clase alta y creando un sentido de conformidad que no sólo aceptaba sino que hacía hincapié en la ideología burguesa y las tradiciones del patriarcado. Son precisamente la aceptación de la superficialidad y la hipocresía lo que ataca Arlt. En las *aguafuertes* Arlt dirige sus observaciones a "abrir los ojos" de los porteños sobre las idiosincrasias de ese deseo de

ser burgués y de la hipocresía que se manifiesta en la sociedad, y claramente simpatiza con los pobres y con el *lumpen proletariat*. Participante y víctima a la vez de este sistema burgués, y por ende patriarcal, es la mujer.

El enfoque analítico en este trabajo es el rol de la mujer dentro del sistema patriarcal, y la manera en que Arlt lo trata. Además, intento examinar la manera en que el autor hace su crítica de la burguesía a través de la figura femenina. En primer lugar, el sistema patriarcal prescribe dos roles a la mujer: esposa y madre; y cualquier desvío de esta norma se considera problemático. Peter Earle nota que la mujer decimonónica debe ser "pasiva y vulnerable", y esta actitud no había cambiado mucho en la época de Arlt.

(3) Taylor nota que:

what mattered was keeping women in patriarchy: dependent and subservient to men during the early twentieth century, Argentine physicians claimed that independent women occupied an entirely separate category: the 'third' sex" (31).

Esta categorización por parte de los médicos sugiere que la mujer independiente es anormal y presenta una amenaza a las tradiciones de la sociedad; bajo las tradiciones del patriarcado, la gente, como nota Taylor, tiene que "cumplir su rol" para mantener la sociedad, y es su deber criar hijos para la nación. Por consiguiente, si pensamos en este rol de la mujer y el deseo por parte de la gente de imitar a la burguesía, la "nación" en la época de los ensayos de Arlt consiste en una sociedad que se presenta como cómoda económicamente, educada, y decente (es decir, una familia con niños). Es precisamente esa la ideología contra la cual Arlt protesta en sus ensayos. Lo que parece ser un ataque contra la mujer está arraigado en un ataque más general, es una crítica fuerte contra todo lo que encarna esa actitud de la mujer "moderna" que toma parte en crear la "nación"; y contra la actitud aparatosa de mujeres en posiciones sociales más humildes que imitan la

clase media. Arlt ataca a los ricos y a los obreros que participan en los juegos de "apariencias" o que aspiran a ser más "finos". Sin embargo, hay algunas mujeres que reciben su simpatía; quiero esa examinar esa diferencia.

El hecho de que Arlt presenta a la mujer como protagonista en muchos ensayos lo pone aparte de otros ensayistas. Earle nota que Sarmiento, Rodó y Mariátegui excluyen a la mujer de sus ensayos; y si un ensayista del siglo XIX o XX la incluye, figura como marginada y estereotipada y, como ya he notado arriba, pasiva y vulnerable (81). Según Earle, "the man is up front, directing or deforming things, and the woman is part of the environment. He's the sun; she, the satellite" (93). En contraste, Arlt es distinto porque en sus ensayos abundan las mujeres, y aunque la brevedad de los textos impide un desarrollo psicológico de éstas, cada personaje está exagerado para enfatizar una característica que resulta ser el enfoque del tema de un ensayo particular. Sus mujeres son parte de la estructura social en las *aguafuertes*.

Teodosio Muñoz Molina observa que algunos lectores "grit their teeth" en reacción contra elementos de misoginia en los textos de Arlt. (4) En estudios más recientes, los críticos analizan los personajes de mujeres en la ficción, y según Beatriz Pastor, se coloca a la mujer de Arlt en cuatro categorías: madre, novia, esposa y suegra, quienes trabajan juntas para atrapar al hombre en el matrimonio. (5) Se trata de una caracterización simplista del personaje femenino. Las de la clase media son educadas, y algunas tienen una posición privilegiada en la sociedad. En su mayor parte a estas mujeres de los ensayos lo que les preocupa es la ropa, la casa, cosas materiales, o el papel de esposa. No obstante, los ensayos presentan otras dimensiones: la mujer figura como parte de la fuerza laboral, en trabajos tradicionales y nuevos, y algunas participan en los

sistemas político y económico. Además, en las *aguafuertes* sus figuras son representaciones simbólicas de la clase social a la que pertenecen.

Naomi Lindstrom y Beatriz Pastor critican el tratamiento de la mujer en la ficción de Arlt y, en su análisis de Hipólita en *Los siete locos*, Lindstrom utiliza la opinión de Simone de Beauvoir, quien concluye que "the myth has traditionally been used to constrain women to a limited number of fixed roles and images" (165) y esto es lo que hace Arlt en su novela. Beauvoir afirma que "each of the myths built up around the subject of woman is intended to sum her up *in toto*" (254). Es posible decir que Arlt crea sus personajes míticos para representar las instituciones que intenta criticar.

Además de los roles sociales que tiene la mujer en Arlt, se ven otras cualidades de comportamiento que ya llevan dos siglos en formación. En el siglo XVIII según Ellen Pollack, la ideología burguesa insiste en que la mujer sea el ícono de la virtud, y cualquier cambio de esa imagen es un desvío. Pollack define los tipos desafiantes "emerging from the middle class myth" como "the coquette, the prude, pedant, cold and superannuated virgin or the old maid" y éstas "served to ratify the naturalness of feminine passivity by demonstrating the futile narcissism of women seeking the prerogative of masculinity" (3). En cierto modo el autor se somete a este "mito" de la mujer. Se ven estos tipos en toda la colección de ensayos, pero siempre se asocia su personalidad y comportamiento con el matrimonio. Además, el hombre se convierte en un ser débil enfrentado a una esposa, suegra, o novia determinada. En estas circunstancias las mujeres son fuertes y manipuladoras. Aunque es posible decir que Arlt trata a la mujer desde una perspectiva patriarcal, se sabe bien que él no concuerda con la ideología burguesa. Así, si desprecia la burguesía, es lógico pensar que tampoco apoya los ideales patriarcales. También hay que tener en cuenta que Arlt promulga derechos para la mujer, derechos negados por el

gobierno argentino. En contraste con las actitudes predominantes, no teme a la mujer capaz e independiente. De esa manera, es posible concluir, como ya mencioné, que Arlt está muy consciente de la mitificación burguesa; y lo que hace es utilizar los varios "mitos" para mostrar que las demandas de la sociedad contra la cual escribe la convierten en una entidad peligrosa y desagradable. La culpa no es de la mujer sino de la sociedad.

En conformidad con los tipos mencionados por Pastor, la coqueta es un tipo que aparece en los ensayos, y Arlt mantiene que el acto de coquetear es una diversión aceptable si la pareja reconoce que es un juego. En "Dos comedias: flirt y noviazgo", Arlt define el coqueteo otorgando la palabra a una mujer que le confiesa que coquetea simplemente para divertirse. En este texto la mujer declara su horror frente a la idea del matrimonio, y el hombre manifiesta que no cree en el amor. Arlt duda que puedan evitar convertir el flirteo en una relación seria. El narrador mantiene que los dos se mienten, y critica la superficialidad del coqueteo; además, observa que en el momento en que la relación se convierte en algo serio, la personalidad de los dos personajes se transforma: "una muchacha que era diablona, arriesgada, capaz de hacer travesuras de toda ley, en cuanto 'está de novia' cambia radicalmente, del día a la noche. Se vuelve seria, modosita, y hace un gesto despectivo cuando se habla de chicas que han sido pícaras como ella" (Martínez 185). Y el novio "se transforma en un ente moral, super moral" (185). El escritor se burla de la hipocresía de la gente que, en realidad, juega con la subversión. Si se considera a la mujer coquetona como "subversiva" en términos del comportamiento de la mujer "decente", lo triste según este artículo, es el hecho de que las coquetas no desafían las normas, sino que fingen una falta de interés en el matrimonio para atrapar al hombre. Además, cuando consigue al hombre, niega su comportamiento anterior y lo declara "indecente". Arlt se burla de la hipocresía de la gente que, en realidad, no es

sincera en su comportamiento subversivo. Arlt quiere una subversión verdadera, y quiere apoyar a la gente que no intenta casarse ni seguir las normas patriarcales.

Arlt sugiere que es una invención de la pareja dentro de la tradición burguesa ver a la mujer como "santa" y critica la transformación que tiene lugar en el momento del noviazgo. Dice que tanto el hombre como la mujer se convierten en hipócritas, creando ilusiones de ellos como seres puros. Para el hombre, su novia se transforma en "la intangible inmaculada". (Martinez 184-186) Sin embargo, la libido del hombre lo convierte en alguien que "huele pornografía en las deliberaciones más inocentes" de su novia. Como resultado de los mitos creados por la pareja, los novios se vuelven irreconocibles. Según Arlt, ese tipo de hipocresía resulta en una relación ilusoria y falsa - receta para un matrimonio miserable. También, este ensayo indica que Arlt intenta despojar la ilusión mítica de la mujer burguesa.

Hay otro tipo de coqueta aún más peligrosa que utiliza el discurso para atrapar al hombre. "El amor en broma" presenta una mujer cuyo coquetear frustra al hombre hasta el punto de querer trasladarse a Europa para escapar de ella. Dicho ensayo es un "mini-drama" en el cual el hombre trata de echar a la mujer de su departamento. "Ella" rehusa entender sus súplicas. En su manera de hablar, esta mujer desafía las normas del diálogo dentro de lo que se llama el "principio cooperativo" de Grice. Desafiar este principio resulta en una conversación que no tiene sentido. Por ejemplo,

EL: Hace dos horas que tiene que irse. Que le ruego que se vaya. Que deseo que se muera o desaparezca.

ELLA: ¿Y mi título de doctora no vale nada para usted?

y otro ejemplo:

ELLA: Cada vez lo quiero más. Es una monada.

EL: Bueno. ¿Se va o no se va?

ELLA: ¿No quiere almorzar conmigo? (141).

Esta mujer niega la posibilidad de que el hombre no la quiera. Si se compara este ensayo con otros y aún con la ficción (como "Noche terrible"), se supone que el hombre llegará a un punto de frustración en el que se muda o se casa con ella. (6)

La referencia al nivel de educación de esta mujer coincide con su crítica de la burguesía. Parece que Arlt considera la educación universitaria para la mujer burguesa como otro emblema de hipocresía. Otras mujeres, en los ensayos como "Ella", estudian sin interés. La protagonista se refiere a su título de manera que indica que valoriza únicamente el *status* que le da. En otro, "Mamá, quiero ser artista", la joven estudia en el Conservatorio de Música y sueña con ir a Hollywood. Es una "niña bien" a quien el autor desprecia por "curso" y por desdeñar la labor manual. El narrador sugiere que "las universidades, año tras año, sustraen una considerable cantidad de individuos al potrero argentino" (63). (7) Palabras fuertes que cuestionan un sistema que sólo privilegia a la mujer burguesa. Arlt critica el hecho de que las mujeres que merecen una educación nunca tengan esa oportunidad, y las que no la merecen, jamás aprecian la posibilidad de desarrollarse intelectualmente.

Esta superficialidad en cuanto a la educación se ve también en la obsesión de vestirse bien, tener coche o exhibir comodidades materiales. Las críticas de Arlt no excluyen a los hombres. En "Tenía sólo un vestido", reprende a los hombres que son los culpables de imponer a la mujer la importancia de las apariencias. Según la conversación entre dos "fulanos" uno dice "yo le tengo horror a las personas inteligentes. Y a las simpáticas". "Piense usted que el vestido, el tapado, los zapatos, son la Mujer". "...una mujer bien vestida es un artículo decorativo, agradable" (173). De esa manera, si vamos

a criticar a las mujeres, hay que echarle la culpa a los hombres, y por extensión a la sociedad.

Se ve otro ejemplo de la importancia otorgada a los bienes en "La economía y los reyes" en el cual la mujer coquetea con su marido para conseguir un juguete para el hijo. Utiliza su sexualidad para "seducir" al marido con el fin de convencerlo de que compre un juguete al niño con dinero que necesita para almorzar. Se podría asumir que Arlt concuerda con el sistema patriarcal que teme a la mujer fuerte. Sin embargo, yo sugiero que su tratamiento define a la mujer burguesa, y la mujer manipuladora en Arlt no desafía el sistema patriarcal sino que lo refuerza por su deseo de mantener su puesto tradicional dentro de la sociedad.

Otros tipos que Pastor define son la novia y la suegra. A menudo el tratamiento de estos personajes en las aguafuertes es negativo; son mujeres manipuladoras cuya única intención es llegar al matrimonio (la madre para su hija, y la hija para sí misma, con el apoyo de su madre). Pastor sugiere que la novia es "el espíritu" y la suegra es "la materia." Dice que "la primera es la pureza e inocencia en estado puro; la segunda, la degradación y corrupción totales. Tanto la madre como la esposa participan de esos extremos, pero sin decantarse nunca totalmente de un lado u otro" (21). A veces es difícil distinguir entre madre e hija, y pienso que esta confusión concuerda con lo que dice Pastor; aunque "el espíritu" y "la materia" son distintos, su meta es la misma. Según Arlt, el hombre no tiene remedio. Puesto que la madre entiende la necesidad de la hija colabora con ella para asegurarle una vida agradable. En varios ensayos, las mujeres discuten las necesidades económicas como la razón primordial por la cual la mujer debe casarse. Arlt presenta una conversación entre mujeres en: "Se casa...¡o lo mato!" donde una mujer, que supuestamente concuerda con sus ideas, anuncia que las parejas necesitan ser sinceras en

su relación. Las otras mujeres que aparecen en el ensayo insisten en que está equivocada porque no se pueden demorar los esfuerzos para llevar al hombre al altar. Una de ellas dice: "a los hombres hay que tratarlos con mano dura" y otra dice que la más sincera corre el peligro de perder a su novio por otra mujer (Martínez 188). Otra vez, son los hombres quienes determinan el comportamiento de la mujer ya que no quieren una mujer sincera.

Este concepto del matrimonio como negocio es parte del sistema patriarcal, y Levi-Strauss describe la tradición de la dote como la base económica del matrimonio que es un acuerdo en el cual la mujer funciona como un objeto de trueque entre hombres. En sus ensayos Arlt adjudica el sistema masculino de intercambio a las mujeres. Eve Sedgwick propone que "large-scale social structures" se basan en un triángulo de poder entre dos hombres (padre y novio) que negocian por la mujer (novia). Este negocio resulta de la relación de poder entre los hombres (25). Arlt invierte esta relación de poder; es el hombre el objeto del trueque entre mujeres. No obstante, aunque las mujeres en Arlt son poderosas, se mantienen dentro del patriarcado y dependen del hombre para sobrevivir.

La mujer pudorosa es otro tipo mencionado por Pastor que aparece en las aguafuertes. En su rol, de novia o suegra, juzga a los que no siguen los estándares tradicionales. Dos ensayos tratan el tema de un hombre que recibe a muchas mujeres en su departamento. "Carta de otra madre" es una protesta de una madre escandalizada que ve a varias mujeres (la más escandalosa es una negra) en el balcón de un vecino; considera que su comportamiento "contamina" la pureza de sus hijas. Dice que "ese caballero parece que se ha propuesto burlarse de todo lo que fundamenta la vida de la familia cristiana y timorata de los mandamientos de Dios". Ella le pide consejo a Arlt quien publica el próximo artículo con el título "Contesta el del balcón". Allí ofrece una lista de sus amigas:

una farmacéutica, una dactilógrafa que conoce tres idiomas, una telefonista, una estudiante de derecho, y una poetisa de la Martinica. Concluye diciendo que

la gente que me critica forma parte de una cáfila [sic] de hipócritas y bellacos de marca mayor, pecadores empedernidos que no conciben la pureza del proceder, la belleza de esa hermandad entre ambos sexos, la festividad de recibir una amiga y agasajarla. Y después recibir otra, y admirar así, sin medida, esa hermosa obra de arte que resulta a veces la mujer" (Martínez 198).

Para terminar, el hombre presume que estas hijas de la madre deben ser "solteras para toda la vida" (198). Por la consistencia de estas opiniones y su repetición en diversos textos arltianos, podríamos especular que el autor coincide con ellas.

Aunque hay pocos ensayos que defiendan a la mujer, éstos son significativos. En ellos se refleja la caracterización que hace Lindstrom de Hipólita. Se trata de las mujeres humilladas, víctimas también del sistema patriarcal. Las mujeres que Arlt defiende trabajan en ocupaciones humildes sin sueldo adecuado y son marginalizadas por su falta de poder y posición social. Esta mujer no es la "doctora" del ensayo "El amor en broma". Ella necesita trabajar para sobrevivir, es soltera, y la única esperanza que tiene para mejorar sus condiciones económicas es la educación o el matrimonio. Sin embargo, no da señas de ser manipuladora. Como el hombre de la clase obrera es víctima de la burguesía. En "Otra vez la cocinera" Arlt reconoce las habilidades de una cocinera que le escribe. Arlt admira su inteligencia y su agudeza verbal. Dice que ella debe ser escritora y él lamenta su vida entre sartenes y ollas como un desperdicio de talento. Es esta mujer quien se beneficiaría de la educación. En otro ensayo el escritor simpatiza con una mujer que trabaja durante el día y pasa cada noche y los sábados en una clase de inglés, su única "puerta abierta a otro mundo". Aún otro ensayo describe el aislamiento de una mujer en

la oficina de correos que está figurativa y literalmente atrapada detrás de las rejas de la ventanilla, trabajando aún los domingos, contemplando una vida sin oportunidades. Con la excepción de algunos clientes, no tiene contacto con otros seres humanos. Sólo se escucha el "tic, tac" del telegrafista que no ve. La repetición de sonidos y el sentido de "pereza" en el texto alude a una vida de trabajo sin esperanzas ni estímulo intelectual.

Con respecto a la esfera política, Arlt ofrece otro aspecto de su apoyo a la mujer. La mujer no consiguió el derecho de votar hasta 1947, y Cynthia Little observa que "male legislators believed that women's suffrage would destroy the home" (246). En "El voto a la mujer" Arlt comenta que la mujer pasa su vida entera bajo el control masculino como hija, esposa y madre, y por consiguiente, no es otra cosa que una esclava en el sistema patriarcal. En este ensayo, escrito años antes de la legislación que le dio el voto a la mujer en Argentina, Arlt trata de reclamar el derecho de la mujer al voto.

Como mencioné antes, aunque cada ensayo sólo enfatiza una característica femenina, al agregar las características de la mujer burguesa, aparece una mujer hipócrita, obsesionada por las apariencias, el dinero y el matrimonio. Es mentirosa, tonta (a pesar de su educación) y es un ente infernal que vive para torturar al hombre. En contraste, las pocas mujeres sinceras, francas e inteligentes son las que Arlt admira, en su mayoría pertenecen a la clase baja y están, como sus contrapartes masculinos, atrapadas en un sistema que humilla y desprecia al inmigrante, al pobre, y al que no puede cruzar la barreras sociales en Argentina.

Creo haber demostrado que la jerarquía porteña adhiere a la práctica burguesa que, según Barthes, cree en "a certain regime of ownership, a certain order, a certain ideology" (137-38). La mitología burguesa se queda en la mera posibilidad de la comodidad material, el matrimonio entre gente "decente" y bella, y la vida feliz para todos. Los

ensayos de Arlt destruyen este mito y develan la realidad hipócrita y materialista de la burguesía. Leland alude a Arlt como un crítico "overt in his assault on society's much-touted opportunities" (99). De esa manera, la mujer figura como víctima de una creación mítica que exige un comportamiento imposible, y que la atrapa en reglas de conformidad que la transforman en una figura monstruosa o patética. En conclusión, la mujer es simplemente una de las varias herramientas que el autor utiliza para advertir a los lectores de los peligros de su pensamiento y conducta. Es el medio por el cual Arlt critica la ideología burguesa.

Notas

1. Eduardo González Lanuza, *Roberto Arlt*. (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988).
2. David Rock. *Argentina in the Twentieth Century*. (Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 1975).
3. Peter Earle, "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria." En *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, eds. Kurt L. Levy and Keith Ellis (Toronto: University of Toronto, 1970). 81
4. Teodosio Muñoz Molina, "Estudio preliminar y notas", *El jorobadito*, por Roberto Arlt. (Buenos Aires: Espacio Editorial, 1993).
5. Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. (Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1980).
6. Roberto Arlt. *El jorobadito*. Teodosio Muñoz Molina, ed. Buenos Aires: Espacio Editorial, 1993.

7. *De Muchachas de Buenos Aires: aguafuertes porteñas.* (Buenos Aires: Edicom, 1969).

Trabajos Citados

- Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- . *El jorobadito*. Ed. Teodosio Muñoz Molina. Buenos Aires: Espacio Editorial, 1993.
- . *Las muchachas de Buenos Aires: aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Edicom, 1969.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Wang, 1972.
- Earle, Peter. "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria". En *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Kurt L. Levy and Keith Ellis, eds. Toronto: Universidad de Toronto, 1970.
- González Lanuza, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Leland, Christopher Towne. *The Last Happy Men: The Generation of 1922 and the Argentine Reality*. Syracuse: Syracuse UP, 1986.
- Lindstrom, Naomi. "Arlt's Exposition of the Myth of Woman". *Woman as Myth and Metaphor*. Columbia: U of Missouri P, 1985.
- Little, Cynthia Jeffress. "Education, Philanthropy, and Feminism: Components of Argentine Womanhood, 1860-1926". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 12:1 (1987): 39-41.
- Martínez, Victoria. *The Semiotics of a Bourgeois Society: An Analysis of the Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt*. Potomac, MD: Scripta Humanística P. 1997.

Múñoz Molina, Teodisio. "Estudio preliminar y notas" in Roberto Arlt. *El jorobadito*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 1993.

Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg, MD: Hispanamérica, 1980.

Pollack, Ellen. *The Poetics of Sexual Myth: Gender and Ideology in the Verse of Swift and Pope*. Chicago: U of Chicago P, 1985.

Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977.

Rock, David. *Argentina in the Twentieth Century*. Pittsburgh, U of Pittsburgh P, 1975.

Saítta, Sylvia. "Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas". *Cuadernos Hispanoamericanos Supp.* 11 (1993): 56-69.

Scobie, James R. *Buenos Aires, Plaza to Suburb 1870-1910*. New York: Oxford UP, 1974.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men*. New York: Columbia UP, 1985.

Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP, 1997.

REVIEWS

Omar Borré, *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.

Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

Cristina Guiñazú
Lehman College, CUNY

Las biografías que Borré y Saítta acaban de publicar marcan el centenario del nacimiento de Roberto Arlt y responden al interés renovado por quien fuera uno de los grandes innovadores de la escritura de principios del siglo XX. Ambas narran en detalle la vida del escritor argentino e incorporan los datos familiares, las relaciones amorosas y los viajes del autor en su trayectoria intelectual. Su coincidencia mayor es demostrar que la experiencia del escritor ejerció una gran influencia sobre su obra y que su estética es inseparable de las circunstancias históricas y sociales en que vivió. Si bien tienen como antecedente la biografía que Raúl Larra publicara en 1950, los libros aquí reseñados aportan muchos datos sin obedecer a presupuestos políticos ni seguir parámetros estrechos, rasgos que caracterizan a su predecesor.

Tanto Borré como Saítta han estudiado ampliamente la obra de Roberto Arlt. Borré publicó *Para leer a Roberto Arlt* (1985), recopiló 14 relatos desconocidos en *Estoy cargada de muerte y otros borradores* (1985), escribió *Arlt y la crítica* (1994) y editó con Ricardo Piglia los *Cuentos Completos* (1996) de Roberto Arlt. Saítta editó muchos de sus textos: *Aguafuertes Porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana* (1993), *Aguafuertes Porteñas: cultura y política* (1994), *En el país del viento. Viaje a al Patagonia, 1934* (1997), *Aguafuertes Gallegas y Asturianas* (1999) y *Presagios de una guerra civil. Aguafuertes Madrileñas* (en prensa). Munidos de informaciones periodísticas y de testimonios, los autores intentan dar una narración fidedigna. Como en todo proyecto

biográfico, no pueden sin embargo sustraerse a la influencia que ejercen las obras del autor que incorporó en ellas experiencias vividas. Es decir que ambos "novelan" la vida de Arlt. A pesar de las diferencias -Borré da énfasis a la infancia y adolescencia del autor; Saítta se extiende más sobre sus años como dramaturgo y sobre la obra en general- ambos cotejan aspectos de la vida de Arlt con episodios que figuran en sus ensayos y relatos. Es curioso que para ilustrar este hecho mencionen los mismos ejemplos. Las semejanzas entre vida y obra habrían sido ya señaladas por el mismo Arlt quien en una carta a su hermana Lila le comentaba su fracaso matrimonial:

Tengo tantas y tantas cosas que escribir y que contar, a favor y en contra mío que ahora sé que todo lo que se ha escrito y vale, vale porque ha sido escrito con sangre.

Parte de lo que he sufrido al lado de esta mujer está en *Los siete locos* en el capítulo de la Casa Oscura. (Borré 53; Saítta 79)

Lógicamente existen también grandes diferencias entre ambas biografías. Saítta se propone cuestionar la imagen reconocida de Arlt como escritor torturado, imagen que él mismo fomentara en sus declaraciones. La autora adelanta la idea de que Arlt es el artífice de su propia historia lo que abre expectativas sobre documentos y anécdotas desconocidas. Desafortunadamente, no aporta sino unos pocos datos que fundamentan su tesis. Aparte de la fecha de nacimiento que Arlt solía cambiar, del nombre ñes, en realidad Roberto y no, Roberto Godofredo Christophersen como solía decir y como Borré confirma- y de los años de escolaridad ñterminó el quinto grado y no sólo el tercero- no elabora más sobre la falsificación autobiográfica.

En este estudio resulta de interés la relación entablada entre el folletín y algunas de las obras de Arlt. El escritor habría adoptado personajes y técnicas folletinescos para justamente alterar lo que ese género pretendía cumplir. La crítica social se uniría así a la crítica literaria. "Arlt cuestiona duramente la capacidad del folletín por proveer un mundo compensatorio a sus lectores, pues su lectura, en lugar de permitir un corte de amarras con lo real, lo confirma al exhibir la ausencia irremediable del mundo deseado". (100)

Saítta estudia también en detalle el periodismo político de Arlt. Aunque simpatiza obviamente con la izquierda y con la idea de una revolución -inspirada en la de 1917- su ideología no lo inscribe en ningún partido. Las mismas tendencias surgen en el teatro arltiano que cubre una amplia gama de preocupaciones desde las consecuencias de la pobreza para el individuo hasta comentarios sobre la guerra mundial. El escritor figura en todas las obras fuertemente comprometido con sus circunstancias.

El estudio de Saítta incluye un "Apéndice" muy útil con el listado en orden cronológico de todas las publicaciones de Arlt; abarca también los artículos y cuentos publicados en periódicos.

En cuanto al libro de Borré, de lectura amena y muy informativo por cierto, deja de lado lamentablemente toda referencia crítica a la obra arltiana. La narrativa de la vida de Arlt ocupa casi exclusivamente sus páginas incluyendo escuetos resúmenes de sus textos. Borré da un espacio amplio a la situación familiar insinuando que muchas de las confrontaciones que figuran en su escritura tienen su origen en los conflictos íntimos del autor. Hijo de inmigrantes que luchan por sobrevivir, pasa una infancia y una adolescencia difíciles en manos de un padre brutal y de una madre que, entre protectora y exigente, mantiene con él una relación ambivalente. Los castigos que sufre Arlt-niño

tendrían gran afinidad con los que sufre su personaje, Erdosain-niño. Sus intentos por vivir en pareja suelen estar marcados por episodios violentos y terminan mal. Mujeriego incorregible, su primer matrimonio fracasa y el segundo tiene una trayectoria marcada por altibajos sentimentales. Se ha mencionado ya que algunas de las dificultades de su vida conyugal habrían pasado a ciertos episodios de *Los siete locos*. En cuanto al éxito de Arlt escritor, varía tanto como su vida. Si bien las *Aguafuertes* gozan del favor del público, la recepción de sus novelas y obras de teatro está supeditada a los gustos cambiantes de lectores y espectadores. A lo largo de su vida, Arlt, como algunos de sus personajes, no cesa de perseguir la riqueza en arriesgadas aventuras económicas. Una de ellas, en la que más persiste, tiene por objeto la venta de unas medias vulcanizadas, supuestamente eternas, que nunca logran la comercialización. Esta persecución por lograr invenciones imposibles también se traslada a la vida de sus personajes.

Si bien Borré no sigue un orden cronológico estricto detalla la evolución de la carrera del escritor que culmina con las obras de teatro, en su mayoría puestas en escena en el Teatro del Pueblo. En 1941 se publica en Chile, su último libro, *El criador de gorilas*, una selección de cuentos. Arlt muere el 26 de julio de 1942.

El libro de Borré incluye también documentos fotográficos, crónicas de la muerte del escritor, una "Entrevista a Roberto Arlt" en la que éste comenta sus preferencias y desagrados respecto a la literatura argentina, una cronología que organiza los hechos de su vida y finalmente, una Bibliografía que incluye trabajos críticos.

Aunque estos estudios biográficos concuerdan con mucha de la información que aportan, ambos se complementan. Pienso que pueden, sobre todo, entusiasmar a los nuevos lectores a explorar la obra de Roberto Arlt.

ESSAYS

Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada

Patricia M. Artundo
Universidad de Buenos Aires

El renovado impulso que la historia del arte en la Argentina ha recibido desde fines de los años '80 del siglo XX se verifica en la producción crítica que desde perspectivas actualizadas y marcos teóricos diferenciados aborda la disciplina.

La incorporación como objeto de estudio de algunos temas y problemáticas que hasta entonces no habían tenido sanción histórica que los legitimara y la ruptura con la historia del arte tradicional son, sin lugar a dudas, algunos de sus rasgos más característicos.

Existe hoy la posibilidad de realizar nuevas lecturas integradoras y una de ellas es la que rompe la línea de análisis frecuentada por décadas: Europa/Argentina, Europa/América Latina; términos de una relación que actúa como sinónimo de un centro hegemónico y una periferia dependiente.

No se trata de ignorar esa realidad, ni de afirmar de manera irreflexiva lo contrario, sino de que dicha relación no actúe como un límite infranqueable que determine de antemano las preguntas a formular y, en todo caso, también las respuestas a dar.

Por el contrario, ahora el concepto tradicional de "viaje" artístico a Europa reconocido como el sino de nuestra cultura desde las últimas décadas del siglo XIX, invierte y amplía sus términos. Él abarca otras miradas: no sólo la que desde los diversos centros europeos los artistas hicieron hacia su propio país sino también aquella que desde la Argentina ellos ejercieron hacia el resto de las naciones de América Latina.

En lo que se refiere a la vanguardia argentina de los años '20, si la historia y la crítica literarias han abordado la problemática enunciada ya desde hace bastante tiempo,

desde nuestro campo específico de trabajo se hace necesario delinear el camino de "ida" y "vuelta" en este nuevo viaje: los cruces, los espacios compartidos y las problemáticas comunes, sin ignorar por ello la propia especificidad de cada país.

Es a partir de esta nueva lectura que será posible pensar, por ejemplo, el encuentro entre Mário de Andrade y Alfredo Guttero, Emilio Pettoruti y Norah Borges; la exposición de arte infantil mexicano en Buenos Aires de la mano de Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, la figura del uruguayo Pedro Figari como referente intelectual de la nueva generación argentina o la primera retrospectiva de Rafael Barradas organizada por el mismo Guttero.

Pero previo abordar cualquier lectura de carácter integrador, deben ser aclarados algunos puntos. En primer término, parece necesario precisar cuál fue la relación que sostuvieron con la Europa de posguerra aquellos artistas que experimentaron de manera directa los proyectos vanguardistas, participando de diverso modo en ellos, o aun aquellos otros que se mantuvieron al margen de su desenvolvimiento pero sin desconocerlos.

En este sentido es posible afirmar que Europa seguía actuando como un espacio de aprendizaje: ella no había perdido su carácter de repositorio cultural del mundo occidental, al tiempo que actuaba como puente de comunicación con culturas de otros tiempos y espacios. Pettoruti podía realizar obras completamente abstractas a partir de los mapas cromáticos que elaboraba ante las pinturas del Beato Angelico. Por su parte, Xul Solar podía asistir a las conferencias pedagógicas de Rudolf Steiner en Stuttgart. Ambos artistas podían encontrarse frente a la colección de antigüedades precolombinas del British Museum.

Sin embargo, el quiebre producido por la Primera Guerra Mundial determinaba que los calificativos de "Viejo Continente" o "Viejo Mundo" recibieran una carga

semántica negativa: Europa era también lo "viejo" y lo "gastado"; ella se había manifestado incapaz de evitar la guerra y, en todo caso, de dar una respuesta vital ante esa circunstancia.

"Estoi cada vez más cansado de Europa y su civilización" afirmaba Xul en 1921.(1) Y, Guttero ante la fría recepción que había tenido la exposición de arte argentino presentada por la Universidad Nacional de La Plata en Madrid, París, Venecia y Roma, reflexionaba en 1926: "sería mejor si recorriese las grandes capitales de Sud América y las grandes ciudades de la América del Norte. El conocernos, en esos dos Continentes, nos sería más provechoso y menos costoso tal vez y al menos en esos lugares no nos verían al través de esa faz de parientes pobres con que pretenden recularnos." (2)

En todo caso, eran los países jóvenes los que ofrecían una esperanza nueva y esta percepción era común no sólo a nuestros artistas, sino también a otros intelectuales, escritores y artistas europeos. Situación que determinaría movimientos en sentido inverso: los viajes físicos o espirituales- de José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Filippo T. Marinetti o Le Corbusier.

Ahora bien, si en el caso de Xul y Pettoruti su decisión de regresar a la Argentina luego de permanecer más de diez años en Europa, estuvo relacionada con esa percepción negativa que hemos señalado, ella estuvo guiada además por la urgencia de que su propio país se pusiera al día en materia artística. Los dos estaban convencidos de que su tiempo era "una época que vive, ve y siente de distinto modo que antes" (3) y que por lo tanto era necesario adecuar los medios de expresión al mandato del presente.

A la idea de producir con la exhibición de sus obras un impacto en un medio cuya producción les resultaba absolutamente *pompier*, se sumaba una voluntad "americanista"

que impregnaba su proyecto renovador formulado previo su regreso a la Argentina a mediados de 1924.

Para Pettoruti era la necesidad de intentar en su país "la formación de un arte decorativo americano", basado "en la utilización de elementos de nuestro arte primitivo. En el arte incaico, en el azteca, existe un venero inagotable de motivos pictóricos. El gaucho es esencialmente decorativo. Sus prendas engalanan pintorescamente su figura."
(4)

Estas expresiones del pintor no guardaban mucha diferencia con lo que otros artistas practicaban ya desde la década anterior al aplicar al diseño de muebles, tapices o cubiertas de libros todo un repertorio derivado del arte prehispánico. El gaucho, por otra parte, también era objeto de atención para aquellos pintores tradicionales volcados a retratar los tipos característicos de nuestro campo.

Entonces ¿dónde radicaba la diferencia? En lo que el mismo artista expresaba, es decir en "sintetizarle y exaltarle artísticamente".(5) Y ese proceso de síntesis aludido era el que se verificaba en obras como *Camino en el jardín* (1918) o *La señorita del sombrero verde*(1919) que él mismo calificaba de sintéticas. Pettoruti proponía la valorización de esos elementos de diversa procedencia ñsea prehispánica o nacional- pero a través de un nuevo lenguaje plástico que implicaba la superación del concepto de fidelidad o copia del mundo exterior.

En el caso de Xul Solar, su proyecto americanista cobró cuerpo de manera más integral. Obras como *Nana Watsin*, *Tlaloc* o *Piai* -en las que esa voluntad americanista se hace explícita-(6) encontraban su fundamento en un accionar de carácter programático que se revela al analizar sus escritos contemporáneos.

