

CIBERLETRAS

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

ISSUE 11

*La literatura mexicana de fines del siglo
XX*

July, 2004

TABLE OF CONTENTS

Sección Especial. La literatura mexicana de fines del siglo XX

- Demetrio Anzaldo
Las púberes canéforas, la sensibilidad social y sexual en la nocturna ciudad de México.
- Rosana Blanco Cano
Dislocamientos sexuales, genéricos y nacionales en *Infinita* de Ethel Krauze
- Persephone Braham
El corazón sangrante and *Crónica de las destrucciones*: Olivier Debrouse's critique of the mythic palimpsest
- Gabriel Cabello
Una estética para el vacío: *Diablo guardián* o la necesidad de la ficción
- Martín Camps
Narrativa mexicana finisecular: *La señora de la fuente* y otras parábolas de fin de siglo de Luis Arturo Ramos
- Cecilia Enjuto Rangel
Petrified Pasts: Octavio Paz and the Representation of Ruins
- Efrén Ortiz Domínguez
Sublime abyección: La poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos
- Diana Palaversich
El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick
- Rubén Pelayo
Los usos del lenguaje y los procedimientos estilístico-textuales en la novelística de José Agustín
- Juan Carlos Ramírez-Pimienta
Búsquenme en el Internet: Características del narcocorrido finisecular
- Juan Antonio Serna
El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*.
- Patricia Vilches
"Is It Your Border or Mine?: Linguistic Borders, Identity, and Subjectivity, in Mexican, Mexican-American and Dominican Fiction and Film"

Essays

- Carlos M. Andrés Gil
Crítica filosófica en *Primero Sueño*
- Aránzazu Borrachero Mendíbil
Mito, autobiografía e historia: notas para una relectura de Balún Canán
- Jesús María Vicente Herrero
Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900
- Susana S. Martinez
El retorno a la muerte en *Contra vida* y “El portón de los sueños” de Augusto Roa Bastos
- Águeda Pérez
La identidad genérica como sitio de conflicto en dos cuentos de Silvina Ocampo
- Claudia Soria
Santa Evita, entre el goce místico y el revolucionario
- Carmen de Urioste
Cultura punk: la “Tetralogía Kronen” de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido

Notas

- Alfredo Villanueva-Collado
Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De Sobremesa*: Patología o intertextualidad?
- Jorge Perednik
Octavio Paz y las intermitencias de la revolución
- Patricia Sánchez-Flavian
Como agua para chocolate As A Novel of Self-Discovery Formulated Through Parody
- Mayra Santos-Febres
Más mujer que nadie: los retos de las mujeres en el nuevo milenio

Reviews

- Juan E de Castro
A Crooked House: A Review of Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish-American Literature by Roberto Ignacio Díaz

- Carmen M. Rivera Villegas
Reseña de *Puente del cielo* de Adriana Díaz Enciso

Sección Especial. La literatura mexicana de fines del siglo XX

Las púberes canéforas, la sensibilidad social y sexual

en la nocturna ciudad de México.

[Demetrio Anzaldo](#)

Memphis University

...De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Pablo Neruda

But AIDS is a perfect illness because it is so alien to human nature and has as its function to destroy life in the most cruel and systematic way. Never before has such a formidable calamity affected mankind. Such diabolic perfection makes one ponder the possibility that human beings may have had a hand in its creation... Moreover, all the rulers of the world, that reactionary class always in power, and the powerful within any system, must feel grateful to AIDS because a good part of the marginal population, whose only aspiration is to live and who therefore oppose all dogma and political hypocrisy, will be wiped out... And yet it seems that the human race, the long-suffering human race, cannot be destroyed so easily...

Reinaldo Arenas

Surcando las sombras de la inhóspita realidad de la ciudad de México proyectadas por *Las púberes canéforas* (1983) del escritor José Joaquín Blanco, se mueve un mundo desconocido en el que pareciera no haber ninguna esperanza de cambio o que la esperanza fuera una cosa muerta, sin sentido; porque, en esta larga noche mexicana, los años sí que

han pasado en balde y la violencia contra los otros que siguen siendo los mismos llena todos los espacios de esta ciudad. En el presente narrativo de esta compleja y fragmentada novela, la prosa se llena con la sensibilidad social y sexual de estos homosexuales mexicanos que se desdibujan para formar la otra realidad de una ciudad de México perdida en el tiempo y en el espacio. La presencia de una ciudad agónica y de sus agonizantes cuerpos, emerge brutalmente para señalar su compartido protagonismo en este mundo y continuar la labor iniciada por el Vampiro de la colonia Roma cuatro años atrás: la supervivencia de los homosexuales en la ciudad de México.

Pero, ahora el deslumbrante sol visto en la prosa con la que hablaba y se hablaba de la homosexualidad, con la que el mismo Adonis García departía sus cosas y casos, se convierte en este claro-oscuro intenso del barroquismo literario en el cual Guillermo Álvarez convive con la cruda realidad de una ciudad perdida entre las sombras. Porque, más que un himno a la libertad sexual, *Las púberes canéforas*, es un lúgubre responso a la trágica situación que enfrentan los homosexuales perdidos entre los intersticios y espacios marginales del México de noche. Guillermo, un burócrata agachado sabe que se viene la noche inhumana para los que, como él mismo, han fracasado en la vida; pero que intentan vivir y convivir plenamente con su sexualidad, con sus cuerpos, con la ciudad. Las negras nubes de la corrupción y la mediocridad atenazan la vida de Guillermo y de los seres humanos que pululan por la deformada ciudad. La misma ciudad se presenta aprisionada en un espacio sin pasado ni futuro, como un cuerpo sufriendo una eterna agonía:

De noche, la ciudad de México tiene calles como cadáveres, sobre todo en los barrios viejos, como el centro. Ahí no está la ciudad moderna de avenidas rápidas y restaurantes con servicio nocturno, sino una ciudad muerta, murallas pardas de cemento con baldíos

como llagas; tiene movimientos de muerto --nervios finales, que lentamente se apagan-- como los semáforos que dirigen durante largos ratos un tráfico fantasma; nervios finales aun distantes, espaciados automóviles. Un mundo aparte, alejado de éste y de los demás siglos, del pasado y del progreso: edificios que podrían ser cuevas, barrios encerrados en sí mismos dentro de la oscuridad, como en una ciénaga verdosa y chirriante, autosuficiente, con sus propias leyes. (*Las púberes canéforas* (LPC), 21)

Hay aquí una dura prueba de supervivencia para todos los habitantes del cuerpo presente de la ciudad novelada que se ven obligados a comercializar con sus cuerpos; puesto que sus moradores yacen en un espacio fangoso por donde cruzan desolados esta otra realidad urbana que se ofrece al mejor postor. Esta ciudad de la noche eterna y etérea pasa como la muerte, fría, sin dejar rastro; sólo queda el dolor y el recuerdo enmarcado en el ambiente "autosuficiente" y distante de esta ciudad de México en la ficción.

La certidumbre de esta ciudad reaparece constantemente a lo largo de la novela para sublimar las representaciones de las actividades sociales y sexuales de estos ciudadanos que viven la vida de otra manera. La crudeza de las descripciones de este espacio urbano equiparable a la anatomía humana, son fraguadas a través del intercambio corporal que realizan los homosexuales que, enfrascados en la violencia citadina, violentan el orden social y ponen en evidencia la insolente comercialización que los prostituye y que prostituye a la ciudad; de tal forma que se transgreden las cosificaciones e identificaciones de la homosexualidad. Como la relación de Felipe y la Cacahuata en la que todo es una grotesca sustracción y adición comercial porque,

Entonces, al hacer el amor, la Cacahuata se olvidaba de su cuerpo: lo echaba al desgaire sobre la cama, como un trozo de vaca sobre el blanco mostrador de mosaicos de una carnicería, y se olvidaba de él; cerrando los ojos, se abstraía, y desde el rincón más

apartado y rencoroso de su conciencia, observaba clínica y profesionalmente el trazo ajeno, el comercio entre esa especie de medusa echada, esa foca aullante, y el chichifo que asumía funciones de castigador, de vengador de farsa, y a la vez, de criado obediente y mudo; esforzándose y sudando en su tarea de levantarle a la foca una especie de pierna; moverle el cuerpo un poco, jalarlo, penetrarlo, acomodarlo un poco más hacia la izquierda; ponerlo boca arriba, subirle las piernas, luego bajárselas; ahora menearlo hacia otro lado, arrodillarlo: penetrar y extraer y penetrar no un cuerpo, sino un músculo (pensando entre tanto, además en otra cosa, y conteniendo la respiración para prolongar el fuelleo), hasta que suficientemente degradado, lastimado (la Cacahuata rara vez se abría, ni se relajaba --había que romperlo, gemía: la Cacahuata no, sólo la foca echada), de repente se zafaba con un "¡basta!" autoritario, o de plano sin decir nada; y se largaba al baño, o corría al chichifo de la habitación, y reposaba y se recomponía durante unos minutos; se revestía de sus finos y vistosos trajes, arrugados y llenos de manchas, y echándose nuevamente a cuestras la chatarra de su cuerpo, salía echando madres, dando órdenes, indicando, regañando, llamando por teléfono a cuanto pistolero, proveedor, traficante, influyente, policía, burócrata o padrote necesitara para la transa del día. (LPC, 72)

Este sórdido choque de los cuerpos humanos en el espacio urbano de la ciudad de México, es de una brutalidad sin sentido, sin sentimientos, que da un fiel testimonio de la cruenta y desastrosa situación social de los años ochenta. México, capital, se mercantiliza y comercializa hasta con las carnalidades humanas. El cuerpo humano es un objeto/capital más dentro de la macabra danza nocturna procreada por una ciudad compleja y siempre distinta y distante de la visión/versión oficial. Es la imagen de una ciudad perdida y remeciéndose en sus males; porque, "Las púberes canéforas es una descripción alucinante

de la ciudad de México hundida en la descomposición física y la corrupción moral más aterradoras". (Muñoz, 28) Pero, también, es una novela que rompe con dogmas y tradiciones al hablar de una homosexualidad desplazada a los márgenes y con la que logra adentrarse en el cuerpo literario mexicano. La novela retoma esa marginalidad y la subvierte en un discurso novelesco complejo y siniestro en el que las alusiones a la homosexualidad son variadas, múltiples (Loisel, Schaefer, Muñoz, Pérez de Mendiola), sin complicaciones, como anuncia *La Gorda* que quiere gustar del sexo libremente y en una,