De los cuatro textos conocidos que fueron redactados entre 1923 y 1924, uno de ellos permaneció inédito, otro fue publicado con un seudónimo en un diario porteño y otro sirvió de base para el conocido periódico *Martín Fierro*. Todos estuvieron dedicados a Pettoruti y esto no parece ser casual. Xul descubría en su obra "la monumentalidad sobria del arte prístino indio, y la intensidad idiosincrásica de los modernos blancos, y las construcciones paradójales (puro goce de intelecto) de la época hipercreadora porvenir".(7)

Y en otra oportunidad, al introducir su pintura ante posibles lectores, él afirmaba:

Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo dijorable, amemos a nuestros maestros; pero no queramos mas nuestras únicas M e c a s en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guien (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos mas de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las mas fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMERICA IBERICA con 90 Millones de habitantes.(8)

Era a los neocriollos a quienes les cabría la misión de concretar el arte del porvenir. Esto implicaba, como paso previo a cualquier tipo de apertura, superar el lastre de la tradición y del academicismo europeos que se enquistaban en los artistas que periódicamente viajaban a Europa. Sólo desde esa nueva ubicación se podría operar el reconocimiento del aporte de las antiguas civilizaciones de América, pero sin ignorar la experiencia actual del artista que incluía también el acercamiento a otras culturas. Se trataba de un verdadero sincretismo intelectual que conducía a la aparición de una raza

nueva: "Raza blanca, raza roja, raza negra; con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas." (9)

Y a esa nueva raza le correspondía también hablar un nuevo idioma, el neocriollo, que sería común a toda América y que estuvo fundado ñen este primer momento- en la unión del castellano y del portugués; una utopía de integración lingüística que como lo ha señalado Alfredo Rubione, partía de "la complementación de los dos bloques más numerosos de hablantes" (10) y sobre la que Xul continuaría trabajando en las décadas siguientes.

Por primera vez desde nuestra vanguardia se pensaba en crear un vínculo firme entre los países de América Latina que incluía al Brasil. Y veremos de qué manera esta decisión cobra relevancia al confrontarla con los otros proyectos de renovación formulados desde nuestro país.

Hacemos referencia particularmente a aquél llevado adelante desde el periódico *Martín Fierro* (1924-1927) y que desde su propuesta visual quedó definido en 1925.

Uno de los puntos claves en el programa de "Acción militante del grupo *Martín Fierro*", que estuvo destinado a dotarlo de una imagen pública coherente con sus objetivos de renovación fue la elección de un nuevo diseño gráfico implementado a partir de su número del 18 de junio de ese año. A esta nueva presentación se incorporó, además, otro tipo de ornamentación de página: viñetas y guardas con motivos precolombinos que fueron utilizados para cerrar columnas, completar la página y acentuar sus negros.

La adopción de este repertorio de 12 motivos que ocupan un espacio significativo en el nuevo diseño, no respondió a lo que podríamos calificar como un intento de recuperación arqueológica ni a una intención puramente formalista. En este sentido, nos

distanciamos de lo afirmado por Armando y Fantoni para quienes "La 'nueva sensibilidad' que ve en la iconografía indígena una fuente de sugerencias formales para la construcción de nuevos planteos estéticos, muestra así una dirección próxima a la recuperación 'primitivista' del modelo francés". (11)

La hipótesis de estos investigadores parece verse apoyada por la frecuencia con que en el mismo periódico la escultura precolombina fue empleada para ejemplificar la oposición entre sus principios constructivos y la ausencia de ellos en las obras de artistas argentinos contemporáneos: "Anónimo azteca (Bueno)/Irurtia (Malo)" o "José Llimona: pésimo/Anónimo azteca: magnífico". (12)

Por el contrario, la inclusión de este nuevo tipo de ornamentación de página respondió a la voluntad manifiesta de los editores del periódico de afirmar la unión de la juventud americana. Con tal fin, a mediados del año anterior, se le había confiado a Oliverio Gironde, en viaje por la ruta del Pacífico hacia Europa, una "misión de confraternidad artística e intelectual de la juventud de América y Europa latina".(13) De este viaje resultó la incorporación en el periódico de las voces de escritores de Chile, Perú, Cuba y México que se unieron a las ya presentes del Uruguay.

La elección de motivos precolombinos respondió a esa misma urgencia: ellos servían para establecer desde lo visual un principio de identidad y, en este sentido, fueron considerados como patrimonio común a las naciones de América Latina

Asimismo, la visita de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos y su alineación junto a *Martín Fierro* durante los 4 meses de su estadía en Buenos Aires, fue otro elemento que coadyuvó a definir esa línea americanista. Esto se reflejó en el espacio asignado a la reproducción de sus obras y las de Abraham Angel, a las que se agregaron luego las de Miguel Cobarrubias, José Clemente Orozco y Agustín

Lazo. Al tiempo que la exposición de arte infantil que reunió un conjunto de pinturas realizadas por los niños que asistían a las escuelas públicas mexicanas, obligó a reflexionar sobre las posibilidades de un arte americano.

Para Figari:

La idea de emancipación americana se está extendiendo en toda América. Días atrás el poeta Oliverio Girondo, recientemente vuelto de una visita oficial, nos contó que las artes son fuertemente apoyadas en México. Las pinturas exhibidas en el Salón de Amigos del Arte nos muestran que en México miles de niños han aprendido un nuevo lenguaje que es totalmente propio, mientras los nuestros continúan mudos.(14)

Para el uruguayo era el procurar a los niños un lenguaje propio lo que les permitiría desarrollar su capacidad creadora, paso imprescindible en ese camino a la consecución de la autonomía, no sólo mexicana, sino de América toda.

Al respecto, conviene destacar que la ubicación de Figari en nuestro campo artístico-intelectual tenía que ver tanto con su propia pintura -con su recuperación visual de un pasado ya desaparecido y en la que revivían las tradiciones rioplatenses-, como con su bregar por la "eficiencia" -esto es educación, industrialización- de América Latina para que ella llegara a ocupar un lugar en el concierto de las naciones.

Para Figari no se trataba ya de asimilar pasivamente aquello que Europa ofrecía. Él mismo se había expresado sobre este tema en los siguientes términos:

Soy el primero en reconocer y admirar el soberbio grado de lucimiento y de cultura alcanzado por ustedes, así como en deplorar nuestras deficiencias; pero si yo fuese encargado por cualquier gobierno sudamericano, de venir a buscar vuestros progresos me esmeraría en tomar sólo lo que nos conviene, dejando lo demás. Por ahí, ya llegaremos nosotros también, algún día, a un grado superior de civilización.(15)

Es en este momento especial de la vida del periódico *Martín Fierro* que puede ubicarse durante el año 1925 que esa voluntad americanista alcanza su mayor coherencia. Sin embargo, al evaluar cuáles fueron los límites que el periódico no pudo franquear, uno los encuentra, precisamente, en su imposibilidad de poder abarcar en su proyecto a otro país hermano: Brasil. Sólo unas notas dedicadas a Menotti del Pichia y a Ronald de Carvalho, o la presencia del caricaturista Francisco A. Palomar en Río de Janeiro y el interés del escritor carioca mencionado por difundir a los martinfierristas no bastaron para romper esa línea divisoria.

El vínculo fue establecido finalmente por otro grupo, el de *Los Pensadores* (1924-1926), revista que nucleaba en su seno a la izquierda política con toda la variedad de matices que la caracterizaba. Desde allí se lanzó a fines de 1925 otra campaña de "confraternidad" destinada a efectivizar el encuentro entre Argentina y Uruguay, Brasil y México. Y aunque los artistas promovidos desde este grupo fueron aquellos conocidos como Artistas del Pueblo, la propia dinámica de nuestro campo cultural y la movilidad de los actores en él, determinó que fuese a través del accionar de Luis Emilio Soto y Pedro Juan Vignale que se rompieran las barreras tradicionales que separaban a la Argentina del Brasil.

Soto y Vignale fueron capaces de ignorar tanto las diferencias de idioma como aquellas lecturas anecdóticas y superficiales relativas al Brasil tan en boga en esos años. Como lo hemos afirmado en otra oportunidad, en su caso el país vecino "constituyó no ya una alternativa complementaria al Viejo Continente, sino una alternativa válida en sí misma".(16)

Ellos sostenían que:

la obra de arte ha de ser un todo orgánico, más intuitiva que intelectual; aborrecemos de toda escuela, en defensa de nuestra personalidad, y creemos en América salvaje y virgen ignorada como un cielo extranjero y promisoro de mundos inéditos, como una aventura cinematográfica.(17)

El considerar el camino abierto por estos viajeros es lo que nos permite comprender la presencia de obras de Pettoruti y Norah Borges en la colección de Mário de Andrade, los dos viajes del pintor platense al Brasil y su residencia durante un año en Rio de Janeiro, la invitación cursada por Antônio de Alcântara Machado a Xul Solar para colaborar en la *Revista de Antropofagia* o los contactos de María Clemencia Pombo, la misma Norah e Idelfondo Pereda Valdés con el grupo editor de *Verde* de Cataguases.

Como vemos, a partir de este nuevo ejercicio de la mirada ñuno de los tantos posibles- la lectura lineal y unívoca propuesta por la historia del arte tradicional puede ser superada. Es una perspectiva múltiple o aun dislocada la que permitirá franquear sus límites y proponer un nuevo espacio de reflexión. Desde allí será posible emprender estudios que desde América Latina recuperen los entramados ricos y complejos que signan la década, reconociendo los puntos de encuentro pero también valorando los intersticios y espacios en blanco.

Notas

1- Xul Solar. Carta a Emilio Schultz Riga. Roma 15 de julio de 1921. Archivo Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

2- Alfredo Guttero. Carta a Luis Falcini. "Genova, abril 12-1926". Archivo Museo Nacional de Bellas Artes. Carta n. 65.

3- J. Ramón [seud. de Alejandro Xul Solar]. "Pettoruti y el desconcertante futurismo". *La Razón*. Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1923.

4- Emilio Pettoruti. Testimonio recogido en: Julio de la Paz. "Argentinos en Berlín. El pintor Emilio Pettoruti". *Atlántida*. Buenos Aires, 8 de febrero de 1923.

5- *Ibidem*.

6- Sobre este punto cf. Adriana Armando y Guillermo Fantoni. "Recorridos americanos: Algunos temas en Xul Solar". En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires. CAIA, 1995, pp. 297-315.

7- A. Xul Sol. "Pettoruti y Obras". Datiloscrito original, fechado en "Munich Junio 1923". Archivo Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Hemos respetado la ortografía del artista.

8- [Alejandro Xul Solar]. "Pettoruti" Datiloscrito original, s.f. [1924?]. Archivo Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

9- A. Xul Sol. "Pettoruti y Obras", *op. cit.*

10- Alfredo Rubione. "Xul Solar. Utopía y vanguardia. Punto de vista. Revista de Cultura". Buenos Aires, a. 10, n. 29, abril-junio de 1987, p 39.

11- Adriana Armando y Guillermo Fantoni. "Presencia precolombinas, primitivos y vanguardia estética: el caso de *Martín Fierro*". En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, 1998. pp. 86-92.

12- Alberto Prebisch. "Irutia". *Martín Fierro*. Buenos Aires, a. 2, n. 18, junio 25 de 1925 y "Dos conceptos de escultura". *Martín Fierro*, a. 2, n. 24, octubre 17 de 1925.

13- [Nota de la Redacción]. "Oliverio Gironde en misión intelectual". *Martín Fierro*, a. 1, n. 7, julio 25 de 1924.

14- Pedro Figari. "Hacia la eficiencia de América". *La Prensa*. Buenos Aires, sábado 27 de junio de 1925. Sobre la relación entre el grupo editor de *Martín Fierro* y los mexicanos, cf. nuestro "Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El Método Best Maugard en Buenos Aires". En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", *op. cit.*, pp. 73-85.

15- *Ibidem*.

16- Patricia M. Artundo. "Clara Argentina: Mário de Andrade y la nueva generación argentina". Ponencia presentada en el Encuentro *Borges 100*. Facultad de Humanidades, Ciencias e Artes. Universidade de São Paulo, 15 de abril de 1999.

17- Pedro Juan Vignale. "Reseña de la renovación estética en la Argentina. Hacia un arte americano". *Folha da Manhã*. S. Paulo, 3 de fevereiro de 1926. Archivo Mário de Andrade. Álbum Recortes 107 "Recortes VI". IEB- USP.

La casa del minotauro

Ana María Barrenechea
Universidad de Buenos Aires

Hay muchos modos de atacar o defender la crítica genética, hay muchos modos de definirla y también muchos modos de practicarla.

Sabemos que puede convertirse en la reflexión que abre caminos para profundizar una estética de la producción textual (según dice Almuth Grésillon) y yo agrego: ya sea oral o escrita.

También Grésillon recuerda que Hanz Magnus Enzensberger ha comentado al respecto (en *Die Entsehungeines Gedichts*, Frankfurt, ed. Suhrkamps, 1962: 64): "nuestro asunto no es sólo una cuestión de pura curiosidad. La cuestión de la génesis de una obra se ha convertido en una de las cuestiones centrales, y tal vez en la cuestión central de la estética moderna."

A veces el regalo de un documento que descubre etapas de esa producción (como me ocurrió con el *Cuaderno de Bitácora* de "Rayuela" cuando me lo envió Cortázar) decide un vuelco en la lectura de la obra y orienta además para buscar en la práctica de la teoría literaria otros caminos de acercamiento atentos a los senderos que se bifurcan, que pueden retroceder, contagiarse, dispersarse y volver a unirse con redes imaginarias, o a dialogar con ecos variados.

El centenario de Borges me ha llevado a multiplicar su lectura y a veces he lamentado no tener a mi alcance mayor número de anotaciones o manuscritos suyos para descubrir signos de caminos alternativos que él mismo intentó y abandonó.

En cambio sí he hablado en varias ocasiones, como muchos críticos lo han hecho, de su constante apropiación y repetición de citas de otros autores y también de sí mismo.

Entre las declaraciones de Borges posterior a la época ultraísta, la más significativa quizás es la que rechaza la invención ostentosa de calificativos, comparaciones y metáforas rebuscadas que aspiran a la originalidad, cuando ya en el largo transcurrir del ejercicio literario se han inventado las metáforas o las historias esenciales. (lo cual no le impidió, sin duda, publicar los conscientes, ostentosos y burlones ejercicios narrativos que llamó *Historia universal de la infamia*.)

Nada es origen, insiste Borges. Siempre se re-pite, se re-lee, se re-escribe. No conocemos quién fue el primero en decir algo. Pero también es necesario -como lo ha señalado- volver sobre esas antiguas intuiciones con una voz que las haga propias.

Por eso en su ensayo "La esfera de Pascal" (*Otras inquisiciones*, OC, II: 14-16) comienza con esta frase: "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" y concluye repitiéndola con una leve variante: "Quizá la historia universal es la historia de la *diversa entonación de algunas metáforas*." (El énfasis es mío.)

Borges ha declarado: "Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono." ("Prólogo" a *El informe de Brodie*, Buenos Aires, 19 de abril de 1970, en OC, II: 400.)

También llama la atención que en Borges suelen repetirse fragmentos de frases o versos y hasta temas, que unas veces incluye de modo igual o muy semejante y otras surgen transformados por su aparición en géneros diferentes (ensayos, cuentos, poemas, prólogos) o por su aplicación a otras finalidades argumentativas o inventivas.

Por eso se me ha ocurrido que sería de interés ofrecer en esta ocasión un nuevo modo de practicar crítica genética, un modo *sui generis* de entenderla. Este consistiría en elegir unos pocos textos suyos que dialoguen entre sí, como si fueran espejos enfrentados

de una historia que en el caso que comntaré es varias veces secular, legada por la tradición mediterránea: la historia del minotauro.

Borges escribió sobre ella primero un cuento (publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, mayo-junio de 1947, incluido luego en *El Aleph*, 1947 y recogido en *OC. I*: 569). Lo camufló en el título y en el epígrafe, en ambos bajo el nombre de "Asterión" sólo reconocible por algunos especialistas en literatura griega y conocedores de Apolodoro, o por interesados en temas de mitología.

La tradición ha representado al minotauro (por ejemplo en vasos de terracota griega) dibujado como un ser monstruoso, unas veces con cabeza de toro y cuerpo de hombre, y otras a la inversa. El mito lo narra como uno de los frutos de los engaños de Zeus, que se transformó en toro y llegó por el mar a Creta para enamorar a Pasifae, la esposa del rey Minos. De esta unión se engendró el ser monstruoso y también se originó la construcción de un edificio igualmente extraño que Minos encargó a Dédalo (la "casa" que ocultaría la deshonra, el palacio-laberinto inseparablemente unido al mito fundante).

Borges ha explicado en el epílogo del *El Aleph* (*OC*: 629): "A una tela de Watts, pintada en 1896, debo 'La saca de Asterión' y el carácter del pobre protagonista" (en realidad, conoció la reproducción de la tela en el libro de un autor muy querido por él: G.K.Chesterton,*G.F.Watts*).

Puede afirmarse que algo de verdad hay en su afirmación porque el cuadro presenta un ser con cabeza de toro y cuerpo de hombre, acodado en el parapeto de una azotea, y mirando (melancólicamente) a lo lejos como quien medita sobre lo que divisa desde allí. Y quizá sobre las diferencias y las semejanzas del afuera y del adentro: el universo y su casa.

LA CASA DE ASTERION

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

Apolodoro: Biblioteca, III, I.

Sé que me acusan de soberbia y tal vez de misantropía y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) (1) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo Asterion, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia

generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe, o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás como el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar.

No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el Templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangriento las manos. Donde cayeron quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quienes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre?

¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

- Lo creerás Ariadna? - dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

A Marta Mosquera Eastman.

Lo cierto es que el relato y su paratexto (el título, el epígrafe y la nota) establecen un constante juego de pistas y trampas como desafíos al lector.

Aunque en la obra de Borges y en la de sus críticos suele pulular la palabra laberinto, aquí elige llamar "casa" a la construcción en que se oculta el engendro monstruoso, para ponerle una nota de cotidianeidad y despojarlo de resonancia mística y de misterio. Llamar "Asterión" a su protagonista borra la asociación con el monstruo conocido, su origen y su leyenda sangrienta.

El epígrafe de Apolodoro mantiene este corte y sólo la mención de "una reina" como madre lo sitúa en el plano de la tragedia por oposición a la comedia, según fueron codificados por Aristóteles en su *Poética*.

Todo el relato está puesto en boca del protagonista, quien se describe a sí mismo y a su casa mientras va contando la historia. No la comentaré en detalle, pero sí destacaré algunos puntos significativos para establecer luego su diálogo con los dos sonetos, sus tensiones de simpatías y diferencias. (2)

Asterión insiste en exaltarse a sí mismo y a su casa como únicos. Lo significativo del relato es que mantiene la existencia simultánea de los opuestos, unidos e irreconciliables en tensión oximorónica, característica de Borges.

En efecto, las pistas que disemina sobre la naturaleza única del protagonista y del lugar donde habita, conviven con lo contrario: la seguridad de que los hombres y el universo son iguales al que se creía distinto e incomparable. Citaré unos pocos ejemplos de lo primero:

Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida. (569).

Pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. (570).

El hecho es que soy único. (569).

Pero también están los que sugieren lo segundo:

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar...La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo."

He alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar.

Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me revelo que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. (570)

Sólo al final, después de un blanco, se agregan cuatro renglones, que no están puestos en boca del protagonista. Los dos últimos revelan al lector, que ha seguido el juego de trampas y alusiones de Borges, el nombre conocido de los protagonistas del mito y cierran el relato:

- Lo creerás Ariadna? dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Otro modo de reescribir los relatos eternos podrá ser, para nuestro autor, reelaborar en poemas el otro Borges, el Minotauro-Borges. El cuento anterior merece dialogar con dos sonetos: "Laberinto" y "El laberinto".

"El laberinto" fue publicado en *La Nación*, el 11 de junio de 1967. Luego lo recogió en *Obra poética. El otro, el mismo*, 7a. ed., Buenos Aires, Emecé, 1967, y solo pasó al volumen II de *Obras completas*, incluido en "Elogio de la sombra" en 1969: 365. Allí quedó enfrentado a "Laberinto", p. 364, el cual aparecía entonces por primera vez y como en un díptico.

Ambos simulan reflejarse uno en el otro, ambos se asemejan y difieren ambiguamente, ambos dicen lo mismo, cual ecos deformados uno del otro.

Se dicen y dicen al lector: tú-yo-todos los hombres somos el minotauro, el laberinto es el universo, el monstruo es-soy-somos cada uno. Y quizá (concluye el segundo poema) la muerte sea la liberadora para nosotros (como lo fue Teseo para Asterión, en el cuento anterior).

Esta síntesis empobrece la lectura de los dos poemas, sin duda más intensos que el relato por la condensación que impone el estricto espacio de la forma soneto (3) y por la tersura de una voz poética que carece de la pompa de "La casa de Asterión" y de las

subyacentes ironías que su autor da a la voz del "pobre protagonista" (como lo llama en el "Epílogo" de *El Aleph*).

LABERINTO

No habrá nunca una puerta. Estás adentro

Y el alcázar abarca el universo

Y no tiene ni anverso ni reverso

Ni externo muro ni secreto centro.

No esperes que el rigor de tu camino

Que tercamente se bifurca en otro,

que tercamente se bifurca en otro.

Tendrá fin. Es de hierro tu destino.

Como tu juez. No aguardes la embestida

Del toro que es un hombre y cuya extraña

Forma plural da horror a la maraña

De interminable piedra entretejida.

No existe. Nada esperes. Ni siquiera

En el negro crepúsculo la fiera.

EL LABERINTO

Zeus no podría desatar las redes

de piedra que me cercan. He olvidado

los hombres que antes fui; sigo el odiado

camino de monótonas paredes

que es mi destino. Rectas galerías

que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera.

El primer poema se encarna en una voz admonitoria la de quien habla a un TU, igual a cada uno de los individuos que abren el libro y lo leen-oyen (y, primero de todos, a sí mismo). Su palabra inicial es un "NO" que podría encabezar una amonestación profética, concisa y severa como las de Quevedo. Pero sin duda estamos oyendo una voz des-esperada con la peculiar entonación de Borges. La negación se disemina por toda la superficie del soneto sin dejar un resquicio y ofrece además las típicas tensiones de opuestos, a la vez en pugna y en indisoluble unidad. Caminos sin salida pero que abarcan todo, que paralizan y simultáneamente lanzan a un eterno vagar en infinitas direcciones de tiempo y espacio. Todo lo niegan, niegan el fin de la pesadilla y niegan hasta la esperanza de que exista el monstruo.

El torpe Asterión se creía único en la tierra como el sol es único en el cielo y esperaba también al designado para salvarlo. Esta voz blanca recuerda a los múltiples Tú que lo oyen-leen que existe un destino y un juez (que es *tu* destino y *tu* juez). Nada, ni los infinitos monstruos, ni el infinito tiempo que la infinita imaginación de los hombres pudo crear son tan horribles como los caminos humanos y reales.

El poema segundo que Borges ofrece en *Elogio de la sombra* (OC, II: 365) toma la voz de un YO que es ahora el Minotauro y cuya casa es "El laberinto", como el título proclama. Parece que volviéramos al viejo mito, desde la palabra inicial: "Zeus no podría desatar las redes / de piedra que me cercan."

Pero el dios que engendró al protagonista y emisor de la voz poética es aquí un ser desdibujado e impotente. Y además, el protagonista tiene la memoria de haber sido otros hombres, aunque se haya olvidado de quienes fue concretamente y confiese: "He olvidado / los hombres que antes fui", y pueda describir su casa y la experiencia de vivir encerrado en ella en interminable deambular.

Borges suele entretrejer, como en el soneto anterior y en otros textos, fragmentos o citas o formas imaginarias de autores conocidos y de sí mismo. Aquí el laberinto al que está condenado el YO poético es como el de "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (El Aleph, OC, I: 600-606), la recta de la geometría euclidiana que se convierte en círculo: "*Rectas galerías/ que se curvan en círculos secretos/ al cabo de los años.*", al que se suma el diseño de Watts que inspiró "La casa de Asterión" ("*Parapetos/ que ha agrietado la usura de los días*") y la obsesión del transcurrir temporal y del infinito que aterró a Pascal (cfr. "La esfera de Pascal") con su "*esfera espantosa cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.*" ("Otras inquisiciones", OC, II: 16) (Salvo en la última cita, los énfasis son marcas mías).

El enemigo que acecha es el "Otro", un "Otro" que es "el mismo", y que ahora curiosamente está escrito con mayúscula (como casi nunca aparece en Borges el nombre de Dios). Y lo que la voz poética pide es que cese la voz in-humana y a la vez desolada que lo persigue con sus ecos multiplicados. Y que con ellos cese también la espera y se resuelva la tensión oximorónica definitivamente.

El mito conocido, escrito y leído varias veces por Borges ha cumplido con lo que siempre dijo sobre el misterio de la creación poética: la obligación de repetir historias eternas transformándolas para cada lector en una revelación nueva.

Es indudable que esta simple e inextricable lectura triangular de un cuento y dos poemas que recoge también los ecos de un "Epílogo" (donde resuenan Watts y más allá Chesterton) puede mostrarnos otro modo de practicar la crítica genética. La propuesta consiste en elegir, como en este ejemplo, unas pocas obras publicadas por un autor y pensarlas como variantes de transformaciones textuales según se suele practicar con manuscritos, borradores y publicaciones modificadas en sucesivas impresiones.

Notas

1- El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos.

2- Marta Gallo ha realizado en su libro *Reflexiones sobre espejos* un recorrido fascinante sobre unos pocos autores hispanoamericanos, entre ellos Borges. Resulta de lectura imprescindible en toda la complejidad de su imaginario poético. Aunque no está pensado dentro de la teoría ni de la práctica genética (y la desborda por su riqueza) no puedo dejar de citarlo al inaugurar un simposio centrado en la teoría literaria.

3- Ambos son sonetos inspirados en la tradición inglesa del soneto isabelino, compuesto de tres cuartetos y un pareado.

**Carlos Rojas's *Los Borbones destronados*:
Toward a Theory and Praxis of Biography in Contemporary Spain**

Jeffrey Bruner
West Virginia University

Biography has at times been an immensely popular genre, and given the numerous biographical volumes currently in print, it appears that its popularity has risen during the last quarter of the twentieth century to the point of rivaling fiction in sales.⁽¹⁾ During a symposium at the Library of Congress in 1986, Kenneth Lynn and W. Jackson Bate suggested that the present interest in biography is attributable to movement within the academy away from traditional scholarship as well as to a more general distaste for the contemporary novel ("What is Biography?" 40-41). From this point of view, biography serves as a kind of "conservative" corrective to the abuses of "liberal" academics and "postmodern" writers; this attitude is evident in Bate's assertion that "biography has replaced the Victorian novel" ("What is Biography?" 41). To be fair, the apparent antipathy of biographers toward academics is itself attributable to the latter's indifference to this genre. Indeed, in spite of (or perhaps because of) its popularity, biography has never quite achieved a high level of acceptance within the academic world. For example, it has frequently been dismissed by historians for not being historical enough, since biographers tend to focus too much on private matters and rely too heavily on conjecture and/or fabrication instead of sticking to the facts of historical record. In addition, biographers (especially political biographers) are often viewed as falling into the trap of "present[ing] their subjects as extraordinary and omnipotent, or alternatively, as predictable individuals..." (O'Brien 50) whose lives serve either as examples to be admired or as mere templates of their times. In short, as Patrick K. O'Brien states, in spite of their "otherwise laudable concerns to instruct and to entertain their readers,

[biographies] tell historians all too little about the core aspirations of their discipline..." (51).

Biographies have not fared much better among academics dedicated to literature. According to Paul Murray Kendall, "Biography is a genuine province of literature-the notion is accepted by default rather than by debate-but a province which that kingdom has generally tended to ignore" (4). There is little doubt that biographical texts are often overlooked in literature courses, except when they are treated sociocultural texts which serve a secondary role to literary work. It can be argued that such an assertion more applicable to departments of foreign languages than to departments of English, but even there the interest in biography is still less keen than that shown in *autobiography*. And so, biography remains in a kind of academic no-man's-land, part history and part literature but not quite enough of either to gain wide-spread acceptance into the canon.

One reason for this ambivalence is due to a general uncertainty as to what a biography should do in the first place. Here again, there are extreme positions. At the one end is Sir Harold Nicolson, advocate for the "pure biography" which "is written with no other purpose than that of conveying to the reader an authentic portrait of the individual whose life is being narrated" (153). For Nicolson, this desired authenticity is characterized by a seriousness of purpose (and therefore relatively free of irony or satire) and respect for the biographee (155-56). On the other end of the spectrum is Patrick K. O'Brien, who states unequivocally that "to convince historians at large that the biographical approach is something more than media driven and market led, biographies must begin to utilize large areas of modern historical scholarship that are often conspicuously missing, and not only in the writings of amateurs on the borders of professional history" (56). O'Brien is reacting, in part, to Nicolson's notion of biography

as *encomium*, just as Nicolson himself was reacting against the iconoclastic approach taken by Lytton Strachey (of *Eminent Victorians* fame) and his followers.

Both Nicolson and O'Brien unabashedly proclaim their definition as the right and good one to which a biography should conform to the exclusion of the other, but I would propose that neither of their positions is tenable in and of itself. It appears that biography must necessarily exist along the continuum between O'Brien and Nicolson by assimilating elements from both definitions. On this point I agree with Robert Blake, who has argued that "biography is doing or should be doing at least two things"; the first is to be accurate, that is, "to get the facts right in so far as this is possible and not to make them up when this is impossible" (76). The second thing is to provide an interpretation of those facts, for as Blake comments: "A biographer who tries to avoid interpreting [the facts] is abdicating from his central task. It may be difficult to make such an interpretation. It may be the case the two (or even more) interpretations are possible. What is sure to kill a biography is to make no interpretation at all" (77). For Blake, the need for interpretation gives rise to yet a third element, presentation; in Blake's words, "How does one put across the picture which ... one has decided to be the correct one?" (85). The answer to this question can only be found, I believe, in literature, more specifically, in narrative. Indeed, Nicolson's definition above explicitly mentions the narrative nature of biography, and O'Brien, in spite of himself, acknowledges that narrative is an inescapable aspect of all biographies. Moreover, Paul Honan has maintained that "good biographies ... usually make so much more of the narrator than do good realist novels: the biographer as narrator-commenter becomes a chief means by which the cold retrospective factuality in a Life is relieved" (118).

It is my contention that biography must be considered as a symbiotic form, for it necessarily relies on historical investigation for its source and accuracy and on narrative for its presentation. It can be argued that the degree to which these different elements are foregrounded will affect the nature of the biography; in other words, an emphasis on facts will make it more "historical" or an emphasis on interpretation may make it more "literary." However, this apparent binary opposition itself can be interpreted as a false dichotomy, and both Hayden White and Paul Ricoeur have written about the essential similarities between historical and narrative discourses. Concerning the latter's theory, which have profoundly influenced his own, White writes:

Ricoeur's insistence that history and literature share a common "ultimate referent" represents a considerable advancement over previous discussions of the relations between history and literature based on the supposed opposition of "factual" to "fictional" discourse. Just by virtue of its narrative form, historical discourse resembles such literary fictions as epics, novels, short stories, and so on.... But instead of regarding this as a sign of history's weakness, Ricoeur interprets it as a strength. If histories resemble novels, he points out, this may be because both are speaking indirectly, figuratively, or what amounts to the same thing, "symbolically," about the same "ultimate referent." (175)

For this reason I would argue that biography is an almost emblematic form for the theories of White and Ricoeur, for it embodies the discursive continuum that unites, rather than separates, history and literature.

To what degree then can biography be considered an art form? Is it enough to look and sound like a novel or short story to be "art"? But cannot historical narrative also be considered artistic? (This seems to be a logical extension of the theories of White and Ricoeur.) Here again, I would argue that biography is a combination of two different but

complementary kinds of art. The first I shall call "techne" (after the Greek work for art, craft, and skill) to refer to the necessary attention to scholarship and accuracy discussed above by O'Brien and Blake. This aspect is related to what Paul Honan (*d'après* Susanne Langer) has termed the "hypostatic" function in biography, that is, the need for specificity by naming personages and events (116). I shall call the second kind "ars" (after the Latin for method, way, means, and device) to refer to the very construction of the biography, including the need for interpretation through narrativization. This is in turn related to Honan's (and Langer's) "abstractive plane" by which the personages and events named are talked about and which permits the assimilation of other elements into the biography "so long as they are brought interestingly and realistically to bear on the illumination of the biographee" (116).

This last statement is particularly important, for a biography must incorporate elements other than names, places, and dates within its narrative in order to give a "fully contextualized" (O'Brien 56) version of the subject's life. Indeed, Edmund Morris has advocated for the use by biographer's of "more fully developed" arts such as "fiction...painting and photography and drama and the cinema" (30).⁽²⁾ Although Morris asserts that biography is "closely allied to portrait photography, in that its basic composition is determined by reality"(30), I maintain that there is an important affiliation with painting, especially with respect to the work of Carlos Rojas, as we shall see. Indeed, many of the writers who discuss "the art of biography" make use of painterly metaphors, not the least of whom is Nicolson who frequently refers to biographies as sketches or portraits and indirectly scolds the followers of Strachey for not knowing how to use a "sable brush" in their application of irony (156).

The role of the biographer, then, is equated to that of researcher, novelist, photographer, and painter, but how is this role to be represented within the biography itself? Morris argues for a heterodiegetic role, which he refers to as "orchestration" (31). In other words, "The ideal biographer should be godlike in the Flaubertian sense-apparent everywhere, visible nowhere. Or to compare him once again to the photographer, let him arrange every frame to his satisfaction; once he has done so, let him step out of the picture, taking his shadow with him" (Morris 33). O'Brien would no doubt approve of this. Of course, such an ideal biographer is not only a practical impossibility, the very notion runs contrary to Blake's insistence on the need for interpretation of the facts. This interpretive role requires that the biographer have some kind of contact with the subject, and this requires a kind of "psychic immersion" (Kendall 16) in the material. As Ortega y Gasset wrote in *Goethe desde dentro* (1932), the biographer must view his subject from inside, with this admonition: "No se trata de ver la vida de Goethe *como* Goethe la veía, con su visión *subjetiva*, sino entrando *como* biógrafo en el círculo mágico de esa existencia para asistir al tremendo acontecimiento objetivo que fue esa vida y del cual Goethe no era sino un ingrediente" (401; Ortega's emphasis). With this in mind, I propose that the role of the biographer is analogous to that of Goya in *La familia de Carlos IV*: present and detached, observing and observed, interpreter and interpreted.

The reference to Goya in this instance is not unmotivated, for the Aragonese painter has had a profound and lasting influence upon the works of Carlos Rojas, as is evidenced by the several incarnations in such works as *Diálogos para otra España* (1966), *Aquelarre* (1970), *El Valle de los Caídos* (1978), "Goya como protagonista" (1984), and *Yo, Goya* (1990). Likewise, Rojas has consistently pointed to Goya as an important interpreter of Spanish history; for example, in 1993 he remarked to

Cecilia Lee that "...la verdadera crónica escénica [for the present case, biography] de los reinados de Carlos IV y de Fernando VII no reside en la primera serie de los *Episodios nacionales* ... sino en *La Familia de Carlos IV*" (366). In *Los Borbones destronados* (1997), Rojas not only returns to utilize the works of Goya as pictorial commentaries on Spanish history but seems to adopt a position similar to that of Goya in his famous group portrait: standing behind his subjects and set somewhat off to one side, yet wholly present and in control of the scene. In this manner he follows Ortega's exhortation to see his subjects *desde dentro* and thereby to paint, as it were, their objective existence without denying the subjectivity of his interpretive role.⁽³⁾

In *Los Borbones destronados* Rojas carefully combines the *techne* and the *ars* of biography into a seamless and cogent whole. This study of the lives of the four dethroned monarchs is based on extensive and meticulous scholarship; indeed, the biography contains over 200 references, ranging for example from Manuel Godoy's *Memorias críticas y apologéticas del reinado del señor don Carlos IV de Borbón* to Pedro Voltes's recent studies of the monarchy and passing through sources as diverse as Aldous Huxley, Benjamín Jarnés, and Talleyrand. All these sources are well documented throughout the text, yet they do not become intrusive to the reader, for Rojas does not depend on extensive quotations to support or illustrate his comment but rather carefully incorporates his sources into the narrative.⁽⁴⁾ And there can be little doubt about Rojas's abilities as a writer, that is, if having received the Premios Nacional (1968), Planeta (1973), Ateneo de Sevilla (1977), Nadal (1980), and Espejo de España (1984) are any indication.

The depictions of Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, and Alfonso XIII go well beyond providing superficial information concerning the personal and political lives of these monarchs, for Rojas seeks to elucidate the extent to which each has been faithful to

what Ortega called the "vocación vital," a relation which "nos permite determinar la dosis de autenticidad de su vida efectiva" (401-02). Given the fact that we are talking about monarchs here, this *vocación* can be defined as the call to reign effectively. In order to determine the authenticity of these four royal lives Rojas seeks to identify the "ambiciones" (to borrow a term from Gregorio Marañón [Pinillos 26]) or the "springs of action" (Blake 81) that directed each toward, rather in these four cases, away from his or her *vocación vital*. Thus, like Goya in *La Familia de Carlos IV*, Rojas creates an image of the monarchs, and "detallando sus lacras físicas" he reveals to us a "mundo interior" characterized by "la estupidez, la ambición y la taimada arteria" (Valle 11).

In the case of Carlos IV, Rojas presents an image rather different than the one traditionally held of the "royal cuckold" manipulated by the queen María Luisa and her lover Godoy. For Rojas, the king is a "cómico hipócrita, en el papel de sí mismo" (28), always aware of what takes place around him but content to play the fool. Indeed, Rojas frequently describes the reign of Carlos IV in theatrical terms (for example, *commedia dell'arte, retablo, sainete*), for the whole country, in particular the aristocracy, spends a great deal of play-acting. Here again, Rojas sees Goya as the major interpreter of this carnivalesque atmosphere: "Goya ... legó la mejor visión de la mascarada nacional en sus cartones para tapices. Acaso su ejemplo señero sea *La gallina ciega* (1791), donde todos los bailarines...se disfrazan de majas y manolos, aunque la delicadeza de sus gestos y ademanes delate, de juro y a punto fijo, su verdadero origen social"(49). The other side of this masquerade is represented by Goya's portrait of Godoy: "Ya no remeda la aristocracia al majerío. Por el contrario, el príncipe de la Paz, abotargado, revejecido, echando papada y caderas, con una sombra de enigmática tristeza en la mirada, parece *un Choricero*, como lo llamaban en Madrid, falsamente uniformado de capitán general" (50).

The role of Godoy in the personal and political life of Carlos IV cannot, of course, be underestimated; as Rojas comments, "[El rey] no puede prescindir de Godoy" (51). In fact, it is Godoy who is largely responsible for governing the country, for Carlos IV could not have less interest in politics, preferring instead the hobby of making boots, hunting, and his apparent obsession with clocks. For these reasons, Carlos IV can be viewed as lacking in Ortegian *autenticidad* because of his tremendous indifference to his political role as king, a role which he played only because it was thrust upon him by virtue of his birth. Referring to the count of Floridablanca, Rojas comments that the king "respetaba al conde y también lo temía, advirtiéndolo en [él] unas ansias desmesuradas de poder, que en verdad Carlos IV no comprendía ni sintió nunca" (28).

Goya's work is likewise important in Rojas's interpretation of the reign of Fernando VII, yet whereas the image of his father is ultimately pathetic, that of Fernando is grotesque: "Mientras, Goya refleja al Rey en su retrato de cuerpo entero, sin ahorrarle los largos brazos de simio, la monstruosa nariz, la caída quijada, la indefinible sonrisa...y, desdiciendo de todo, también el brillo oscurísimo de unos ojos, siempre puestos en alerta e inteligentísimos, acaso cruzados por una sombra de indefinible tristeza" (109-10). In this passage Rojas alludes to a certain contradiction inherent to the grotesque, namely, the ability to inspire both attraction and repulsion. If Fernando VII is physically and psychologically incompatible-ugly, ape-like yet exceedingly intelligent-, his reign can be viewed in the same terms. He was proclaimed as *el Deseado* ("[V]alga el mal nombre por el cual lo invocan los españoles" [91]) during the Guerra de la Independencia but has come to be known as one of the cruelest and most totalitarian rulers in Spain (along with Franco).⁽⁵⁾ Also, in spite of the repressive policies of his reign, symbolized by the reinstatement of the Inquisition, Fernando saved many *afrancesados* from almost certain

death, most notably Moratín and Goya. For Rojas, the fundamental contraction in Fernando VII, and that which serves to divert him from his *vocación vital*, is that his extreme cruelty and absolutism does not represent a form of megalomania, which might be expected, but rather "...al igual que su padres y a diferencia del Infante don Carlos [who would later incite the Guerras Carlistas], nunca sintió Fernando especial atracción por el poder. Si lo acapara y abusa es para saberse a salvo de su desmedidacobardia" (105; emphasis added).

Rojas's treatment of Isabel II and of Alfonso XIII is qualitatively different from that of the Carlos IV and Fernando VII. Within the severely critical interpretations of the latter two, there appears to be a hint of compassion for Carlos and respect for Fernando (an element of the attraction-repulsion nature of the grotesque no doubt) on Rojas's part. Concerning Isabel and Alfonso, however, the author gives virtually no quarter. The queen and her grandson are treated with acerbic irony (and outright disdain at times) throughout. For Rojas's, Isabel II's reign is characterized on the one hand by the "indigencia intelectual y cultural" of the court, later termed by Valle-Inclán as *la de los milagros* (181), and on the other by the queen's voracious appetite (the pun is intended), which leads her not only to take lovers with alarming speed but also accounts for her physical enormity later in life. Similarly, Alfonso XIII is depicted as a near nullity whose primary passions are women and the *tiro al pichón*. Moreover, Rojas's comments that the king's "desapego intelectual y artístico resulta absoluto" (240). Like his grandmother, Alfonso did not become heir to the artistic sensibility of Carlos IV, although Rojas does call repeated attention to "la majeza que le vendrá de su bisabuelo Fernando VII" (237). Rojas also does not shy away from presenting a grotesque image of Alfonso XIII; consider the following:

Una anciana duquesa, quien exigió el anónimo..., recordaba que el Rey hacía el amor al igual que devoraba la merienda: sin gusto ni gracia, talmente como un patán. Ninguna mujer sensata, añadió sonriendo, repetiría la experiencia, aunque todas gustaban de probarla una vez. Por pura curiosidad, bien entendido sea. Alfonso XIII padecía halitosis. Le apeataba el aliento. (245)

Both Isabel II and Alfonso XIII fail the test of *autenticidad*, for they fail to live up to their *vocación vital* as monarchs because of their radical indifference and incompetence with respect to politics and their profound moral inadequacy. Indeed, all the monarchs depicted in *Los Borbones destronados* appear to be "impulsados por un ciego y irrefrenable designio de suicidio moral" (72).

Again, like Goya standing in one corner of *La familia de Carlos IV*, Rojas's presence as observer is itself directly observable, not only through the ironic commentary and critical evaluation of the four monarchs under study but also in the very construction of the text. Let us consider briefly, for example, the use of foreshadowing. According to Blake, "hindsight" (his term for what I refer to as foreshadowing) is an essential element of biography, yet he adds a caveat: "[The biographer] must never forget that to his subject and his subject's contemporaries their future was as much a mystery and a blank as our future is to us. He must...never try to explain [the subject's] actions as if they were steps towards the fulfillment of a manifest destiny" (89). Rojas does make constant use of foreshadowing to connect specific events to their eventual outcome, an outcome known to Rojas and the readers, but without intruding upon the past or construing those events as inevitable. Concerning the role of Carlos IV in the genesis of the Guerras Carlistas, Rojas writes:

A petición del nuevo Rey, restauran la regla de las Partidas y anulan el Auto de Felipe V...que vedaba el Trono a las hembras. Con aquella Pragmática Sanción, refrendada pero nunca promulgada, pretendía revocar a Carlos IV la Ley Sálica del primer Borbón español. Pero absteniéndose de hacer pública la regla de las Partidas, abrió *impensadamente* las puertas del porvenir a las contiendas carlistas. (35; emphasis added)

At the same time, Rojas's role as author in the neatly circular, rather spiral form the text takes on. At the beginning of the text, Rojas describes *La familia de Carlos IV*, and at the end he describes Alfonso XIII contemplating this portrait of his ancestors (on display in Geneva after the Civil War). "Por el hilo del ovillo," writes the author, "al cabo volvemos al principio. La historia y la pintura, tradúzcase la guerra fratricida y Goya, regresan al último Borbón desposeído y desterrado a presencia del primero, que destronaron y proscibieron: Carlos IV" (307). This episode is perfectly adapted to Rojas's sense of irony, for it illustrates the writer's belief that between 1801 and 1939 the Bourbon monarchy had degenerated to such a point that Alfonso XIII hardly merited being considered a descendent of Carlos IV; he is more of a distorted mirror-image of his ancestor.

This scene described above is also emblematic of Rojas's view of history. The writer evidently believes, like Marañón, that "la historia se repite, pero no de forma rígida e irremediable. Más bien...la historia se parece, porque aunque lo reprimido siempre vuelva, lo hace informado por una historia que varía..." (Pinillos 30). It is this variation that makes history into a spiral rather than a circle, for "...al participar todos los hombres de una misma condición, los modos con que la humanidad reacciona ante situaciones que en la vida se repiten, inevitablemente acaban pareciéndose también" (Pinillos 30).

Throughout *Los Borbones destronados* (as well as in many of his other works) Rojas calls attention to events which seem to repeat themselves, albeit with slight variations or distortions given their different contexts. Indeed, Rojas notes that not even the reigning monarch is untouched by these apparent coincidences: "El más cínico de los destinos hace que las declaraciones de Juan Carlos a *Time* y a *Point de Vue*, 'Nunca, nunca aceptaré la corona mientras viva mi padre', reiteren casi textualmente el aserto del Deseado en Aranjuez, cuando sabe de cierto que Carlos IV se apresta a entregarle Trono, Cetro y Manto" (319). Although the words may be almost identical, the contexts are happily not.

For Rojas, the reasons behind this process of repetition with variation lie not solely in the Bourbon dynasty but in Spain itself. Indeed, upon her departure after *La Gloriosa* of 1868, Isabel II ordered that newspapers publish the following statement, which is strikingly relevant to Rojas's attitude: "La Monarquía de quince siglos de victorias, de patriotismo y de grandeza no ha de perderse en quince días de perjuros, de sobornos y de traiciones. Tengamos fe en lo porvenir: *la gloria del pueblo español siempre fue la de sus Reyes. Las desdichas de los Reyes siempre se reflejan en el pueblo*" (210; emphasis added). This statement leads us to the very origins of biography. As Alberto Momigliano has noted, during the Hellenistic age a work of biography was actually called "bios," a word which "was not ... reserved for the life of an individual man. It was also used for the life of a country" (12-13). In other words, the biographies of the dethroned Bourbons are inseparable from the collective history- "bios-graphy," if you will-of Spain, and vice versa. According to the author, this complementarity is one explanation of the nearly unthinkable, retrograde attitude of articles 490 and 491 of the Ley Orgánica del Código Penal of 1996 which impose imprisonment and or a fine "a quien calumniase o injuriase al Rey, o a *cualquier de sus ascendientes o descendientes* así

como a la Reina, al Consorte de la Reina, al Regente, a algún miembro de la Regencia, o al Príncipe heredero" as well as "a quien incurriera en calumnia o injuria contra cualquier de las reales personas...*inclusive fuera de los supuestos previstos*"; similar penalties apply to those who "utilizaran la imagen del Rey y demás personas de su familia o Regencia 'de cualquier forma que pudiese dañar el prestigio de la Corona'" (13; Rojas's emphasis).

Rojas's interpretation of these statutes does not focus attention on the Bourbon monarchs but rather on a society which appears to suffer from a "un pánico, tan general como todavía inadvertido, de que en ausencia de los Borbones quede [el país] desarbolado y escorremos a la deriva de la historia, talmente como el buque fantasma en el Mar del Norte" (19). In the final analysis, this fear "de proceder alguna vez a derechas y a la hora" is "uno de los trasfondos, inconscientes y colectivos, más predominantes y enraizados en nuestra historia" (327-28). Yet in spite of his apparent pessimism, Rojas holds out the hope that eventually "pueda el pueblo plantearse la opción entre un poder ejecutivo hereditario...", which he considers to be "fuera del tiempo y fuera del espacio geográfico europeos..." (qtd. in Vila-San-Juan 12), "...y otro libremente elegido por todos los ciudadanos" (328). The last comment can only be interpreted as a reference to the fact that the Spanish monarchy was reinstated by Franco rather than by national desire. With this in mind, Rojas's preoccupation with the Spanish monarchy should be seen as an earnest desire on one writer's part to point toward this future option. Paraphrasing Ortega y Gasset, Rojas notes, not without hope, that "toda futura reforma [pasa] siempre por la enmienda obligatoria del pasado" (22). To my mind, *Los Borbones destronados* represents a powerful argument for such an amendment through Rojas's careful combination of *techne* and *ars* into an exceptional work of art.

Notes

1. There has long been a strong interest in biography in the United States and Great Britain, but the rise of its popularity is equally observable in contemporary Spain. I would argue that the growing prominence of biography in Spain is intrinsically related to the ongoing efforts to review, revise, or revindicate Spanish history. This is certainly the case with Rojas.

2. Morris's most recent book, *Dutch: A Memoire of Ronald Reagan*, has received much (although not necessarily positive) attention precisely because of his use of fictional techniques which for many historians almost invalidates his work. He has created a character named Edmund Morris who is present during events and speaks with then president Reagan, events to which "the real" Morris was not privy.

3. Victoria L. McCard has commented on the influence of Ortega's "Goethe desde dentro" on Rojas's approach to biography, specifically referring to *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*; see, in particular, 333-37.

4. According to Blake, the use of assimilation lies as the heart of the work of that great English biographer, Boswell (86).

5. The connections between Fernando VII and Franco lie at the heart of *El valle de los caídos*.

Works Cited

Biography and Books. Ed. John Y. Cole. Washington, D.C.: Library of Congress, 1986.

Blake, Robert. "The Art of Biography." *The Troubled Face of Biography*. New York: St. Martin's, 1988. 75-93.

Honan, Paul. "The Theory of Biography." *Novel* 13.1 (1979): 109-20.

Kendall, Paul Murray. *The Art of Biography*. New York: Norton, 1965.

McCard, Victoria Lynn. "El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí: con Ortega y Freud para crear orden del caos." *Literatura, arte, historia y mito en la obra de Carlos Rojas*. Ed. Cecilia Castro Lee. Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998. 333-55.

Momigliano, Arnaldo. *The Development of Greek Biography*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1971.

Morris, Edmund. "The Art of Biography." *Biography and Books* 28-35.

Nicolson, Harold. "The Practice of Biography." *American Scholar* 23 (1954): 153-61.

O'Brien, Patrick K. "Political Biography: A Polemical Review of the Genre." *Biography* 21.1 (1998): 50-57.

Ortega y Gasset, José. *Goethe desde dentro. Obras completas*, tomo IV (1929-1933). Madrid: Revista de Occidente, 1947. 381-541.

Pinillos, José Luis. "Marañón y la psicohistoria." *Revista de Occidente* 84 (1988): 17-44.

Rojas, Carlos. *Los Borbones destronados*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.

--. "Entrevista al escritor Carlos Rojas." With Cecilia Castro Lee. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18 (1993): 365-74.

--. *El valle de los caídos*. Barcelona: Destino, 1978.

Vila-San-Juan, José Luis. *Los Borbón en España: cunas, bodas y mortajas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

"What is Biography?: A Discussion." *Biography and Books* 37-46.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1987.

Cuatro miradas de mujeres: la exposición en la Galería de la Recoleta

Cristina Guiñazú
Lehman College, CUNY

Susana Haydu
Yale University

El 8 de marzo de este año, Día Internacional de la Mujer, se inauguró, en Buenos Aires, en la Galería de la Recoleta, una exposición para celebrar esa fecha. Fueron invitadas cuatro pintoras argentinas contemporáneas: Martha Chica Salas, Martha Detry, María Victoria Hueyo y Quiquina Massini. Lo que más llamó la atención fue la decisión de las expositoras de representar desnudos, destacando así la unión entre el cuerpo y la identidad de la mujer. Las grandes variedades estilísticas y técnicas hacen resaltar el deseo de exhibir imaginarios femeninos diversos.

Sin duda se trata también de una celebración de las nuevas posibilidades abiertas a las pintoras en la segunda mitad del siglo XX. Hasta este siglo sólo les estaba reservado un lugar secundario en el que representaban mujeres en escenas domésticas, entregadas a quehaceres típicamente hogareños. Pensamos por ejemplo, en Berthe Morissot o Marie Cassat. En sus representaciones de actividades maternas estaban vedadas las pasiones y ciertamente, el erotismo. A lo largo de nuestro siglo algunas pintoras tales como Natalya Goncharova en Rusia, Remedios Varo en España y Frida Khalo en México se atreven a mostrar desnudos femeninos. Tarsila do Amaral se destaca en la Vanguardia por sus magníficas mujeres de líneas escultóricas. La libertad de expresión de las pintoras aquí reseñadas enfatiza la presencia de la mujer en figuras centrales y únicas que así le rinden homenaje.

En conjunto, estas cuatro miradas ofrecen una visión caleidoscópica del cuerpo femenino que recibe ahora una atención especial como soporte de gran variedad de actitudes e identidades. Ya sea en posturas de placer, de erotismo, de descanso la fuerza interna que anima a las mujeres les otorga seguridad e independencia en una amplia gama de representaciones. Hélène Cixous y

Luce Irigaray han demostrado la importancia de la exploración y glorificación del cuerpo en la escritura femenina. De igual modo podemos extender su teoría a la pintura. La pintura femenina que expresa libremente la riqueza y variedad de la sensualidad en la mujer descubre un cuerpo nuevo y un lenguaje pictórico promotor de cambios profundos en la cultura tradicional y en las estructuras sociales.

Aquí vamos a dar una mirada a algunos de los cuadros de la exposición para notar las características principales de cada pintora.

Martha Chica Salas:

Las pinturas de Chica Salas evidencian una rigurosa formación académica y han sido distinguidas con numerosos premios. Figuran en colecciones oficiales y privadas en varios países.

Los cuerpos pintados por Chica Salas celebran la belleza femenina. Tienen gran originalidad porque combinan sus actitudes meditativas con las curvaturas de sus líneas. Logran así un efecto de totalidad en las mujeres que representan. Es elocuente que las pinturas no lleven títulos precisos; parecerían indicar que en ese anonimato están presentes todas las mujeres. Este hecho invita a aquellas que contemplan los cuadros a buscar una identificación. Los cuadros se convierten así en espejos posibles.



Torso

El refinamiento técnico en el uso del pastel tizado se siente en la representación de la piel humana que la aproxima casi al tacto. Las figuras, sensuales y fuertes, sobresalen por la gran luminosidad y las transparencias que les dan realismo. Rafael Squirru ha dicho de su obra: "El peso de esas figuras otorga a sus mejores obras un sabor clásico aún cuando sería difícil clasificarla dentro de esa categoría. Hay un dramatismo en las sombras que envuelven las tonalidades de la carne que obligan a situarla en aquella corriente con la que Rembrandt hizo culminar los misterios del barroco". Se trata de un barroco contenido en que los matices de clarooscuro acentúan la fuerza de una mano o de un gesto, a veces exagerado.

Chica Salas ha explicado sobre los rasgos que elige acentuar: "Pienso que hay que destacar partes del cuerpo porque si le diera a todo la misma importancia perdería fuerza y se diluiría". Su mirada dosificadora resulta en cuerpos femeninos de gran sugerencia. En "Torso", los tonos rojizos de las sombras contrastan con la luminosidad de los tonos más claros dando relieve a las formas que muestran los aspectos más características del cuerpo femenino. La luz cae intencionalmente sobre ciertas partes para expresar la tensión voluptuosa de sus líneas.

Es importante destacar que estas figuras femeninas ocupan ellas solas todo el espacio; no hay otros personajes ni siquiera un fondo definido que los ubique en lugares determinados. Es el festejo de la plasticidad del cuerpo femenino en primeros planos lo que da connotaciones eróticas y sensuales sin excluir sensaciones de paz y de armonía.



Desnudo III

En "Desnudo III" la mujer reclinada en postura de descanso parece entregada al ensueño o a la meditación. La fuerza del torso y de las piernas afirma en detalle una presencia física que, en su tensión muscular niega la pasividad. La oscuridad del trasfondo contrasta con la luz que cae sobre el torso destacando su belleza escultórica, comparable a las obras de Maillol y Lipschitz. En esta pintura de Chica Salas parecería que hemos invadido la intimidad de la mujer, en ese punto donde se funden la fuerza y el lirismo de su naturaleza.

Martha Detry:

Los desnudos que pinta Detry se caracterizan por una economía de líneas que resulta en retratos más sugerentes que representativos. Sus pinturas de figuras lánguidas sobre trasfondos elusivos concentran la atención sobre la imagen femenina central. A veces manifiestan turbulencias que convocan dramas psicológicos. El carácter onírico de sus pinturas en tonos violetas, negros y ocre desafían la imaginación. El espectador queda en libertad para establecer relaciones entre diversas sensaciones anímicas. Detry cubre un amplio espectro de estados que van de lo puramente físico a lo espiritual en la mujer.



Mujer de pie

En "Mujer de pie", la abstracción permite estilizar el cuerpo en una silueta apenas definida que evita la mirada del *voyeur* y todo reduccionismo a la pura sexualidad femenina. La cuidadosa elección cromática acentúa los contrastes entre los colores claros y los oscuros, del blanco al negro, que pone en relieve el anonimato dado ya por un rostro indefinido que pudiera ser *every woman*. Este cuadro por la intimidad que denota se relaciona con otros similares que representan a la mujer ocupada en su toilette cotidiana. Querríamos notar en especial uno en el que el personaje central arregla su peinado con un movimiento sensual que denota gran libertad. Recuerda una larga tradición de pintores como Renoir, Toulouse Lautrec, Manet, Picasso que han tratado temas similares pero se acerca, sobre todo, a Degas por la falta de voluptuosidad.

Otro rasgo común a sus cuadros es el trasfondo que transmite gran violencia. En su contraste de colores y en el trazado de la línea evoca un mundo antagónico que no impide la actitud reflexiva de la mujer.



Mujer sentada

Es el caso de la tinta que reproducimos, "Mujer sentada", muestra a una mujer en actitud ensimismada. El trasfondo de una habitación despojada acrecienta su expresión de desamparo. El cuerpo delgado, casi sin curvas tiene, sin embargo, una fuerte carga sexual por la postura de piernas abiertas, en primer plano. Se trata de una escena ambigua que cubre un amplio espectro de posibilidades dramáticas y emotivas que van desde la impudicia hasta el dolor.

Los desnudos de Detry conmueven tanto por las siluetas espectrales como por el erotismo contenido de los cuerpos que presenta. Combina así recato y sexualidad.

Maria Victoria Hueyo:

Podríamos calificar los cuadros de Hueyo como pertenecientes a un surrealismo tardío que evoca gran riqueza de escenas oníricas. Representa al cuerpo femenino en paisajes acuáticos en que predominan los tonos azules, ocres y rojos. Siempre en movimiento, las cabelleras de sus mujeres prolongan tanto las ondas como las algas y los velos de los peces. La técnica mixta de óleo, carbón y collage da a los cuadros una textura rica en sugerencias. Así es que sus pinturas recuerdan a las ninfas marinas cuyos atributos las acercaban a las fuerzas de la naturaleza. Los personajes femeninos, anfibios, tienen una naturaleza doble; como las ninfas, siempre rodeadas de peces en aguas turbulentas, inspiran en quien las observa sentimientos de sensualidad y erotismo. Cirlot recuerda que en la Mitología, el mar como *Magna Mater* da vida al pez, con su doble sentido fálico y espiritual. En consecuencia, podríamos decir que las mujeres de Hueyo participan de lo sagrado y lo profano.



En el mar I

En uno de sus cuadros, "En el mar I" la mujer recostada sostiene al pez en un abrazo erótico de gran fuerza. Ambos se deslizan con placidez por un mar tumultuoso. El collage destaca la cabellera en relieve e insinúa su posible transmutación en corales y caracoles. El ser de la mujer

se enriquece con otras posibilidades de ensoñación. El logro mayor de esta pintura es la armonía lograda entre los personajes y el medio ambiente. Ese efecto de gran belleza poética en los perfiles esfumados crea una sinestesia que acerca la mujer, al pez y al agua. En otros cuadros las escenas sugieren una mayor conmoción interna. A veces, en situaciones de mucha fuerza, cargadas de erotismo, la mujer se sumerge en la profundidad del mar abriendo numerosos interrogantes sobre su destino. ¿Qué mundo quiere evocar? ¿Qué relaciones unen los seres marinos a la mujer?



En el mar II

En esta pintura en particular, "En el mar II" la mujer se mueve entre anguilas y serpientes que la cercan en actitud agresiva. El simbolismo, obviamente sexual, crea un escenario que dispone al juego erótico. El cuerpo de la mujer, fuerte y armonioso, apenas cubierto por velos rojos está enmarcado por una anguila de doble cabeza y fauces abiertas que acentúa el carácter sexual de la pintura. El cuadro repite el movimiento circular en todas sus líneas: el cuerpo de la mujer, los seres marinos, los velos, la cabellera y el trasfondo forman una unidad acabada de gran belleza.

Quizás la riqueza de estos cuadros se deba a las numerosas sugerencias que plantean sobre la naturaleza femenina en unidad con un mundo fluido donde lo vegetal y los seres marinos conviven.

Quiquina Massini:

Los desnudos de Massini se caracterizan por estar en relación con el agua, algunos casi totalmente sumergidos, otros apenas cubiertos, otros moviéndose en dirección a un gran espacio acuático. Hay que notar que, a diferencia de las pinturas de Hueyo, estas mujeres están dedicadas a actividades deportivas y parecen tener una meta bien definida en el ejercicio de su cuerpo. Massini elige el medio marítimo para expresar el ejercicio de la libertad. Desnudas, las mujeres actúan con gran seguridad en sí mismas. Los personajes de Massini están lejos de la imagen popular de la mujer sensual, instintiva y sentimental; sin connotaciones sexuales las muestra en toda su fuerza vital. Representa a la mujer de nuestros días independiente, activa, en control de su propio destino.



"El mar/Sueños"

En la otra pintura, "Plenitud" la mujer emerge del agua con un movimiento de gran vigor. Su actitud atlética indicaría la fuerza de su cuerpo que domina el ambiente que la rodea. Aquí, como en otras obras suyas, la pintora trabaja muy bien el acrílico para mostrar el cuerpo

sumergido bajo las transparencias que juegan con el movimiento del agua. Este dinamismo armónico de la mujer y del mar deja en el espectador un sentimiento de *jouissance*. La expresión del placer por el contacto de la piel con el agua confirma la identidad del ser. El conjunto crea una visión en que la mujer liberada celebra la creatividad del cuerpo en contacto con las fuerzas primarias simbolizadas por el mar. Además, la línea de horizonte representada aquí como en otros cuadros de Massini enfatiza la función reflexiva de la superficie del agua. En ellos, el espejismo creado refuerza la actitud meditativa de las mujeres sobre un paisaje de mar y cielo.

En el imaginario de Massini el mar juega un papel importante; es allí donde la mujer se siente en total plenitud.



Plenitud

Al recorrer la exposición hemos observado una variedad de enfoques sobre la mujer de hoy desde los desnudos de línea clásica hasta aquellos más sugerentes de sexualidad. En todos llama la atención la desenvoltura con que presentan el cuerpo femenino. El conjunto entabla un diálogo enriquecedor para cada uno de los cuadros por el contraste o las afinidades que surgen de ellos. La quietud sensual de los cuadros de Chica Salas contrasta con el dinamismo de los de Massini mientras que la sobriedad de Detry se opone al barroquismo de Hueyo. Esta excelente muestra prueba el largo camino recorrido por la mujer en la conquista de un lugar de reconocimiento en el ámbito artístico.

El escribano paciente

Enrique Del Risco
New York University

"yo imitaba a los héroes con la vieja
confianza que da la mansedumbre
con su
oscura prudencia"

Emilio García Montiel

Hace algunos años el profesor y crítico Roberto González Echevarría llevó a cabo una escrupulosa y aguda reconstrucción de cómo *Espejo de Paciencia*, poema escrito en 1608 y "descubierto" por el historiador y crítico José Antonio Echeverría en 1837, ha llegado a ocupar el puesto de piedra fundacional del canon literario cubano. De este modo, consigue demostrarnos que el lugar que hoy ocupa en dicho canon y, por tanto, en el discurso de la cultura y la identidad nacional cubana durante el siglo que siguió a su descubrimiento, estuvo lejos de ser tan indiscutible como hoy se pretende. Si mi propósito al emprender el presente trabajo, es continuar de algún modo la tarea de "desnaturalizar" el proceso de formación de las literaturas nacionales (en este caso la cubana) es para indagar sobre los mecanismos de formación de imaginarios colectivos nacionales a través de textos literarios. De ahí que más que interesarme el proceso de canonización por parte de la crítica literaria cubana, creo necesario investigar, contrastando el poema con las circunstancias en que fue creado, cómo ha sido asimilado este texto por un discurso histórico y nacional que a su vez muestra una infatigable vocación por extraer lecturas, a un tiempo ingenuas e interesadas

Cuando hablo de discurso histórico y nacional, prefiero referirme en primer término a dos instancias generalmente extrañas a la crítica literaria, pero decisivas en la fijación de tales discursos. Estas instancias serían, por un lado los textos de historia escolar, y, por otro, la

historiografía más oficial que sólo por contraste me atrevería a llamar "seria". En ambos casos la sanción de *Espejo de paciencia* como documento no sólo cultural sino histórico es tardía.(1) No es sino a partir de la década del cuarenta, más exactamente de 1941, fecha en que Felipe Pichardo Moya edita como libro el poema acompañado de un amplio estudio, que *Espejo de Paciencia* empieza a aparecer como referencia obligada tanto en los relatos historiográficos nacionales como en los manuales de historia literaria.

De cualquier forma, la canonización resultaba complicada pues aun sus más entusiastas entronizadores exhibían sus escrúpulos ante un poema que a su entender no reunía valores estéticos suficientes (2). Estos escrúpulos pretenden informarnos no sólo de las exigencias estéticas de aquellos encargados de conformar el panteón literario nacional sino del rigor con que este canon debía ser conformado. No obstante, en todos los casos se aducen cualidades adicionales del poema que lo hacían merecedor del puesto que empezaba a ocupar. La primera de ellas era sin dudas la antigüedad y, junto a ésta y sin ceder en importancia, el ser reflejo tanto de un momento histórico concreto como de un naciente espíritu nacional. No creo necesario explicar demasiado la importancia que puede tener para una historia literaria aquejada de juventud excesiva, envejecer sus inicios en más de un siglo, extendiendo con ello la genealogía cultural de la nación. Por otra parte, el alejar del presente los inicios de la historia literaria y acercarlo a los inicios de la historia política, "naturalizaría" el proceso de construcción de una identidad nacional (3). Si a ello añadimos que el poema narra un acontecimiento histórico con las inevitables referencias sociales e incluso topográficas que ello impone, coincidiremos que en ese caso huelgan los escrúpulos estéticos. Es más de lo que se puede pedir para comenzar una literatura.

Se puede pedir más por supuesto. Así, el poema redactado por un escribano canario que relata el secuestro de un obispo español por un pirata francés y la muerte de este último a manos de un grupo de vecinos de Bayamo a nombre del rey de España, puede constituirse en exponente

inicial de una identidad cubana (4). Por otra parte las relaciones del poema con la Historia no son precisamente sencillas. Por dos veces rescata la Historia al poema. Primero, al ser incluido en una historia de la iglesia en Cuba en el siglo XVIII de donde luego la copiará su "descubridor". Luego, la invocación de su carácter histórico (y con ello nacional) será argumento decisivo para su canonización. Su inductor al panteón literario nacional, Felipe Pichardo Moya, nos dice al respecto que el poema de Balboa es el poema insular -¿nacional?- de este momento. Está en él la preocupación cubana de entonces (...) Por su asunto, el *Espejo* es esencialmente cubano: ningún tema como el del secuestro y rescate del obispo podía interesar de San Antonio a Maisí. El poeta es un súbdito fiel del rey español pero en la narración estamos comprendiendo que el corsario enemigo pudo ser alguna vez el rescatador amigo: se recuerda su herejía porque ha secuestrado al obispo. Pero poco antes, refugiado en Manzanillo, era un comprador de cueros que enriquecía a Bayamo. (Citado en: Balboa 34. Énfasis mío)

Esta lectura elemental de las circunstancias históricas a las que se refiere el poema serán sistemáticamente desconocidas por la historiografía y la crítica literaria posterior. Enfrascadas como estaban en demostrar la conexión entre el poema y una cubanidad invariable, interesa más la enumeración de frutas autóctonas o la aparición solitaria de la palabra "criollo". Las tardías referencias a *Espejo de Paciencia* en los textos historiográficos tienen su explicación más allá de un improbable desconocimiento de la existencia del texto. El episodio narrado es un hecho aislado en un extenso proceso de contrabando entre pobladores de las ciudades del interior de la isla y piratas y filibusteros de toda Europa. A historiadores como Ramiro Guerra les resultaría más significativo evocar las tensiones entre los pobladores de la isla, entregados al contrabando, y las autoridades designadas para castigar este tráfico -tensiones que llegaron a verdaderos motines-, que un episodio que resaltaba la fidelidad a la metrópoli y, por ende, podía contradecir ciertos

tópicos del discurso de lo nacional. El "hallazgo" de Pichardo sobre las posibilidades del poema como texto nacional no obstante debía recibir algunos retoques.

En primer lugar, no se debería insistir en la ambigüedad de la condición de los héroes-contrabandistas. En los textos posteriores a 1959 se separan cuidadosamente los roles. El contrabando obviamente se menciona (como recurso inevitable ante las opresivas leyes coloniales), y los motines contra las autoridades se consignan como muestra del espíritu de rebeldía local que hace mucho tiempo el discurso nacional había fijado como cualidad inmutable de lo cubano. "¡El coraje de los bayameses hizo que las autoridades españolas libertaran a los presos!" (*Soy del Pozo* 96.) nos dice el texto escolar *Relatos de Historia de Cuba* en referencia a la reacción de los bayameses frente a los intentos del oidor Suárez de Poago (1603) de castigar a los contrabandistas insistiendo en una oposición de gentilicios (bayameses-españoles) que en aquél momento resultaba impensable.

El siguiente episodio sólo parece tener en común el gentilicio "bayameses" pues aunque sólo ha pasado un año y los implicados resultan ser los mismos (esta vez en lucha contra los piratas) según los textos escolares no parece haber conexión causal entre los dos hechos. Adecuar el texto a la edad de los destinatarios no parece ser determinante en la simplificación de este nivel de discurso pues en el texto de *Historia de Cuba* (1967) destinado a las Fuerzas Armadas Revolucionarias -o sea, el ejército- se limitan a señalar que "el espíritu independiente y rebelde de los bayameses se puso de manifiesto nuevamente" (*Historia de Cuba* 48) como si cada nueva circunstancia sólo existiera para brindarles a los bayameses una nueva oportunidad de demostrar su "espíritu independiente y rebelde". Buena parte de la magnitud de lo heroico depende de la insuficiencia de una economía racional de causas y efectos. Esto nos lleva a recordar que lo heroico conlleva en su construcción el escamoteo de su causalidad más racional que es sustituida en este caso por una supuesta capacidad heroica que funcionará como rasgo de identidad. Un acto racional,

es decir, "interesado", como en este caso se convierte en heroico por el simple recurso de ocultar su lógica profunda.(5)

Existe sin embargo otro rasgo del poema en el cual la mayoría de sus comentadores coinciden en señalar como señal inequívoca de su cubanía. Esta es la presencia de un héroe colectivo que incluye a descendientes europeos y africanos que conformarían siglos más tarde el sustento étnico cultural de una definición de cubanidad. Desde Pichardo Moya que nos dice que "El triunfo de los bayameses es el triunfo del pueblo. Aunque el poeta es un poeta culto ñnunca culterano- hay un espíritu popular en su poema; y por las quietas octavas reales (...) desfila todo el coloniaje (...) Blanco europeo, negro africano, indio aborígen, que mezclaron mármol y ébano y bronce bajo nuestro sol propicio a tantas sombras" (Balboa 23); hasta llegar a afirmarse medio siglo después (1994), en el último gran intento de construir un relato histórico nacional, - la *Historia de Cuba* elaborada por el Instituto de Historia de Cuba (valga la redundancia)- que

A diferencia de los poemas épicos o cantares de gesta que resurgen en el denominado Viejo Mundo hacia principios del siglo XVI, y que forman parte de lo que ha sido definido como renacimiento del romanticismo caballeresco de la Edad Media dentro de los moldes del absolutismo europeo, en América se manifiesta una épica que, más que una reproducción de esos estereotipos totalizadores, se acerca a los modelos más convincentes de los siglos IX y X europeos, en que los referidos cantares estaban vinculados a la exaltación de un espíritu colectivista por el cual las distintas etnias van convirtiéndose en nacionalidades definidas.(Sorhegui 135)

Así en líneas generales es como se percibe el poema desde los grandes y pequeños relatos nacionales. Veamos lo que nos dicen el poeta y los protagonistas del poema. Muchos documentos atestiguan la existencia real de estos, mencionados con nombres y apellidos en el poema. Uno de estos documentos es el que consigna que justamente Gregorio Ramos, líder del grupo que daría muerte al pirata Girón y varios de sus hombres, son incriminados como los contrabandistas más

notables de Bayamo (Marrero, 1976, 231). Y no sólo ellos. Cuatro de los seis autores de los sonetos de alabanza al poeta y el propio Silvestre de Balboa aparecían incriminados entre los vecinos de Puerto Príncipe (sitio de residencia de Balboa) dedicados al comercio ilícito. No está de más señalar que entre los que acompañan a Balboa tanto en el poema como en la acusación se encuentra el propio alcalde ordinario de Puerto Príncipe y dos regidores. Ni que el poeta era ante todo escribano público de dicha villa entre 1600 y 1608, fecha esta última que coincide con la escritura de *Espejo de Paciencia*. Digo "coincide" cuando en realidad sospecho que la coincidencia está lejos de ser casual como intentaré demostrar más adelante. Téngase en cuenta también que un escribano de entonces más que simple amanuense era pieza importante del entramado colonial como nos demuestra Ángel Rama en *La Ciudad Letrada* y tal empleo se consideraba "una de las vías de acceso al estamento de los principales" (Marrero.1977.19) El escribano en funciones de poeta tratará de legitimar por todos los medios el producto de su "rudo ingenio". La dedicatoria al destinatario y supuesto protagonista del poema, el obispo Cabezas Altamirano es de por sí elocuente: en ella se deja sentado que este fue el inductor directo del poema aunque no dice que insinuara su tema.