...como lucha libre entre veinte gentes: la masa humana de múltiples piernas, vergas, nalgas, cabezas, pelos entre todas las monumentales cabezas de piedra de quetzalcóatl y chac moolles y xochiquetzales y ehécatles y patécatles y xipe tóteques y miclantecuhtlis y demás dioses en un merry-fucking-around. (LPC, 60)

Pero, el discurso de la homosexualidad propuesto por Blanco rebasa las categorizaciones estereotipadas al permitir que sus personajes se mezclen sin importar preferencias, credos, prosapias, idiosincrasias, étnias o clases sociales (Loisel, 134). Y si bien se puede tomar como una novela homosexual a la manera vista en *Las aventuras, desventuras y sueños* de Adonis García el vampiro de la colonia Roma, *Las púberes canéforas* es otra cosa muy distinta; porque en la novela el tratamiento y actuación de la "homosexualidad" de los personajes escapa a las denominaciones preconcebidas. A través de su actuación y su contacto con los demás, podemos ver que hay personajes que son bisexuales (Felipe, Guillermo), mujeres que aceptan la homosexualidad de sus parejas novios o ex-esposos (Analía, Irene), hombres que ocasionalmente tienen relaciones sexuales con sus amigos o compadres (Fabián, Ignacio) y homosexuales que se dedican al fisicoculturismo (*La Gorda*, Felipe). Con lo que el concepto de homosexualidad tradicional ya no tiene cabida

dentro de un orden social diferente, dinámico y pulsante como el de la urbe metropolitana. Además, hay que contar con los prostitutos y prostitutas que ofrecen sus servicios a cambio del dinero necesario para subsistir en este ambiente tan caldeado como hostil. En alusión a este amplio spectrum de sexualidades en guiones performativos las ideas de Judith Butler en torno a la conexión entre identidad y sexualidad resultan, hasta cierto punto, esclarecedoras; puesto que,

Butler (1990, 115) seeks to denaturalise what she refers to as the 'heterosexual matrix' - 'that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders and desires are naturalised'. In doing so, she stresses that the apparent coherence of heterosex, where the binary structure of gender finds its complement in opposite-sex attraction, can be shattered by 'queer' parody of heterosexual identities. This assertion is based on the idea that the 'discursive chaining' of the sexed body to specific gender identities is not natural, but a regulatory fiction maintained through phallogentric and patriarchal discourse (Cream, 1995; Woodward, 1997). According to Butler, these discourses are subsequently located in the body and self, reinforced and reworked in performances of masculinity and femininity which involve particular styles of dress, hairstyles, ways of talking and ways of speaking. (Hubbard, 43)

Basados en esta semblanza, se puede decir que la serie de encuentros sexuales, homosexuales, bisexuales, heterosexuales que se plantean en la novela, desestabiliza las nociones dogmáticas de la sexualidad humana y destaca esa polisemia de significantes propuestos por la categoría de género sexual y que Blanco expone como seres arrebatados por la sensualidad, la pasión y la ambición. De allí que escenas del carnaval genérico, como las del "CONCURSO DRAG QUEEN 82 y MR. GAY HERCULES I", sean puestas en escena para poner en evidencia lo genérico como un simulacrum o,

"ambigüedades, sombras tan inconsistentes como las fantasías literarias urdidas por las calles nocturnas con la traidora energía de unos whiskies en el cuerpo". (LPC, 141) Es nuevamente Guillermo el que rememorando nos pone en contacto con esta urbana y humana situación al aludir a:

...esos muchachos escapados del hogar y la miseria chicha rumbo a los resplandores de la plenitud del dinero y de la noche; muchachos que florecían por las calles turísticas entre limosneros y empleados de traje; que reían y se aventuraban en una trágica ---ellos sí, capaces de tragedia-- suposición de que el mundo podía ser paradisíaco, una emoción sin fin ---y tal suposición les daba una diferencia con la mera belleza juvenil, un verdadero apogeo. Felipe, Fabián, Ignacio: cualquiera de esos muchachos... Y toda esa cuota de belleza y de vitalidad, que se iba extinguiendo en los vericuetos de la noche; dejando en los laberintos de bares y automóviles los perfiles de apogeo para encontrar el cinismo, los golpes, la delincuencia, el asco, la depresión, la policía, la vulgaridad del cliente atavista y regateador, eran el aura de la noche a la que había querido acercarse. (LPC, 128)

La homosexualidad y el espacio urbano de la ciudad de México son dos aspectos que sobresalen dentro del conjunto narrativo que se nos presenta como una inmersión en la vida de los otros, de estos otros que siguen siendo los mismos: los homosexuales que reviven y viven en esta penumbra humana. Sin lugar a dudas, es el México histórico el que reaparece en esta lóbrega noche que describe el amor de un viejo con su joven amante Guillermo y Felipe; y, es en donde convergen también "la pinche joda de los seres humanos" (75) y "los humos mentales de una lucubración de borrachera" (127). Es decir, es una narración en donde la realidad se trenza con la imaginación, donde la pasión se mezcla con la tragedia y donde el deseo homosexual fluctúa libremente. Como ha señalado Clary, St. John Loisel en su análisis:

The novel then obeys a desire, the desire of encouraging homosexuality to express itself (and to confess itself). This is the narrative project that motivates the wanderings of Guillermo as well as the incursions into the poetic universe at various times throughout the text. He seeks truth and the satisfaction of desire. The novel responds to a vital homosexual question, but it also searches to fill a universe constructed under the "sign" homosexual. (138)

Aparte de mostrar la valía de la realidad homosexual, *Las púberes canéforas*, desgarrar las sombras de la noche y nos muestra ese universo construido por el barroquismo de Guillermo que narrado por Felipe o el autor, revelan el devenir de esta ciudad de México prostituida y podrida por sus gobernantes. Es relevante señalar el artificio de la prosa social de un narrador homosexual que sabe lo que quiere, que conoce de lo que está hablando y que dialoga con la tradición para subvertir el orden de las cosas. *Las púberes canéforas* es construida a partir del entrecruzamiento de géneros y formas literarias que sorprenden por la sofisticada superposición y confección; puesto que, si al principio se relata una historia sacada de los más clásicos estilos policíacos, inmediatamente se nos anuncia una típica historia de amor nacida bajo el modelo de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Al empezar, la novela presenta una muestra de la violencia desencadenada por el viejo centro de la ciudad de México, el crimen de una mujer y el secuestro de su acompañante. Es este recorrido incierto hacia las goteras de la ciudad y donde Felipe, joven de 18 años, salva la vida tras sufrir la brutal golpiza a manos de dos esbirros de la guardia personal del senador Domínguez; su regreso a la ciudad marca a las historias que siguen. A continuación y durante el resto de la novela, se entrecruzan las divagaciones y descripciones de Guillermo, amante enamorado de Felipe, y las voces del

narrador que nos cuenta la misma historia en la cual todos los personajes que aparecen mantienen relaciones muy estrechas y conflictivas que rayan en lo trágico.

Esta complejidad de la novela se agudiza por el uso estratégico de los poemas que se insertan a lo largo y ancho de la narrativa y que sirven para resaltar más las sensaciones intensivas del narrador y llegar a ese "lenguaje lleno de suspensos que envuelven iridiscencias de las profundidades. Lo poético, en tanto forma apolínea, estética, puesta al servicio del elemento dionisiaco" (Néstor Perlongher, 144). Al mismo tiempo que se potencializa la poesía, señala la relación íntima entre la sexualidad de los personajes y la muerte que los acecha en todo momento. La muerte de Claudia al principio y la inminente muerte de La Gorda al final reafirman esa relación entre el amor y la muerte (Loisel); sin pasar por alto el hecho de que sea un responso el que le dé el título a la obra. Con esta finita imbricación entre prosa y poesía, realidad urbana y tradición cultural que se presenta en la larga noche de la novela, las actuaciones y elucubraciones de los personajes se intensifican. Sin embargo, en el texto mismo se intenta deslegitimar a estos dos formatos tradicionales de la novela y a la realidad del entramado literario. Guillermo, hacia el final de la obra, se cuestiona y deja en entredicho todo lo que ha pasado para proponer:

Todo podía haber sido una simple riña de honor entre chamacos desesperados. ¿Pero qué más daba? Que no existiera el Bingo-Bango, ni el pedazo de bosque por la carretera a Cuernavaca, ni el Senador Domínguez, ni el dart negro, ni el judicial que había intentado ligárselo a fuerzas y lo había perseguido --seguramente otra invención-- al Hotel Radamanto. Tenía la verdad, al menos, de las historias que Felipe se contaba a sí mismo, para traducir a figuras dignas de su vitalidad la realidad mediocre y brutalmente gris. Podía ser. Y que no existieran, por supuesto, Fabián e Ignacio; que los nombres se

intercambiaran; que los hechos se pusieran en duda, se entremezclaran, se perdieran unos en otros; qué más daba: todo quedaría a su justo nivel: humos mentales de una lucubración de borrachera. Hasta, tantas cosas ocurrían en la ciudad, podía haber sucedido gran parte de lo imaginado. (LPC, 127)

La incertidumbre de la realidad narrada se problematiza porque ya no se sabe si lo que pasó fue verdad, si sólo fue otro producto de la imaginación desbordada de Guillermo o de los casos que se suceden en la ciudad. Guillermo, al mezclar la historia con la imaginación, cuestiona lo que Felipe pensó o inventó, lo que él mismo cree que Felipe pensó, inventó o en verdad le sucedió. Como ha argumentado Claudia Schaefer, "given the tone established by the first chapter, what is declared by day does not necessarily coincide with what is practiced by night". (136) Entonces, este frustrado novelista, - Guillermo va dejando "apuntes", "notas" y "episodios pensados" (Fabián/Ignacio)- que nunca escribe, oscurece y difumina los límites entre "realidad" y "ficción" y arremete contra la tradición de la novela misma; puesto que pone en jaque la convención novelesca de que todo lo que ocurre en ella sea "una verdad de la ficción".

Es así que en esta noche de ficción ficcionalizada, se puede observar cómo las citas literarias, poemas y sonetos, con los que Guillermo nos cuenta su amor y la verdad de sus sentimientos hacia Felipe se convierten en palabras vacías. Cuando su errancia termina, la historia, su historia y drama personal son sólo palabras, "literatura que no sirve"; puesto que, "Al final de cuentas, la literatura es el arte de lo indecible, la única página digna de ser escrita es la imposible" (LPC, 134). En esta escritura que se invalida a sí misma sobresa la prestancia y la versatilidad de la juventud de los cuerpos hermosos de los jóvenes amantes: Felipe, Ignacio, Fabián y Analía; este último personaje podría ser otro giro del lenguaje y connotar lo anal ya o yo anal en que se centra la narración. En la

novela nada se sabe con certeza y ante la imposibilidad de definición o de ser algo más, la narración intenta romper con el texto mismo (Loisel) cuando Felipe -el amante Adonis cansado de la vacía y frustrante humanidad de Guillermo- refuta las ideas y poses de su amante y le dice:

Pinche Guillermo, que se fuera al demonio con su kulturita: ¡qué sabía él de treparse a un coche en una esquina nocturna: ésas eran las nuevas aventuras de emoción, el Mar de los Sargazos de los viaductos o los Mares del Sur de las avenidas suburbanas, donde uno lo arriesgaba todo y a ojos cerrados, con gente absolutamente desconocida! ¡Qué sabía él de lo que se aprendía y vivía durante dos horas en un lote baldío, fornicando entre las ratas y olor de basura que se pudre en bolsas de polietileno con los logotipos del supermercado cercano! ¿Qué libro podía tener la sabiduría de dos horas en hoteles de una sola noche? El conocimiento Real, no de a mentiras, en palabritas, sino real: la pinche joda de los seres humanos.(LPC, 75)

Sin embargo, el rompimiento con la novela nunca acontece ya que Felipe también forma parte de la misma ficción y aunque este conocimiento de la realidad social que comenta es lo que no se pone en duda, al usar la misma palabra escrita, vuelve a reificar lo que ha intentado transgredir; es decir

...It loses view of the fact that there is not an escape from this side of the text; the literary deed itself, its existence, distribution and consumption as far being a product condemns it to be a vehicle of the very ideologies that it would like to destroy. (Loisel, 142)

Y claro que no puede escapar a su sino puesto que para ello fue creado y armado con el lenguaje literario de la tradición; pero lo que sí consigue es dar vida al sentimiento homosexual y a la homosexualidad que también pertenece a la cultura occidental,

mediante el uso de la poesía que es un sistema tradicional autosuficiente y de la prosa que habla y dialoga con conocimiento de los lenguajes sociales y literarios.

Esta sujeción por parte del texto a las citas de la poesía barroca, es otra señal de esta atadura a la tradición; pero, a la vez, es una manera de transgredirla y sumergirse en el tema de la homosexualidad vivida al interior de la negra ciudad representada en el texto. Con lo que de nuevo tenemos el enfrentamiento entre los discursos de la tradición y los contestatarios o de la vanguardia literaria que se enfrentan en el espacio urbano. Porque en este diálogo entre la palabra por la palabra y la palabra social o de la novela, aparte del retruécano y el juego como gestos que evaden la muerte a través del placer en la palabra o el concepto, representa una protesta ante la situación social que los homosexuales y no homosexuales viven en la ciudad de México, como señala acertadamente Claudia Schaefer:

Blanco's 1983 novel falls squarely within the time of revelry, albeit tingled with some measure of uncertainty, and is a chronicle of the insurgent violence in the metropolis, of a utopian world upon which the shadows of doubt and disbelief are beginning to fall. Yet we also find at the core of the text a sustained debate of sorts on the representations of homosexuality in life and in art, and therefore a tacit refusal to give in to phantoms, persecution, ingenuous celebration, or even social invisibility. Blanco's characters represent a counterpoint to one another, a tension between the desire to explore homosexuality and the limits placed on such desires whether by means of physical violence or psychological repression. The big question, however, is that of "difference" or, as Ruiz Esparza puts it, the opposition between "lo homosexual como ansia de participación" (homosexuality as the burning desire to participate) and "la homosexualidad como estrategia de rebeldía" (homosexuality as a strategy of rebellion)

(247). By engaging this dilemma as the heart of the narrative, Blanco's novel forms a point of transition between the stimulus of liberation and the necessity of self-examination. (Schaefer, 136)

Es por todo esto que no es fortuito el título de la novela ni lo es el hecho que giren a lo largo de ésta una serie de poemas, entre los cuales destacan el responso a Verlaine y los versos quevedianos. Estos dos poemas que sirven de epígrafe y epílogo, respectivamente, fundamentan a esta palabra tensionada en la cual los límites se borran, las identidades siguen fluyendo y la palabra libera nuevos y candentes significantes. El título de *Las púberes canéforas* aparte de señalar la complejidad del nombre y el ludismo del escritor al retar a su lectores, adquiere connotaciones singulares; por una parte, indica el lado negro de la homosexualidad vivida por el poeta simbolista francés Verlaine iniciador del movimiento Decadentista (Loisel, 147); y, por la otra, "púberes canéforas" of the title,(is) a reference to virginal maidens at the service of the goddess Diana taken from a modernist poem by Nicaraguan Rubén Darío...",(Schaefer, 140-1) Es decir que, desde el mismo nombre de la novela, tenemos la imbricación de los conceptos tradicionales y vanguardistas, de la sexualidad oficial y de la homosexualidad transgresora. De tal forma que el discurso homosexual ya forma parte del canon; de esa complejidad fragmentada en que se ha convertido la literatura mexicana. De ahí que se lea en la solapa de la novela de Blanco:

Las púberes canéforas pertenece a esa tradición de la novela mexicana que, lejos de proponerse complacer la lectura conformista y sublimar la realidad, se esfuerza por desagradar, por contradecir y por someter el arte al fuego de la llaga.

Es decir que esta novela enfrenta a la palabra con la realidad histórica y simultáneamente cuestiona la importancia del hecho literario per se. Esta es la idea que persiste al examinar

detenidamente a esta narrativa que se desborda y borda una realidad lacerante que subvierte a la poesía para convertirla, junto con la prosa vertida, en modalidades narrativas que se adhieren a la tradición tras pasar el momento de su citada perversión. Las fantasías literarias impuestas por Blanco, se estrellan en el duro marco de la realidad citada, aludida. Además quedan convertidas en críticas laudables al aprender y aprehender a la huidiza palabra literaria, que si bien no es la realidad misma, sí está sustentada en la realidad cotidiana de ese México demarcado en la novela como un espacio moribundo lleno de injusticias, abusos e infamias. Es el cáncer social que se siente por todo el país y que, en boca de La Gorda, se describe de la siguiente manera:

...No te creas que te asaltan y te encueran en la calle y ya; no, los meros rateros son la gente decente; y difícilmente se puede encontrar allá un peso bien habido. Y cómo hay dinero, dinerales. Todo mundo dice de la mañana a la noche que el gobierno es un ratero y un ratero y un ratero; y luego sale que todo mundo, digo, toda la gente decente, está ¡dentro! del gobierno, sumido hasta las orejas en el gobierno; y que tiene negocios con Banrural, que con el ejército, que con el PRI, que con el Instituto Mexicano del Café, que con los bancos, que con los transas del comercio. Bueno, digamos que hay rateros como en todas partes, así muy empresarios, todos con sus S.A. y S. de R. L. y S.A. de C.V. etcétera; pero allá se nota mucho porque, a final de cuentas, Tapachula no es sino un pinche pueblo en mitad de la selva, inflado por el café y las maderas. Y porque allá se le nota más lo cabrona a la gente, no como aquí que nada más inviertes en acciones y te depositan tus intereses a tu cuenta de cheques y ni te ensuciaste las manos; allá a cada rato hay matazones de indios, que también tienen lo suyo y se defienden a machetazos, y hasta con fusiles y ametralladoras de repente... (LPC, 57)

La imagen trágica de la ciudad de Tapachula Chiapas y de todas las ciudades mexicanas se aviene de manera justa a la inmolación perenne de los homosexuales que se nos pinta en Las púberes canéforas. La ciudad deviene en el texto como un personaje central puesto que es aquí donde pasan todas las cosas que nos anuncia Guillermo/Blanco.

Y la ciudad de México locus del placer, del poder y de la prostitución para estos seres nocturnales que la reconstruyen de forma diferente, es una ciudad que los protege y que los destruye al mismo tiempo. En este ir y venir por la citada ciudad, Guillermo va marcando los lugares más importantes de la cartografía capitalina. Desde el inicio de la novela, la ciudad y Guillermo están juntos en su lucha por señalar la incierta realidad que viven; por medio de esta prosa social que los rebasa, juntos repasan etapas y lugares históricos en su caminar por la cartografía urbana. La creciente utilización de la ciudad, como comparsa en el devenir existencial de Guillermo, tiene el propósito de señalar no sólo la interrelación del espacio humano con el urbano sino el de demostrar cómo, por medio de fragmentos arquitectónicos, se reconfigura más certeramente una infinita ciudad de México que se cae a pedazos. A partir del Zócalo capitalino vamos desplazándonos por las calles y avenidas de una ciudad fantasmal, pero que se reconoce por la prestancia de los nombres y de las descripciones del medio urbano que no se puede confundir; puesto que se trata de la vida y del desarrollo de una ciudad tradicional que se metamorfosea por el impacto de las políticas modernistas impuestas desde el gobierno central. Es una ciudad inserta en la vorágine del progreso y la proletarianización (Brushwood).

Así yendo del Hotel Radamanto, viejo inmueble de los años cuarenta, hasta las torres de cristal del Paseo de la Reforma, los personajes viven una reconfiguración del proceso generativo y degenerativo en que incurre la ciudad y sus ciudadanos. Como el acontecido

en la colonia Condesa, antiguo reducto del porfiriato que se transforma en noche durante el día y que ha pasado por significativas transformaciones:

Ya era una zona de negocios. Y resultaba estruendosa y congestionada durante el día, sin lugar para estacionarse, con multitud de coches trepados en las banquetas, estacionados en doble fila, y oleadas de caminantes apresurados que tenían que sortearlos, o de plano abandonar las banquetas invadidas de automóviles en desorden y bajarse a plena calle, y abrirse paso entre los automóviles atascados en medio de un atronar de cláxones. Durante la noche, en cambio, esta parte de la ciudad parecía pacífica, con sus altos edificios oscuros, sus avenidas que en la oscuridad recobraban su amplitud; los porteros que dormitaban en modernos lobbies penumbrosos. Resultó el lugar ideal para abrir un antro: se puso marquesina de luces, unas fotos de coristas, tamaño natural, casi encueradas. Y durante el día, esta publicidad cabaretera no desentonó con la publicidad de bancos, agencias de seguros, restaurantes, tiendas especializadas, supermercados. Un producto más, un negocio más de la ciudad. (LPC, 79)

Esta transformación de la ciudad ocurre en un lapso relativamente corto; pero más que la notoriedad de cambio, consecuencia de la innovación tecnológica, lo que se aprecia es la deformación del espacio urbano. La alteración del medio ambiente cambia enteramente la vida de las personas que la crean, pero sobre todo, de las que la viven. El frenesí del tráfico humano y vehicular, es producto del enloquecido tráfico de mercancías; de los productos de consumo que se le imponen a una población expectante, apática y literalmente condescendiente, si no es que sirviente del gran capital. La aceptación de esta comercialización es favorecida por un público que gusta de lo que se le prohíbe, de aquellas carnalidades que se ofrecen al mejor postor. La venta inhumana de los cuerpos

ofrecidos como objetos de consumo y diversión, marca diametralmente a la ciudad; puesto que la realidad de la noche no es la misma que la del día.