El tema en sí es objeto de las acrobacias protocolares del escribano. A pesar de dedicar el poema a partes iguales al relato del secuestro del obispo y al combate entre los bayameses y los piratas, llegado el momento de exponer su sinopsis, se soslaya la segunda parte que significativamente reúne el mayor interés dramático del poema. Por si fuera poco al dirigirse "Al lector" nos dice que "puse (junto al secuestro del obispo) la milagrosa victoria que el Capitán Gregorio Ramos, alcanzó sobre el Capitán Gilberto Girón, en el puerto de Manzanillo, así por ser lo uno dependiente de lo otro, como porque pareciese algo este librito". Todo el esfuerzo que emplea Balboa en disimular el protagonismo de los bayameses no parece hoy sino acentuarlo.

En ello no se agotan las estrategias de legitimación del poema. Sin apartarnos de las advertencias al lector podemos ver en las protestas que hace Balboa de la veracidad de los hechos que describe como de la fidelidad con que los narra argumentos que amporen su "rudeza" poética. Más significativas aún resultan sus advertencias en torno al carácter postizo de sus alusiones a presencias sobrenaturales ("fingí, imitando a Horacio..."). Evitar la contaminación entre lo sobrenatural y lo histórico atenta contra la ambigüedad poética de *Espejo* pero al mismo tiempo apuntala su condición de texto histórico lo cual nos indica una clara dirección por la que apuesta el texto de Balboa. *Espejo de paciencia* se pretende ante todo como eso: espejo.

Fidelidad de la letra era también lo que se esperaba de Balboa como escribano la cual certifica el cabildo de Puerto Príncipe: "no hay otro escribano público ni real (...) que use el oficio y a los autos y escritos que ante él han pasado y pasan se les da entera fe y crédito, en juicio y fuera dél, como escribano público de ésta (...) villa, fiel y legal" (Marrero.a.210) No sé qué peso podrán tener las palabras "fiel" y "legal" en una villa donde la mayoría de los vecinos eran acusados de contrabando incluyendo buena parte del mismo cabildo que atestigua la capacidad del escribano (y que meses más tarde en condición de críticos-poetas no dudarían en compararlo con Homero). Pienso que la cita anterior habla menos de la integridad laboral de Balboa (aspecto que quedaría fuera del alcance del trabajo) que de relación contractual que tenía con los principales vecinos de la villa. Las condiciones de vida de poblaciones marginadas del circuito comercial metropolitano y la resistencia ante medidas represivas emprendidas por las autoridades favorecían un sentido innegable de comunidad que se percibe en el propio asunto del poema, las alusiones personales a prácticamente todos los participantes en los hechos y la descripción detallada del espacio y los frutos de la tierra. Todo esto es abordado una y otra vez en los textos de crítica literaria del poema como en los de historia. Falta, no obstante un análisis de cómo se construye esta idea de comunidad y cuáles son sus contornos exactos.

¿En torno a qué mecanismos se contruye la idea de comunidad en el poema? Quizás no hay nada más evidente que el espacio en el que todos sienten arraigo y atracción. Mi oposición a algo tan elemental no es caprichosa. En primer lugar todas las referencias al poema conciernen sólo a la reducida región que va de Bayamo a la bahía de Manzanillo. En segundo, el uso de nombres de frutas autóctonas "crean un extrañamiento estético antes que una identificación." (González Echevarría.178)

Me atrevo a sugerir que el sentido de comunidad se construye en el poema en torno a un sentimiento de culpa colectiva y la consiguiente expiación de dicha culpa. Y la culpa en este caso es levemente distinta de la acusación general que recaía sobre los vecinos de Bayamo, Puerto Príncipe Santiago o Baracoa (estas dos últimas villas no se mencionan). Ella se alude en una de las octavas reales más oscuras del poema: "Estaba el buen obispo muy sentido/de las pobres ovejas de esta villa (Bayamo)/porque del triste caso sucedido (el secuestro del propio obispo)/ pensó que tenían culpa no sencilla". ¿En qué consistía pues esta culpa? El poeta no lo menciona entre otras cosas porque el obispo lo sabía al punto de haberlo contado en una carta redactada poco tiempo después de los hechos y cuatro años antes del poema:

y preguntándoles que qué le había movido a hacer lo que hizo (el secuestro del obispo) respondió (Gilberto Girón) que un mozo natural de esta villa había ido a resgatar en mi nombre 52 cueros (...) y se le había ido con la ropa por el monte, y que un religioso (...) se burlaba de él, habiéndole llevado mucha ropa de rescate y que se le debían hasta 600 cueros y que esperando esta paga, por no tener que comer como irritados y necesitados, habían hecho lo que hicieron. (Marrero.a. 121)

De ahí la "culpa no sencilla" que recae sobre toda Bayamo; de ahí la necesidad de expiar la culpa y de "dar de su valor al mundo muestra". El poema se convierte pues, en vehículo de

legitimización de un grupo con intereses comunes que no obstante no se corresponde exactamente con los protagonistas del poema pero que pueden resultar (poema mediante), intercambiables.

Un paso inevitable de la estrategia será el *mea culpa* que deberá exponerse del modo más difuso e impersonal posible. Cuando se menciona la culpa ("aquí del Anglia, Flandes y Bretaña/a tomar vienen puerto en su marina/muchos navios a trocar por cueros/sedas y paños, y a llevar dineros") esta aparece relacionada con el otro: "mientras duró este trato (...) un mal olor inficionó su orilla (la de Manzanillo) y hay desde ella al Bayamo, villa sana,/diez leguas, y una mas, por tierra llana". (Balboa.55) El recurso poético de atribuir a la geografía cualidades humanas cobra aquí una significación cuasi legalista.

Ante lo difuso de los límites entre unos y otros cuyas amistades o enemistades sólo dependen de circunstancias comerciales de escasa formalidad se hace necesario establecer límites. En el espacio del poema el cambio de papeles de socios comerciales a enemigos desaparece para dar espacio a una oposición mortal entre españoles y franceses, católicos y luteranos, súbditos de Felipe III y traidores. Las partes mínimas representan a totalidades difusas pues ya entrados en la segunda parte del poema descubriremos que esa "Francia" a que se alude incluye incluso a un español que será perseguido y muerto sin piedad mientras del lado "español" pelean negros e indios. Tal heterogeneidad contamina no sólo la estrategia de identificación legitimatoria emprendida por el poema sino que complica la adaptación del material histórico a los moldes de la poesía épica.

Al camino abierto por *La Araucana* en cuanto a la creación de posibilidades épicas para los hechos americanos se le oponen nuevos obstáculos. Balboa sale adelante con todos los recursos que tiene a mano, desde la conversión de los negros esclavos en etíopes (lugar desde donde nunca se introdujeron esclavos a Cuba) o el atribuir la valentía del indio Miguel a las virtudes de su dueño, Luis de Salas, "¡provisor honrado! ¡Benévolo cortés, sabio y prudente! que hasta tus

esclavos en la tierra/ sirven a Dios y al Rey en paz y en guerra". (Balboa.81) Otro recurso que le permite apelar a una dimensión épica es la atribución de una valentía a los piratas similar a la de los seguidores de Gregorio Ramos. Pero son los discursos de los respectivos capitanes los que marcan el perfil y diferencia de las fuerzas enfrentadas. Es en el menos "natural" momento narrativo, aquél en que el poeta debe intervenir más activamente ante la imposible existencia de testimonios creíbles. Ambos jefes dan razones para combatir y vencer pero mientras el jefe francés insiste en el estribillo "que con la vida al fin todo se alcanza" Ramos repite "que un buen morir cualquier afrenta dora" que parece eco anticipado del verso del himno nacional cubano "que morir por la patria es vivir" (los precursores). Pese al intento de igualar el valor de los contendientes y así acomodarlos mejor a su construcción épica, el poeta, les asigna a sus héroes una disposición total al sacrificio que los sitúa en la escala de lo heroico por delante de sus oponentes. ¿Cuál es la afrenta que se proponen lavar los bayameses? ¿La que el pirata perpetró en su obispo o la que indirectamente causó la anterior y de la cual los bayameses se sentían culpables? En cualquier caso el estribillo nos dice que su disposición a lavarla es completa.

Hasta aquí he citado textos de varios libros de historia cuando seguramente en conjunto han incidido de modo mucho más leve. Una imagen dominó la colección de ilustraciones de buena parte de textos escolares en las últimas cuatro décadas. Es el equivalente plástico a este fragmento del poema: "y viéndolo el buen negro (al capitán pirata) desmayado/ sin que perdiese punto en su defensa/ hízose afuera y le apuntó derecho/ metiéndole la lanza por el pecho".(Balboa.84) El hecho de que ninguna de las otras ilustraciones alcanzaban el dinamismo y la expresividad de esta debe explicarse en mi opinión con el soporte literario de *Espejo*. De las tantas escenas de combate que desfilan por las páginas de la *Historia de Cubapocas*, si alguna, han sido individualizadas y descritas previamente como esta que nos muestra el poema. Salvador, el negro esclavo aparece en primer plano clavándole la lanza al pirata (en el estómago y no en el pecho como nos cuenta el

poeta). Explicar el protagonismo de un personaje negro en los textos posteriores a 1959 excede los límites de este trabajo. En cambio creo necesario analizar su presencia en el poema pues sospecho que puede arrojar decisiva luz sobre las interpretaciones nacionalistas que se le han dado al poema en este siglo.

Pienso que el principal elemento que podemos localizar en *Espejo* como distinto de lo español (que sería la primera instancia con la que se definiría una incipiente alteridad) es el sentimiento de carencia. Festejar la carencia como rasgo distintivo, u ofrecer una legitimidad a través de la poesía. De más está decir que el poeta optó por esto último. Esto explica su entrega total a disimular estas carencias. Si alguna no puede soslayar es la marginación respecto a los grandes centros culturales y a los modelos literarios que estos sostenían lo que explicaría incluso cierto prosaísmo que ha querido confundírsele incluso como indicio de modernidad y de identidad nacional.

Otra carencia decisiva es la de homogeneidad. De ahí la distinción de campos en primera instancia y la conformación de la imagen "nuestra". (6) Aun cuando en servicio de su proclamada fidelidad histórica deberá mencionar la participación protagónica de negros e indios cada aparición de ésta se verá acompañada de comentarios que buscan disculpar su presencia tan carente de homogeneidad como el tan revelador "negro pero buen soldado". (Balboa. 85) (7) Puede discutírseme que lo sorprendente en un poema de ese momento no es su exhibición de disgusto ante la falta de homogeneidad de sus héroes sino la sola presencia de estos. Conuerdo totalmente con esta objeción y por ello querría añadir este comentario: creo que estas inclusiones hechas por Balboa tienen menos que ver con una especial vocación por la veracidad histórica o la justicia social que un intento de legitimación del grupo que Balboa representaba. Para toda una tradición cubana posterior, Balboa descubre el mejor medio de confundir los límites entre un grupo concreto unido por intereses concretos y, términos con más aura como "pueblo", "colectividad" en tanto

estrategia de legitimación colectiva. Este "descubrimiento" es el del uso prudente de figuras que por su carga iconográfica y social obliguen a ensanchar la imagen del grupo aludido y confundir la persecución de fines concretos con la defensa de valores colectivos pero necesariamente abstractos. Coincide así con la estrategia discursiva moderna que define Mabel Moraña y que tiende a "afirmar la idea de la totalidad social como un orden integral que se dirige, sin fracturas internas, hacia el logro de determinados fines colectivos, guiada por un sector privilegiado que interpreta historia nacional (en este caso es mejor hablar de memoria colectiva) y dirige, consecuentemente, las formas de acción social". (Moraña. 31)

Aún así con esto no se agota el recurso de ocultar intereses concretos tras entidades mayores y más prestigiosas. Pienso en el propio poeta-escribano y las circunstancias que lo llevaron a escribir su poema. ¿Por qué no lo escribió cuando aún estaban frescos los acontecimientos o mucho tiempo después cuando éstos amenazaran ser disueltos por el olvido? ¿Por qué lo hizo meses después de que todos los pobladores acusados de contrabando se habían beneficiado con el indulto real? ¿Por qué este intento de legitimación colectiva llegaba tarde? Entre los pocos datos que conocemos del poeta hay uno muy significativo: luego de ocho años de ostentar el codiciado puesto de escribano de Puerto Príncipe, justo en los días en que se daba a la tarea de perpetuar los acontecimientos bayameses, Balboa estaba en peligro de perder dicho puesto. ¿La causa? A la corona le parecía sospechoso el escaso precio que había pagado Balboa por un empleo ofrecido en pública subasta. No creo descaminado suponer que el poema estaba marcado por la necesidad de demostrar sus capacidades en un campo familiar al de la escribanía: el de la escritura de poesía. Su destinatario y supuesto protagonista era alguien -el obispo- que podía interceder ante las autoridades y dar fe de su valía. Parte de quienes entonan los cantos de alabanza al poema son los mismos que garantizan en otro documento su suficiencia como escribano. En cualquier caso llegaría tarde su esfuerzo poético pues el 22 de febrero de 1608 en Sevilla se decretaba el cese de

Balboa como escribano. Para quienes gusten de finales felices sepan que en 1621 fue reintegrado a su puesto (García del Pino.137) Ya para entonces Silvestre de Balboa no sólo era el futuro fundador de la futura literatura cubana. También había fundado en los escuetos márgenes de la isla la figura del escritor, ese ser cuya existencia parece ligada a la salvación de la memoria colectiva cuando en realidad sólo intenta salvarse a sí mismo.

Notas

1- No se menciona en el primer manual escolar de historia cubana *Nociones de Historia de Cuba* de Vidal y Morales(1901). Tampoco en el mayor empeño historiográfico en producir un relato nacional en las primeras cuatro décadas de este siglo, el *Manual de Historia de Cuba*(1938) de Ramiro Guerra, se alude a *Espejo de paciencia*, aunque en un manual escrito en 1924 por este último autor aparece una referencia al poema pero sin mencionar título ni nombre del autor.

2- "Los valores poéticos del *Espejo de Paciencia* son escasos, aunque a ratos encontramos versos felices" nos dice un manual de literatura cubana que no obstante incluye sin chistar varios poetas olvidables. Rivero Casteleiro, Delia y otros. *Literatura Cubana*. Noveno grado. La Habana: Editorial de Libros para la Educación, 1980. p. 34.

3- Para ver definiciones de construcciones de identidad "realistas" y "voluntaristas ver: Gilbert, Paul, "The idea of national literature". *Literature and the political imagination*. Ed. John Horton y Andrea T. Baumeister. London: Routledge, 1996. p. 198- 217.

4- No debe olvidarse por otra parte que precisamente Bayamo fue cuna de la primera guerra de independencia cubana y que el propio himno nacional cubano comienza diciendo "al combate corred bayameses" con lo que la identificación entre lo local (Bayamo) y lo nacional (Cuba) resulta perfecta.

5- Para reconstruir las relaciones entre utilidad y tradición ver: Hobsbawn, Eric. "Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*. Editado por Eric Hobsbawn y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.

6- Contrasta la minuciosa descripción que da de cada uno de los combatientes blancos con la mención de pasada de "cuatro etíopes de color de endrina" de quienes como veremos más tarde, conoce el nombre de al menos dos.

7- De Salvador, el negro que mata a Gilberto Girón dice luego de sus extendidas alabanzas: "y no porque doy este dictado/ ningún mordaz entienda ni presuma/ que es afición que tengo en lo que escribo/ a un negro esclavo y sin razón cautivo" 84. Con esta declaración de imparcialidad eleva aun más su alabanza. Conviene por otra parte ver en el tan comentado "y sin razón cautivo" menos una crítica a la institución de la esclavitud -pues sus razones no son cuestionadas en ningún otro caso- que una inconformidad hacia la circunstancia de contar con un protagonista esclavo antes y después de su hazaña.

The Prologue as a Novel in Unamuno's *Nivola*

Rafael Dueñas

State University of New York-Stony Brook

For that future world and for that within it
which will have put into question the values
of sign, word, and writing for that which guides
our future anterior, there is as yet not exergue.
Jacques Derrida

¡TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PRÓLOGO!
Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro
Cuatro novelas ejemplares. ¿Cuatro? ¿Por qué?
Porque este prólogo es también una novela.
Una novela, entendámonos, y no una *nivola*; una novela.
Miguel de Unamuno

The "future anterior" in literature is a prophetic game that "is" and "not is" (1), simultaneously. It is a discursive form that, with the act of writing, speaks of "that which will have happened" in the future: "the will have been," "this will have been the case" and "that which will have taken place" (Derrida *Of Grammatology* 3-5). It is the space of nothingness, a process between a present and a future that does not exist. It is a time's tunnel that is inscribed in the text.

What is the text if not that space where -- after the act of writing -- all that is left *in* it is writing itself; it is the space of the "indecidable" (2): *space* where the process of the future anterior takes place. It is that space where the threshold serves as "in-between" inside and outside: the text as a *hinge* that through time verifies the "existence" of an author, who becomes a *trace* for re-creating our reading.

An author. The word is a discourse about an author. However, what happens when this "author" deceives us with "una de las diabluras" to play -- as in a game that turns on a movement -- with words in the very act of writing? At this point "we" --that collective consciousness that reads the book written-- find ourselves emerged in a literary web that

consists of textual tissues that can be understood as paratextuality: title, index, footnotes, epilogue, prologue, interviews, etc. I defined paratextuality as the author's intentionality and responsibility *before* the text.

Usually, the responsibility of the author to the text is delegated to a second person. This second person --although it could be the author *itself*-- is or rather becomes the editor of the book. Author and editor make sure that the paratext is, for us, the medium through which a text *becomes* and *forms* itself. However, this responsibility could also be shared with a third person, who regardless of the authority from the author's part, has one of the best advantages over the initial interpretation of the book.

The third person whom I am alluding to here is the prologuist (3), but again, the author could be the one who writes the prologue (prólogo) along with what we call the text. What is clear is that the prologue is left on its own: written outside the text. The prologue is the writing that precedes the "body of the text" and, whose intentions are to present the "text" and make it understandable for the readers. In this sense, *prólogo* incorporates the *logos*, the discursive word that belongs to the *text*. Another way of seeing the prologue is as "preface" --I will alternate between both. Nonetheless, the preface points, as if there is a signal, to the *thing* --*praefatio*, *fatum*, etc., and is at the same time, what comes before speech. Therefore, prologue and preface could be *inter*-changed, for their epistemological meaning allows it. Once again, they are located at the beginning, thus they are preliminaries of a book.

Preliminaries in literature offer a world in itself, they are materials that many times helps the reader understand better a text. The prologue, according to paratextuality, is an independent genre that is taken-in by the text which it prologues and precedes. In spite of this permeability, one can still study the prologue and see that it is interesting *per se*. In

this paper, of the preliminaries, I will analyze the "prólogo" of *Niebla*, from Miguel de Unamuno.

The prologue, because of its introductory appearance, as Borges says, almost all the time "linda con la oratoria de sobremesa, o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos de irreponsables, que la lectura incrédula acepta como las convenciones del género...*El prefacio...El de muchas obras que el tiempo que no ha querido olvidar es parte del texto... El prólogo... no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica*"[Italics are mine] (Borges 8).

Two essential ideas come out of Borges' quotation. First, the prologue, our preface, is "parte del texto;" *it belongs to the text*. As we will see this idea could be further extended. Second, the prologue is "una especie lateral de la crítica;" criticism that Unamuno used in the very act of writing his philosophical "diabluras."

Unamuno's status as a philosopher is debatable in itself, a debate upon which I will not labor. After all, we could do without the author of the novel, but in this case one cannot without risking a philosophical understanding of his work. Moreover, he is a figure that becomes an important *feature* of his book. Roland Barthes says on his essay *The Death of the Author* that "the image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centered on the author," (143) which implies that the text is part of the author. However, he points out that it is society that produces this author; he "is a modern figure" (142) from whom the text liberates itself. Thus, the text has no father nor origin because "the author enters his own death" in writing. This writing, Jacques Derrida says, has no "father (who) is always suspicious and watchful toward writing" (Derrida *Dissemination*: 76).

The author's absence allows for writing to enter into the scene, that is, it is when "the author enters into his own death," as Barthes says, that "writing begins." It is with the abandonment, forgetting, and death of the author that the text becomes autonomous; an entity of its own. With the death of the author, the text is left to wonder in the *present*, time that always moves to a future, but always *being a present* (f)or as Barthes says, "every text is eternally written *here and now*" (Barthes 145).

Writing is a *present* through which we know the *text*, here Unamuno's text, a novel. However, how is this book --a *novela* as he called it -- a novel? How does the "prólogo," "post-prólogo," XXXIII chapters and "oración fúnebre por modo de epílogo" become a novel?

Part of the answer has to do with the fact that the 33 chapters *are* the novel. For epilogue, in its most conventional definition, is a concluding section of a novel. Thus, serving to complete the plan of the work. One can easily see that the epilogue is already part of the novel; it is its conclusion. There is nothing strange in this construction. Nevertheless, where does the prologue and the post-prologue belong (or are) *in* the novel? To answer this question one must first understand what the novel is about.

In *Niebla* --Spanish for fog-- Unamuno (empirical author) writes a biographical novel where the mysterious death of Augusto Pérez is narrated. This character is a person known by Unamuno (character of the novel) and a good friend of the prologuist, Víctor Goti. Furthermore, the story complicates because Víctor is writing a novel that is *exactly* the same work (*Oeuvre*) that he is prologuing in the text. In this sense, *Niebla* is writing itself, it is a text that talks about writing, a theory that Miguel de Cervantes developed a long time ago. Unamuno's text *is* Víctor's text, and vice versa. Because of the connection between Unamuno (empirical author) and Goti, the novel is no more than

a *mimesis* of reality. For Unamuno life does nothing more than imitate a book, it is with this that the empirical author and the fictional prologuist are situated at the same existential *point: the text*. Ironically, it is there that *Goti becomes* autonomous and independent from its creator.

Unamuno's construction suggests that "todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos. Y podemos decir que en el principio fue el libro" (4) (Navajas 56). Thus, we are immersed *in* the "letter" (letra); in a way, we are *literalized*. With this the author has brought together the old binary opposition between reality and fiction, and what is in-between that binary space is *writing*. Through history humanity has always put a greater weight on reality, so by inverting the favored term Unamuno showed that fiction is more stable than that which we believed is a concrete world, for even those creatures that are created try to revolt against its masters.

Paratextuality is a matter of power. The discourse of power in *Niebla* is obvious from the beginning of the book. Unamuno demands Víctor to write a prologue to which he says he replies, "los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina concepción de este vocablo" (Unamuno *Niebla* 97). Those commands are the ones that bring Víctor's discourse directly *into* the novel --the 33 chapters. However, let's not forget that Víctor is just another character in the novel, yet ironically he states that Unamuno --just as him-- neither has "eso que los psicólogos llaman libre albedrío." This last point is important to understand because both writer (Unamuno) and prologuist (Goti) engage into an argument dealing with the veracity of Unamuno's account about the death of Augusto Pérez. Nonetheless, the author accepts what the prologuist says in his

prologue, just commenting upon the responsibility that Víctor has in the construction of the truth of Unamuno's account.

The battle in which Víctor engages with Unamuno is an act of questioning the *author-ity* of the author. For that reason, Unamuno responds with a "post-prólogo," where he accuses Víctor of "indiscreción" for "publicar juicios" that he never had the intention for the public to know. How can one understand this "playing" in the novel? I understand it as a game of textualization of the subject (the *I*) and the world --an *inside* the text and an *outside* defined as reality. Unamuno insisted many times that "los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y éstos que andan por los cuadros y los libros, y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos" (Unamuno *Sombras de Sueño*)

All the fighting mentioned above, therefore, takes place between two different spaces: the prologue and post-prologue, between Unamuno and Víctor. As we know, the preface (or prologue) announces the future, yet it is written after the work is written. So, the fight between author and character intensifies in such a way that the future --this which you are going to read --discovery of the truth about Augusto's death becomes a present. The prologue becomes a sort of a summary to what is to be expected in the story. Thus, the future is a present because we see Augusto's death when Unamuno threatens Víctor, for this is bothering him. He tells him that if he doesn't stop bothering him he will do to him the same thing he did to his friend: to kill him with the *tip* of the pen; just what Cervantes did to his creation, Don Quijote. (5)

At this moment we can see that the prologue, post-prologue, and text are not divorced from one another. In this sense, Derrida's ironical statement could be applied, for one cannot "well dispense with reading the rest" in this novel, otherwise, "the *pre* of

the preface (that) makes the future present, represents it, draws it closer, breathes it in, and in going ahead of it puts ahead. (And) the *pre* (that) reduces the future to the form of manifest present," (Derrida *Dissemination* 7) gets effaced, leaving no trace that reminds us of the marks left behind.

In the prologue, the reader is told how Augusto died, yet Unamuno *cannot* kill Víctor for he needs him to conclude his mission: to make the prologue part of the novel. Unamuno's reaction to Víctor's disobedience is a "rational" one, for as an author, in the end, he needs to dictate the future of his creations, especially, those who rebelled against its creator: the punishment, again, of Prometheus.

Unamuno, having textualized the "I," *relativiza* (makes relative) the origin of the prologuist, so he says that Víctor is "un perfecto desconocido en las repúblicas de las letras españolas."

Thus, he breaks away from the traditional idea that it is the prologuist who is famous and not the author of the text. In *Niebla*, it is the author of the text who is known, and not the prologuist. Sarcastically, Unamuno is/was known in Spain as one of the greatest thinkers of his time. But, *who* is this prologuist?; better yet, *what* is this prologuist? Víctor is a no-one. He is no one. He is, therefore, nothing more than the author's creation, not only because Unamuno is the one who is putting Víctor in the famous position --he is the creator of Víctor's fame-- if not because Unamuno himself writes the prologue.

The previous point is a criticism that Unamuno makes to the lack of a critical reading in Spanish readers. However, let's not forget that what we are confronting is the cardinal function of any prologue: the intention or interpretation of the text, and Unamuno's intention here is "indefinir y confundir" the reader, for the novel is an

"arranque imaginativo para otras consideraciones." But, if the novel is the starting point for any creative play, what plays (consideraciones) are these?

One of the things that Unamuno is making a parody of in the novel is the literary tradition that tries to maintain the conventional writing methods: to remain in the canon, to write *in* the canon, and see the prologue as if it were something finished. "It is customary," says Derrida, "to preface a work (*Schrift*) with an explanation of the author's aim, why he wrote the book, and the relationship in which he believes it to stand to other earlier or contemporary treatises on the same subject" (*Dissemination* 9). Thus, Unamuno's novel is outside of the institutionalized canon. And in this sense, the prologue is a discourse about the past in the present. It goes from the prologue to the post-prologue, reason for which Unamuno informs the reader that "no quiero prolongar más este post-prólogo que es lo bastante para darle alternativa" (*Niebla* 108). Alternative to become an independent entity (Víctor and the novel) that exists outside of the canon, where the author's daring friend does not have a place.

We know that the writing/text has not father to watch over it. Therefore, any reader "deforms" the text by the act of reading. However, Unamuno --because of the way he constructs the novel-- challenges the reader to be part of the game not only because he inverts the traditional model (formula) of writing a text, where the prologuist is the famous person (but in this case unknown and fictitious) and the author is unknown (in this case is famous), but because he leaves us with doubts as to the way Augusto died: "no murió como cuento yo," says Unamuno. Therefore, one cannot with this be a passive reader, for one cannot trust either the prologuist (who is absent) because is an imaginary version of Unamuno, or the text, for the writer inscribed his "yo" in the text. He is

directing our reading, transforming the text in a recreation of our being: a Descartes' subject who *doubts*.

For Unamuno, control and power over the text serve two purposes. The first, as it was pointed out before, to "frame" authority. Second, to present the author's existential desires over the text: to have complete power over it, thus transcending time. In this sense, truth and preface as a space come together, or as Derrida says, "the time is the time of the preface; space --whose time *will have been* the Truth --is the space of the preface. The preface would thus occupy the entire *location* and *duration* of the book" (*Dissemination* 13). The preface is (part of) the text.

Thus Unamuno has created an "outside" the text that is inside. For him reality is a text. However, neither he wants the characters that he has created to question his authority before the text, nor the reader in "reality" to threaten his power. What *is* in-between this opposition is time, truth, and power, for the prologue is inside and outside the text. Unamuno talks about his authority deliberately thinking that we will not read the preface, he wishes to say what Derrida says, "you might just dispense with reading the rest." That rest of the preface that is the whole novel or *nivola* --the author wishes to expatriate his book from the canon calling it a name that is not literary-- that omits itself. According to Derrida, "prefaces, along with forewords, introductions, preludes, preliminaries, preambles, prologues, and prolegomena, have always been written, it seems, in view of their own self-effacement. Upon reaching the *pre...* the route which has been covered must cancel itself out" (*Dissemination* 9).

We can see, clearly, that the *dialogue* between Unamuno and Víctor is also a discourse about power. According to Gonzalo Navajas, "el texto de modo directo actualiza las relaciones de poder" (Navajas 77). The text *actualizes* power because it

always functions in the present. The "pre-" of the future is a threat that the work (*Oeuvre*) is going to provoke "una alienación personal," for which Unamuno's realization in the text would get lost because with that he will not have control over its interpretation. Or Navajas claims, "(él) sabe que... la extensión, el doble de su yo --queda más allá de él e incluso podrá el futuro oponérsele cuestionando su autoridad" (77-78).

Víctor's "prólogo" and Unamuno's "post-prólogo" as it can be seen are a discourse, just like the novel is, about the authority of the text. Furthermore, prologue(s) are a personal version of a text, or as Navajas says,

el prólogo está provocado por el impulso personal de un texto que, habiendo sido propio, se ha hecho extraño, una mercancía en un mercado autónomo, a merced de las lecturas objetivadoras de los demás. *El prólogo es, por consiguiente, una reposición y, con ella, un intento de detener el movimiento de ficcionalización, objetivándolo con seguridad para la comunidad interpretativa.* El prólogo es además él mismo un texto, sometido, por tanto, a nuevas formas de textualización. (Navajas 93)

In this sense, the prologue is a *re-appropriation* of the text through fiction.

According to Derrida, "the preface is a fiction... (but) a fiction in the service of meaning, truth is (the truth of) fiction... (that) affirms itself as a simulacrum" (*Dissemination* 36). A two-fold discourse comes in here. First, the prologue becomes a reappropriation of time (the future *inwriting*). Second, *points* (with authority and using a finger) to the "word," to the "speech": *the logos*. Therefore, the characters *are* (or become) speech, they exist because of the dialogues, and *make* themselves through speech: "la palabra (y la escritura como forma especial de la palabra) es o se hace realidad, porque la palabra es la conciencia de la persona y, en definitiva, somos personas por la conciencia reflexiva... es también porque fuera de ella no hay nada. La conciencia es

habla... sin la palabra, que es conciencia, el hombre no existe" (6) (Unamuno *Tres Novelas* 32-33).

It is *from* words that reality gets created, and these words are the ones that constitute the text. And as one can see, Unamuno's *Niebla* is composed of dialogues that go from "prólogo" to "post-prólogo" and then to the "texto." However, the first two do not *belong to* the text for, as Derrida says, "its only business has been to make some external and subjective remarks about the standpoint of the book it introduces" (*Dissemination* 30). So, prologue and post-prologue do not belong to the text, but are *in* the text. What is "novelesco" is how the prologue is inside and outside of the work (*Oeuvre*): *Niebla* is constituted by its prologues. Here one can see that the prologue is a discourse of another discourse (from the prologue to the post-prologue), and both of these are a prologue to the *text*. The text permits the reader to enter the labyrinth of *Niebla* (that fog that do not allow us to see through) that is simultaneously life and death. It is life because the characters are created by speaking, and death because Víctor is imprisoned in the language of silence, dominated by Unamuno.

Let's not forget that Unamuno's game is imbedded within a bigger discursive system. A system that talks about itself: Literature. So, *Niebla* is a prologue to another text: the novel that Víctor is writing. These last two are a prologue to Literature --that which has no end --for it is a novel that never will be written for it *is* in the future; it will never become a completed present. Or as Derrida says, "no doubt literature, too, seems to aim toward the filling of a lack (a hole) in a whole that should not itself in its essence be missing (to) itself. But literature is also the *exception to everything*: at once the exception in the whole, the want-of-wholeness in the whole, and the exception to

everything, that which exists by itself, alone, with nothing else, in exception to all" (*Dissemination* 56).

Notas

1- For an explanation as to the reason for writing the binary in this manner, please see Miguel de Unamuno's book *Del Sentimiento Trágico de la Vida*.

2- The "indecidable" is a deconstruction term that implies betweenness. It cannot be "undecidable" because that implies that it has already been decided that it cannot be decided.

3- The person writing the prologue of the book.

4- Quoted from Gonzalo Navaja's book who quotes Unamuno's "Cómo se hace".

5- Unamuno thought that the characters are greater than their creator: the first ones move the writer's pen so he writes about them. The characters, therefore for Unamuno, are the ones who make a writer. He proposed that Don Quijote is the creator of the Cervantenian text, and that Cervantes' figure is merely that of a transmitter.

6- It is important to look at the construction of the title in this book, where "prólogo" is written last rather than at the beginning as is customary.

Works Cited

Barthes, Roland. *Image / Music / Text*. N.Y: Hill, 1977.

Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Maryland: John Hopkins University Press, 1998.

- _____. Dissemination. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Navajas, Gonzalo. Unamuno desde la Posmodernidad, Antinomia y Síntesis Ontológica. Barcelona: PPU, 1992.
- Unamuno, Miguel de. Niebla. Ed. Mario Valdés. España: Ediciones Cátedra, 1994.
- _____. Amor y Pedagogía. España: Colección Austral, 1968.
- _____. Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo. España: Colección Austral, 1994.
- _____. Del Sentimiento Trágico de la Vida. España: Colección Austral, 1976.

Power and Gender: Film Feminism in *Boquitas pintadas*

Celia Esplugas
West Chester University

Muffled throughout their history, [women] have lived in dreams, in bodies (though muted), in silences, in aphonic revolts.

(Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa")

Argentine cinema has engaged in a protest against cultural and sociopolitical realities while going "beyond realism and imagistically [expressing] ...the characters' psychology and even the unconscious" (Konigsberg 269). In the seventies, Argentine cinema seemed to be producing good artistic films along the above guidelines; such is the case of *Quebracho*, *La patagonia rebelde*, and *Boquitas pintadas*, films that also became economic successes. The film critic Raúl Beceyro states that while *Quebracho* and *La patagonia rebelde* show historical events that threw the country into social and political confusion: "la Forestal" and the cruel repression of the rural workers in the Patagonia in the twenties, *Boquitas pintadas* emerges as social critique of patriarchal culture (29). (1)

Manuel Puig, author of the novel on which the film is based, affirms that his books are critiques of Argentine society (Christ 53) dealing with situations about people and values (Sosnowski 78-79). In fact, Puig himself declares that his novels denounce "Argentine life as a division of roles and hiding behind masks "of [machismo, aggression and dominance] (Bouman 11) and [that he] ridicules this society by writing parodies; such is the case of his novel *Boquitas pintadas*. However, in this novel, Puig goes beyond the ridiculing of social codes and subliterate genres (i.e., the *folletín*) to present an acid

criticism of women's oppression. *Boquitas pintadas*, in fact, has been described as "a largely female-oriented novel" (Bacarisse 37).