La modernización y la sobrepoblación han llegado a incrementar la corrupción y la pobreza que viven los mexicanos en la otrora Ciudad de los Palacios. Sin embargo, esta realidad va más allá y por todos lados se observa a una ciudad en decadencia que ya no puede vivir en las maravillas del pasado; la realidad ha llegado y se muestra en los puntos más tradicionales y neurálgicos de esta gigantesca ciudad. Guillermo en su andar perdido, hace un alto y mira que su casa, la casa de los hombres, de los homosexuales ha entrado en plena decadencia, como él que se encuentra bajo los efectos de su cruda realidad, de paria, homosexual, fracasado y despechado; así, la ciudad enfrenta la cruda realidad de la ciudad que tras la euforia petrolera materialmente se cae a pedazos, como se evidencia en el siguiente pasaje:

Estaba en Insurgentes Norte, a la altura de la estación de Buenavista, mirando desde un destartado puentecillo peatonal (armado con inestables tubos y tablonés, sobre la avenida) el todavía monumental, aunque ya viejo y ceniciento, Puente de Nonoalco, en otro tiempo augurio de la modernización que se ambicionaba para la capital de México, y ahora --a la luz sucia, neblinosa, como filtrada por un lienzo oscuro-- estorbosamente gigantesco y curvo, como rúbrica en garabato del triangular rascacielos del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos...[...] A un lado de la avenida, en un amanecer grisáceo y violeta de una ciudad contaminada --un crepúsculo matinal entre cendales de smog y vientos rápidos y fríos-- iban particularizándose los edificios de la Unidad Tlatelolco, tan semejantes al puente en su pretensión de aerodinamismo y modernización: la gran aportación del México lopezmateísta de principios de los años sesenta al urbanismo mundial..(LPC, 103)

Esta fragmentación del espacio urbano reconoce la inmensidad de las transformaciones y de la vitalidad herida de una ciudad que no se puede atrapar; porque escapa hacia otra realidad que no es la imagen oficialista que se le vende al público. La arquitectura muestra las huellas de la turba enloquecida que se arremolina en torno a la falsa idea del progreso y de la modernización de una sociedad que no tiene espacio sino para los seguidores de estas sirenas que le cantan al derroche y al vale madrismo capitalino. La ciudad que nos presenta el mirar de un homosexual perdido y hundido en la decadencia personal, es la ciudad que todos habitamos y la que nos cierran los ojos porque seguimos enceguecidos por la burla y la burda idea de que México es la capital del mundo; de que "como México no hay dos". Lo cierto, es que no hay un solo México que pueda hacer valer los derechos humanos de todos sus ciudadanos.

No hay tampoco una sola ciudad de México sino que la urbe que creíamos percibir, en realidad es un complejo dinámico de fragmentos que van constituyendo a las ciudades insólitas que recorreremos conjuntamente con Guillermo durante su agónico deambular por barrios, callejones, calles, avenidas, parques y monumentos en la ya larga noche urbana. Así, en este recorrido se vuelven a señalar sitios históricos de todas las épocas y zonas pobladas por todas las clases sociales. Las ciudades de la noche son como mares picados y embravecidos en los que todos tratan de sobrevivir. No sólo se parte del Centro Histórico hacia todos los lugares sino que desde todos los lugares se llega al Zócalo capitalino; el centralismo del gobierno mexicano continúa castrando las vidas humanas. La lúgubre noche mexicana lo mismo cubre a los Baños públicos del viejo centro que a las exclusivas Lomas de Chapultepec; el error trágico se ha completado.

La noche es larga y México vive en penumbras; las calles y avenidas son una prolongación de las vicisitudes humanas; pero, en este espacio no hay lugar para los otros,

para los despojados de su propia tierra. México existe en la novela como una realidad intangible en la que se mueven los fantasmas y las fantasías de la población que se resiste a entender que ya estamos en la pendiente hacia nuestra propia destrucción. La ciudad de México nos consume y la consumimos todos. Por eso la inmolación de seres como La Gorda es cosa de todos los días; los homosexuales son sacrificados indiscriminadamente en aras de una burda fantasía imperial doblemente patriarcal. La novela cuestiona esta realidad y se pregunta:

¿Para qué andarle buscando amor a un mundo que no lo tiene?, se decía La Gorda: todo es pulsión sexual, carnal, y siempre resulta artificiosa; en algún futuro o incluso en el presente, en alguna otra parte del mundo y hasta de la misma ciudad de México, alguien artificiosa, verídicamente copularía con botellas, con puertas, con cerraduras, con sedas o con suéteres. (LPC, 144)

Los tiempos han cambiado y la misma ciudad lo demuestra porque, en el pasado el homosexual era reducido a navegar entre calles oscuras, quicios sombríos, cuartos sumidos en la penumbra, parques destruidos y ciudades perdidas. Ahora, la homosexualidad está a la vista, existe y es una realidad de la ciudad cosmopolita. Es la ciudad de México vista a través de los ojos de este otro ser humano que se resiste a caer en la mediocridad; el homosexual que se rebela contra los cánones (Schneider) y propone crear un nuevo espacio dentro de la ciudad en el cual pueda convivir con los demás. Los deseos y sueños de La Gorda son el anuncio reiterado a lo largo de la novela de una radical apertura al reconocimiento de las infinitas pulsiones de la sexualidad humana; de la homosexualidad que anhela verse incluida en la consideración de las identidades y de los procesos culturales que bogan por el mundo.

Pero, estos deseos de La Gorda se ven truncados cuando decide desafiar a la homofobia rampante porque piensa que ya es suficiente el tiempo que ha pasado ocultando su preferencia sexual. Es por eso que se entrega a los esbirros del "orden" legal y moral de una corrupta sociedad. Su muerte es el preludio de las subsecuentes persecuciones y crímenes en contra de la lesa humanidad de estos otros seres humanos. Por desgracia, sobre la ciudad y la homosexualidad caen las sombras apocalípticas: "México ocupa el segundo lugar en asesinatos de homosexuales en América Latina. Brasil el primero. Violencia criminal por odio homofóbico. En los últimos tres años suman 125 las víctimas". (La Jornada. 7 de mayo de 1998; citado por Loyden, 139) Se viene la noche en Las púberes canéforas porque los otros, los de entonces, siguen siendo los mismos. Y antes de que la noche caiga inmisericorde sobre la humana ciudad, los homosexuales prefieren avivar la llama viva de la esperanza y la libertad de esta palabra social con sus cuerpos, con sus deseos, en un error que, significativamente, no cesa para ese yo itinerante: Invicto vencedor, jamás vencido ...

Bibliografía consultada

Abbas, Ackbar. "Dialectic of Deception" in Public Culture. II. 2 (1999): 29-45.

Acevedo, Zelmar. Homosexualidad: Hacia la destrucción de los mitos. Argentina: Ediciones del Ser, 1985.

Afshar, Mahastí. "¿Por qué la ciudad de México?" en Cámara! Ciudad de México: monumentos de una nueva generación. Picture Mexico City: Landmarks of a New Generation. Ed. Corzo Miguel Angel.

The Getty Conservation Institute in Association with La Vaca Independiente. Los Angeles California/Mexico, 1997.

Bal, Mieke and David Vanderburgh. "Passagen 2000: The City, Pace and Space", Parallax. 5.3 (1999): 1-8.

Balibrea-Enríquez, M.Paz. "Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano: en Confluencia Revista Hispánica de Cultura y Literatura. 12.1 (1996): 38-56.

Barthes, Roland. "Fatalidad de la cultura, límites de la contra-cultura", El grano de la voz. México: Siglo XXI Editores S. A. de C. V., 1985. 156-162.

Betsky, Aaron. Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire. New York: William Morrow and Company, Inc., 1997.

Blanco, José Joaquín. La púberes canéforas. (1983) México: Ediciones Océano, S. A. 1985.

...- Crónica literaria Un siglo de escritores mexicanos. México: Cal y arena, 1996.

...- "Ojos que da pánico soñar" en Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana. México: Ediciones Era, 1981. 181-90.

Blecua, Alberto. Prólogo a La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Madrid: Editorial Castalia, 1982.

Brushwood, John S. "A Place to Belong: Armando Ramírez and Mexico City" in Hispania. V 67. 3 (1984): 341-45.

Bulliet, Richard W. "Epilogue: The Twenty-first Century", The Columbia History of the 20th Century. Ed. Richard W. Bulliet.

New York: Columbia University Press, 1998. 557-564. Covarrubias, Alicia. "El vampiro de la colonia Roma, de Luis Zapata: La nueva picaresca y el reportaje ficticio". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. XX, 39 (1994): 183-197.

Dávila, Roxanne. "Mexico City as Urban Palimpsest in Salvador Novo's Nueva Grandeza Mexicana", Studies in the Literary Imagination. 33.1 (2000): 107-123.

De Leeuw, Marc. "Berlin 2000: Fragments of Totality -Total Fragmentation", Parallax. 5.3 (199): 58-68.

D'Lugo, Carol Clark. The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form. Austin: The University of Texas, 1997.

Foster, David William. Sexual Textualities. Essays on Queer/ing Latin American Writing. Austin: University of Texas Press, 1997.

Grosz, Elizabeth. Space, Time , and Perversion. Essays on the Politics of Bodies. New York: Routledge, 1995.

...- "Bodies Cities", Sexuality and Space. Princeton: Princeton: Architectural Press, 1992. 241-253.

Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque" in Literature as System. Princeton: Princeton University Press, 1971.

Hubbard, Philip. Sex and the City. Geographies of Prostitution in the Urban West. Brookfield USA: Ashgate Publishing Company, 1999.

Irwin, Robert. "La homosexualidad cósmica mexicana: Espejos de diferencia racial en Xavier Villaurrutia". Revista Iberoamericana. LXV 187 (1999): 293-304.

Jackson, Kenneth T. "Cities", The Columbia History of the 20th Century. Ed. Richard W. Bulliet. New York: Columbia University Press, 1998. 528-542.

Lapassade, George and René Loureau. Claves de la sociología. 3a. edición. Barcelona: Editorial Laia, 1981.

Loisel, Clary St. John. Postmodern Construction of Sexual Identity: Male Homosexuality in Five Contemporary Mexican Novels. Dissertation. UMI: 9703574. University of Florida, 1996.

Lorenzano, Sandra. "La narrativa urbana: "el amor y el espanto". Memoria. Las palabras y las cosas. 106 (1997) 1-8. <http://www.memoria.com.mx/106/106mem09.html>

Loyden Sosa, Humbelina. Los hombres y su fantasma de lo femenino. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1998.

Llamas, Ricardo. Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a <<la homosexualidad>>. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1998.

Llorca, Vicenç. "Escribir sobre la ciudad". Vilanova i la Geltrú, 12-7-97. <http://www.vilanova.org/tintec/ponencia/llorca.htm>

Muñoz, Mario. "En torno a la narrativa mexicana de tema homosexual", La palabra y el hombre. 84 (1992): 21-37.

Molloy, Sylvia and Robert McKee Irwin. Hispanism and Homosexualities. Durham and London: Duke University Press, 1998.

Monge, Raúl. "La ciudad de México, como negocio, sepulta la grandeza de sus barrios históricos", Proceso. 1035 (1996): 52-57.

Novo, Salvador. La estatua de Sal. México: CONACULTA, 1998.

Parameshwar Gaonkar, Dilip. "On Alternative Modernities", Public Culture. II.I (1999): 1-18.

Pérez, Francisco R. "El infierno social y personal del marginado: El homosexual en la ciudad de México", College Language Association. 41.2 (1997): 204-221.

Pérez de Mendiola, Marina. Gender and Identity Formation in Contemporary Mexican Literature. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998.

...- "Las púberes canéforas de José Joaquín Blanco y la inscripción de la identidad sexual". Inti 39 (1994): 135-150.

Quemain, Miguel Angel. "La picaresca sentimental": entrevista con Armando Ramírez. La Jornada Semanal. 298. (26 de febrero de 1995): 26-31.

Resina, Joan Ramon. "Lazarillo de Tormes y el lector", Archiv. 226, 141. 1 (1989): 52-67.

Rivera J., Héctor. "Luis Guillermo Piazza y José Luis Cuevas, quienes bautizaron la Zona Rosa, rememoran sus días de gloria", Proceso, 1112 22 de febrero (1998): 54-55.

Ruiz, Vladimir. "Prostitución y homosexualidad: Interpelaciones desde el margen en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata", Revista Iberoamericana. LXV 187 (1999): 327-339.

Sahuaquillo, Angel. Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Stockholms:Stockholms universitet, 1986.

Schaefer, Claudia. Danger Zones. Homosexuality, National Identity, and Mexican Culture. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

Schneider, Luis Mario. La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política. México: Editorial Patria, S. A. de C. V., 1997.

Séneca, Lucius Annaeus. Tratados morales. (1943) Traducción directa del latín por Pedro Fernández Navarrete. 4a. Edición. México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A., 1961.

Swensen, Cole. "The Body and the City" en History of European Ideas. 16. 1-3 (1993): 31-40.

Torres-Rosado, Santos. "Canon and Innovation in Adonis García: A

Picaresque Novel", Monograph Review/Revista Monográfica. VII. (1991): 276-283.

Westmoreland, Maurice. "Camp in the Works of Luis Zapata",

Modern Language Studies. Vol. XXV.2 (1995): 45-59.

Zapata, Luis. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma. México: Editorial Grijalbo, S.A,1979.

...- Adonis García. A Picaresque Novel. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1981.

Dislocamientos sexuales, genéricos y nacionales en *Infinita*

de Ethel Krauze

[Rosana Blanco Cano](#)

Tulane University

Infinita (1992) de Ethel Krauze es una obra que ofrece la posibilidad de reconocer, al final del milenio, cómo las lógicas subyacentes a los mecanismos culturales siguen armando las narrativas sobre la identidad nacional a partir de la constante producción y regulación de los cuerpos que son inscritos como genéricos y nacionales. El propósito de este trabajo es mostrar cómo esta autora, aún narrando, propone una obra que deconstruye al gran cuerpo mexicano a partir de la relativización de la norma que ha sido fundamento de naturalización de gran parte de los discursos nacionales de América Latina: la norma heterosexual.

Mirar los textos producidos en el sistema que se imagina como lo nacional, obliga en México a reconocer que la nación, como define Homi Babha, ha sido narrada metafóricamente a partir de mitos que en forma compulsiva se conjugan para buscar una unidad básica que otorgue coherencia y homogeneidad a las pluralidades identitarias que, en consecuencia, nunca son abarcadas en el territorio definido como nacional. La ambigüedad de estos proyectos nacionales, como discute Bhaba, discurre a partir de dos elementos básicos que impiden la estabilidad del orden de significado elaborado a través de un cúmulo de alegorías: por una parte están los sistemas que anteceden a determinado proyecto y por otro su intrínseco carácter temporal (1-2). La narración nacional, asimismo, crea las fronteras del cuerpo que busca reconocer como propio y

destierra de sus dominios a todas aquellas identidades otras que atenten contra la añorada estabilidad territorial a partir de la convivencia y la re-producción de los mitos hegemónicos. La supervivencia del sistema que se autoimplanta como nacional depende, como señalan Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, de una serie de "mecanismos de normalización" para su legitimación: "As a modern regime of power, the state utilizes a series of 'mechanisms of normalization' that come to rest on the body and trough which power relations are produced and chanelled"(14-15). Retomando las ideas de Foucault (1977), Radcliffe y Westwood discuten cómo estos mecanismos, al descansar directamente sobre el cuerpo e incluso producirlo, ejercen en los individuos el efecto de "encarnar" la nación: es decir, se vive a la nación, se la ejecuta a partir de los comportamientos que el propio cuerpo ejerza.

El análisis del funcionamiento de los mecanismos de normalización, hace necesario revisar las ideologías sobre las cuales se ha construido el proyecto de estado-nación según el contexto del cual se trate. Como señalan Benedict Anderson, Doris Sommer, Jean Franco y Marie Louise Pratt, México, como parte de América, es heredero de la tradición ilustrada al plantear, a partir de las consecutivas independencias políticas de Europa, una concepción de Estado que reprodujo el republicanismo burgués. Este, desde sus comienzos, propuso un orden nacional en el cual el gobierno buscó representar en sus actos constitutivos al espíritu racional ilustrado. Después de varias décadas de conflicto e inestabilidad política y social, el fin del siglo XIX significó para la historia nacional mexicana el principio del establecimiento de mitos consolidados, primero, durante el Porfiriato y transformándose, después, con el triunfo de la familia revolucionaria.

La modernidad para México fue traducida entonces a partir de compulsivas intenciones de racionalizar, categorizar, diagnosticar, regular y vigilar aquello que se mantuviera inteligible a los proyectos de racionalización y nacionalización de la vida. La constitución compulsiva de géneros fue, y ha sido, discurso clave de domesticación, sobre todo del cuerpo femenino, para así mantener la melancólica ilusión de cuerpos que encarnen y perpetuen, a una misma vez, las relaciones de poder y las identidades nacionales. Si el discurso nacional es, como asegura Babha, temporal por excelencia, también lo han sido los modelos identitarios genéricos. Carlos Monsiváis, por ejemplo, señala que una de las principales migraciones culturales en el imaginario mexicano ha sido la identidad femenina. Movimientos sociales como el estudiantil del 68 han sido momentos parte aguas en las concepciones identitarias y nacionales que provenían de la Revolución. A pesar de la drástica ruptura con la hegemonía patriarcal en la sociedad mexicana durante las últimas décadas del siglo XX, estas migraciones no han sido "cambios polarizados," y más bien han ocurrido "de forma desigual y combinada," por lo que seguimos presenciando, aún al final del milenio, discursos identitarios empalmados, nostálgicos de un tiempo otro y que compulsivamente buscan frenar el paso del tiempo y de la irrefrenable migración o transformación cultural (15-16). Si la modernidad, como concluye Monsiváis en su reflexión sobre las categorías genéricas, implicaría un tiempo de respeto a la diversidad, entonces a la sociedad mexicana, como a tantas otras, mucho le faltaría por recorrer para alcanzar el estado anhelado de modernización. Todavía en el fin del milenio, la intolerancia y la compulsión de señalamiento a "lo diferente" siguen siendo comportamientos cotidianos en el espacio público y a través de los mecanismos de normalización.

En la producción del género varias son las instituciones que se dirigen a elaborar las estructuras desde dónde las cuáles se aceptará o negará la constitución y encarnación genérica: una de las más explotadas por las ideologías de poder ha sido la norma heterosexual como base de naturalización de los mitos nacionales. Siguiendo la línea de Monique Wittig y de Adrienne Rich, Judith Butler retoma el concepto de compulsión heterosexual así como de heterosexualidad hegemónica, con la finalidad de establecer que la categoría mujer sólo alcanza estabilidad y coherencia dentro del contexto de la matriz heterosexual. Si la institución heterosexual es la que produce la coherencia derivada de la correspondencia entre sexo y género, cualquier manifestación o práctica distinta a la hegemónica habrán de ser considerados no sólo como subversivos, sino como anormales, fuera de la norma que se justifica en la prediscursividad del sexo como natural, y por tanto, merecedor de los discursos que más allá de producir la coherencia la regulan e intentan, compulsivamente, devolver al rictus genérico heterosexual que será capaz de mantener vigente el orden patriarcal que mantiene relaciones de poder desiguales y antidemocráticas.

Para el análisis de la heterosexualidad parto de la idea de comprender a la crítica literaria como una reflexión sobre el poder; en cómo a través de las representaciones literarias es posible ver cómo éste se impone sobre cuerpos propios y ajenos provocando una serie de dinámicas dirigidas obsesivamente a la construcción de redes sobre las cuales se constituyen y regulan los individuos. Si la escuela feminista tradicional, en su afán por desestabilizar el orden patriarcal, ha colocado como sujeto a la identidad "mujer," Judith Butler la problematiza como sujeto de los estudios feministas, pues afirma que tratar de concebir una identidad femenina estable devuelve a la concepción de una identidad esencializada y por tanto encerrada en presupuestos naturalizantes que

perpetúan la inmovilidad atribuida al género femenino (Butler 4). A la vez, pensar en una identidad femenina estable, puede llevar al equívoco de pasar por alto las diferencias entre cada persona así como las particulares circunstancias que constituyen no uno sino diversos sujetos femeninos, cruzados y constituidos por discursos espaciales y temporales que incluyen aspectos como nacionalidad, raza, clase social, edad, entre otras. Nattie Golubov, por su parte, problematiza la categoría de "sujeto femenino" al momento de discutir la llamada "escritura femenina" que presupone una identidad genérica más o menos estable la cual produce una experiencia femenina ya constituida y representada en el texto (118). Proponer un análisis que supere los parámetros esencialistas que en muchos casos ha seguido la crítica feminista requiere, más allá de analizar el producto llámese identidad mujer / hombre, analizar cómo se producen los sujetos en contextos discursivos particulares. Esta perspectiva de análisis pretende ser capaz de dar contorno al proceso a partir del cual se crean concepciones como el género y otras diferencias que más allá de ser naturales son producidas a partir de sistemas de significación complejos y en perpetuo movimiento.

En *Infinita* de Ethel Krauze, se cuenta la historia del amor frustrado entre dos amigas que se relacionan sin tomar en cuenta su orientación sexual. La fábula se propone como una vuelta hacia la recuperación de un rompecabezas del cual sólo tenemos la pieza final: Delfina y Leonor en una misma cama despertando sin poder siquiera pronunciar lo que les ha sucedido en la noche anterior. Desde la primera página Krauze introduce una interrogación no únicamente por sugerir al lector un encuentro lésbico entre dos mujeres, sino en la medida de narrar el shock psicológico que uno de los personajes sufre cuando contempla la escena. La crisis que da pie al libro, es presentada por Krauze como la característica estructural y estilística de la propia novela. Esta se encarga de

narrar, a partir de visiones múltiples, una serie de eventos en los cuáles sobresale la fractura de un sistema ideológico nacional que, desde la internalización individual, opera sobre los cuerpos con la finalidad de salvaguardar el concepto identitario que de ellas mismas mantienen: el *ser* mujeres.

La frustración y desconcierto que se asoma en esa primera página no han de explicarse sino hasta casi el final de la narración. Lo que Krauze ofrece en *Infinita* es la posibilidad de narrar y comprender cómo en las relaciones interpersonales, sea del sexo o género que se trate, (1) existe un marco que más allá de tratarse de "las convenciones sociales," (2) se define a partir de discursos culturales que niegan o aceptan las prácticas identitarias enfocadas, en este caso, hacia la práctica de la sexualidad. Leonor ante Delfina es una mujer con dos divorcios, dos hijas ausentes, una necesidad de recuperar su vida a partir de la consolidación económica y la gran pasión por su gran amiga. Frente a Delfina, Leonor explica que sus relaciones sexuales con mujeres no han sido "por lo sexual," sino que se trata de "una transferencia con la madre," "una necesidad neurótica" por cubrir la necesidad de afecto que nunca cubrió con su madre porque en definitiva "ella funciona de maravilla con los hombres" (12). Como en otras obras de Ethel Krauze, los personajes se definen a sí mismos a partir de la confrontación con los otros. A partir de la narración de las facetas diversas de la relación, se hacen visibles los discursos identitarios múltiples que conforman el universo sobre los cuales se mueve la relación ínter e intra subjetiva: entre ellas juegan papeles de madres, amigas, hermanas, amantes: recorren, así, el limitado espectro de funciones o papeles que la modernidad les ofrece como mujeres. (3) Delfina para Leonor hace el papel de un espejo que no sólo le devuelve la urgencia por autoconcebirse como "una verdadera mujer" sino que le apoya en la constante vigilancia y regulación de su deseo sexual.

En la primera parte de la narración, Delfina no siente ningún desplazamiento o duda sobre su "identidad femenina" pues mantiene a toda costa la fantasía del matrimonio con un hombre que constantemente le recuerda y le afirma su feminidad, lugar desde donde se produce la constitución de su ser inteligible, heterosexual, de clase media mexicana, y por lo tanto "feliz." Como mujer profesionalista, Delfina tiene la libertad y la pertenencia a la matriz social que "toda mujer desearía" en una historia nacional que se ha caracterizado por domesticar a los cuerpos femeninos para así mantenerlos anclados al espacio doméstico y que, con las promesas de la modernidad, ha sido capaz de manejar dobles morales que por una parte permiten la participación de las mujeres y por otra continúan exigiendo la estabilidad de género como condición de entrada al campo de las acciones públicas. Sin embargo, como en tantas obras de Ethel Krauze, la protagonista ha de inscribirse en un proceso de descubrimiento en el que su mitología sucumbe y es llevada a la toma de conciencia más desnuda de las dinámicas que operan sobre las relaciones afectivas y sobre su propio ser. Al desmitificar los modelos nacionales en su propio cuerpo, Krauze abre un espacio para la re-escritura y/o re-incursión en la historia, no a partir de la constitución discursiva, sino a partir de su desquebrajamiento.

Mientras Delfina es feliz y estable en su contradictoria fantasía matrimonial y académica, Leonor sale con un hombre para establecer una relación "más normal" y así poder entrar inofensivamente no sólo a la vida sino a la cama de su querida amiga Delfina. En Leonor se producen efectos contradictorios al intentar reproducir la norma heterosexual en su práctica sexual. No sólo tiene fantasías eróticas con su amiga al momento de tener un encuentro sexual con ese hombre, sino que ha de romper en un ataque de celos ante la presencia de otra mujer en la vida de Delfina: una antigua amiga

de la facultad universitaria. La narración sobre la subjetividad de Leonor ocurre en varios planos discursivos y narrativos por lo que la autora sugiere ya de entrada una inestabilidad en la experiencia del *ser* mujer. Si frente a su psicoanalista se atreve a decir abiertamente que es lesbiana y que en definitiva está enamorada de Delfina, fuera de ese espacio encuentra estratagemas para tratar de engañar al sistema que la rechaza por salirse de la normalidad. Representa, por ejemplo, un actuar en público casi *impeccable*. Su performance genérica resulta más femenina que el de cualquier *mujer*. Para Delfina, por ejemplo, Leonor sí es una mujer de verdad pues es especialista en el disfraz: mantiene pelo de distintos colores, maquillaje profesional y una preocupación por el vestido excepcional. Mientras Delfina se mantiene con la "cara lavada" como "típica intelectual de la UNAM," Leonor reclama a Delfina el porqué se niega a convertirse en una mujer. Para Leonor la preferencia de ropa y estilo de Delfina son los de una niña. De tal manera que en la constitución de la identidad femenina de Delfina parece haber también ciertas fisuras. Sin embargo, estas no llegan a ser peligrosas ante la matriz de significado, reguladora y coercitiva, y por el contrario aportan una cierta singularidad a su "feminidad" que ante todo mantiene el comportamiento obligatorio que la define establemente como mujer: su deseo heterosexual.

En los constantes diálogos que los personajes establecen, resulta significativa la posibilidad de cuestionar los distintos grados de *veracidad* que giran alrededor del *ser* mujer; (4) de aquí también que se desprenda la clara noción del género e incluso el sexo como categorías que son discursivas y llevadas a la vida en un carácter artificial y performativo. Al narrar la constitución identitaria de Leonor a partir de su estilo de vestido, Krauze dialoga con lo que Michael Foucault ha definido como género: una

estilística de la existencia. (5) Asimismo, se confirma lo que Monsiváis propone como un proceso transformador de los estereotipos genéricos, pues: "el espejo de la identidad ultrafemenina es la *parodia*. La coquetería [...] es hoy dominio del *female impersonator*" (16).

El gran logro de Krauze es ser capaz de producir el dislocamiento de los discursos no sólo a partir de las situaciones y dilemas recreados desde las experiencias de los personajes, sino en el hecho de crear una obra que desde su forma rompe con la perspectiva unilateral de narración. Además de proponer esta ruptura en *Infinita*, Krauze lo hace en *Mujeres en Nueva York* y en *El secreto de la infidelidad*, (6) novelas donde los personajes tienen la oportunidad de narrar desde lo que Cristina Ruiz denomina como un "acto puro," el cual puede definirse como la yuxtaposición de múltiples voces narrativas que cuentan desde su experiencia personal (88-95). Este recurso deja de lado al narrador único para crear una situación más cercana de la butaca del teatro, la cual también es dislocada a partir de las intervenciones de un narrador en tercera persona el cual hace de abogado del diablo y que termina por relativizar y fragmentar la veracidad de cada relato. Así, Krauze hace posible lo que Brianda Domecq ha definido como una escritura caleidoscópica, que más que construir una totalidad, propone al lector la visión fragmentada de un conjunto que es a su vez móvil y temporal (579-604). Al concebir una escritura que hace evidentes los fragmentos que buscan unirse para formar la unidad, Krauze crea una estructura paródica de la compulsión discursiva nacional que busca identidades monolíticas que a la vez legitimen su artificial coherencia constitutiva. En el cuerpo textual plurivocal, se evidencia la propia pluralidad de las diferentes experiencias de la mexicanidad.