Similarly, Leopoldo Torre Nilsson's film *Boquitas pintadas*, based on Puig's novel, becomes a parody of a "minor cinema genre": the soap-opera (Beceyro 36). (2) Like Puig, Nilsson reconstructs melodramatic themes and diverts from the one-dimensional text to present a subtext that denounces patriarchal power. Using mainly letters to structure and develop the narrative text, Torre Nilsson scathingly berates the power structures that thwarted women's subjectivity in the small Argentine town of the 1930s.

Occupying the "intermediate zone of language, between the self and other" (Henzy 2), "fictive" letters create multiple voices and advance the plot in both fiction and film. (3) While "the epistolary novel has a long tradition that reaches back to Samuel Richardson's *Pamela* and *Clarissa*, ... there are few totally epistolary films (*Letter from an Unknown Woman* is [probably] the best) ... [In films,] the letter is a familiar means of setting the plot in motion ...or bridging the years.... When an exchange of letters is used to mark the passage of time, voice-over ...provides the information that... the audience require[s]" (Dick 63-64). In the film *Boquitas pintadas*, Nilsson uses voice-over to bridge spaces and time in flashbacks and flashforwards and three sets of letters to structure the narrative text. Each set introduces the spectator to the main actions of the plot, presenting a power structure conducive to lies and intrigues, a structure in which women are generally the oppressed/ the Other.

Boquitas pintadas takes the spectator from 1935 in the small town of Vallejos to 1973 in Buenos Aires. The interconnected stories of the characters are developed concurrently in episodic sequences, presented in a non-chronological order of flashbacks

and flashforwards. When the movie begins, Nené, a married woman living in Buenos Aires, learns that Juan Carlos, the sweetheart of her youth, has died. Her letter of condolence to Mrs. Leonor, Juan Carlos's mother, leads to a series of flashbacks that presents the lives of the protagonists. Juan Carlos, a playboy and gambler, dates Nené while maintaining two secret relationships: one with Mabel, a bourgeois woman, and another with Elsa DiCarlo, a widow, who deeply loves him. Sick with tuberculosis, Juan Carlos goes to Cosquín, a town in the province of Córdoba, in a futile attempt to recover his health. Nené's letters of condolence to Mrs. Leonor are not answered by her, but by Celina, Juan Carlos's sister, who hates Nené and blames her for her brother's illness. Juan Carlos also disrupts the life of Raba, the servant, by prodding Pancho, a cruel and dishonest bricklayer whose ambition is to become a policeman, to seduce her.

The movie starts with a long sequence of shots which shows the dullness and unhappiness of Nené's married life. The daily routine and chores sap her energy and sour her temperament. Neither marriage nor motherhood affords her fulfillment. The camera shows a series of short shots which reveal her routine: the alarm clock going off in the morning, Nené getting up hurriedly, taking her sons to school, shopping in the open-market, doing dishes, and above all, alienated from Massa, her husband, an uninteresting man who cannot meet her emotional needs. Such sequence becomes the repeated motif of the first part of the movie, a motif, which portrays the depth of Nene's emotional vacuum. The obituary of Juan Carlos's death in the paper awakens in Nené memories of their romantic involvement and her letter of condolence to Mrs. Leonor originates the first set of letters. Nené's letters set the plot in motion. Her voice-over, heard while she is writing her first piece of correspondence, becomes the epistolary voice that bridges her present life as wife and mother and her youth in Vallejos, her love for Juan Carlos, and

the lives of the other protagonists. Nené's epistolary voice, heard while presenting further shots of her daily routine, presents one of the conflictive relationships of the film: Mrs. Leonor and, particularly, Celina's keen dislike of Nené. "I don't know...", writes Nené,... "if you still have a grudge against me, because even before I was married, you and your daughter were not on talking terms with me," a "grudge" that will become clear half way through the movie when, in a flashback, Celina accuses Nené of contributing to Juan Carlos's illness by keeping him out in the cold nights. Celina's hatred for Nené will originate the third set of letters, which are the answers to Nené's despondent letters about her marriage. The emotinally laden tone of Nené's letter, her melodramatic wording: ("Though you don't like me, let me pray with you," writes Nené to Mrs. Leonor), her obsessive memories, and her sentimental conduct establish the parodic tone of the film.

By presenting Nené's memories, Nilsson brings to the foreground "the personal archives of [her]... past..." (Turim 1-2), which the director uses to dramatize the contrast between her romanticized relationship with Juan Carlos and her disillusioned present life. In her memory, Juan Carlos still represents the beauty and hopes of her youth. In her present reality, her husband represents the ordinary and commonplace nature of daily coexistence. The tone and wording of her letters furnish a graphic contrast between the two men . She writes to Mrs. Leonor: "A man so handsome as he wasWhat a lovely son you had, mam [sic]..." In contrast, Massa is shown asleep with a foot hanging out of the bed; comfortably reading the paper in his robe while Nené, her romantic fantasies thwarted, tiredly and despondently clears the table, washes the greasy dishes, and accepts sadly that she even finds her sons ugly. In a similar fashion, the elegance of the social club and the pretty gown she wore for the festival in Vallejos are just memories. Now, her unattractive kitchen and the un-appealing vegetable and fruit stands have become

prime components of her existence. Her present unhappiness tricks Nené's selective memory (she seemingly forgets about Juan Carlos's gambling and his other women) and transforms him into the desired, idealized object. If assessed according to Freudian theory, Nené, in fact, lives a fantasy symptomatic of her neurosis. Such a fantasy has a two-fold purpose: to deemphasize Juan Carlos's womanizing conduct and to escape the dullness of her present reality. (4)

When Mrs. Leonor does not answer her letters, Nené's neurotic behavior becomes more pathological and she loses her composure; for example, she speaks bitterly to her sons and spits in her husband's face. Such is Nené's state of mind and life when Torre Nilsson interrupts the shots of her current life, silences her epistolary voice, and presents the credits. To do so, Nilsson utilizes the pictures of a photo album which, in itself, constitutes a narrative text since it shows the main upcoming events in the movie: Pancho, proud in his much desired police uniform; Juan Carlos and Nené, at the plush festival in the social club; and Mabel and Juan Carlos, enjoying each other's company.

Subsequently, Nené's epistolary voice leads to a flashback which starts unveiling the power structure of Vallejos, a structure based on gender and class discrimination, and by logic, on domination as "the key to respect and admiration" (Bouman 11). Nené's next letters introduces the spectator to a series of patriarchal relationships in which men were the masters/the colonizers and women the subservient/ the colonized.

The first colonizer/colonized binary reveals the polarity male employer-female employee. Nené, who is studying to become a nurse under Dr. Asquero's supervision, falls prey to his *machismo* and his power as her employer. Puig emphasizes Dr. Asquero's disgusting personality through his name, which suggests the repulsive nature of its owner (Manuel Puig and Suzanne Levine 40). Because he is a medical doctor, he enjoys the

benefits of his prestigious position by using Nené as a sexual object. In the flashback, Nené appears in her white nurse's uniform, symbol of her virginity, young, pretty, and inexperienced. Coming back from a farm where they have been attending to a patient, Asquero, taking advantage of Nené's fatigue makes love to her. When Mrs. Asquero learns about their relationship, Nené's nursing career is ended; she loses her position in Asquero's office and is "marked for ever." Symbolically, the narrative text compares Nené's fall to Eve's fall and the history of temptation and loss of paradise. The fall in Nené's life is symbolically recorded through changes in the narrative space. From a desired career in the prestigious doctor's office, Nené/Eve becomes a sales clerk in the low-class local store; and from a virgin, a necessary status for an unmarried woman in Vallejos, she becomes a stigmatized woman. Celina openly tells Juan Carlos that Nené is "a whore." Nené is, in fact, a victim of her own inexperience and naivete, promoted by cultural standards that teach women to obey and be submissive while empowering men to control the monolithic constructions of sexuality.

The most extreme example of female subordination is seen in Raba, the victimized servant of a *machista* society. Her oppression, due to the economic and social ideologies of the 1930s, reflects the hardships of the working-class women since upper class women as well as men exploit the underclass. During the 19th and early 20th centuries, being a female servant in Argentina was a particularly inferior and wretched occupation. Servants had few or no rights. The danger of being laid off and the possibility of not obtaining a job in a market overstocked with servants kept them from complaining (Newton 212). Moreover, they had no legal protection (Recalde I, 14). The Spanish philosopher Julián Marías states in this respect:

[una sirvienta] tenía una dimensión de quasi-esclavitud...tenía otra dimensión de explotación... (41) [(a servant) had a dimension of semislavery...had another dimension of exploitation...].

Such is the case of Raba.

In the flashback, Nilsson presents through Raba the sexual exploitation of the working class by a *machista* society. In the binary powerful master/weak employee, she also becomes the target of Dr. Asquero, her lascivious master, who treats her as a sexual object. Raba thus becomes another victim of the "gaze." The physician disturbs her by constantly looking at her legs. He makes her feel nervous and afraid, so much so that she avoids going near him. Being a woman and a servant, Raba suffers both gender and class discrimination; and language, which constitutes people as subjects (Belsey 595), cannot help Raba. Her voice is muffled by a society that deprives servants of their human rights. Finally, she prefers to take up a job at Mabel's house to avoid Asquero, whose lack of respect for Raba represents the insensitive attitude of his phalologocentric society towards women's bodies and feelings.

Like Asquero, Juan Carlos's womanizing qualities are foregrounded when he manipulates simultaneously the lives of four women: Nené, Mabel, Raba, and Elsa DiCarlo. His masculinity, characterized by his indulgence in gambling and sex, revolves around his self-centeredness and insensitivity. For him, women are sexual objects to be inhabited, possessed, and used at his whim. His interest in Nené, for example, is purely sexual. When they meet at night at the entrance of her house, his words and moves show fundamentally his demands for sex, while Nené, dominated by culturally-constructed fears reluctantly resists his advances. Being single, she is supposed to suppress her sexuality, and the loss of her virginity could make Juan Carlos reject her. Close-up shots

of Juan Carlos's hand touching her breast, her red painted lips trembling with excitement, another tight close-up shot of his hand leading hers towards his fly, and finally, his hand dropping showing his disappointment at her resistance accentuate the parodic element of the movie. Although, by emphasizing the excessive sentimentality of the romantic encounter, these close-up shots ridicule the inhibiting codes that men and women supposedly observed when dating, Nilsson, in fact, denounces the moral standards which deny women their sexual subjectivity.

Nené's epistolary voice is heard again. This time after stating that Juan Carlos with her "acted like a gentleman," Nené poses the question: "Where did he go after kissing me at the door [at night]?" Her question leads to another flashback which expands on the power structure of Vallejos. After leaving Nené, Juan Carlos goes to Mabel's bedroom.

Undoubtedly, Mabel is Juan Carlos's most suitable match, both in terms of sexual enjoyment and self-centeredness. She, in fact, subverts the binary women weak/colonized-man strong/colonizer and establishes the polarity women/sexual colonizer - men /sexual colonizer. There is a give-and-take relationship from which they both derive enjoyment and benefits. Defying patriarchal codes, Mabel indulges in her sexuality with "masculine" aggressiveness. She becomes the sexual Subject and while in secret, she satisfies her sexual desires with Juan Carlos, in public, she accepts the wealthy rancher Cecil as her suitor, for he can provide for her materialistic nature. On the other hand, Juan Carlos enjoys Mabel sexually and he also wants her to obtain for him the position of manager on Cecil's ranch. In fact, Mabel and Juan Carlos are the right match for each other since both want and enjoy their sexual relationship and share material ambitions. Nevertheless, when Juan Carlos leaves for Cosquín because of his illness, Mabel promptly replaces him with his friend Pancho. Through Mabel, Nilsson

deconstructs phallogentric ideology and (re)constructs female sexuality, motivating the spectator to adopt a critical view of a kind of masculinity which derives its wholeness from women's lack of sexual expression.

In the same flashback, Juan Carlos reverts to the binary man/subject - woman/object in his manipulation of Raba. Unlike Asquero, he does not molest her himself, but he does so through his advice to Pancho, whom he tells to "lay her." The likelihood that Raba will work for Mabel motivates Juan Carlos's advice. He plans to have this servant watch Mabel and report her findings to Pancho, who subsequently will relay them to Juan Carlos. Thus Juan Carlos wreaks havoc in Raba's life since his advice results in her pregnancy and her murdering Pancho. Raba is manipulated not only by Juan Carlos and Pancho but also by Mabel. When Raba learns about the relationship between Mabel and Pancho, Raba murders him. To save her reputation, Mabel has Raba make a false statement to the police. Symbolically, Raba metamorphoses into the scapegoat on which both men and women purge their sins. Ironically, shots of Raba at the end of the movie show she has formed a harmonious family that provides for her emotional and material needs. Pancho's death does not indict Raba; rather, it criticizes a legal system that by overlooking the mistakes in Mabel's statement empowers money over justice and berates a patriarchal system that discriminates according to class and gender. (5)

While the first set of letters, written by Nené, leads to the intrigues and conflicts caused by the power structure of Vallejos, the second set of letters, written by Juan Carlos, expands on his phallogentric nature and introduces the theme of his imminent death. The spectator hears his epistolary voice and sees shots of him in the hospital in Cosquín, where he is receiving medical treatment for his tuberculosis. Although he denies that he is terminally ill, the shots in the flashback prepare the spectator for his death. While he

writes amorous letters to Nené, he has not forgotten his *macho* guile. Trying to escape reality, he pursues affairs with women in the hospital. Ironically, his attempts backfire: women confront him with his own mortality. On being rejected by Juan Carlos, the nurse with whom he is having an affair, blurts out: "You should be dead." The nice-looking young woman patient who caught his eye in the dining-room dies; and, in a daze, he finds himself walking through the room where patients are sent when close to death.

The shots that show him back in Vallejos not only reaffirm his pending death but also reveal his powerlessness and alienation. Ironically, the man whose *machismo* and class put him at the top of the power structure now occupies the bottom. Because of his illness, he experiences the pain of rejection and manipulation. Realizing that Juan Carlos is still ill, Nené's father does not want him to see his daughter; Mabel declines to see him, and his boss denies his application for a leave-of-absence and asks him to resign.

Back in Cosquín, his life does not improve. His illness is getting worse; because his family lacks the money for the expensive hospital, he stays at a *pensión*; and the relief he finds in gambling dwindles when he loses the rent money. However, he is still manipulative and self-centered, "...the expert strategist who consciously manipulates others in order to get what he wants" (Kerr 105). Therefore, his next letters are addressed to the widow Elsa DiCarlo, who loves him and with whom he had an affair in Vallejos. Bridging space, Juan Carlos's over-voice is heard: "Dearest honey: you must be surprised to get news from me...I often think it'd be great to have you here with me." His lies reap the desired harvest: Elsa not only moves to Cosquín, where she establishes a pension, but also provides free room, nursing care, and gambling money until his death. Blinded by her emotions, Elsa fails to realize Juan Carlos's self-centeredness. Clearly, the subtext

alerts the spectator to the danger of love in a phallogocentric society which manipulates, deceives and seduces the Other to preserve monolithic male power.

Dramatic shots of Juan Carlos dying from suffocation, breaking the window glass for air, bleeding and gasping reveal Nilsson's exercise of poetic justice: at his death, Juan Carlos pays his dues for his evils in life. Using asynchronous sound, the director presents simultaneously the sound of Juan Carlos's heavy breathing with images of the activities the other protagonists are performing. While Nené is doing dishes and Mabel is seducing a sales clerk, Celina, in prayer blaming Nené for Juan Carlos's illness, addresses God: "That's why I ask you my Lord, to never let me see her [Nené] again...because I won't be able to control myself." The shot of her praying leads to the third set of letters.

These letters, supposedly written by Mrs. Leonor in answer to Nené's letters, are, in fact, written by Celina, who switches identities with her mother without her knowing it. Therefore, the spectator sees shots of Celina receiving Nené's letters but hears Mrs. Leonor's epistolary voice answering them. These letters complete the circular structure of the movie. By answering Nené's letters, Celina, jealous of her, finds an opportunity to plot her vengeance. Her jealousy, which stems from not having Juan Carlos's attention when she and her mother asked for his company (he preferred to go out to see Nené) and from not being married like Nené (Celina remains single and acquires ill repute for dating traveling salesmen), finds full vent in her revenge. Mrs. Leonor's voice-over is heard saying the words written by Celina: "Dear Nené: ...trust me...why you are so unhappy with your husband..." An angry and Machiavelian Celina underlines Nené's confidences in her letters and sends them to Nené's husband. However, Celina's revenge does not reap the desired profit: Massa leaves Nené, but later they reconcile. Vengeance seemingly gives Celina temporary power and relief for her pent-up feelings. Yet, at the end of the

movie, her emotional life has not changed: she remains not only unmarried and unhappy but also alienated in the solitude of her aging in Vallejos, the small town of thwarted love and unfulfilled dreams.

The closing shots of *Boquitas pintadas* show Nené on her deathbed asking her husband to burn the letters that Juan Carlos and she exchanged. (6) Shots of his scattered letters falling into the flames and Juan Carlos's epistolary voice declaring his love for Nené end the movie. (7) The ambiguous symbology leaves unresolved Nené's emotional conflict. Is it the fire of purification redeeming Nené's unfulfilled feelings and Juan Carlos's sins or is it the fire of hell punishing their misdeeds? Her decision to have the letters burned seems to show Nené's need to finally discover peace by bringing her memories to closure; his epistolary voice closing the narrative text seems to remind the spectator of the resilient power of patriarchal codes and their obstruction of the development of women's subjectivity.

Notes

1- Translations into Spanish are mine.

2- Leopoldo Torre Nilsson, one of the best-known and most productive Argentine directors, brought national cinema to the international cinematographic scene. He received the award for the Best Director in the XXI International Cinematographic Festival of Taormina, Italy (June 1976) as well as other international prizes in Cannes, Río de Janeiro, Venice, and Berlin. Nilsson himself declares that he "has placed Argentine cinema within the panorama of world culture." Most of his work reflects the social and political development of Argentina. His most relevant productions include *La casa del ángel* (1956), *Martín Fierro* (1968), *Los siete locos* (1972), *La guerra del cerdo* (1975),

and *Piedra libre* (1975). For more information on this topic, see Fernando Ferreira, Luz, cámara, memoria: una historia social del cine argentino.

3- Opposing the New Critics and their belief in literary works as consistent organic forms, contemporary theorists, for example Derrida, Foucault, and Bakhtin, analyze postmodern literary works as decentered and open-ended, characteristics which generate multiple meanings. When such poststructuralist theory is applied to a series of letters, "meanings emerges from the flow of letters...and give way to newer meanings" (Henzy 2-5). Such is the case in the film *Boquitas pintadas*. The seemingly simple and one-dimensional texts of Nené's, Juan Carlos's, and Celina's letters introduce the spectator to multiple themes, narrative times and spaces, which decenter the text and produce a paradigm of meanings.

4- In his seduction theory, Freud explains the purpose of fantasies: "to embellish the facts, reliving them, and to defend against them, [facts that] refer to real events" (Izenberg 37-38).

5- Nené also manipulates Raba when she takes up a job in Buenos Aires to improve her economic position. Nené and Raba's friendship fails in a society where the individual's worth depends on material wealth. Instead of supporting Raba during her hard time in the big city, Nené, who has recently married and is living in Buenos Aires, refuses Raba's visit. Loneliness urges Raba to phone Nené repeatedly, but fear of showing a poorly furnished apartment makes Nené turn Raba away. Were the truth known about Nené's living conditions, she would become the laughing stock of Vallejos. Self-conscious and bound by the small town's distorted values, Nené remains unmoved by Raba's needs. Like Mabel's, Nené's selfcenteredness unveils a society which teaches women the wrong moral and spiritual values. When her father falls sick with cancer,

Nené, instead of sending her mother the money for his treatment in the private hospital, buys a living-room suite.

6- For an interpretation of the ambiguous ending in the novel, see Lucille Kerr (100-101).

7- The blue ribbon that holds them together shows that these are Juan Carlos's letters. Nené writes Mrs. Leonor at the beginning of the movie: "When we broke up, we gave our letters back. I sent them to him [Juan Carlos] tied with a blue ribbon because they were letters from a boy."

Works Cited

Bacarisse, Pamela. *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig*. Cardiff, Great Britain: University of Wales, 1988.

Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre cine argentino*. Cuadernos de Extensión Universitaria. 8 Serie Ensayos, 1986. n.p.

Belsey, Catherine. "Constructing the Subject: Deconstructing the Text." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol and

Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

Bouman, Katherine. "Manuel Puig at the University of Missouri-Columbia." *The American Hispanist* 2, xvii (1977): 11-12.

Christ, Ronald. "An Interview with Manuel Puig." *Partisan Review* 44 (1977): 52-61.

Dick, Bernard F. *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press, 1978.

Ferreira, Fernando. *Luz, cámara, memoria: una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.

Henzy, Karl. "In among the Crowd: D. H. Lawrence and the Untidy Art of Modern Letters." Diss. U of Delaware, 1993.

Izenberg, Gerald. "Seduced and abandoned: The rise and fall of Freud's seduction theory." *The Cambridge Companion to Freud*. Ed. Jerome Neu. Cambridge, University of Cambridge, 1991.

Kerr, Lucille. *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Konigsberg, Ira. "Film Theory." *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Eds. Michael Groden and Martin Kreiswirth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. 268-273.

Marías, Julián. *La mujer en el siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglanone, 1980.

Newton, Lily Sosa de. *Las argentinas de ayer y de hoy*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Zanetti, 1967.

Recalde, Héctor. *Mujer, condiciones de vida, de trabajo y salud*. Vol. I. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1988.

Sosnowski, Saúl. "Entrevista." *Hispanérica* 3 (1973): 69-80.

Puig, Manuel and Suzanne Levine. "Author and Translator: A Discussion of Heartbreak Tango." *Translation* 2 (1974): 32-41.

Turim, Maureen. *Flashbacks in Films: Memory and History*. New York: Rutledge, 1989.

**Rogue Satire, Black Humor: Comedy and Criticism
in Brazilian Literature from Quincas Borba to Ponte Preta**

K. David Jackson
Yale University

I. Humor and National Reality

During a state visit to Brazil, French president Charles DeGaulle is reputed to have remarked, "Ce n'est pas un pays sérieux". An unavoidable inference of this galling observation is that comedy is endemic to Brazil's national history and character. To judge from the 128 authors included in the second edition of R. Magalhães Junior's *Antologia de Humorismo e Sátira* (1957; 1969), the use of satire and humor exhibits a wide range of purposes and styles, from the cruelty of pointed satire, whose targets are obvious and at times named--in the tradition of Portuguese *cantigas de escárnio e mal-dizer*--to the criticism of society as a whole or of select social classes--as in condemnations of Portuguese society during the Enlightenment in António Diniz da Cruz e Silva's *O Hissope*, Nicolau Tolentino de Almeida's *Sátiras* or Francisco de Melo Franco's *O Reino da Estupidez*--to the ridiculousness of oneself and the world, or to the coarse popular humor of the streets, with its satire of social situations and potshots at the regimes of the day. Ethical and moral humor is firmly established in the rhetoric of the seventeenth-century, with its mouths of hell and sermons of paradise. Gregório de Mattos exploited baroque poetic dialogue to condemn abuses in the "confused city" of Bahia: "Descreve o que era realmente naquele tempo a cidade da Bahia de mais enredada por menos confusa" / "não sabem governar sua cozinha, e podem governar o mundo inteiro/ em cada porta um freqüentado olheiro/ Que a vida do vizinho, e da vizinha pesquisa/ muitos mulatos desavergonhados/ Estupendas usuras nos mercados/ Todos que não furtam muito pobres..." ["He describes what the city of Bahia was really like, the more intrigues the

less chaotic"/ "they can't govern their own kitchen, and they govern the whole world/in each doorway an oblique glance/ Of their male and female neighbors, many take notes/ many shameless mulattos/ Stupendous usury in the markets/ All who don't steal very poor..."]. The poet satirizes social and racial categories of life in Bahia ["inferno dos Pretos, purgatório dos Mestiços, paraíso dos Mulatos;" ["hell for Blacks, purgatory for Mestizos, paradise for Mulattos"], as well as the population of religious orders: "Frades, Freiras, Putas...;" ["Friars, Nuns, Whores"].

Magalhães's anthology, representing the *Academia Brasileira de Letras*, portrays the satirical and humorous perspective in Brazilian letters, which the author attributes to the character of the Brazilian people. He emphasizes the connection of humor with national reality: the street anecdotes, anonymous sayings, biting and epigrammatic broadsides. This mode of socially based humor is mainly expressed through satire, derived from moral or ethical considerations, whether intended to conserve inherited traditions or challenge them in favor of change. In his anthology, Magalhães presents examples of "o beliscão, a canelada, o puxão de orelhas" ["the pinch, the kick in the shins, the ear pulling"] and other popular mechanisms of bodily humor in which he notes the use of excessive language and frequently exaggerated attacks.

The originality of Brazilian humor, so affirms Humberto de Campos from another perspective, is to be found in the shock of its capriciousness against established conventions and traditional moral and artistic formulas (Magalhães, 10). Contrasting with Magalhães, Campos locates the source of national humor in the mechanism of a new-world reality characterized by gaps and differences of perspective that occur when received traditions are placed in a Brazilian context. In colonial Bahia, for example,

Father Antônio Vieira parodies the confusion of priests who are captive to the conventional Portuguese rhetorical style of the day:

"...os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, de outra há de estar negro; se de uma parte está dia, da outra há de estar noite; se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz?... É possível que somos portugueses, e havemos de ouvir um pregador em português, e não havemos de entender o que diz?" (Vieira, Sermões "Sermão da Sexagésima", 105-6).

["...preachers make the sermon into a checkerboard of words. If in one part there is white, in the other there must be black; if on one side day, on the other night; if again they say light, they must say shadow; if something descends, something else must rise. Can't we have a sermon with two words in peace? ... Can we be Portuguese, listening to a preacher in Portuguese, and not understand what he is saying?"]

Vieira's complaints are antecedents of Modernist critiques of the "retórica balofa e roçagante" ["overblown and cacophonous rhetoric"] parodied in the characters of Machado Penumbra and Pôncio Pilatos da Glória in Oswald de Andrade's 1924 novel, *Memórias Sentimentais de João Miramar* [*Sentimental Memoirs of John Seaborne*]. Following Campos' theory, humor is inherent in Brazil's "place in between" (its "entre-lugar", in the expression of Silviano Santiago), its imported traditions and syncretic reality; humor can be drawn from Brazil's miscigenated reality, because the latter can be viewed as an incongruent or confused construct. This second mode of Brazilian humor produces anecdotes or fictional representations of popular humor, grounded in the ingenuous and inchoate expression of a different Brazilian identity and

often emphasizing the strangeness of its perceptions of reality. The following observations treat the theme of humor in Brazilian literature from the perspectives outlined above in three moments of contrasting examples.

II. "*Brasil pelo Método Confuso*": O Estado de "Bagunça Transcendente" [Brazil by the Confused Method: The State of Transcendental Confusion]

Many of Brazil's renowned modernist writers--Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário de Andrade--revisited chronicles of discovery, recasting the primal defining moments of nationality in sharp humor produced by exploiting differences in perspective between the civilization of the conqueror and the encountered indigenous reality. In the "*História do Brasil*" ["History of Brazil"] poems of Oswald de Andrade's *Pau Brasil* (1925) [*Brazilwood*], colonial chronicles are excerpted and reproduced in original orthography so as to accentuate ironic and humorous differences in context and meaning. In the novel *Miramar*, Oswald exploited the image of "bananas podres" ["rotten bananas"] to satirize the tropical decadence of Brazilian reality. To characterize this phase of national redefinition that juxtaposed colonial to present time, modernist poet Murilo Mendes invented the phrase "bagunça transcendente" ["transcendental confusion"], a poetic take on the theory of Brazil's confused character. The poet's *História do Brasil* (1932) ["History of Brazil"] satirized and distorted national stereotypes, heroes, and historical episodes. A related perspective exploited for its humor by the modernists was the innocence of Brazil as a New World possessing magical and natural beliefs. Mário de Andrade reversed the perspectives of colonizer-colonized in his celebrated novel drawn from indigenous legends, *Macunaíma* [*Macunaíma*] (1928), particularly in the hilarious letter to the Icamiabas, or Amazon women, penned by the

hero in the style of an inverted classical epistle addressed to his goddesses. The "herói sem nenhum caráter" ["hero without any character"] reinforces the concepts of Brazil as an indeterminate synthetic construct. The aesthetic of emptiness is reinforced by Macunaíma's celebrated interjection: "Ai! Que preguiça!" ["Oh! What a drag!"].

Lacking a metaphysics, Brazilian society used humor, so Isabel Lustosa affirms, to express its philosophy of irreverence (Lustosa, 72). This vein of modernist humor and satire continued to an apex in recent decades in fiction: the virtuostic novel by Haroldo Maranhão, *O Tetranelo del-Rei* ["The King's Great-great-grandson"], a linguistic and thematic parody of the founding episodes in Brazilian colonial history by the doubting discoverer, Jerónimo Albuquerque; *A Expedição Montaigne* ["The Montaigne Expedition"], by Antônio Callado, an ironic narrative of the forced return to the wild of reluctant savages who prefer institutionalization and coca cola; *Galvez, Imperador do Acre* [*Emperor of the Amazon*] by Márcio Souza, a comic fantasy on decadence of European institutions when implanted in the exuberance of an Amazonian jungle; and *The Incredible Brazilian*, by Zulfikar Ghose, a synthesis of major historical episodes in colonial history recounted in the life of a single magical hero, among many other examples of this comic tradition.

The modernist authors previously cited worked in the wake of a lesser-known comic novel by Mendes Fradique, published in 1922 with ties to the aestheticist circles of the belle-époque, in the bohemian style of João do Rio, Emílio de Menezes, and others. *História do Brasil pelo Método Confuso* ["The History of Brazil by the Confused Method"] parodies and rewrites the conventional histories of its day, establishing bohemian caricature as the backdrop of succeeding modernist satire. The humor of extreme caricature is also found in companion works such as *A Divina Invenção* ["The

Divine Snafoo"], Juó Bananere's (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) satire of the Italo-Paulista culture and language. The novel by Mendes Fradique, pen name of José Madeira de Freitas, formed by inverting a pseudonym of the Portuguese novelist Eça de Queiroz, raises the confused origins of Brazil to an ironic and twisted system, composed of a series of accidents:

Sendo a História uma série contínua e coordenada de deturpações mais ou menos originais do que em verdade se passa no seio dos homens através do tempo e do espaço, sendo estas deturpações, às vezes, tão profundas, que repelem para os domínios da lenda fatos absolutamente reais e fantásticamente adulterados pela imaginação das gerações...tomei a deliberação humaníssima de poupar à posteridade esse trabalho fastidioso de ordenar e mascarar a história, no que se refere a este país de desfalques e conselheiros. (HBMC, prefácio)

[History being more or less a continuous and coordinated series of deformations of what actually happens in men's breasts across time and space, and these deturpations being at times so deep that they cast absolutely real facts into the dominion of legend, fantastically altered by the imagination of generations... I took a most humane decision to spare posterity the fastidious job of ordering and hiding history, in what refers to this country of embezzlers and lawyers.].

True to its title, the HBMC scrambles the very order of a book, from a long list of non-existent "works" by the author, several fake prefaces, to historically confused footnotes of dis-identification and irreverent explanations. The book continues with numerous articles attributed to statesmen and journalists of the day, often printed with spellings following an invented "orthographic reform" placed in a Concretist graphic arrangement. Mendes Fradique's "History" ridicules grade-school texts, carrying their

innocence into the fatuous and ridiculous: "A Terra--Sob o ponto de vista geográfico era o Brasil um dos países mais originais do globo... Limites--Ao sul, o Borges de Medeiros; a leste, o cabo submarino; a oeste, o Acre. Não tem norte." ["Earth--From the geographic point of view, Brazil was one of the most original countries on the globe... Borders--On the south, Borges de Medeiros; on the east, the submarine cable; on the west, Acre. It doesn't have a north."]. The book's chronological excursion through Brazilian history is always portrayed from the present moment: Cabral arrives in Guanabara Bay and sights passengers waiting for the ferry to Niterói. The Caramuru owns a pharmacy on the "Largo da Segunda-feira", where he lives with Paraguassu, in reality a Polish woman named Catarina. The fourteenth-century tragic heroine Inês de Castro becomes the concubine of the Emperor of Brasil. An excursion around Rio by streetcar and automobile is the vehicle for parody of numerous political figures, monuments, and historical allusions. The Federal Capital, where the revolutions are peaceful but the parties are ferocious, is characterized by the *jogo do bicho* ["animal game"], corruption, and *esperteza* ["deception"], or the art of coming out on top. This comedy of ill manners, exploiting humor for moral condemnation, exhibits many of the stylistic and comic techniques common to modernist and mid-century fiction. Mendes Fradique's fundamentally conservative personal orientation becomes apparent in the increasingly militant participation of the author in the neo-fascist Integralist movement, including an attempt against the life of Vargas.

III. *Humanitas* and *Antropofagia*: Two great principles

Humanitas

The formulation of Brazil's "confused" reality as a crazed system has two related masterful comic treatments in modern writing: *Humanitas* and *Antropofagia*. Machado de Assis invents the character Quincas Borba, the philosopher who also gives his name to a dog, to be architect of the supreme philosophical system he calls *Humanitas*. In expounding his system to the incredulous disciple Brás Cubas, Quincas speaks from a state of delirium and eventually knows that he is mad; yet his madness can be explained as a natural part of his comprehensive, archetypal philosophy. *Humanitas*, to the extent that it induces the reader to accept it as a philosophy, goes beyond satire to produce a more universal sense of the comic. While Quincas' theories satirize Darwinian natural selection and the Positivistic order influential in late nineteenth-century Brazilian social and political thought, they also foreshadow tenets of the literary vanguard, particularly those of primitivism, hunger, and war that associate aggression with transcendence.

Quincas' exposition of his system to his latter-day disciple Brás Cubas allies Panglossian optimism with national regeneration:

É singularmente espantoso este meu sistema; retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país. Chamo-lhe Humanitismo, de *Humanitas*, princípio das cousas... e se alguma cousa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade... após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas, eilas nas mãos do homem. (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, XCI)

O amor, por exemplo, é um sacerdócio, a reprodução um ritual... verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer... [o homem] é o próprio *Humanitas* reduzido... sendo

a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos, são os mais adequados à sua felicidade. (MPBC, CXVII)

--Ora, adeus! concluiu; nem todos os problemas valem cinco minutos de atenção. (MPBC, CXLIX)

[This system of mine is singularly astonishing. It rectifies the human spirit, suppresses pain, assures happiness, and will fill our country with great glory. I call it Humanitism, from *Humanitas*, the guiding principle of things... And if there is anything that can make me forget the bitterness of life it is the pleasure of finally having grasped truth and happiness... After so many centuries of struggle, research, discovery, systems, and failures, there they are in the hands of man. (MPBC, XCI)

Love, for example, is a priestly function, reproduction a ritual...there is truly only one misfortune: that of not being born... Every man is a reduction of *Humanitas*. Since fighting is the main function of humankind, all bellicose feelings are the ones that best serve its happiness. (MPBC, CXVII)

So goodbye, then!, he concluded. Not every philosophical problem is worth five minutes attention.]

The new system comes replete with literary parody:

Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível,--ou para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,

Que mora no visível e invisível (Os Lusíadas, VI, 26-27)

(Quincas Borba, VI)

[In all things there is a certain hidden and identical substance, a principle, unique, universal, eternal, common, indivisible and indestructible--or to use the language of the great Camões:

A veracity that in all things does exist

That is to be found in the seen and the unseen...].

In *Humanitas*, Quincas the penniless beggar presents himself comically as a god-like philosopher, having formulated a kind of ultimate Unified Theory: "Humanitas é o princípio... Humanitismo é o remate das cousas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo;" ["Humanity is the principle. Humanity is the apogee of all things, and I, who formulated it, am the greatest man on earth."] (QB, VI). Machado's great comic sense is conveyed in the joining of the deep human quest for knowledge with aberrations of authority and conceit, comparable in concept to Cervantes' mad transcendent, Don Quixote. On the level of the comic, *Humanitas* may further be read as another of the grand comic operas that are staged in Machado's novels for the purpose of codifying and representing human folly to a public destined to relive its libretto.

One of the themes of *Humanitas* that directly relates it to *Antropofagia* is that of hunger. Remembering that his grandmother had been killed by a run-away carriage, Quincas explains to Rubião:

Humanitas tinha fome. Se em vez de minha avó, fôsse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo. Humanitas precisa comer. Se em vez de um rato ou de um cão, fôsse um poeta, Byron ou Gonçalves Dias, diferia o caso no sentido de dar matéria a muitos necrológios; mas o fundo subsistia. O universo ainda não parou por lhe faltarem alguns poemas mortos em flor na cabeça de um varão ilustre

ou obscuro; mas Humanitas (e isto importo, antes de tudo), Humanitas precisa comer.
(QB, VI)

[Humanity was hungry. If, instead of my grandmother, it had been a rat or a dog, it is true that my grandmother would not have died, but it would still have been true that Humanity needed to eat. If, instead of a rat or a dog, it had been a poet, Byron or Gonçalves Dias, the matter would have been different in that it would have furnished material for many an obituary notice, but the fundamental fact would have remained the same. The universe has not yet come to an end for lack of a few poems that have died a flower in man's head, be the man illustrious or obscure; but Humanity (and this, above all, is important), Humanity must eat.]

Humanity is a cannibal who eats by chance in the struggle for survival. Events are organized by Quincas into the inevitability of a supreme unifying principle: since everything belongs to *Humanitas*, Humanity devours itself in a continuous anthropophagic ritual:

...a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera... Assim, este frange, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite. (MPBC, CXVII)

[Hunger (and he sucked the chicken wing philosophically), hunger is a discipline to which Humanity subjects its own viscera. Thus, this chicken on which I have just lunched, is the result of a multitude of efforts and struggles carried on for the sole ultimate purpose of satisfying my appetite.]

Quincas Borba explains the struggle for survival in terms of the metaphor of hunger: indigenous tribes battle for the right to cross a mountain and gain access to a crop

of potatoes, which will ensure their survival. Machado's comic challenge to the efficiency of war and struggle is summed up in the nutshell motto of *Humanitas*: "Ao vencedor, as batatas." ["To the victor, the potatoes."] (QB, VI)

Quincas Borba's demise is reported in a journalistic phrase that conjoins disease with philosophy: "Faleceu ontem o Sr. Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia." (QB, XI) ["Sr. Joaquim Borba dos Santos died yesterday after a singularly philosophical sufferance of his illness."]. The cavalier phrase is reminiscent of Brás Cubas's own attitude toward his dead relatives:

levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco. Que digo? Como quem leva cartas ao correio: selei as cartas, meti-asna caixinha, e deixei ao carteiro o cuidado de as entregar em mão própria. (MPBC, CXVI)

[I took them to the cemetery like a man taking money to the bank. Or rather like one taking letters to the post office. I affixed stamps, dropped the letters in the box, and left it to the mailman to deliver them to the right party.]

In *Humanitas*, the individual is subsumed into the organic whole and ceases to exist, without their being registered any loss or gain: "Os indivíduos são essas bôlhas transitórias... Bôlha não tem opinião." ["Individuals are... transitory bubbles. A bubble doesn't have an opinion."] (QB, VI).

Quincas' philosophy codifies a form of cannibalism of the parts by the whole.

Antropofagia

Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" ["Cannibal Manifesto"] (1928) is the comic formulation of a supreme and universal system of truth that unifies mankind: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Espressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.

De todas as religiões. De todos os tratados de paz." ["Cannibalism alone unites us. Socially. Economically. Philosophically. The world's single law. Disguised expression of all individualisms, of all collectivisms. Of all religions. Of all peace treaties."]. Oswald's comic formulation also reflects the presentation of Brazilian reality as a strange, atavistic entity, tribal and matriarchal. His manifesto can be read in the light of projected stage dramas, never realized, during his residence in Paris with Tarsila do Amaral, particularly "A Filha do Rei" ["The King's Daughter"], to have a libretto by Oswald, stage decorations by Tarsila, and music by Villa-Lobos. Struggle and aggression, drawn from contemporary revivals of the primitive, are constants in the human drama and necessary for happiness and culture: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago." ["I am only concerned with what is not mine. Law of Man. Law of the cannibal."]. Comedy is produced by the encounter of decadent colonial invaders with the wise rituals of devouring, indigenous primitives. Brazilian reality faces the dilemma of its mixed reality, synthesized in the punning aphorism "Tupy or not Tupy, that is the question."

As in *Humanitas*, *Antropofagia* is beyond dialectic; everything becomes part of the absorbing center: "Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura." ["Absorption of the sacred enemy. To transform him into a totem. The human adventure."]. Every individual is the expression of the cosmic constant of cannibalism: "Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia." ["Death and life of all hypotheses. From the equation "Self, part of the Cosmos" to the axiom "Cosmos, part of the Self." Subsistence. Experience. Cannibalism."]. The innocence of propounding a "universal philosophic system" is an inherent ingredient of national identity that preceded colonization: "Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos

vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental... Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade." ["It was because we never had grammars, or collections of old plants. And we never knew what urban, suburban, frontier and continental were... Before the Portuguese discovered Brazil, Brazil had discovered happiness."].

Parodying language of the manifesto, Oswald de Andrade constructs an intentionally mad comic system, whose national hero is a cannibal with a voracious appetite for meaty philosophy and a twisted sense of humor.

IV. From *Brasiliana* to *Besteira*

Brasiliana

The tradition of popular humor as outlined by Magalhães is a fundamental part of modernist comic writing. The "first dentition" of the *Revista de Antropofagia* ["Cannibal Magazine"] carries ten columns titled "Brasiliana" that reproduce journalistic reports telegraphed from the interior to the urban newspapers, somewhat in the style of the pithy quotes in our *New Yorker* magazine. The episodes selected by Oswald de Andrade express the mystery and latent violence inherent in a national identity lacking rational coherence:

1. "Surpresa. Telegrama de Curityba para a *Folha da Noite* de S. Paulo, n. de 2-11-927: Informam de Imbituba que o indivíduo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam atentos e esperando a surpresa quando, com espanto geral, o dono da casa aproximou um cigarro acceso do embrulho que explodiu, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal."

["Surprise. Telegram from Curitiba to the *Folha da Noite* of São Paulo, 2 November 1927: News comes from Imbituba that a certain Juvenal Manuel do Nascimento, ex-postal clerk, gathered together all his friends and relatives under the pretext of having a party. During lunch, Juvenal seemed happy and when the party was over went to his room, from which he brought out a package containing dynamite, saying that he had a surprise for everyone.

All were attentive and awaiting a surprise when, to everyone's amazement, the owner of the house put a lighted cigar close to the package which exploded, killing Juvenal and gravely wounding his wife and all those who had accepted the fatal invitation."]

The bizarre or irrational action is intensified through comic episodes of life in Brazil's interior:

2. "Negócio Brasileiro. De uma correspondência do interior do Estado para o *Diário Nacional de São Paulo*, n. de 13-VI-28: Na vizinha cidade de Cândido Motta, ha dias, appareceu um individuo que se dirigiu a uma fazenda, offerecendo ao fazendeiro uma troca esquisita: offerecia 40 contos, que queria trocar por 6, sem outras condições... O fazendeiro, desconfiado, entabolou o negocio, enquanto mandava á cidade avisar o delegado. O homem foi preso, mas, logo depois, solto, pois o delegado não encontrou entre os 40 contos nenhum dinheiro falso."

["Business in Brazil. From a letter from the interior of the State to the *Diário Nacional of São Paulo*, 13 June 1928: In the neighboring city of Cândido Motta, for some

days an individual has appeared who goes to a ranch to offer the rancher a strange exchange: he offers 40 *contos*, which he wants to exchange for 6, with no strings attached... The rancher, suspicious, tabled the matter, while he sent to the city for the sheriff. The man was arrested, but soon afterwards released, since the sheriff couldn't find any counterfeit notes in the 40 *contos*."]]

Oswald's column generalizes the aphorism about the Brazilian people found in the celebrated poetic lines of Bandeira, "língua errada do povo, língua certa do povo" ["mistaken speech of the people, correct speech of the people,"] while accumulating a rogue's gallery of eccentricities.

Festival de Besteira

In the tradition of "Brasiliana," the humorist Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto) composed the "Festival de Besteira que Assola o País" ["Festival of Nonsense that Sweeps the Country"] (*FEBEAPÁ*) in reaction to the military revolution of 1964. His work predates and strengthens that of a generation of comic writers and media artists, including França Júnior, Juca Chaves, Chico Anísio, Jo Soares, Paulo Frances, and Millôr Fernandes, among others. In the column "Fofocalizando", Ponte Preta takes on the pretensions of the "revolution," which he terms the "redentora" ["redeemer"], by composing a list of officials who have become prime players in the "festival de besteira" and recounting their episodes. The missing marbles of the national intelligentsia become a prime target of his satiric humor:

1. Abril, mês que marcava o primeiro aniversário da 'redentora', marcou também uma bruta espinafração do Juiz Whitaker da Cunha no Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, que enviara seis ofícios ao magistrado e, em todos os seis,

chamava-o de "meretríssimo". Na sua bronca, o juiz dizia que "meretíssimo" vem de mérito e "meretríssimo" vem de uma coisa sem mérito nenhum.

["April, the month marking the first anniversary of the "redeemer," also marked a tough dressing-down by Judge Whitaker da Cunha of the National Department of Roads, which had sent six briefs to the judge and in all six addressed him as "meretríssimo." In his ire, the judge sent word that "meretíssimo" comes from merit and "meretríssimo" from something without any merit at all."]

Linguistic parody in the tradition of the "Letter to the Icamíabas" is central to his definition of Brazilian *besteira*:

2. Quando se desenhou a perspectiva de uma seca no interior cearense, as autoridades dirigiram uma circular aos prefeitos, solicitando informações sobre a situação local depois da passagem do equinócio. Um prefeito enviou a seguinte resposta, à circular: "Doutor Equinócio ainda não passou por aqui. Se chegar será bem recebido como amigo, com foguetes, passeata e festas."

["When there was a serious prospect of drought in the interior of Ceará, the authorities sent around a circular to the mayors, asking for information about the local situation after the passage of the equinox. One mayor sent the following response to the circular: "Doctor Equinox hasn't come through here yet. When he arrives, he will be well received with rockets, parades, and parties."]

Elements of the carnivalesque and touches of the absurd are also invoked as ingredients of Brazil's confused historical reality:

3. Era o IV Centenário do Rio e, apesar da penúria, o Governo da Guanabara ia oferecer à plebe ignara o maior bolo do mundo. Sugestão do poeta Carlos Drummond de

Andrade, quando soube que o bolo ia ter 5 metros de altura, 5 toneladas, 250 quilos de açúcar, 4 mil ovos e 12 litros de rum: "Bota mais rum."

["It was the IV Centenary of Rio and, in spite of its penury, the Government of Guanabara decided to offer the largest cake in the world to its masses. A suggestion from the poet Carlos Drummond de Andrade, when he found out that the cake was to be 5 meters high, weigh 5 tons, have 250 kilos of sugar, 4 thousand eggs and 12 liters of rum: "Put in more rum."]

Finally, themes linking madness with social progress reminiscent of Machado's *Humanitas* are presented as typical of governmental and bureaucratic expertise:

4. Agora aparece o projeto do Deputado Fioravante Fraga. Vejam que beleza! O projeto obriga as delegacias distritais a contarem permanentemente com um biombo, para esconder os que morrem nas vias públicas. Como se isso adiantasse. O homem é atropelado na rua... pode morrer de indigestão ou morrer de fome, não importa... termina a notícia com as palavras de sempre: "O corpo do extinto ficou durante horas exposto à curiosidade pública, porque a Polícia demorou a chegar com o biombo."

["Now comes the project of Representative Fioravante Fraga. What a beauty! The project obliges the district precincts to keep a screen permanently on hand in order to hide those who die on the public thoroughfares. As if this helped. A man is run over in the street... he could have died of indigestion or hunger, no matter... the notification always ends with the same words: "The body of the deceased remained exposed to public curiosity for many hours because the Police were late arriving with the screen."]

Ponte Preta undoubtedly touched a nerve of the humorless revolution. After an evening show of humor at the expense of the military, he was found dead in his dressing

room. Ponte Preta fell victim to the very cathartic role that satirical humor had played throughout Brazil's history, when the drole targets of his attacks were pleased to have him literally die laughing.

V. Conclusion: Play and Pleasure-*Humor ludens*

Brazilian humor has been connected traditionally to theories of its own history, nature, identity, and reality. While there exists a rich tradition of satire and popular humor, the highest expression of the comic is to be found in some of the complex theories of Brazil as a system (DaMatta, 1991), combining theory, language, character, and large doses of idiosyncrasy. In modern literary humor, the popular carnival of *besteira* has been milled into great literature by Brazil's more noble windmills of *Humanitas* and *Antropofagia*.

Bibliografia

Andrade, Oswald de. *Obras Completas. Vol. VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1972; "Cannibal Manifesto." Leslie Bary, trans. *Latin American Literary Review* <Pittsburgh> 19.38 (1991): 35-47.

Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Authorised translation by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. London: Macmillan, 1911; *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

Brito, Mário da Silva. "Stanislaw Ponte Preta e seus Personagens." In *FEBEAPÁ*. 8a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DaMatta, Roberto. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. John Drury, trans. Notre Dame and London: University of Notre

Dame Press, 1991; *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Escarpit, Robert. *L'Humor*. Paris: Presses Universitaires, 1981.

Jenkins, Ronald Scott. *Subversive Laughter : The Liberating Power of Comedy*. New York: Free Press; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York: Maxwell Macmillan International, 1994

Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. New York, Macmillan, 1964]

Lustosa, Isabel. *Brasil pelo Método Confuso: Humor e Boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

Machado de Assis, Joaquim Maria de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Massaud Moisés, org. 4th. ed. São Paulo: Cultrix, 1965; *Epitaph of a Small Winner*. William Grossman, trans. New York: Noonday, 1990.

----- . *Quincas Borba*. Massaud Moisés, org. 5th ed. São Paulo: Cultrix, 1968; *Philosopher or Dog?* Clotilde Wilson, trans. New York: Noonday, 1954.

Magalhães Jr., R. *Antologia de Humorismo e Sátira*. 2^a edição, aumentada e revista. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

Menucci, Sud. *Humor*. São Paulo: Piratininga, 1934.

Mulkay, M. J. *On Humour: Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge [Cambridgeshire]: Polity Press ; Oxford [Oxfordshire]; New York, NY: B. Blackwell, 1988.

Peixoto, Afrânio. "Aspectos do Humour na Literatura Nacional." *Poeira de Estrada*. Rio de Janeiro: Alves, 1918.

Ponte Preta, Stanislaw [Sérgio Porto]. *FEBEAPA Nº 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Powell, Chris and George E.C. Paton. *Humour in Society: Rresistance and Control*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan Press, 1988.

Purdie, Susan. *Comedy: The Mastery of Discourse*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance*. Rio de Janeiro: Edições Achaimé, 1984.

Szafran, A. Willy and Adolhe Nysenholc, orgs. *Freud et le rire*. Paris: Editions Métaili e Diffusion Seuil, 1994.

Alfonso Reyes, lector de Fray Servando

Celina Manzoni
Universidad de Buenos Aires

Las conversaciones se animan sin gritería: finos oídos tiene la raza, y, a veces, se habla en secreto.
Alfonso Reyes

Si metafóricamente somos lo que comemos, la singular avidez suavizada por el regusto de catador, las relaciones entre la cocina y la lectura y la escritura, la sensualidad de los viajes, de la palabra y de la conversación, hacen de Alfonso Reyes un *gourmand* al mismo tiempo ansioso y refinado, no ya sólo de la mesa sino de la tradición más amplia de la cultura americana y por americana, universal. (1)

Comparte con inabarcable generosidad sus lecturas y en un proceso de re-conversión que no cesa, las transforma en proliferante escritura. Hoy quiero detenerme ante uno de los quince "Retratos reales e imaginarios" que seleccionó, de entre otros, para su publicación en 1920, como libro. Siempre me intrigó que incluyera en esa serie el dedicado a Fray Servando Teresa de Mier, una biografía del fraile escrita originalmente hacia 1918 para *El Sol* de Madrid. (2) El retrato retoma algunos trazos del prólogo a la edición de las *Memorias* de Servando, reproducido también en sus *Obras Completas* junto con otros textos que le dedica. (3) Cuando se reconstruye parte del itinerario de Alfonso Reyes como lector de Fray Servando se corrige una primera impresión en la que el retrato parecería como fuera de lugar en relación con el conjunto de la serie.

Su fervor por el fraile se habría iniciado, según su testimonio, en la época de estudiante en la Preparatoria cuando propuso la reimpresión y difusión de la *Historia de la Revolución de Nueva España*; un proyecto de 1917 que culmina en 1935. En ese

desplazamiento veo un interés intelectual por "los discursos de teología fantástica, bajo los cuales ardía, mal disimulado, el fuego de la rebelión nacional".(4) Pero, sobre todo, veo que, como en *unpentimento*, el rostro de Reyes se trasluce por debajo del rostro del fraile.

En el "Prólogo", Reyes recuerda la fecha exacta del inicio del ciclo de las persecuciones sufridas por Fray Servando, el 12 de diciembre de 1794, cuando pronunció su heterodoxo sermón sobre la Virgen de Guadalupe en presencia de una multitud presidida por el Virrey y por el Arzobispo de México. Aprisionado y procesado, a los diez días se retractó "por no poder sufrir más la prisión"; sin embargo, el Arzobispo Nuñez de Haro lo desterró a la Península por el término de diez años, que finalmente se hicieron veinte. Al ostracismo, "desterrado de la Nueva España por un delito sin delito, por una herejía sin herejía", (5) se sumaron la reclusión en el Convento de Caldas, la perpetua inhabilitación para enseñar, predicar y confesar, y la privación de su título de doctor en Teología.

Reyes vuelve muy evidente lo que en las *Memorias* es motivo de continuo reclamo: que el castigo del Arzobispo atenta contra su condición de letrado:

Este fue siempre un empeño de León: quitarme mis papeles y documentos, para atacarme después desprovisto, o hallar alguna materia para acriminarme. Allá se tienen mis títulos de órdenes, de mis grados, mi defensa, etc... (6)

Por lo demás, el exilio, "la larga ausencia de su patria" (Reyes usa idéntica expresión en los dos estudios), establece una frontera en la vida de Fray Servando; su voz es una voz ausente, lo mismo que la voz del que escribe su retrato. Reyes, como Servando, aunque más de cien años después, también está en España y también en circunstancias no fáciles. Quizá su propia ausencia le permitió percibir -en el vacío de diálogo- la marca de

la ausencia del fraile, aunque ninguno de ellos se resigne al silencio. Una escritura que se multiplica, cubre en ambos casos, el blanco de la ausencia. Así como es conocida la realización hiperbólica de la escritura de Servando en lucha contra las ratas, las plagas y los fantasmas de la prisión, es conjeturable el horror de Reyes por el vacío.

La lectura de Fray Servando por Alfonso Reyes pone en juego varias cuestiones cuyo trasfondo son los combates de la guerra de Independencia y los de la Revolución Mexicana; de ellos sólo voy a esbozar el aspecto que se refiere a los cambios en la función del intelectual en relación con los debates por la construcción de la nación.

Las peripecias del fraile se inscriben, como percibe Reyes, en una situación de crisis de la imagen del letrado colonial:

Estos hombres simbólicos, como Mier, como Blanco White, como Newman, en quienes -en una o en otra forma- se opera la crisis de las nuevas ideas, escriben siempre apologías de su vida, y mueren con la inaplacable angustia de no haber sido bien comprendidos (XI).

Fray Servando vive en el momento de la transformación de la ciudad barroca en la ciudad moderna; "medio siglo antes de la Independencia las ciudades latinoamericanas comenzaron a ser inequívocamente criollas..."(7) Muchas de esas ciudades tuvieron universidades, bibliotecas y periódicos; los viajeros traían libros e ideas perturbadores del viejo orden colonial. Sin embargo, como ha mostrado Rama, la escritura y la lectura, articuladas de modos diversos al orden de lo sagrado, quedaron reservadas al grupo de lo que hoy llamaríamos intelectuales.

Aunque los letrados coloniales no fueron numerosos en relación con la población, Ángel Rama anota que "las exigencias de una vasta administración colonial [...] y las exigencias de la evangelización", estuvieron entre las causas que "contribuyeron a la

fortaleza de la *ciudad letrada*".(8) En ese proceso en el que el número de habitantes criollos en relación con el de europeos, se fue haciendo mayoritariamente abrumador, los letrados, muchos de ellos en la figura de clérigos, se fueron convirtiendo en poderosos aliados de los descontentos y en su calidad de criollos, en descontentos ellos mismos. Reyes recuerda las constantes reclamaciones de Servando contra el Arzobispo Nuñez de Haro y su desdén contra los ignorantes sacerdotes europeos a quienes acusa de enemistad por envidia a sus cualidades de orador sagrado no español, mexicano, y a quienes no les reconoce autoridad intelectual en su papel de defensores de los intereses de la monarquía y de la tradición canónica de la iglesia.

De manera dramática, el cambio en la función del letrado se percibió en la comprobación de que ya existían o empezaban a existir, quiénes podían dirigir a la población blanca mexicana diferenciada de la española y de paso proteger las reclamaciones de los indios. Hombres como Mier se vuelven peligrosos en las circunstancias de la política interna de su época, o en las que alientan las combinaciones napoleónicas en Europa. Así, Reyes reivindica como función de un sector del clero -que en parte se asimila al letrado- la capacidad de propiciar conspiraciones y levantamientos, de congregar al vasto campo de los descontentos: "el día en que un sacerdote congrega a vuelo de campana a la plebe hambrienta, se desata la guerra" (XVII).

En otro momento de crisis de los letrados americanos -hacia 1929- cuando se interrogan sobre los modos de colocarse ante la disyuntiva cosmopolitismo/nacionalismo, Jaime Torres Bodet metafórica el desgarramiento en la imagen del centauro: "¿Cómo adquirir la memoria del relincho, cuando se ha descubierto ya el gusto y la delicia y la torturada elaboración de la palabra?"(9) Con todo, en el momento de la Independencia, con su secuela revolucionaria de desplazamientos de un orden colonial a otro orden, con su

confuso intervalo poscolonial, el abismo entre los dos mundos se ve ensanchado además por el fin del milenio, ya que también es, por lo menos para Servando (1765-1827), el salto del siglo XVIII al XIX.

Los "Relatos reales e imaginarios", sean de letrados o de personajes considerados al efecto como tales (por ejemplo, "Napoleón I, orador y periodista"), al margen de las ironías y de las invenciones, e incluso de una posible reminiscencia de Marcel Schwob (*Vidas imaginarias*, 1896), están compuestos casi en medio de la gran guerra, cuando ha estallado o está a punto de estallar la revolución de octubre y cuando la revolución mexicana parece no tener fin: entre 1917 y 1920 "no hubo un solo día de paz".(10) Aunque no hay casi referencias directas a esos conflictos ni a las polémicas que despiertan (que en parte fueron recogidas en una serie de crónicas bajo el título "Aquellos días"), la galería de personajes va armando un panorama cultural orientado a la conformación de un europeísmo ideal que va de los siglos XII a XIX y en el que se asordinan la perturbación y los desgarramientos, las "docenas de estatuas fracturadas" (Ezra Pound), y el paisaje desolador de la contienda desplegada bajo himnos y banderas nacionales.

La pregunta por el sentido de la inclusión en el conjunto de esa historia europea de la fama, de un único americano: su dos veces coterráneo, el heterodoxo Fray Servando, insinúa algunas respuestas. Una especula con ese casi inapresable momento en el que el autor se identifica con su personaje; otra intuye que la edición mexicana de "Retratos reales e imaginarios" conlleva una advertencia, una nota de alarma. El "Proemio" que encabeza el texto de 1920 está dedicado

a los amigos de mi tierra, con este mensaje y saludo: Conserváos unidos. Sacad razones de amistad de vuestras diferencias como de vuestras semejanzas. Mañana

caeremos en los brazos del tiempo. Opongamos, a la fuerza oscura, la muralla igual de voluntades.

Lo no dicho, tiñe de angustia la prosa habitualmente serena y alejada del énfasis; de algún modo ayuda a explicar también la presencia del letrado colonial, a caballo entre dos siglos, inmerso en las discusiones de la ley y de la teología, empeñado en reescribir la historia, que se engrandece por la confianza en el futuro de la patria.

Reconoce en Fray Servando a un adelantado de la independencia de México pero lo salva de esa rara cualidad de haber tenido razón antes de tiempo y que vuelve tan melancólica la condición de precursor, gracias a su percepción de que la originalidad de la operación teológica-política del fraile lo coloca en un espacio central; la grandeza y la ambición de su heterodoxia impiden que se lo desplace totalmente a los márgenes, aunque deberemos reconocer que tanto él como su compinche Simón Rodríguez, son todavía excesivamente ignorados tanto por la historia como por la literatura continentales. Voces como las de Edmundo O'Gorman y Antonio Castro Leal lo recolocan en el campo de la historia, Alfonso Reyes, principalmente en el de la literatura. Insiste en sus méritos literarios: "[sus] memorias forman uno de los capítulos más inteligentes y curiosos de la literatura americana".(11) En el "Prólogo":

¡Qué inmenso caudal de alegría para conservar el gusto de escribir, tras el aburrimiento de las prisiones y los sobresaltos de la fuga! Pero es ley de nuestra lengua que la cárcel hace los buenos libros (XX).

Es que la prepotencia de su escritura *hace* a Servando, como *hizo* también a Sarmiento; ambos ensanchan la tradición en que se insertan en el momento mismo de cuestionarla.

La anécdota es conocida. En su sermón de homenaje a la Virgen de Guadalupe niega que la aparición milagrosa en el Tepeyac se haya materializado en la capa del humilde indio Juan Diego. Asegura que el estudio de los jeroglíficos le permite confirmar la antigua hipótesis de la evangelización de América por Santo Tomás, uno de los discípulos de Cristo, y en consecuencia, que el rostro moreno de la Virgen ha aparecido milagrosamente sí, pero en la capa del Santo, que bajo el nombre de Quetzalcóatl predicó la buena nueva a los mexicanos antes de la conquista. (12) También la imaginación de Lezama Lima percibe en Fray Servando la transición del barroco al romanticismo en la que "sorprendemos ocultas sorpresas muy americanas. Cree romper la tradición cuando la agranda". (13)

Servando cuestiona uno de los títulos más fuertes de los españoles para la posesión de las colonias: la predicación del Evangelio. Eliminado ese mérito, su señorío no tiene razón de ser en América. Lo que realiza es una operación teológico-política sobre tradiciones ya existentes: sin negar el cristianismo, borra el oprobio de la dominación colonial. En cuanto a la dinastía imperial, su marco, como el de muchos sectores independentistas entonces, remite a Cuauhtémoc, del cual por lo demás, asegura ser descendiente por parte de madre, aseveración nunca considerada por Reyes, aunque admitida por O'Gorman. (14)

La invención teológico-política de Fray Servando se establece sobre los dos sistemas culturales relevantes, es decir, los marcos de referencia que se daban por sentados para la constitución de una nación: la comunidad religiosa y el reino dinástico, sólo que en un acto de audacia sin precedentes, los da vuelta y los amplía. "El ansia de independencia", en palabras de Reyes, lo lleva a transformar una tradición que le otorgará sentido nacional a la emancipación de las colonias. Ese substrato interno se reactualiza

con los modelos de la revolución europea y de la emancipación de los Estados Unidos que iluminaron durante un tiempo, las aspiraciones de los americanos.

Reyes advierte con agudeza en esa operación, que hasta podría parecer irrisoria, un movimiento, "una de esas traslaciones de conceptos que son tan frecuentes en la génesis de las ideas nacionales..." (XVI). Su conciencia moderna sensibilizada por la guerra europea y por la guerra en México, le permite reconocer que las identidades nacionales y la misma calidad de nación, son construcciones, "artefactos culturales" en los que intervienen cruces complejos.⁽¹⁵⁾ La "Visión de Anáhuac" publicada el mismo año del "Prólogo" a las *Memorias*, se inscribe en ese complejo proceso en el que fuerzas históricas, ideológicas, culturales y sociales como las que desata, a su vez, el sermón de Fray Servando, van modulando un imaginario en el que las comunidades se reconocen, una fraternidad que se legitima en una lengua, una frontera, una pertenencia.

En ese reconocimiento no deja de ser simbólico el pedido formulado por Mier en su *Carta de despedida a los mexicanos* (1820): "Esta carta se reduce a suplicar por despedida a mis paisanos anahuences recusen la supresión de la *x* en los nombres mexicanos o aztecas". La herencia del rechazo a la sustitución de la *x* por la *j*, es retomada, quizá con un sesgo irónico, por Alfonso Reyes, en su respuesta a la Academia Argentina de Letras, cuando era Embajador de su país ante el nuestro. Explica la razón histórica por la que se escribe México y no Méjico.

los españoles conquistadores del siglo XVI quisieron imitar el sonido *sh* de la palabra indígena con que los antiguos pobladores del Imperio azteca se designaban a sí propios: *Meshica* (mexicanos). En aquel siglo, como es sabido, la *x* correspondía a este sonido de *sh* [...]. La grafía se conservó [...] pero, entretanto, el valor fonético de la letra *x* evolucionó hacia la *j* [...]. Por curioso accidente histórico, se ha creado en torno a

la conservación de la grafía *x* (aunque siempre pronunciándola como *j*, en lo que todos están de acuerdo en mi país) un complejo de nacionalismo, que hace sentir a la opinión general que es más patriótico escribir "México" que no "Méjico", como si la conservación de la vieja ortografía robusteciera el sentimiento de la independencia nacional. (16)

El retrato de Fray Servando está pensado en parte para los españoles, pero principalmente para sus compatriotas. Por eso puede, en el movimiento que le es tan característico, desplazarse de la situación particular a la reflexión general: "Quien recorra la historia de nuestras revoluciones [...] ve crecer, rectificándose y torciéndose, la idea nacional, como se miran correr las aguas de un río" (XVI).

Como una deriva de la reflexión acerca de los cambios en la función del intelectual, se vuelven evidentes dos tópicos: según el primero, en palabras de Edward Said, el letrado es una figura representativa:

a mí me gustaría insistir también en la idea de que un intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro [...] Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público [...] alguien que representa visiblemente un determinado punto de vista. (17)

En el caso de Mier, su punto de vista es la independencia total. Desempeña su vocación por la palabra y por la escritura, ante un público que lo reconoce y al que conmueve pero también ante un enemigo que lo vigila, lo amenaza y lo castiga. Como una consecuencia de este último efecto de la actividad intelectual, se desarrolla el segundo tópico, el de la persecución y el exilio.

Las *Memorias* de Fray Servando tematizan la persecución y la huida, pero Reyes recoge y amplía la figura del exilio modulando una variante que se demostró exitosa aunque también polémica en los años sesenta y que fue motivo de un apasionado y memorable debate entre Julio Cortázar y José María Arguedas: la idea de que se comprende mejor a las propias sociedades desde la lejanía. Reyes considera que Servando "contempla a su patria desde lejos -que es una manera de abarcarla mejor" (XVII-XVIII). También piensa que la lucha de discursos en el ambiente europeo surcado por el reverbero de discusiones inquietantes con españoles notables como Blanco White -partidario de una independencia relativa-, con el historiador Alamán, con Simón Rodríguez -el maestro de Bolívar, le permite compartir la conciencia de la crisis pero también la idea de la patria entrevista como futuro.

Cuando el futuro se convierte en presente, no terminan las contradicciones; esa parece otra enseñanza que Reyes saca de su lectura de Fray Servando y que quiere transmitir a los suyos. A la hora de la construcción, cuando se piensa que el combate ha terminado, comienza la lucha contra la disgregación y la anarquía; son otra vez los debates doctrinales en los que el extravagante, el heterodoxo es capaz de acercar la voz de la razón: "La gran locura y la gran cordura suelen avenirse paradójicamente" (XIX). La fascinación del prudente Alfonso Reyes, el diligente constructor de saberes, por el impredecible Servando, recoloca su recuerdo en el espacio de la configuración de la nación, no desde la excentricidad que se le atribuye, sino desde la pasión del combate por las ideas.

Por detrás de esta imagen del intelectual representativo en que se constituye Fray Servando, se va insinuando también la compleja construcción de intelectual que Reyes piensa y realiza para sí. Aunque exceden los límites de este trabajo, las teorizaciones de

Benda sobre el intelectual como *clerc*, tan influyentes en los años inmediatamente posteriores a los escritos de Reyes que se están considerando, debieron impactarlo. De hecho, su saludo ante la reaparición de *La Nouvelle Revue Française* en 1919, acepta como propios los desafíos de la reconstrucción intelectual de Francia " en un terreno crítico, el más generoso de los terrenos". (18) Es el espacio de la consolidación de saberes y de estrategias críticas en apariencia desinteresadas de lo inmediato, que cultiva con empecinamiento y lucidez hasta culminar en la magna obra de la Capilla Alfonsina.

En 'El recuerdo de Fray Servando', la última parte de su prólogo, Reyes pasa lista a algunas de las valoraciones que mereció su personaje: inadaptado, extravagante, excesivo; todas suponen transgresiones a la norma, desbordes de lo canónico. O'Gorman que admira al fraile, critica que su obra se resienta por la falta de unidad, por la reiteración, el desorden, la inexactitud y el yo constante -los mismos defectos que en otra geografía, pero también desde el canon, se le achacaron a Mansilla. También Sarmiento mereció en su momento la imputación de locura por parte de sus cuerdos enemigos. Su respuesta también se resolvió en escritura y colocó la locura en el lugar del otro: es entonces cuando escribe la biografía del Fraile Aldao. (19)

¿Puede la locura producir escritura? La atribución de ex-centricidad a Fray Servando cae en la sospecha cuando la lectura de sus *Memorias* muestra el despliegue de la pasión por la justicia, la denuncia del despotismo y de la corrupción, la mirada desprejuiciada del americano que se sabe civilizado sobre una Europa que considera bárbara y que invierte, entre otras tradiciones consagradas, la de las crónicas y la del libro de viajes. Es posible que el oxímoron del "civilizado bárbaro" opuesto a la bondad del indio, el "buen salvaje", se haya originado en la prédica incesante de Bartolomé de Las Casas, además de reconocer la tradición europea desde Montaigne a Rousseau; en todo

caso, Fray Servando lo reactualiza con renovado vigor y desparpajo en el período independentista.

La biografía y la escritura de Fray Servando atraviesan la encrucijada poscolonial, en la que su voz se levanta contra la hegemonía discursiva del colonizador sin que logre hacerla desaparecer. Su lector privilegiado, Reyes, intenta sacar enseñanza de ese combate entre la voz metropolitana y la voz criolla en lucha por la apropiación de los espacios culturales. El resultado parece más cercano a la convivencia inarmónica de registros contradictorios que a las definiciones netas, y quizá no exista entonces, otra posibilidad.

Desde la lectura metropolitana, el contradictor -el portador del contra-discurso- es en sí mismo una paradoja, un ex-céntrico: el que está descentrado, al margen. Es Fray Servando describiendo a los españoles:

hombres y mujeres hijos de Madrid parecen enanos, y me llevé grandes chascos jugueteando a veces con alguna niñita que yo creía ser de ocho o nueve años, y salíamos con que tenía dieciséis.

[...]

Hablando de lo que es la villa de Madrid, ya se supone el desorden, angostura, enredijo y tortuosidad de calles [...] El pavimento es de pedernal, piedritas azules, puntiagudas y paradas que estropean los pies. Las casas, de palo y piedras, sin igualdad ni correspondencia, todas feas y en aspecto de ruinas por las tejas y las guardillas. (20)

Servando, nos dice Reyes y lo ratifica O'Gorman, mantiene hasta el final de sus días la convicción en la inutilidad de la presencia de los españoles en América en el plano religioso, así como la confianza intelectual en un futuro posible para su patria. Es Reyes también, quien, en el costado fraguado de su retrato, aventura una imagen inquietante,

que va más allá de Fray Servando para proyectarse sobre el destino posible del intelectual adulado por el poder:

Acaso entre sus devaneos seniles se le ocurriría sentirse preso en la residencia presidencial, y llevado por su instinto de pájaro, se asomaría por las ventanas, midiendo la distancia que le separaba del suelo (XXI-XXII).