Una de las obsesiones más recurrentes en las obras de Krauze es la narración de la infancia como el tiempo en el que se encierra gran parte del aprendizaje de lo que significa *ser o representar* un género e identidad sexual y en casos nacional. Personajes niñas y niños se asoman en los cuentos "Niñas de cuento" y en "El domingo y otros días;" la narración en ambos se caracteriza por dar voz a una subjetividad en formación y alienamiento ante la imposición de discursos y situaciones a las cuales es imposible escapar y enfrentar por la condición infantil. (7) En ambos cuentos, así como en *Infinita*, los personajes principales van formando su personalidad a partir de madres ausentes y familias carentes de expresión afectiva, por lo que las niñas de los cuentos de Krauze parecen evocar a las protagonistas adultas de *Infinita*: Delfina y Leonor son narradas como seres carentes que buscan desesperadamente un lugar de reconocimiento en el mundo. Delfina desarrolla sus relaciones afectivas sólo a partir de un actuar infantil y necesitado de protección. Aprovechando la ausencia del marido, Leonor se encarga de ocupar todos los espacios en la vida de Delfina. Por otra parte, Agustín también es el encargado de dirigir, como en una orquesta, la vida matrimonial que ambos mantienen. No sólo es él quien decide cuál será la mejor casa para la Delfina bien casada en un barrio de "gente bien avenida:" la Condesa. Como matrimonio que parece debatirse entre reproducir el mito de las buenas costumbres porfirianas, la solidez de la clase media naciente en la Revolución, o la pareja liberada que aparentemente no tiene miedo de expresar y vivir abiertamente su sexualidad, Agustín opta por comprar una casa enfrente del Parque México. Su colocarse en una colonia que estereotípicamente fue retratada en la tarjeta postal de principios de siglo como el lugar ideal para la solidificación de la familia burguesa mexicana, resulta un gesto que agudamente empalma dos discursos sobre el matrimonio que se diferencian por haberse originado en

dos distintos tiempos. Uno, será la compulsión por mantener el retrato de estabilidad que por años ha buscado perpetuar la clase media en la idea de vivir en una casa que como en los albores de la Revolución, se encontrara en lo que Margo Glantz ha definido como barrios con "sólo casas y sus habitantes, los muebles y sus garigoleos, algunos jardines peinados, un arroyuelo, un puentecito (como los del Parque México), a veces una casita de muñecas (como las que dibujan los niños), vuela por los aires o se asienta sobre una capa de nieve que en México sólo existe en los volcanes" (30). En segundo lugar, está el discurso que temporalmente contradice la imagen ideal de la familia de clase media mexicana pues en la casita de muñecas que describe Krauze no hay niños, los cuales, como también señala Glantz fueron por muchas décadas la consecuencia natural y necesaria de los matrimonios "bien avenidos," pues a partir de la reproducción se haría posible la continuidad de proyectos nacionales que necesitaron de "nuevos mexicanos," futuros enarboladores de la modernidad. La crisis identitaria en Delfina, se presenta también a partir del aborto que sufre naturalmente durante la primera parte de la novela. Su *no ser* capaz de reproducirse la coloca en un margen que representa en la inestabilidad de su cuerpo en cuanto a su propia "naturaleza" femenina.

El cuestionamiento de la maternidad como lugar de realización para las mujeres es uno de los ejes claves que Krauze explora a lo largo de toda su obra. Su desencarnamiento nacional se produce en los diversos personajes femeninos que renuncian a su proyecto materno –y en un sentido más amplio, nacional- para dedicarse a perseguir un objetivo personal. Dentro de limitados modelos aún, como amantes y/o esposas, los personajes se revelan al estatismo impuesto al cuerpo que según su género tiene la obligación de llevar a cabo la tarea de educadoras del espacio privado. La madre de Delfina por ejemplo, es narrada como una típica "mala mujer" que abandona a su familia con tal de

irse a vivir con el hombre que verdaderamente ama. Curiosamente su decisión se empalma con una transformada y tradicional representación de la Malinche al final del milenio, pues al dejar a su hija se va a vivir a Estados Unidos adaptándose tranquilamente a un modelo de comportamiento más bien lejano de la maternidad sagrada, para terminar casada con un acaudalado judío de Nueva York, renunciando en definitiva a representar la feminidad nacional mexicana caracterizada por el sacrificio individual. Delfina, sin embargo, es una mujer eternamente resentida por el egoísmo de esa madre que no dudó en responder a sus propias necesidades. Leonor, asimismo, rompe completamente con el modelo de maternidad guiadora de las futuras generaciones, y se dedica, plenamente, a responder a su propia conflictiva identitaria que, en su compulsión heterosexual, le resulta un hecho a encubrir en todas las esferas de su vida. La relación con sus hijas es narrada a partir de la típica figura asignada a los padres que, divorciados, ven a sus hijos unas cuantas veces por mes y se encargan de sostener la relación a partir de regalos y chantajes económicos por parte de las hijas que, antes de aceptar la preferencia sexual de la madre, a la cual denominan como "rara," prefieren acceder al dinero que sustituye cualquier relación entre ellas. Aunque Delfina busca reivindicarse dentro del proyecto asignado para las mujeres por el discurso nacional mexicano, al intentar ser madre y esposa anhelante de reconocimiento masculino, el desfase identitario propuesto por la autora parece ser irreversible. El debate entre una temporalidad y otra se vive también en el cuerpo de Delfina, quien por una parte juega entre ser una adulta y ejercer su poder y, por otra, entre ser la niña que se niega a crecer. Asimismo, el debate sobre la identidad se produce entre la mujer que prefiere quedarse en su casa a esperar al marido siempre ausente pero, finalmente "su

marido," y entre compartir la mayor parte del tiempo de vida con su amiga que parece su amante.

El triángulo producido entre Leonor, Delfina y Agustín es uno de los cuadros de la novela que más se acercan a la delimitación de los discursos que desde la matriz heterosexual exigen una correspondencia entre género y sexo pero sobre todo entre género/ sexo/ y práctica sexual. Asimismo, el encuentro que implica la competencia entre Agustín y Leonor sugiere la problematización propuesta por Judith Butler con respecto a la estabilidad de la categoría *mujer*, así como de la categoría *hombre*, alcanzadas según la autora, sólo en el contexto de la matriz heterosexual. Leonor planea una cena para Delfina en la que termina siendo invitado Agustín. Este aprovecha la ocasión para "darle una lección a Leonor" y así demostrarle a la amiga que Delfina *sí* es una mujer en toda la extensión de la palabra: "hembra natural," sin dudas ni desplazamientos en su deseo (230). Sus intenciones se descubren cuando su conversación va siendo llevada al punto de hablar sobre una mujer lesbiana que conoció en una gira por Puerto Rico. Su descripción de la mujer en particular se remite a demostrar cómo el desplazamiento del deseo sexual lésbico produce en las mujeres "extraños efectos." El dilema de Agustín va hacia la demostración que su discurso formula: en cuanto existe el desplazamiento del deseo fuera de la heterosexualidad las mujeres ya no son "hembras;" asimismo Agustín refuta a Leonor cuando esta le dice que una de las fantasías masculinas más conocidas es contemplar a dos mujeres en plena relación sexual. Para Agustín el deseo masculino, entendido desde su discurso como hegemónico y heterosexual, sólo puede producirse cuando las mujeres son "hembras de verdad," no seres desplazados de su correspondencia sexual, genérica y de comportamiento sexual. En este punto Krauze entra en diálogo con las ideas propuestas

por Monique Witting sobre la imposibilidad de las lesbianas para cumplir con los atributos naturales femeninos, pues salen de la concepción binaria que es reconocida por la heteronormatividad: "a lesbian is not a woman [...] a woman only exists as a term that stabilizes and consolidates a binary and oppositional relation to a man; that relation is heterosexuality." (8)

La lección de Agustín para Leonor alcanza su clímax y caída cuando él pide a Delfina que narre la experiencia que él mismo dirigió y vigiló cautelosamente: el encuentro sexual de Delfina con una mujer desconocida y desde la narración "más hembra" y más cerca de "la naturaleza," por representar estereotípicamente la hipersexualización proveniente de la negritud de su piel. Agustín, como obsesivo director de la vida de Delfina, intenta provocar a Leonor sexualmente para así repetir el encuentro lésbico de Delfina a partir de los mandatos masculinos. La oportunidad que Agustín ve de demostrarle a Leonor que Delfina sí *es* hembra y que sólo le obedece a él, se va a pique cuando descubre no sólo que su esposa se muestra muy abierta a la experiencia con Leonor, sino que el breve encuentro que ambas mujeres establecen produce la pérdida del control masculino. En este sentido, y respondiendo a la lógica de razonamiento binario, se establece para Agustín la confirmación de la *no feminidad* de Leonor y su consecuente *masculinidad*, razón por la que toma a Delfina "como una moronita de pan entre sus manos" (229). Para ambos se establece una lucha que no va sólo por ganar el amor de Delfina sino por ejercer poder sobre la otra identidad. La lucha establecida entre Leonor y Agustín remite a lo que John Benyon ha llamado como la lucha por la masculinidad hegemónica. (9) Según Benyon, la masculinidad se ejerce, se practica y, sobre todo, se constituye desde la subordinación hacia otras masculinidades y hacia lo que no sea masculino. De tal manera que la inestabilidad en la categoría sexual y

genérica de Leonor establece en Agustín la ilusión de hallarse frente a otra fuerza poderosa y masculina lo cual le acarrea un cúmulo de inseguridades pues ve que Delfina sin él es capaz de entregarse y de sentir un placer donde él no tiene cabida, desde el cual Delfina se convierte en un ser *infinito*, difícil de categorizar.

La escena en el restaurante denota también otras formas de ejercer el poder y de desestabilizar los comportamientos genéricos. Al final de la escena, cuando Agustín grita que "esta mujer tiene un hombre," (225) su gesto triunfal será pagar la cena que había sido propuesta por Leonor. La mayor afrenta que Leonor recibe es no poder pagar la cena. Leonor siente que con el pago él también asegura su poderío sobre Delfina. La consolidación económica de Leonor es un aspecto fundamental en la constitución de su identidad. Si no puede lograr un status de clase por no mantenerse dentro del matrimonio exitoso y estable, lo hará desde de su poder adquisitivo. A partir de su poder monetario Leonor se define a sí misma en contraste con otros que no tienen su misma posición social. Ella mantiene un tratamiento casi brutal con los empleados de su cadena de tiendas. Asimismo, es capaz de regalar a Delfina costosos regalos a partir de los cuales pretende obtener la conquista de la mujer que ama. La lucha de poderes entre Leonor y Agustín, que ejecutan performances tradicionalmente masculinos en cuanto al poder del dinero en sus manos, es propuesta desde y hacia varias direcciones. Las afrentas, asimismo, operan en varios niveles. Después de sentir frente a las dos mujeres su posibilidad de "inexistencia," la constitución identitaria de Agustín entra en crisis con lo cual además siente que está, ahora sí, profunda y locamente enamorado de Delfina. Si hasta entonces él había sido el dominante en la relación y, coincidentemente, el objeto más amado, el posible desplazamiento del deseo en Delfina le produce una ansiedad que buscará acallar a partir de la recuperación de su poder el cual se halla inscrito a la

subordinación de Delfina que él entiende por feminidad o por "ser hembra verdadera."