A la exaltación de ese instinto de libertad se le podría atribuir, también, el trabajo que Reyes dedica a delinear el retrato de Fray Servando y que publica en diarios españoles con la excusa de que gracias al tiempo pasado su irreverencia seguramente "no lastimará los sentimientos de nadie y sí servirá para distraernos un rato de estas irritantes cosas de ahora". (21)

No me parece que al letrado que es Alfonso Reyes, quien puede ser también "ligero y frágil como un pájaro", le interese distraer o divertir como no sea en el sentido de bifurcar posibles sentidos. Su elección de Fray Servando como la única figura americana de los "Retratos reales e imaginarios", la reiteración de su recuerdo "por esa ráfaga de fantasía que anima toda su existencia", más bien parece orientada, como las biografías bárbaras de Sarmiento, a recuperar nuevos sentidos para el tópico de la lucha entre las armas y las letras o, en otra posible inflexión, "para merecer las patrias, ganarlas, conquistarlas". (22)

Podría agregar que la imagen del intelectual como un pájaro preso en el espacio del poder, ha sido muy productiva en la escritura de *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, quien realiza una inversión paródica de la invención de Reyes haciendo de esos poetas que medran en los rincones del palacio presidencial, cantores adulones que chillan y se aniquilan mutuamente.

Diré para terminar, que el descubrimiento de un linaje en Fray Servando, en el que se inscribe oblicuamente el joven Reyes, parece haber generado también la zona en la que se reconocen dos grandes escritores cubanos, José Lezama Lima y Reinaldo Arenas quien admiró la irrenunciable independencia del fraile hasta el punto de descubrirse identificado con él de la manera más absoluta: "tú y yo somos la misma persona".

Notas

1-Su "tributo al arte de la cocina" nos ha dejado entre muchas observaciones desperdigadas, un bello libro: *Memorias de cocina y bodega. Minuta*, México, Fondo de Cultura Económica-Tezontle, 1953. Existe una segunda edición por la misma editorial, de 1989. Similar sentido de goce se disfruta en su "Visión de Anáhuac", fabuloso recorrido por los sabores y los aromas de la ciudad de Tenochtitlan, publicada en 1917, el mismo año de su "Prólogo" a las *Memorias* de Fray Servando.

2-*Retratos reales e imaginarios*, México, Lectura Selecta, 1920. Reproducido en Alfonso Reyes: *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, vol. III, 401-496. "Fray Servando Teresa de Mier", en 433-442.

3- Fray Servando Teresa de Mier: *Memorias*, Madrid, Editorial América, Biblioteca Ayacucho, 1917, VII-XXII. Las citas del "Prólogo" se hacen sobre esta edición con el número de página entre paréntesis. Se reproduce en Alfonso Reyes: *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. vol. IV. Véase, "Páginas Adicionales" B I. 'Prólogo a Fray Servando', 544-557. En el mismo volumen se incluyen dos textos: 1. "Dos obras reaparecidas de Fray Servando". Se refiere al anuncio de reimpresión de *Historia de la Revolución de Nueva España* y al hallazgo en la Biblioteca Nacional de Madrid de la traducción de *Atala*. Ratifica que ésta fue en efecto obra de

Mier, y atribuye a la mano de Blanco Fombona la duda sobre esta cuestión inserta en su "Prólogo" a las *Memorias*. 2. "Cuaderno de Apuntes sobre el Padre Mier" (tres notas: Correo Literario de Alfonso Reyes, *Monterrey*, Río de Janeiro: núm.5, julio de 1931; núm.10, marzo de 1933; núm.12, agosto de 1935), en Alfonso Reyes: *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. vol. IV, 469-472 y 558-560 respectivamente. Las notas del "Cuaderno..." transcriben una ampliación bibliográfica y formulan su esperanza de que se concreten tres anunciadas nuevas biografías de Servando.

4- "Dos obras reaparecidas de Fray Servando", *cit.*, 469.

5- Alfonso Reyes: 'Fray Servando Teresa de Mier', *cit.*, 437.

6- Fray Servando Teresa de Mier: *Memorias*, México, Editorial Porrúa, 1946, vol.II, 13-14.

7- José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, 120.

8- Ángel Rama: *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, 35.

9- Jaime Torres Bodet: Carta de respuesta a la Indagación impulsada por la *revista de avance*: "¿Qué debe ser el arte americano?", *revista de avance*, La Habana, año II, tomo III, 15 de noviembre de 1928, núm.28, 313. Realizo un análisis de la encuesta en Celina Manzoni: "Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *revista de avance*", *Iberoamericana. Lateinamerika.Spanien.Portugal*, 17. Jahrgang, Frankfurt, núm.1 (49), 1993, 5-15.

10- Berta Ulloa: "La lucha armada (1911-1920)", *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976.

- 11- 'Fray Servando Teresa de Mier', *cit.*, 437.
- 12- Véase Jacques Lafaye: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- 13- José Lezama Lima: "El Romanticismo y el hecho americano", *La expresión americana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, 62. Una idea muy cercana a la expuesta por Lezama, se encuentra en José Carlos Mariátegui: "Heterodoxia de la tradición" [1927], *Peruanicemos al Perú*, Biblioteca Amauta, Lima-Perú, Colección Obras Completas, vol.11, 1986 (décima edición).
- 14- Edmundo O'Gorman: "Prólogo", Fray Servando Teresa de Mier, *Ideario político*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- 15- Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- 16- Alfonso Reyes: "México y Méjico", *Boletín de La Academia*, tomo IV, núm.13, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, enero-marzo 1936. En 1952 Reyes publica una selección de ensayos sobre la cultura mexicana: *La X en la frente*, en la que traslada la reflexión sobre la ortografía al enigma, el dato escondido, la incógnita que supone la develación de la "identidad".
- 17- Edward W. Said: *Representaciones del intelectual*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1996.
- 18- Alfonso Reyes: "By-Products de la paz", *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, vol.III, 390-392. En el mismo contexto no deja de reclamar que la revista dedique un espacio a la literatura de España y de la América Hispana.

19- Analizo ese aspecto en "La vida de Aldao por Domingo Faustino Sarmiento", *Filología*, Buenos Aires, año XXIII, núm.2, 1988.

20- Fray Servando Teresa de Mier: *Memorias, cit.*, vol.II, 160 y 178-179 respectivamente.

21- Alfonso Reyes: 'Fray Servando Teresa de Mier', *cit.*, 437.

22- Citado por Rafael Gutiérrez Girardot, quien analiza la constancia de la trayectoria americanista de Reyes: "La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)", *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 13.

The City as Palimpsest

José Muñoz Millanes

Lehman College & Graduate Center, CUNY

The image of the other in the urban space is one of the most important themes in modern literature of a metropolitan impulse, and also one of the most studied, following Walter Benjamin and his now classic studies of Paris in the time of Baudelaire. The vision of one's neighbor in the big city has inspired many modern writers because it is, to a large degree, a matter of conjecture: that is, a product of the imagination of a contemplative person, an idle passerby or *flâneur*. In the manner of a fetishist, the *flâneur* [dandy, *tr.*] subjectively completes his fragmentary perception of the other thanks to a process we could call physiognomic. Since physiognomy consists in the art of approximately interpreting surfaces: of trying to explain a phenomenon by way of scattered indications in the external aspect of the space. Thus the *flâneur*, unable to communicate verbally with most of the strangers he meets on the street, tries to decipher their individual or group identity based on certain details of their visual appearance, caught by chance.

Now, in modern literature of the big city there exists a kind of *flâneur* (or simply an aspect of that *flâneur* perhaps) that is less studied but just as important. It concerns not the *flâneur* who tries to guess the inaccessible internal realm of the fellow citizens that he encounters, but rather the *flâneur* who, going through a city, shows himself sensitive to the traces that earlier residents or travelers have left there. It is the *flâneur* about whom Walter Benjamin asks:

Couldn't an exciting film be made from the map of Paris? From the unfolding of its various aspects in temporal succession? From the compression of a centuries-long

movement of streets, boulevards, arcades, and squares into the space of half an hour? And does the *flâneur* do anything different?

This sort of diachronic *flâneur* has also been characterized by Walter Benjamin, but in texts that are relatively little known and which have only been translated into English very recently: in several fragments of *The Arcades Project* and, above all, in two reviews of books by his friend Franz Hessel, from the 1920s, one of which bears the title "The Return of the *Flâneur*," where we can read the following:

Now, if we recollect that not only people and animals but also spirits and above all images can inhabit a place, then we have a tangible idea of what concerns the *flâneur* and of what he looks for. Namely, images, wherever they lodge. The *flâneur* is the priest of the *genius loci*.

In this review, which dates from 1929 and has as its object a book of walks through Berlin (*Spazieren in Berlin*), Benjamin wonders how the obsolete, nineteenth-century figure of the Baudelairean *flâneur* has managed to be so belatedly reincarnated in the book's author, Franz Hessel. And he responds that a phenomenon is better perceived the closer it is to disappearing. In his book Hessel strolls through the new Berlin seeking the trail of its old inhabitants precisely because the current architecture and city planning do not favor a way of life that leaves traces, as Benjamin states:

The coming architecture is dominated by the idea of transparency [...] Only a man in whom modernity has already announced its presence, however quietly, can cast such an original and "early glance" at what has only just become old.

In addition to Benjamin, there is another theorist who considers it indispensable to study the persistence of traces from the past in the city of the present. I'm speaking of the Italian architect Aldo Rossi, whose works *The Architecture of the City* and (to a lesser

degree) *A Scientific Autobiography* are considered classics in architecture schools, but are not sufficiently known by literary critics, for whom they also have great relevance. Since, like Benjamin, Rossi thinks that the observer of the city must be at the service of the *genius loci*, the mythical divinity who presided over the destiny of places. Because, according to Aldo Rossi, each urban fact has a complex individuality: a singular quality arising from the successive marks that history's changes have left in its space over time. The architecture of the city comes to be the testimony par excellence of daily life because in its fixity the vicissitudes of humankind are registered throughout time. This idea of the city as a palimpsest where traces of heterogeneous times accumulate gives rise to images of great plasticity, like that which Aldo Rossi describes at the beginning of *The Architecture of the City*:

Architecture, attesting to the tastes and attitudes of generations, to public events and private tragedies, to new and old facts, is the fixed stage for human events. The collective and the private, society and the individual, balance and confront one another in the city. The city is composed of many people seeking a general order that is consistent with their own particular environment. The changes in housing and in the land on which houses leave their imprint become signs of this daily life. One need only look at the layers of the city that archeologists show us; they appear as a primordial and eternal fabric of life, an immutable pattern. Anyone who remembers European cities after the bombing of the last war retains an image of disemboweled houses where, amid the rubble, fragments of familiar places remained standing, with their colors of faded wallpaper, laundry hanging suspended in the air, barking dogs--the untidy intimacy of places. And always we could see the house of our childhood, strangely aged, present in the flux of the city.

An image that recalls, of course, the one that surprises another important *flâneur* of modern literature, Rilke's Malte Laurids Brigge, before a house in demolition:

One saw its inner side. One saw at the different storeys the walls of rooms to which the paper still clung, and here and there the join of floor or ceiling [...] But most unforgettable of all were the walls themselves. The stubborn life of these rooms had not let itself be trampled out [...] It was still there; it clung to the nails that had been left, it stood on the remaining handbreadth of flooring, it crouched under the corner joints where there was still a little bit of interior. One could see that it was in the paint, which, year by year, it had slowly altered [...] And from these walls once blue and green and yellow, which were framed by the fracture-tracks of the demolished partitions, the breath of these lives stood out--the clammy, sluggish, musty breath, which no wind had yet scattered.

The city presents itself then, to the diachronic *flâneur*, as an immense archeological deposit in whose vertical cuts scenes come to light where, in a certain way, lives and events already extinguished still survive. That is why Benjamin states that for the *flâneur* "each street is a vertiginous experience. The street conducts the *flâneur* into a vanished time" and the entire city constitutes for him "an epic book through and through, a process of memorizing while strolling around." An epic and not lyric book because the streets do not evoke in him a personal and private past through the interior realm of memory. On the contrary, the fixity of the signs deposited there allows him to imaginarily go back to a past that is much more vast, never lived by him. For its impersonality and objectivity, Benjamin compares the city-palimpsest with a natural landscape: citing Hofmannsthal, he states that before the *flâneur* the city unfolds "like a landscape lived" by many other earlier inhabitants. But that landscape would correspond to what in his

book *The Origin of German Tragic Drama* Benjamin calls "natural history": that is, it would be a petrified, geological landscape. A landscape of ruins, formed by strata of the residues of lives now dead; a monument to human obsolescence.

According to Benjamin, the city, bearing multiple pasts inscribed, resembles a geological landscape. But, paradoxically, this natural landscape in turn has something of a domestic interior. Throughout his work Benjamin repeats that, with its abundance of photographs, cases and covers and with the fabrics of its cushions and armchairs, the bourgeois interiors of the nineteenth century lent themselves very well to register and preserve the traces of their inhabitants for posterity, freezing time as in a museum. In the same way, the folds and surfaces of the city can be considered an immense interior: a *chora* or primal receptacle where the successive traces of its inhabitants settle awaiting a ghostly resuscitation in the reading of the *flâneur*, the mobile personage par excellence:

Just as every tried-and-true experience also includes its opposite, so here the perfected art of the *flâneur* includes a knowledge of "dwelling." The primal image of "dwelling," however, is the matrix or shell--that is, the thing which enables us to read off the exact figure of whatever lives inside it.

Now, the past that survives fragmentarily in the space of the city is an insignificant past only in appearance, as corresponds to the tenuous and imperceptible quality of its traces. Therefore, to appreciate the microscopic gaze of the *flâneur* amounts to claiming a history that grants more importance to the quotidian and the circumstantial than to the great events, a type of history that prefers material details and nuances to the outstanding names and syntheses. Or, as Benjamin says:

The great reminiscences, the historical *frissons*-- these are all so much junk to the *flâneur*, who is happy to leave them to the tourist [...] Often, he would have given all

he knows about the domicile of Balzac or of Gavarni, about the site of a surprise attack or even of a barricade, to be able to catch the scent of a threshold or to recognize a paving stone by touch, like any watchdog.

For Benjamin the *flâneur* is like a detective because he tries to identify the strangers who attract his attention in the street and for that he uses fragmentary details from the periphery of his body. But, what's more, Benjamin compares a dog's sense of smell to the subtlety of the *flâneur*, who (as Hofmannsthal points out) is able to read what was never literally written down: since the *flâneur* is able to detect the traces of the past, dispersed and almost vanished in the city's present.

According to Benjamin, the floor that the *flâneur* walks on is at least double, given that, thanks to the traces of previous inhabitants, the specter of someone else's past echoes in the present:

As he walks, his steps create an astounding resonance on the asphalt. The gaslight shining down on the pavement casts an ambiguous light on this double floor. The city as a mnemonic for the lonely walker: it conjures up more than his childhood and youth, more than its own history.

Benjamin's definition of "trace" corresponds in general terms to the classic definition of "indication":

The trace is appearance of a nearness, however far removed the thing that left it behind may be [...] In the trace, we gain possession of the thing.

That is, in the persistence of the trace somehow an incompatible past and present can manage to coincide: a distant or never lived past can still be dimly experienced on being projected into the present thanks to the material fixity of the trace.

This latency of the past in the present is manifested above all as superposition: "We know that, in the course of *flânerie*, far-off times and places interpenetrate the landscape and the present moment." The *flâneur*, therefore, sees the image of the earlier city show through in the image of the present-day city. Thus, for example, in his review of the book about walks through Berlin, Benjamin praises Franz Hessel's insight for tracking in the permanence of places the changes they have suffered through time. And this insight is demonstrated on recognizing, in the actual configuration of the space, an adaptation that evokes by contrast a way of living that has disappeared. For example, Hessel goes to an impoverished neighborhood and still discovers the ghostly presence of the old mansion in the modest rented rooms into which it has been converted:

in one of the dwellings [...] we find again the world of old beneath a new layer: the glass door, which once separated the drawing room from the living room, blocked up behind some closets; in the notably angled position of the divan we recognize the ghost of the grand piano, which used to be here with its velvet cover and family photographs. Near the window, in the poor flowerpot something still remains from the tropical world of palm trees found in drawing rooms.

In the urban image the past can coexist with the present thanks to what Aldo Rossi calls the "dispositional" or potential value of the forms. According to Rossi, in cities some forms of buildings present a great capacity for adaptation and through time assume functions and values quite different from those for which they were destined: for example, the Roman amphitheater in Lucca was turned into a market place in later centuries. And the relation between the part and the whole is even modified, when a single building comes to house the entire city, as happens with the Croatian city of Split, which arose within the ancient palace of Diocletian. That is, on adopting a new function, the

architecture changes its relative position within the city, even without having changed place. And the *flâneur* goes back to the past when he discovers in urban forms the original function persisting in the present-day function. Thus, recognizing in a triumphal arch one of the ancient gates of the city, Benjamin notes: "Mystery of the boundary stone which, although located in the heart of the city, once marked the point at which it ended." And he continues: "On the other hand, the triumphal arch, which today has become a traffic island."

As the city's past survives fragmented and scattered in its traces, its voice is rather weak: "At the approach of the footsteps [of the *flâneur*], the place has roused; speechless, mindlessly, its mere intimate nearness gives him hints and instructions."

But, in standing out from the homogeneous background of the present-day city, the traces break the perceptive balance: they surprise, they seem to gaze at the person who encounters them. Benjamin states that, in that moment, "the space winks at the *flâneur*." Along the *flâneur's* route the palimpsest becomes active and images from the city's past begin to file by in a succession that is not necessarily chronological. And this voyage in time provokes a sort of vertigo or "anamnesic intoxication":

An intoxication comes over the man who walks long and aimlessly through the streets [...] When the authentically intoxicated phase of this condition announces itself, the blood is pounding in the veins of the happy *flâneur*, his heart ticks like a clock.

The allusion to the inebriation of drugs is understandable because, in his experiments with hashish, Benjamin was attracted to the capacity of the space to modulate: to open itself to another, totally different space, without being reciprocally assimilated in the slightest:

The appearances of superposition, of overlap, which come with hashish may be grasped through the concept of similitude. When we say that one face is similar to another, we mean that certain features of this second face appear to us in the first, without the latter's ceasing to be what it has been. Nevertheless, the possibilities of entering into appearance in this way are not subject to any criterion and are therefore boundless. The category of similarity, which for the waking consciousness has only minimal relevance, attains unlimited relevance in the world of hashish.

In the eyes of the *flâneur* the modern city, without ceasing to be itself, is capable of momentarily assuming the appearance of previous phases in its development, as different and remote as they may be. This plasticity which allows for the urban space of the present to echo with all the successive variety of the past recalls surrealist images, which also provoked stupefaction in combining two elements that were impossible to associate normally. Especially if it has to do with images where incompatible spaces are made to coincide, as when Rimbaud sees, in *Une saison en enfer*, "a mosque in the place of a factory" and "a drawing room at the bottom of a lake".

And it is no wonder that Benjamin, like the surrealists, favors ambiguous or double-edged images from popular culture of the nineteenth century, like the illustrations from [threepenny or *Kolportage* novels] cheap novels or the automats of so-called "mechanical pictures." Since all these images have in common the fact that in them the space modulates in function of the spectator's mood: in them the same figures acquire different values and represent different things according to how they are looked at. That is why they express so well the inexhaustible power of evocation which, in their fixity, places in the city guard for the *flâneur*: their condition as depositories for the collective

memory, as Rossi says. Because in them situations and events that were never related in the linear order of time manage to virtually coincide.

[Translated from the Spanish by Jason Weiss]

Works Cited

Benjamin, Walter, *Selected Writings, Vol. 2 (1927-1934)* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, translated by John Osborne (London: NLB, 1977).

Hessel, Franz, *Ein Flaneur in Berlin* (Berlin: Das Arsenal, 1984).

Rilke, Rainer Maria, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, translated by M. D. Herter Norton (New York: W.W. Norton Company, Inc., 1964).

Rossi, Aldo, *The Architecture of the City*, translated by Diane Ghirardo and Joan Ockman (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1984).

El futuro como estética. ¿Es posible la literatura en el siglo XXI?

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

I. El emblema del Paul Getty

Empezaré con una imagen panorámica. El automóvil avanza por la autopista 405 que comunica, desde Tijuana y San Diego hasta más allá de Seattle, las fronteras norte y sur de la costa oeste americana a lo largo de más de dos mil kilómetros de recorrido. A la salida de la autopista en Los Angeles, bordeado a ambos lados por colinas de matorral bajo, el automóvil se dirige a la estructura de varios pisos del gigantesco aparcamiento. Luego, un monorraíl automático traslada al viajero hasta la cima de una colina en donde está el complejo de edificios. El viajero debe andar todavía unos cientos de metros hasta llegar a la entrada del edificio. Desde allí, el panorama se extiende en todas direcciones a lo largo de kilómetros y kilómetros de distancia, por encima de Brentwood hasta Santa Mónica y las playas del Pacífico. El viajero ha llegado al nuevo Museo Paul Getty de Los Angeles y empezará su recorrido por los varios edificios y jardines del recinto que le llevan, en un gran periplo imaginario, desde las esculturas de la Roma imperial a la indeterminación colorista e informal del último arte popular contemporáneo.

He elegido esta referencia inicial para la introducción a mi trabajo porque el Museo Paul Getty de Los Angeles emblematiza algunos de los rasgos constitutivos de la condición cultural actual y del inmediato futuro que anuncia el nuevo siglo. Por su carácter nuevo, de ruptura e integración al mismo tiempo, el museo sirve como una ilustración paradigmática de nuestro momento. Consideraremos los rasgos ejemplares del museo.

En primer lugar nos hallamos ante un hecho, no por abiertamente patente, menos significativo: el museo Paul Getty es un conjunto arquitectónico. La arquitectura se ha convertido en las dos últimas décadas en la forma estética más definitoria del momento por su capacidad de asimilación de los elementos más diversos y contradictorios, desde las columnas dóricas, comedidas y simétricas, a la expansión vertical infinita del rascacielos, los juegos de agua y luz, la escultura y los recursos de la cultura visual y electrónica.

La arquitectura es, además, un medio artístico que, aunque practique la crítica de formas pasadas, no puede limitarse a destruir lo pre-existente. La arquitectura está destinada, por definición, a construir, erigir una morada, un emplazamiento concreto donde el individuo reside, se establece de manera física y tangible. Ese lugar de habitación puede no ser individual sino colectivo e incluso masivo, como las Twin Towers de Manhattan o los uniformes edificios de apartamentos que proliferan en todas las grandes urbes.

Finalmente, la arquitectura sirve como un ícono definidor y aglutinante de una comunidad, aquello que la identifica y diferencia de las demás, confiriéndole una personalidad distintiva. Las torres Petronas de Kuala Lumpur o la torre del Banco de China en Hong Kong proyectan una imagen de una Asia futurista, la Casa Milà y el Parc Güell de Gaudí configuran la proyección de la Barcelona modernista, las torres Sears en Chicago señalan la determinación de esa ciudad de competir en términos de igualdad con Nueva York.

El museo Paul Getty formaliza la motivación de la ciudad de Los Angeles de hallar una fijación identificatoria, unas raíces para ese magma siempre móvil e informe que ha constituido esa ciudad desde su explosión demográfica de los años veinte a la sombra de

Hollywood. El museo es una reflexión en torno a la temporalidad en un medio urbano orientado hacia el futuro, hacia lo que todavía no es, más que a las conexiones con el pasado que nos condiciona y concreta de manera ineludible. A partir de la yuxtaposición de las superficies lisas, metálicas y brillantes de sus edificios de cristal con exóticos jardines de inspiración florentina, fuentes orientales y aladas figuras de bronce clásicas, el museo es una incitación a repensar los parámetros temporales de la condición actual, a poner en relación de contigüidad contrastiva la contemporaneidad más absoluta con el pasado antiguo.

Un museo es un oxímoron intrínseco para el presente/futuro de Los Angeles ya que trata de definir y fijar para siempre hechos y datos. Delinea un continuum temporal lógico en lo que, de otro modo, sería una serie de fragmentos inconexos y desconjuntados. El museo organiza y estructura el tiempo y le da una cohesión definitiva, lo encamina hacia la posteridad. Es precisamente en esa contradicción entre indeterminación y precisión intrínseca en la figura cultural del museo donde se halla la clave de la reflexión en torno a la temporalidad hoy, cuando estamos accediendo a las puertas de un nuevo gran segmento temporal, como es un siglo. A partir del estudio de las relaciones entre tiempo, arquitectura y museo, es posible entender, por vía analógica, la nueva configuración de la cultura de la letra y, a través de ella, de la literatura.

II. El nuevo futuro

The *Great Chain of Being*, la búsqueda de la cadena unificante del sentido de los hechos humanos, ha sido el agente más determinante del discurso humanístico convencional. Hacer sobresalir la continuidad de los hechos humanos a partir de la concentración en algunos hitos centrales y definitorios que sitúen esos hechos en un campo de saber asequible y universalmente consensuado. En lugar de una amalgama de

datos inconexos se produce así una evolución progresiva y orientada hacia un fin último y universal. Desde ese punto de vista, el tiempo cobra un significado unificante y es posible discernir en él un sentido. La visión humanística del tiempo hace la historia transparente y orientada hacia un fin. En esa totalidad emergen figuras monumentales (Aristóteles, Julio César, Dante, Galileo, Napoleón) que señalan puntos de identificación para el sistema general. El proyecto hegeliano de la historia es la realización máxima de esa integración de los segmentos temporales en una totalidad comprensiva.

Esa versión unificante del tiempo no es uniforme y única sino que, periódicamente, sufre modificaciones y cuestionamientos. En el siglo XX, los más significativos se producen en los años veinte con los ataques de los movimientos vanguardistas, pero ese cuestionamiento alcanza su punto más elevado y amplio, sobre todo, en la actualidad.

Para la vanguardia, el tiempo se reduce al futuro y, bajo el impulso de Walter Benjamin, la máquina y la técnica deben producir la implantación de un tiempo libre del lastre del pasado humanista. Las artes de masas, el cine, el teatro del music hall y el cabaret, la literatura popular y antiintelectual son las formas que deben producir y transmitir ese nuevo concepto del tiempo. El término "revolución" se transforma en un concepto crucial ya que hace tabula rasa de todo lo que precede al presente y, por tanto, puede frenar el desarrollo y avance hacia el porvenir. La cultura de la letra, que fundamenta y apoya el viejo humanismo clásico, sufre en este momento los primeros ataques cuando se cuestiona su primacía y posición privilegiada en el repertorio cultural. Este es el momento en que las artes plásticas - la pintura en particular - generan los conceptos primordiales del nuevo discurso.

Las dos últimas décadas vuelven a plantear los temas de los años veinte pero desde una perspectiva singular. El fin de siglo magnifica y desarrolla en una multiplicidad de ramificaciones accesorias el carácter destructor del vanguardismo. Lo hace, empero, de modo distintivo. La cultura convencional centrada en la escritura se ve cuestionada ahora no por la máquina sino por la revolución digital de la comunicación electrónica e instantánea que ha universalizado y homogeneizado la información y ha permitido la combinación interactiva de medios y formas juzgados antes como incompatibles entre sí. La movilidad y el dinamismo de la cultura de los años veinte se han hecho absolutos y se han convertido en una realidad genuina y no sólo un desiderátum incipiente e incompleto. Las nuevas formas artísticas, desde el diseño a la publicidad, la televisión y el vídeo, han logrado la fusión de los nuevos modos de comunicación con el arte consiguiendo formas nuevas de realización artística. Lo que para Lissitzky, Benjamin y Breton era una promesa distante y utópica se ha llevado a la práctica hoy de manera efectiva.

En la época vanguardista, la cultura de la letra se siente atacada y cuestionada pero todavía se percibe a sí misma como superior, seguramente instalada aún en el pináculo jerárquico de la cultura y, a través de las figuras prevaletes del modernismo europeo - desde James Joyce y Bertrand Russell a Ortega y Gasset y Pérez de Ayala -, se sabe todavía como el vehículo privilegiado del conocimiento y la estética. Esa posición no es ya tan firme como en el punto máximo de exaltación de la escritura y el autor/escritor que coincide con el programa triunfalista del realismo y convierte al escritor en la *vox nationis* que transmite los impulsos más profundos de la sociedad en la que ese escritor ocupa una posición preeminente. Zola es un ejemplo destacado. Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez son una versión nacional de este hecho. A la firmeza inequívoca del *auteur* le sustituye en el modernismo europeo la incomodidad, un *Unbehagen* o

desazón ante la irresolución y restricciones de la cultura, como observa agudamente Freud en 1930, al comienzo de uno de los períodos más turbulentos de la historia moderna. Incomodidad, desasosiego, es cierto, pero todavía preeminencia de la letra.

De manera contrastiva, la devaluación de la escritura y el escritor son ahora una realidad fehaciente. Esta situación no equivale a decir que la escritura esté destinada a la marginalización, ser un hecho secundario frente a otras formas tal vez más consustanciales con el discurso epistémico actual. En absoluto, se sigue y seguirá produciendo literatura. Lo que ha ocurrido es que la palabra escrita se ha transformado en un procedimiento paralelo a otros, que co-existe con ellos, en lugar de ser el vehículo primordial y preferente de la comunicación cultural. La escritura debe competir con otros modos múltiples de comunicación, entre ellos, con formas sucedáneas del concepto primario de literatura -- la subliteratura -- que han incorporado procedimientos y códigos de la comunicación de masas cambiando así de manera esencial el carácter privilegiado e incluso elitista que con frecuencia ha ido adherido a la exaltación de la literatura a una categoría exclusiva.

La ubicación de la escritura en la temporalidad ha experimentado igualmente un proceso de resquebrajamiento y degradación. La debilitación de los nexos con el continuum histórico ha proseguido hasta incidir en la parodia de la cita clásica, la caricatura de la labor humanística vinculada al respeto a la autoridad y el ensalzamiento de las figuras monumentales percibidas como un patrimonio común que se ha de preservar y venerar como una posesión inestimable.

El vanguardismo es iconoclasta con relación a los grandes hitos del pasado, pero al mismo tiempo genera un movimiento compensatorio que promueve el futuro como una noción suprema -- emblema de las esperanzas de redención. El futuro en sus

modulaciones utópicas y revolucionarias debe descomponer la estratificación y parálisis que el vanguardismo adscribe a la cultura humanística clásica.

La versión actual del futuro diverge de esta acepción. La crítica del método científico, la evidencia de los excesos de la tecnología, la equiparación, a través de la crítica posmoderna de Lyotard y Foucault, de sistematización racional con actos antihumanitarios masivos como Auschwitz o Vietnam, han producido la ruptura del proceso ontológico que conduce ininterrumpidamente al avance y autopropagación de la cadena del ser de Lovejoy. Althusser es la figura que de manera más decisiva señala la *coupure* ontológica, haciendo del desenmascaramiento de las formas aparentes el instrumento preferido de la crítica. Para el fin de siglo, el futuro deja de ser una promesa inviolable y la literatura, por su mayor flexibilidad retórica que la filosofía y el pensamiento elucubratorio, se convierte en el instrumento idóneo para desvirtuar las construcciones sistemáticas.

Se ha producido además la emergencia de un hecho que era todavía incipiente y lejano en los años veinte. La implantación del modelo cultural norteamericano, impelido precisamente por los mismos medios técnicos de difusión instantánea y universal que nuestro momento ha producido. La vanguardia y el alto modernismo son todavía movimientos de origen europeo que alcanzan ramificaciones en otros lugares. De modo diferente, el fin de siglo está señalado por un hecho insólito en la historia intelectual moderna: el discurso cultural deja de ser originario en Europa y se traslada a un ámbito distante: Norteamérica. Las razones son numerosas y se extienden, entre otros, a factores políticos y económicos que quedan fuera de los objetivos de este trabajo. Yo me concentraré en dos causas de este hecho.

El discurso cultural americano es especialmente compatible con la ruptura del continuum temporal. Ese discurso puede ser así en primer lugar porque la historia americana requiere la separación de las raíces originarias y se consolida en un proceso de expansión y absorción de lo otro tanto geográfica como ideológicamente. El país se constituye precisamente por su capacidad de novedad, de valoración de lo que todavía no es - el lenguaje de los inventos - por encima de la celebración de lo que fue y nos da identidad.

Además de esta razón geopolítica general, existe otra más reciente y parcial pero altamente influyente: la reconsideración y apertura del canon estético. Este es un hecho restringido en un principio al medio académico pero que se ha extendido posteriormente hasta convertirse en parte del discurso general hasta llegar incluso a su popularización. A través de esa revisión del canon, los grandes puntos de referencia cultural son sometidos a un proceso de desencubrimiento y parodización irónica con el objetivo de provocar la subversión de una jerarquía cultural.

En ese proceso, el canon de clasificación de la literatura queda centrado en torno al criterio llamado con siglas sarcásticas DWOE -- Dead, White, Old, European: Muerto, Blanco, Viejo, Europeo --. La fórmula encapsula el resultado de las llamadas guerras de la cultura de los años ochenta y noventa en Estados Unidos. Es, no obstante, algo más que el mero resultado de un acontecimiento pasajero. Responde a la necesidad de romper una normatividad y jerarquía percibidas como herméticas y restringidas y de dar entrada a la textualidad de las voces marginales que habían quedado silenciadas en ese orden exclusivista.

Puede concluirse afirmando que el desafío a la escritura del fin de siglo se materializa en torno a la revisión de la continuidad cultural que ha sido un fundamento

de la literatura y a la reversión de lo que es estimable como ejemplarmente literario y debe ocupar, por tanto, un puesto preferente en la jerarquía cultural. Un primer acercamiento al tema en torno a la ubicación de la literatura ante el nuevo siglo es, por tanto, destacar que la literatura ha modificado radicalmente sus relaciones con el pasado y, en segundo lugar, que ha experimentado un descentramiento de sus parámetros de comprensión que han explotado lo que es literario y la percepción crítica de ello.

III. La crisis de la letra

No obstante, a pesar de esta ampliación de sus fronteras definitorias, sigue siendo cierto que la literatura es todavía el repositorio de la cultura clásica, sobre todo en el medio académico que se ha convertido en el último bastión defensivo de un modo cultural que se percibe amenazado. No quiero concentrarme en el concepto "asesinato de lo real" que Baudrillard ha convertido en un tópico, un *byte* digerible y cautivadoramente trivial. No es tanto que la realidad haya sido asesinada o extinguida como que ha adquirido múltiples configuraciones deslizantes y huidizas que impiden su fijación y requieren de un discernimiento crítico del observador que no era tan imperativo antes para aproximarse al mundo.

Hay un hecho claro: el discurso de la imagen prevalece e imprime su carácter a la moda, las relaciones sociales y el lenguaje de manera más directa que la vieja cultura escrita. Gutenberg ha tenido que ir cediendo un territorio considerable a la Metro, Warner Brothers y un conjunto de siglas herméticas que rigen la nueva orientación de la comunicación: CNN, ABC, CBS, etc.

La cuestión de la técnica que Ortega y Gasset y Heidegger plantean como un desafío arriesgado para el humanismo se parafrasea hoy en el tema del poder de usurpación de la tecnología que invade áreas hasta ahora vetadas para ella. La cultura se

hace inclusiva, rompe las barreras jerárquicas, se hace propiedad común, pero al mismo tiempo se simplifica y banaliza porque rehúye la complejidad y la abstracción que no son fácilmente transmisibles en su versión mediática.

La trivialización del discurso cultural ha originado un desplazamiento de la autoridad de la cultura de la letra, a la que se otorga todavía una capacidad de ordenar y analizar los componentes del repertorio clásico pero a la que se cuestiona su legitimidad para establecer normas con una validez universal. La equiparación y desestabilización jerárquica de todas las formas culturales, la intercambiabilidad aparente de los productos de las culturas elevada y baja, producen no sólo la ruptura de la expectativa convencional en torno a la naturaleza y principios de la red de relaciones culturales sino también el cuestionamiento de la pertinencia de esas relaciones. La precedencia de cualquier forma estética sobre otra es juzgada como debatible. Desde esa reversibilidad del escalafón jerárquico, *La Odisea*, *Macbeth* o *La vida es sueño* siguen siendo referencias mandatorias, pero su funcionalidad en el discurso activo no está garantizada en absoluto.

El discurso estético finisecular ha roto fronteras y demarcaciones rígidas entre formas, géneros y períodos. El Partenón, las columnas y estructuras faraónicas, las formas neoclásicas se han reconstruido dentro del discurso de la estética de lo híbrido y lo heterogéneo. La arquitectura de Las Vegas o de las construcciones de Robert Venturi, Ricard Bofill y Veldon Simpson son ilustraciones.

Desde una perspectiva apocalíptica y pesimista, la disgregación y la confusión de principios establecidos podrían concebirse como un final aciago de la trayectoria de la modernidad inaugurada por Kant con su pregunta: *Was ist Aufklärung?* Su respuesta halagüeña a esa pregunta augurando la emergencia de una paz perpetua y colectiva para la humanidad una vez se hayan implantado los principios del pensamiento racional se

vería desconfirmada tres siglos después con la emergencia del caos evaluativo y la reversión de principios directivos. El proyecto moderno, no obstante, ha incluido siempre una faz menos optimista de sí mismo. Es la faz que Goya recoge en sus pinturas oníricas e irracionales, en las que la superstición y el horror sustituyen a la placidez de sus escenas campestres. Apolo lleva contenido en sí a Dionisos y lo requiere para existir de manera más genuina. El uno sin el otro no son más que una parte incompleta y no cumplida de sí mismo.

A pesar de la alarma y la posición defensiva de los propugnadores del antiguo sistema cultural, como Harold Bloom, que siguen preconizando la absoluta preeminencia de las grandes figuras clásicas, la hegemonía de la cultura escrita ha sufrido un cuestionamiento difícilmente reversible. Desde una posición más inclusiva que la de los defensores del *statu quo ante*, este hecho no debe enjuiciarse como inevitablemente negativo. Puede señalar, por el contrario, que, por primera vez desde la repotenciación del modelo greco-latino en el siglo XV, se ha hecho posible la convivencia genuina de formas y modos diversos. De ese modo, la escritura deja de ser un vehículo preferente al mismo tiempo que reafirma su posición de proveedora de arquetipos fundamentales del discurso estético que luego se reconfiguran y readaptan en múltiples manifestaciones derivativas. El concepto de Coleridge según el cual el debate cultural no es más que una reformulación de los temas planteados por Aristóteles y Platón se reescribe y amplía. Todo texto es últimamente la cita de una cita de una cita en una trayectoria ininterrumpida que conduciría a un texto original: la *Iliada*, la Biblia, etc. Al mismo tiempo, la ubicación de esa cita dentro de un contexto cultural nuevo - sus referencias circunstanciales - transforma el contenido original de lo citado y lo convierte en un objeto nuevo. Reelaborando a Heidegger, el referente canónico *me* habla con un lenguaje en cuya

creación yo no he tomado parte alguna y es, por tanto, una herencia externa a mí. *Kanon spricht mir*, sin duda. No obstante, al utilizarlo y proferirlo de un modo individual, le agrego atributos nuevos que lo transforman. Un criterio para dirimir la calidad de un texto consiste precisamente en su capacidad de superar la mera reiteración de lo citado y recomponerlo por medio de procedimientos renovadores o de desfamiliarizarlo por medio de la parodia y el kitsch.

IV. Teoría y jerarquía

Además del impacto de otros medios y vehículos de comunicación, un factor ha tenido una influencia destacada en la definición y la reubicación epistemológica de la escritura: la propia visión que el discurso de la letra ha tenido de sí mismo. La cultura escrita ha alcanzado su proyección institucional en la universidad y los centros académicos. Es allí donde ha encontrado su justificación y su significado últimos, amparada en un corpus de principios sustentadores de su status intelectual y social. Es, sin embargo, la propia institución académica la que, en las dos últimas décadas, ha generado, a través de la explosión de la teoría literaria, el cuestionamiento mayor de las prerrogativas y naturaleza establecida de la cultura escrita. Al cabo de más de veinte años de efervescencia teórica, puede afirmarse hoy que la teoría literaria ha entrado en una fase de madurez e incluso de esclerotización previsible en todos los movimientos renovadores después de que han superado su período de euforia inicial. No obstante, los diversos movimientos teóricos han sido los que han forzado un replanteamiento del orden canónico historicista que concibe la literatura como rígidos compartimentos cronológicos ordenados según inviolables criterios de periodización y denominación.

No es sorprendente que sea en el medio anglosajón donde la teoría ha alcanzado su realización más consumada porque es ese medio el que, a través del *New Criticism*,

había convertido el análisis de textos en la provincia del crítico/experto, provisto de una sensibilidad y percepción singulares para desvelar los secretos de los tesoros literarios. Esa es la razón de la recuperación de Bajtín y Benjamin - reducidos antes a la marginalidad durante largo tiempo -: ambos permitieron la potenciación de procedimientos y figuras emblemáticas que rompían la normativa y el comedimiento críticos. La subversión jerárquica carnavalesca y la potenciación de los elementos técnicos y popularizantes del arte facilitan el resquebrajamiento de un status quo cognitivo y permiten la apertura a discursos y procedimientos desdeñados antes o relegados a los estadios inferiores del repertorio académico.

La revolución teórica ha surtido efectos sobresalientes: ha redefinido lo que es literario, lo ha abierto a lo otro, lo que se juzgaba como estéticamente inválido o inestimable. Entre otras cosas, ha permitido que el estudio de la literatura contemporánea sea equiparable con el de la clásica. Podemos estudiar en la universidad la última novela del premio Pulitzer o Nadal tanto como el Lazarillo o *El libro del buen amor*. Ahora este hecho aparece como una realidad incontrovertible, casi natural, pero, hasta no hace mucho tiempo, no ha sido así.

Además, el movimiento teórico ha desvirtuado la visión ontológica de la historia de la literatura que clasificaba autores y textos en categorías permanentes y absolutas. Ha permitido la relectura, el acercamiento al clásico desde criterios críticos actuales. Es esta reposición de los grandes monumentos del pasado la que puede reactualizarlos de manera efectiva en un discurso cultural que potencia lo no dicho u ocurrido todavía y que está proyectado al futuro casi de manera exclusiva. De nuevo el modelo arquitectónico es instructivo. De la uniformidad y rechazo de todas las formas clásicas propias del Estilo Internacional (de la Bauhaus a Le Corbusier) se ha evolucionado hacia la reasimiliación

y reconstitución de la simetría greco-romana. No para imitarlas torpe o servilmente - y de ese modo esterilizarlas - sino para otorgarles una renovada vitalidad que las haga legítimas en un edificio actual.

La teoría ha contribuido, además, a desacreditar la hegemonía de la alta cultura inequívocamente vinculada con el modelo clásico y europeo de la civilización. No es sorprendente, por tanto, que los ataques más virulentos contra ese modelo hayan procedido del extrarradio, el continente americano, aunque, de manera paradójica, sus referentes originales - desde Bajtín a Lyotard y Derrida - estén íntimamente insertos en el repertorio más centralmente europeo por sus conexiones con Hegel, Husserl y Heidegger, entre otros. Como ocurrió previamente con Marx, un movimiento emergido del código de principios europeos se revuelve, desde el exterior, contra sus orígenes en un parricidio cultural de proporciones edípicamente magnas. El posestructuralismo, el poscolonialismo, la posmodernidad contienen en su prefijo el impulso de superación de un concepto de la historia concebida como el repositorio de los valores de una civilización adscrita al enmascaramiento de la dominación bajo la máscara de una estética transtemporal. La aserción de la diferencia, lo no-común, lo múltiple e inconcluso -- quedan incluidos dentro de esta orientación nueva del hecho literario.

Como es propio de los movimientos de transformación radical, a pesar de sus efectos sobresalientes, el movimiento teórico ha evolucionado hacia la convencionalización de sus fines y procedimientos. Al principio, en los años setenta, ese movimiento teórico se benefició de la resistencia del sistema predominante que le permitió visualizarse a sí mismo como el propugnador de un cambio imperativo. Posteriormente, el movimiento gozó de la satisfacción de haber visto sus tesis convertidas en prevalecientes y sustentadoras del paradigma predominante. Hemos iniciado ya una

fase de repetición y reiteración de los principios fundacionales que los hace permeables a su reconstitución futura. El nuevo siglo deparará no el ocaso de la reflexión teórica sino su reconsideración y nueva orientación.

V. La nueva cultura escrita

Urge la pregunta. Arriesgada, hipotética, pero necesaria. ¿Cómo será la nueva cultura escrita del nuevo siglo? La pregunta abarca más que la literatura y se extiende al destino de la escritura en un contexto epistémico que ha dejado de serle propicio, como le fue altamente favorable a partir de la revolución de Gutenberg y del proyecto de la modernidad intrínsecamente ligado a la letra.

En primer lugar, esa nueva cultura escrita se sabe más consciente de la relativización de su posición dentro de los parámetros de un discurso cultural multívoco e incluso cacofónico frente a la homogeneidad -- general, no absoluta y total -- de cinco siglos de modernidad. No es tanto que el proyecto moderno haya fracasado, como han pretendido sus críticos más agudos (Paul de Man, Lyotard, Baudrillard, Jameson), como que se han revelado los excesos e insuficiencias de sus ambiciosos fines. La consecuencia más inmediata ha sido la ruptura de la condición privilegiada de la alta cultura adscrita al medio de la letra y la jerarquía canónica. La literatura se orienta progresivamente hacia una integración de medios y discursos diversos que guardan escasa o ninguna relación con el acervo cultural occidental fundado en la exaltación de hitos fundamentales. Una literatura más integrada, asimiladora y descentrada parece ser un rasgo constitutivo del nuevo modo de la letra escrita.

Este hecho puede tener derivaciones incluso en el modo en que concebimos el libro que se ha mantenido fundamentalmente inalterable en su formato durante siglos. La comunicación de la palabra escrita por Internet, inmediata y económica, empieza a

ofrecerse ya hoy como una alternativa viable al libro convencional. Hay un hecho cierto: la transmisión de ideas ha experimentado un cambio decisivo con la emergencia de los modos de comunicación actual.

La conexión temporal con el pasado sigue siendo un aspecto determinante de la cultura escrita. El texto se orienta hacia el presente y futuro pero, al mismo tiempo, aparece ubicado en un paradigma compuesto por otros textos que lo precedieron y con relación a los cuales está escrito. El texto asume de manera explícita o latente el pasado cultural que le precede incluso cuando está concebido contra ese mismo pasado. De modo diferente, el pensamiento científico y tecnológico está destinado a superar el pasado y a hacer propuestas nuevas. Newton supera a Ptolomeo y Einstein a Newton de modo que sus visiones son mutuamente exclusivas. No es posible decir lo mismo de Joyce con relación a Flaubert o Unamuno respecto a Fray Luis de León. Todos ellos, en sus diferencias considerables, forman parte del corpus general de la literariedad en el que se necesitan para existir el uno a partir del otro.

La cultura científica vive de espaldas a la historia o, en el mejor de los casos, tiene una visión arqueológica de los descubrimientos del pasado. La historia de la ciencia no es una materia común o central en los departamentos de biología o cibernética porque el pasado científico no genera discursividad viva en el presente. Por el contrario, el estudio de la historia de la cultura escrita es consustancial con ella y sirve para generar discursividad. El romanticismo, iconoclasta por excelencia, está enraizado en un pasado mitificado; El Lazarillo y el Buscón reviven en el *Bildungsroman* desde Baroja a C.J. Cela y el teatro de la existencia de Ionesco a Arrabal utiliza conocidos procedimientos dramáticos procedentes de la parodia y la farsa de la tradición dramática clásica. Por tanto, aunque proyectada hacia los nuevos procedimientos, la cultura escrita continuará

activamente vinculada al continuum histórico, incrementándolo y reconfigurándolo con nuevos componentes que, a su vez, revierten sobre el pasado transformándolo.

El archivo literario ha contribuido a formar la identidad nacional. Ello es cierto, sobre todo, a partir del movimiento romántico que retrocede a los orígenes primordiales de una nación para afirmar unos rasgos diferenciales y una especificidad frente a otras naciones. Con frecuencia a su pesar, la literatura ha sido un instrumento de los nacionalismos y sigue siendo todavía en los programas educativos de muchos países el modo de producir un consenso colectivo a partir de la lengua y el arte por encima de otras múltiples diferencias de esa colectividad. La referencia nacional persiste pero la palabra escrita aparece crecientemente filtrada por una ubicación internacional de la cultura en la que la adhesión emotiva al medio personal próximo no es exclusivizante sino que se concibe como un modo de hallar una aserción personal en la impersonalidad general. La literatura parece orientarse así hacia lo individualizante y propio frente al anonimato y despersonalización de la civilización de la comunicación virtual y universal pero no directa y personal.

Desacralización parcial de la palabra escrita, equiparada ahora a otros medios; relativización del libro en favor de una textualidad múltiple e integrativa; apertura a procedimientos y métodos procedentes de campos diversos y alejados con frecuencia del acervo literario clásico y convencional. Una literatura que, como su homólogo arquitectónico, cree un habitáculo - en este caso intelectual y afectivo -- que incorpore los referentes formales y conceptuales del pasado al mismo tiempo que sea receptiva y responda dinámicamente a las necesidades específicas de habitabilidad cognitiva y estética de la actualidad. El pasado deja de ser así un lastre que arresta el movimiento y aparece como una fuerza viva que activa la textualidad. No es difícil predecir que el futuro

-- más que el pasado -- seguirá determinando la próxima estética de la misma manera que ha configurado la de las dos últimas décadas. La ruptura, por tanto, y no la continuidad es la figura dominante de ese porvenir. No obstante, sigue siendo una función de la cultura escrita mantener la memoria de un pasado y reconstruir y relegitimizar -- *ab origine*, si es preciso -- nuestra conexión con él.

Referencias

- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Stanford: Stanford UP, 1988.
- Crowley, David y David Mitchell. *Communication Theory Today*. Stanford: Stanford UP, 1994.
- Davies, Tony. *Humanism*. Londres: Routledge, 1997.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer, 1931.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge: MIT, 1997.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Nueva York: Continuum, 1996.
- LeGates Richard y Frederic Stout. *The City Reader*. Londres: Routledge, 1996.
- Lucie-Smith, Edward. *Visual Arts in the Twentieth Century*. Nueva York: Harry Abrams, 1996.
- Steele, James. *Architecture Today*. Londres: Phaidon Press, 1997.
- Widdowson, Peter. *Literature*. Londres: Routledge, 1999.

Exilio y voz poética en *Esa lluvia de fuego que nos quema* de Rita Geadá

María A. Salgado
The University of North Carolina at Chapel Hill

La segunda parte del libro *Esa lluvia de fuego que nos quema* (1989) de la poeta cubano-americana Rita Geadá se titula "El jardín más difícil," y puede ser considerada un texto válido en sí mismo cuyos diecinueve poemas contienen una larga disquisición en primera persona sobre el tiempo y su reconstrucción por la memoria. (1) Simultáneamente, y precisamente por ser la segunda parte de un poemario cohesivo, esta sección elabora el tema general del libro, el tiempo, que en el poemario se estructura en cuarenta y ocho poemas en verso libre repartidos en cuatro partes de 6, 19, 12 y 11 poemas cada una. Dichos poemas se prestan a ser leídos en un nivel doble: el primero inscribe una experiencia individual cotidiana en la que una voz poética femenina expresa tres emociones diferentes pero estrechamente relacionadas a la experiencia del exilio: primero, su nostalgia por el espacio feliz y seguro en que transcurrió su infancia; segundo, la desgarradura del exilio en un mundo en el que lucha por sobrevivir mientras simultánea y vanamente trata de apresar--y aun de hacer retroceder--el tiempo; y tercero, el final rendirse a la evidencia de la imposibilidad de sus esfuerzos. En un segundo nivel, el libro puede ser leído como una alegoría más amplia del destino humano en la que se expresa la experiencia del exilio también desde tres niveles, aunque simbólicos esta vez: la expulsión mítica del paraíso; la angustiosa soledad existencial del ser humano; y la imposibilidad del regreso. En las páginas que siguen examinaré esta doble representación del exilio dentro del contexto general del tema del tiempo que estructura el libro, y filtrándola a través del tamiz de la construcción de la voz poética en la segunda sección, "El jardín más difícil."

De las cuatro partes de *Esa lluvia de fuego* que nos quema la primera no lleva título, pero las otras tres sí: sus títulos son: "El jardín más difícil," "Fuegos" y "Delirio de los días." El contenido de estas cuatro partes se puede resumir así: 1) introducción al tema del tiempo; 2) búsqueda del yo en el rescate-reconstrucción del individuo a través de la memoria (2); 3) desdoblamiento y búsqueda en otros; y 4) admisión (aceptación) de la imposibilidad de encontrar lo que se busca debido a los límites que imponen fuerzas naturales externas al yo. La primera de estas cuatro partes--la introducción, que yo leo como la prehistoria del ser--consta de seis poemas cuyos títulos indican explícitamente tanto el contenido específico de cada uno de ellos como la temática existencial agónica del libro en general. El primer poema, "El tiempo," está estructurado en dos partes; la primera introduce y describe este elemento--irrepresentable, intangible y de naturaleza infinita--asociándolo al lenguaje y a la conciencia humana:

He aquí el tiempo

su obstinado latir

su infinita no materia

concretada en palabras

su presencia de duende

traspasado el olvido.

En sus gotas de lluvia el recuerdo parece

o se pierde en los ríos

que van a dar a la mar. (7; subrayado en el original)

El obvio intertexto del último verso que cito coloca el poema de Rita Geada dentro de la corriente elegíaca asociada a las Coplas del poeta medieval español Jorge Manrique. Dentro de este contexto, el título del libro--que se repite en el verso final de este primer

poema--se puede leer como una clara referencia al tiempo (o muerte), visto como la lluvia de fuego (o vida) que nos quema (gastándonos para su propio uso (3)). De interés en el título es también el uso de la primera persona del plural ("nos quema"), que sirve para comprometer al lector en las reflexiones de la voz poética sobre la aventura de vivir el viaje que es la vida, ya desde antes de empezar a leer el poemario y con una urgencia similar a la que consiguen los versos manriqueños en la tercera copla de su renombrado poema:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir: (245)

Además, tanto en el texto de Manrique como en el de Geada la alusión al mar y a la muerte que introduce el motivo del viaje (vida humana) subraya también varios otros motivos asociados al elemento marino: muerte, vida, resurrección, creación, poesía, subconsciente, circularidad cíclica, etc. Motivos que a pesar de su riqueza significativa sólo podré examinar tangencialmente en estas páginas en las que me limito a analizar la construcción de la voz poética en el contexto del exilio.

La segunda y última estrofa de este primer poema pasa de describir el tiempo a exponer sus efectos y, en especial, a subrayar la imposibilidad de capturarlo, de fijar su esencia, para así fijar también la esencia de la hablante. La voz poética expresa dicha imposibilidad al establecer que la "ilusión" persigue al tiempo mientras le habla, pero éste en vez de contestar ("no dice palabra"), sigue imperturbable configurándose y expresando su respuesta en signos difíciles de elucidar,

configura su esencia
y entrega su respuesta
en símbolos y hechos. (7)

Es debido también a la cualidad inapresable del tiempo--o tal vez sea más exacto decir, a la incapacidad del ser humano para entender la naturaleza del tiempo y detenerlo--que la voz poética concluye por resumir su frustración en los dos últimos versos del poema, refiriéndose indirectamente al dominio caprichoso y tiránico del tiempo:

He aquí el tiempo jugándonos un juego.

Esa lluvia de fuego que nos quema. (7)

Establecida tanto la inhabilidad de la hablante para definir o fijar el tiempo en términos humanos, así como el imperio total que éste ejerce sobre la vida, la voz poética comienza el segundo poema, en el que emprende la reconstrucción en primera persona del pasado feliz de su infancia, afirmando que su texto es capaz de apresar en palabras ese momento ya ido, lo que paradójicamente implica a su vez, que el poema es capaz de detener el tiempo. Nótese cómo en la estructura de estos versos al enunciarse la detención del tiempo, la voz poética subraya su propio control empleando una forma sintética, contenida, que se expresa en breves declaraciones que limita a una oración por verso:

El tiempo se detiene.

El agua lo ha bañado.

Todo se enciende. Sí,

como era entonces.

La casa sobrevive iluminada. (10)

Ahora bien, ese apresar del tiempo pasado, implícito en la forma estrictamente medida y explícito en las declaraciones de la voz poética, es falso en el mundo físico

empírico en el que vive y sólo tiene lugar en la afirmación del texto poético. La representación textual viene a ser entonces tan sólo el simulacro de la captura de un momento ya ido, falsificado además por la memoria. Consciente de este hecho, es decir, consciente de su fracaso, la hablante continúa su reflexión titulando sus poemas tercero y cuarto "Los engaños del tiempo" y "Tiempo en fuga." En ellos admite de manera explícita la imposibilidad de recuperar el pasado, la imposibilidad del regreso:

Gota sobre gota el tiempo

va cubriendo los tejados

horada las paredes

penetra con la muerte ("III" 11)

Y admite también la falsedad ilusoria de su propia reconstrucción poética:

Tiempo en fuga girando hacia el vacío

luz si muerta ya viva

recobrada solamente

en la ilusoria verdad de este poema. ("IV" 12)

Admitida la falibilidad del texto poético, y por ende la imposibilidad del regreso a través de la memoria, o dicho de otra manera, admitida la permanencia del destierro y la imposibilidad de fijar tanto la esencia del tiempo como la suya propia, a la hablante no le queda otro remedio que recurrir a la lamentación y a la eventual búsqueda de un nuevo espacio que justifique su existencia (4). Este último lugar lo encuentra en su interior, en la poesía, que se convierten en el tema del sexto y último poema de la primera parte. Dicho poema, "Fluir de la armonía," comienza afirmando la realidad del exilio, pero ahora la hablante no lo expresa en el contexto del individualizado paraíso infantil familiar, sino

en el de un paraíso mítico abstracto del cual todos los seres humanos han sido
violentamente expulsados hacia el tiempo histórico:

Arrojados desde un perdido paraíso

el tiempo dando vueltas nos circunda (14)

Sin embargo, y aunque parezca paradójico, ese tiempo histórico que la (nos)
circunda es el mismo que le (nos) va a señalar también la ruta a seguir, que aprenderemos
en el momento en que la antigua armonía del paraíso perdido se expanda hacia el presente
hasta simultáneamente llenar los espacios intangibles de su (nuestro) mundo interior:

Como en un deslumbramiento

sentido oleaje de emergentes mareas

fluye la armonía,

en nuestro interior se expande (14)

Además, y sin que esto constituya una sorpresa para el lector, una vez que la
armonía llena al ser humano, la hablante descubre lo que ya señalamos más arriba: que
es en el interior, en el mundo de la fe/poesía, donde se encuentra la verdadera esencia y
el camino a seguir:

Imagen de una divinidad que una vez nos poseyera

y ahora nos sorprende ya de ella desposeídos, desgarrados

y de nuevo nos toca para recordarnos su existencia,

ese divino esplendor que sobre el tiempo perdura. (14)

Mi lectura de esta primera parte del poemario me lleva a deducir que si esta
sección puede ser leída como el descubrimiento y aceptación de la expulsión del paraíso-
-bien sea el de la infancia o el de la mítica raza humana--la segunda parte, "El jardín más
difícil," va a inscribir las angustias y triunfos relacionados a la experiencia existencial del

ser humano forzado a aprender a vivir en ese espacio del destierro que es la vida cotidiana. El primer poema de la segunda parte, también titulado "El jardín más difícil," confirma esta intuición cuando la hablante asegura que al salir "a la tierra" (el espacio del destierro) también ha vislumbrado en ella "el jardín de la inocencia" que la protegerá de las violentas y continuas luchas de la vida diaria. Dejándome guiar por las connotaciones vivenciales y existenciales que sugieren estas imágenes examinaré a continuación la construcción de la voz poética en "El jardín más difícil," texto que considero fundamental para entender la significación total del poemario desde la perspectiva del exilio y de la construcción del yo que guía mi lectura.

De los diecinueve textos que componen la segunda parte, sólo el primero--una breve introducción--lleva título, el resto va encabezado por números romanos. El poema introductorio, escrito en primera persona pero sin ninguna identificación del género del(a) hablante, establece el tema del descubrimiento tanto como el espacio (o los espacios) en que transcurrirá la lucha:

Salí a la tierra
y entre jornadas de tenebrosos dientes
entre zarpazos
y espesos cortinajes
pude al fin divisar
el solitario jardín
donde oficia la inocencia. (17)

Los símbolos de este breve poema permiten establecer varias asociaciones íntimamente relacionadas a los textos leídos en la primera parte. La primera asociación sugiere que dentro del contexto de un poema que trata del exilio y del paraíso perdido, el

"jardín más difícil" del título tiene que referirse por necesidad al espacio del destierro en el mundo cotidiano--el único tipo de jardín asequible al ser humano arrojado del paradisiaco y mítico Edén; la segunda asociación, sugiere que en la angustia del vivir en el mundo diario, solamente la memoria permite recordar e imaginar el deseado y paradójicamente irrepetible espacio del jardín edénico infantil, configurándolo en forma de un espacio interior en el que "oficia la inocencia." Leídos desde esta perspectiva, los dieciocho poemas restantes pueden interpretarse como la crónica poética de la reconstrucción del espacio del yo personal--de esa intangible e individualizada esencia hecha de experiencias y memorias de eventos, tiempos y espacios únicos e irrepetibles en la vida de cada ser humano.

En el poema "I" la voz poética se erige en el símbolo "universal" de todo hombre o mujer al emplear la primera persona del plural sin diferenciación genérica para anunciar que desde el presente de la escritura y situados "a muchos años del paraíso" emprenderá, el rito reconstructivo
de iniciar la cura (18)

Y esto lo hará a pesar de que reconoce las dificultades que enfrenta en ese doloroso proceso reconstructivo que es la vida del ser humano empeñado continuamente en la penosa batalla diaria; batalla que se describe como,
la herida siempre abierta,
aquí en la desgarradura. (18)

El poema continúa valiéndose de la primera persona del plural ("aunque sepamos") y de un discurso abstracto sobre la común experiencia humana para colocar al lector con toda naturalidad dentro de la perspectiva de la voz poética. Una vez que le asimila a su punto de mira, se siente libre para introducir en el siguiente poema la más

personal y paradójicamente objetiva tercera persona del singular, también sin diferencia genérica ("Creció encendiendo"). La curiosa simultaneidad de distanciamiento y de objetivación personalizada que imparte el discurso en tercera persona permite que Geadá dote su descripción de un tono altamente individualizado con el que representa dos experiencias humanas cotidianas: primero, la común necesidad de reconstruir el mundo mágico e ingenuo de la infancia y adolescencia:

Creció encendiendo

la vía láctea con sus sueños

.....

Creció adorando al mar

con ferviente pasión de adolescente

Preguntándose

qué mundos mostrarían sus aguas si se abrieran. (19)

Y, segundo, la desconcertada y también común experiencia del despertar humano al mundo de la realidad empírica, en el que tristemente se descubre que la esperanza no está fuera sino dentro de nuestro ser--o como dice la poeta, al dejar atrás la niñez se observa que,

las estrellas no están en el cielo

sino dentro de nosotros mismos (19)

Plantada ya en el mundo del entorno físico externo, la voz poética revela por primera vez su identidad femenina si bien manteniendo la descripción en tercera persona ("Asediada por las furias"). Desde esta perspectiva relativamente distanciadora describe en los tres poemas siguientes tres experiencias enajenadoras de su vida cotidiana. Primero, su lucha contras las "fieras" y "víboras" de la "selva" de "cálculos y falsedades"

dentro de la que vive la protagonista (20); segundo, su existencia de exiliada, "solitaria y extranjera en tierra extraña," en la cual si bien redescubre "el primer paisaje," también sufre "las heridas profundas, / la soledad / y el llanto" (21); y tercero, su necesidad de protegerse de ese ambiente externo que la aparta de su espacio interior, es decir, de la "[p]oesía que la busca y le es vedada," impidiéndole vivir esa "otra vida / la más cierta" (22).

Una vez que ha establecido su afinidad con la poesía, la hablante pasa a individualizar su yo con mayor precisión aún para eventualmente subrayar precisamente, y como era de esperar, su faceta de poeta; refiriéndose entonces a sí misma en la primera persona del singular (5). El poema "IV" sirve como una especie de paréntesis que permite a la hablante denunciar el materialismo del mundo utilitario que habita y que le impide alcanzar el tiempo y el lugar en los que detenerse a construir los espacios interiores individualizados que ansía:

¿Y cuándo, cuándo poder escribir?

¿Cuándo volcar tanto y tanto?

.....

las horas devóranse el ahora

¿Y cuándo, cuándo para mí? (23)

Los cuatro poemas que siguen describen la caída--el naufragio en la realidad empírica--es decir, los altos y bajos por los que pasa el ser humano empeñado en la lucha diaria, sin tiempo para el conocimiento propio. Así, por ejemplo, en el poema "IX" se queja de la escasez de momentos consigo misma y con la poesía:

Aquella llama azul que nos convocaba

era y no era nuestra.

Solíamos apresarla por instantes

pero su corazón voluble

fluctuaba y se escapaba (26)

En el "XII" subraya el desolador desamparo de la vida cotidiana:

Quiso una vida que fuera como un refugio

y no tuvo donde guarecerse. (29)

Y por último, en el "XIII," se refiere a la soledad radical--y a la falta de fe--en que concluye el viaje desasosegado de la vida humana:

En esa lúgubre estación donde nadie nos espera

la viajera arriba a la soledad total

la que a plazos le fue anticipada

durante las jornadas de tan largo viaje. (30)

Inesperadamente, el poema que sigue enuncia, si bien de manera impersonal, el fin del desespero al sugerir por medio del simbolismo optimista de los colores y del canto que evoca la posibilidad de que tal vez sí exista una vía de escape a la angustia existencial que la (nos) acongoja:

La luz es verde

si derramada donde persiste el ensueño

en el país de los delirios

.....

donde la flor que llora lágrimas de sangre

recupera sus colores

y canta. (31)

Este esperanzado poema inicia un cambio en el tono que hasta ahora ha predominado en el texto. Así, en el siguiente poema, el "XV," aunque la hablante continúa expresándose de manera impersonal, sugiere la posibilidad de "vivirse" en su espacio interior en los momentos de plenitud poética:

Vivir en los asombros es vivir
perfilando navíos en el espacio
encendiendo estrellas soles
en el tiempo por venir. (32)

Y son estos momentos los que al fin le permiten enunciar su nombre extratextual, Rita, si bien, y a tono con su recién nombrada identidad--que a pesar de su individualidad casi se podría calificar de "universalmente" cósmica--lo hace para rechazarlo, negándose a definirse de acuerdo a los límites más o menos estrechos de esa sola faceta externa histórica del yo que se conoce por el nombre de Rita:

Si digo mi nombre
inmersos están todos mis nombres
en ese nombre.

Pero yo no soy Rita sino yo

Me llamo yo. Soy yo.

Y esta primera persona del singular

no podría abarcarla

no sabría medirla ni definirla ni explicarla. (33)

La enorme complejidad de ser una persona idiosincrática y multifacéticamente única--la imposibilidad de privilegiar un sólo aspecto como representativo del ser individual--lleva a la voz poética en los dos últimos poemas a no decidirse por ninguna

faceta sino a desdoblarse. En el "XVII" la hablante dialoga con un tú indefinido que bien pudiese ser el lector implícito, pero también pudiese ser, y es lo más factible, otro aspecto de la persona poética, tal vez la niña inocente que fue en el paraíso perdido de su infancia:

Quise hablarte

por la que temerosa resguardo en mis pupilas,

por su clara adolescencia

frente a un vasto cielo azul,

.....

Quise llevarte, andarte, iluminarte,

por el jardín de las rosas sin espinas

mostrarte mis visiones

desde la gran rosa perdurable.

Por la niña que fui,

por esa otra,

que se asoma indefensa a mis pupilas. (34)

El poema "XVIII," el último de "El jardín...", inscribe por fin la faceta de su yo que decide reconocer como propia, la de la poeta, la que tiene en su mano el poder de nombrar. Es curioso, sin embargo, aunque no sorprendente, que se represente no por medio del "yo," la autorial y autobiográfica primera persona (6), sino por medio de la distanciadora tercera--"la otra"--más enajenante, pero más cargada también de resonancias postmoderna y angustiosamente existenciales:

Pero yo no soy yo sino la otra

la que recompone las voces que en mí persisten

la nadadora sumergida

la prestidigitadora de la mano en el papel

la que conjura palabras y exorcisa

la que ilumina los fragmentos

y calla. ("XVIII" 35)

La construcción de la voz poética en "El jardín...", culmina y concluye con este poema que inscribe la segura afirmación de la hablante sobre el poder de la palabra. Ahora bien, las dos partes siguientes del libro socavan desmintiéndola tal seguridad. La tercera parte, "Fuegos," recurre a un discurso más humanizado y anecdótico que el de "El jardín más difícil," para representar el fracaso de la poesía al nivel de las relaciones humanas. Los doce poemas que componen esta tercera parte narran la historia de una desesperanzada lucha por mantener una relación amorosa en la que diferencias de idiosincrasias personales impiden la comunicación. Ni siquiera la "divina" fuerza de la poesía es capaz de conseguir que estos dos seres latan al unísono. Es por eso que el último poema de esta tercera parte inscribe el fracaso de la comunicación personal:

Hay instantes

en que si toda la gracia nos tocara

sentiríamos el fuego sagrado

arder en nuestras cabezas

flamear en nuestras manos

y en las próximas.

Arderíamos de vida y de belleza

en luz transfigurados.

Pero el fuego quema más si de los dioses.

Así rara vez nos es

Al unísono otorgado. (51)

La cuarta y última parte del poemario, "Delirio de los días," presenta otra lucha igualmente destinada al fracaso: la que tiene lugar entre el tiempo y la memoria. Al escribir el poema que da fin al libro y a la cuarta parte, y que titula significativamente "Esa lluvia de fuego que nos quema," la voz poética señala el inevitable triunfo del primero:

Y el tiempo corre y fluye

la vida lo alimenta

lo alimenta la muerte que en sus brazos nos lanza

para avivar su llama cual si leños.

Nos va quemando lento, muy dentro nos consume,

esperanzas y faros va alejando,

cegando las estrellas.

Es el tiempo quien dicta la última palabra.

El tiempo,

Esa lluvia de fuego cernida que nos quema. (70)

Mi lectura de la construcción de la voz poética en "El jardín más difícil" dentro del contexto del exilio y de la reconstrucción del pasado por medio de la memoria en Esa lluvia de fuego que nos quema me permite concluir que Geda inscribe una imagen profundamente desoladora de la existencia humana. Imagen que, por lo demás, concuerda con la visión postmoderna del ser humano, visto como un ser desubicado en un mundo enajenante en el que la angustia de sus circunstancias le impulsa a debatirse en absoluta soledad en el vacío de la nada. La única nota de esperanza que el libro ofrece radica en

sugerir que la memoria es capaz de recuperar el pasado en la poesía, y que aunque esta recuperación sea sólo ocasional y por un efímero instante, cuando se sabe observar, esos poéticos "momentos de asombro" están siempre al alcance del ser humano porque forman parte de los hechos más triviales de la vida cotidiana. Este resquicio de esperanza no impide, sin embargo, que los últimos versos del libro insistan en recordarle al lector que hasta el poder de la memoria--la poesía--es sólo un espejismo, pues, como afirma la voz poética, el triunfo eventual pertenece al tiempo: "Es el tiempo quien dicta la última palabra."

Notas

1. Con anterioridad a este libro Geda había publicado los siguientes, *Develado silencio*(1963), *Cuando cantan las pisadas* (1967), *Mascarada* (1970; Premio Carabela de Oro) y *Vertizonte* (1977).

2. La búsqueda es uno de los temas centrales de la poesía de Geda. Para un estudio de este tema, ver los artículos que le han dedicado Catherine R. Perricone y Jesús J. Barnet.

3. La connotación de que el tiempo "vive," es decir, "se alimenta" de nuestra existencia se hace explícito en el último poema del libro:

Y el tiempo corre y fluye

la vida lo alimenta

lo alimenta la muerte que en sus brazos nos lanza

para avivar su llama cual si leños.

Nos va quemando lento, muy dentro nos consume... (70)

4. La lamentación la lleva a cabo en el quinto poema titulado "Todo lejos en muerte y en distancia":

Nada me salva ya ni me protege.

A la intemperie estoy, quemadas las raíces.

Murió la niña aquella, la mataron. (13)

5. Jesús J. Barquet interpreta *Esa lluvia de fuego que nos quema* como un autorretrato de la autora.

6. La escisión yo/escritor que inscribe esta estampa, así como el desconcierto sobre cuál de las dos facetas privilegiar, es reminiscente de la indecisión que representa el ensayo-autorretrato del escritor argentino Jorge Luis Borges, "Borges y yo."

Obras citadas

Barquet, Jesús J. "Una pelea cubana contra el tiempo" *Esa lluvia de fuego que nos quema* de

Rita Geadá." *Alba de América*. Revista Literaria 15.18-19 (Julio 1992): 327-40.

Geadá, Rita. *Esa lluvia de fuego que nos quema*. Madrid: Editorial Playor, 1988.

Manrique, Jorge. "Coplas." *Obras*. Edición, estudio y notas de Antonio Serrano de Haro.

Madrid: Editorial Alhambra, 1986. 241-300.

Perricone, Catherine R. "La búsqueda: Una fuerza integrante en la poesía de Rita Geadá."

The Americas Review 14.1 (Spring 1986): 61-70.

Thomason, Phillip. "The Quest of Rita Geadá." *Ariel* 1.1 (Fall 1993): 33-37.