El posible amor entre Delfina y Leonor parece ser la primera manifestación de la crisis interna que Agustín había sabido mantener controlada por más de diez años. Siendo un sobreviviente de la muerte de su antigua pareja, Agustín había permanecido totalmente protegido de la vulnerabilidad que puede implicar establecer una relación afectuosa.

Antes de Delfina su relación con mujeres era para buscar en ellas a la mujer muerta.

Permanecía entonces "impenetrable," tradicional y mexicanamente "masculino" pues,

como afirmara Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, el "ideal de 'hombria'

consiste en 'no rajarse.'" (10) La crisis que le produce su enamoramiento se ve

acrecentada cuando Delfina comienza a tomar decisiones propias como abandonarlo en

Polonia para que él se reencuentre con el fantasma de su antigua pareja, Reiza.

Asimismo deja de estar la "Delfina suplicante" que producía en él seguridad y

posibilidad de jugar el rol del poderoso y protector. El ser vulnerable de Agustín,

enamorado, acaba siendo también una fuerza destructiva hacia la propia Delfina.

Cuando Agustín la descubre segura de sí misma "sintió que quería estrujarla tal como

ella estaba haciéndolo, que quería matarla con sus manos" (311). La Delfina

autosuficiente y adulta es demasiado peligrosa para el concepto de relación de Agustín:

parece salir de los comportamientos genéricos asignados a su sexo femenino y se

convierte en una "no mujer" lo cual amenaza la propia identidad heterosexual, cultural y

nacional de Agustín.

El discurso condenatorio hacia Leonor y su preferencia sexual es también propuesto

desde varios referentes. Por una parte está Agustín, que en este caso puede ser leído

como el representante de la institución patriarcal y nacional. Por otra parte está la madre

de Leonor, también representante de la vigilancia pero privada, que insiste a su hija

sobre la importancia del casamiento pues, aunque "divorciarse es lo moderno [...] la gente vuelve a casarse alguna vez" (242). La modernidad se vive entonces para la madre, y para otros personajes, con ciertas licencias hacia los comportamientos pero siempre respetando la base que se considera natural: una identidad "estable" que permita ser inteligible dentro del universo de significado dominante. En esta parte también Krauze recurre al montaje de dos discursos que se contradicen y conviven a un mismo tiempo: por una parte está la concepción de las licencias que se viven en un tiempo caracterizado por la fractura; y por otro, la compulsión por la estabilidad y buenas costumbres clase medieras, conservadas como una tradición mítica y hegemónica proveniente de tiempos anteriores a la Revolución. Por otra parte, Leonor asiste a consulta con un psicoanalista que acaba por afirmarle que su lesbianismo es efectivamente una patología. Cuando Leonor comenta que "todos han querido dizque enderezarme, porque han dicho que es una desviación, que es una enfermedad,"(402) la psiquiatra le responde que además de que su condición es imposible de cambiar, es imposible de curar. En este punto Krauze toca el poder del discurso médico como parte del aparato institucional que en la sociedad juega un papel judicial y/o de mecanismo de normalización. El diagnóstico otorgado a Leonor es el de la anormalidad incurable; padece de una enfermedad que a la sociedad no le conviene pues rompe con la economía sexual establecida por las diferentes matrices de significado: esto es, como discute Butler en "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault," la economía sexual de reproducción. Sin embargo, Krauze ofrece al lector una lectura relativista con respecto al concepto de normalidad, cuando Delfina es colocada en una posición en donde su sexualidad heterosexual es presentada como anormal. Al

relativizar la norma, Krauze la devela como algo artificial construido con lo que la heterosexualidad y las categorías genéricas estables pierden su estaticidad.

En la última parte de la novela Leonor ya está dispuesta a dar todo por conquistar el amor de Delfina. Una vez que se ha establecido la guerra abierta con Agustín y que él ha perdido su carácter dominante, Leonor traza una serie de planes para seducir a su amiga. En una ocasión invita a un par de amigas, pareja lesbiana, las cuales no sólo transgreden el patrón heterosexual por el deslizamiento de su deseo sino porque performativamente dislocan la correspondencia entre sexo y género. La pareja de Débora y Artemisa representan con su performance una parodia de la heteronormatividad. Mientras Artemisa llama a Débora "el hombre más hermoso del mundo," esta fuma una pipa y pregunta a Delfina "¿en qué mundo has vivido mujercita?," (284) cuando esta muestra asombro por la historia de violencia doméstica de la cual Artemisa fue víctima. La escena es presentada literalmente como un sketch teatral en el cual Krauze juega con el lector al eliminar la presencia del narrador que ha contado toda la historia, para dejar que el acto puro a modo de guión teatral ocupe y narre las performances identitarias de estos personajes. La presencia paródica de la heterosexualidad en esta escena es subversiva por tener la capacidad de revelar el carácter imitativo y artificial de los géneros. Por otra parte que Delfina comparta momentos con personas que viven bajo otro orden de significado le permite relativizar el cúmulo de valores bajo los cuales se siente naturalmente inscrita. (11)

En el pequeño universo teatral presentado en esta escena paródica, Delfina y Leonor cumplen sus propios papeles: Delfina es cuestionada en su esencial feminidad cuando se da cuenta de que efectivamente este es un mundo en el que está rodeada de "mujeres" que son, o se comportan, completamente "diferentes" a ella. Cuando le preguntan "¿no

te da asco el pene?," ella por primera vez es testigo de la reacción aversiva que la relación y matriz heterosexual pueden producir en un individuo. Artemisa, para rematar, describe que a ella le parece "un cuchillo, viscoso y apestosísimo" (287). Lo que hasta entonces había sido la esencia de la normalidad, la norma heterosexual, es revertido ante los ojos de Delfina quien en esa situación experimenta su "anormalidad." Está por primera vez frente a otra matriz de significado en la que la norma heterosexual es subvertida. La presencia paródica de la heterosexualidad en esta escena es subversiva por tener la capacidad de revelar el carácter imitativo y artificial de los géneros. Leonor por su parte es evidenciada en su compulsión heterosexual por mantener ante ella misma y ante Delfina su *ser mujer* intacto. Después de que Débora –el "hombre más hermoso"- confiesa que esta escena hubiera sido imposible para ella tan solo unos meses antes por su amor frustrado con Leonor, hace que Leonor emita la afirmación de que en ese momento se siente lista para "acercarse al hombre" y así "establecer una relación madura (287). Leonor introduce su confesión, primeramente, emitiendo un juicio de valor que parece enfatizar su intención: si relacionarse con un hombre es establecer una relación madura, esto sería desde una heterosexualidad sin lugar a dudas, entonces las implicaciones de su anterior relacionarse con mujeres son propuestas como sinónimo de inmadurez. La teatralidad de la escena alcanza un punto climático con la confesión de Leonor quien compulsivamente busca afirmar su identidad de "mujer" ante Delfina, pero sobre todo, ante ella misma. En la mesa de las confesiones la única experiencia narrable como cierta es la multiplicidad de vivencias que parten de la inestable concepción del sujeto femenino. Delfina queda convencida de que una pareja "así" puede ser muy normal; la pareja Artemisa-Débora queda también convencidas de que Leonor sigue una estrategia de seducción en la que lo único posible es callar el

deseo lésbico. Por otra parte compartir momentos con personas que viven bajo otro orden de significado le permite relativizar el cúmulo de valores bajo los cuales se siente naturalmente inscrita, especialmente en el terreno amoroso en el cual parece haber vivido bajo una sujeción.

La relación con Leonor y todas sus experiencias fuera de la relación con Agustín permiten a Delfina alcanzar una epifanía que rebasa las categorías de género y correspondencia sexual. Después de un largo y fragmentado proceso de seducción, manipulación, escenas de celos y reconciliamientos Delfina y Leonor se hallan en la escena que dio pie al libro: en un encuentro romántico/ sexual que acaba siendo frustrado pero sin el poder encubridor de la máscara. Sólo es hasta el momento de besar a su amiga y verla sin el disfraz de heterosexual, que Delfina se descubre metida no en una red de sujeción sino en dos. La conquista de Leonor ha sido básicamente a partir de un cercamiento. Delfina, inserta ya en un marco de dependencia con Agustín, ha pasado de unos brazos a otros sin permitirse vivir un solo momento de independencia y cuestionamiento sobre su persona. Saliéndose de lo único que creía posible para su vida, reconoce que la relación con Leonor tampoco representa una subversión a los discursos que la constituyen sexual, genérica y culturalmente. El dilema de la identidad de Delfina va más allá de la recuperación de su *ser mujer*. En su despertar parece descubrir el carácter coercitivo y regulador de ambas matrices de significado, pues ambas le exigen un modo de ser. Tanto Agustín como Leonor establecieron ante sus ojos dinámicas similares en las que lo que parecía jugarse en realidad no era el amor de Delfina sino su dominación.

Delfina regresa con Agustín. Judith Richards propone que el regreso de Delfina a Agustín corresponde a su compulsiva inserción al texto patriarcal, lo cual le imposibilita

abandonar a su marido para amar a Leonor. Asimismo, esta autora concluye que "cuando Delfina decida si el amor tiene sexo, puede ser ella la que dé la respuesta definitiva," (75) esto es, cuando sea capaz de ejercer "cambios" en la estructura de significado que produce la compulsión heterosexual. Dichas conclusiones pueden ser lógicas si se piensa que la única posibilidad de salir de la matriz heterosexual es a partir de una relación homosexual. Sin embargo, en la "indefinición" de Delfina a si el amor tiene sexo o no, puede encontrarse una de las más representativas subversiones a la heteronormatividad pues, por un instante, es capaz de frenar su compulsión identitaria. Su salir de ambos patrones y del sistema binario que enmarca las identidades en el binomio heterosexual/ homosexual representa la posibilidad de relativizar la esencia natural de ambos conceptos identitarios, sexuales y/o genéricos para ser así capaz de dislocar la experiencia monolítica de la identidad nacional. Quedarse con Leonor o seguir con Agustín son propuestos por Ethel Krauze como dos aspectos que se relacionan oposicionalmente pero funcionando como la misma estructura con estilos performativos diferentes: se expresa así la coherencia arbitraria y artificial que en cualquier sistema binario se proponga. Para ambos sistemas y/ o relaciones, la prediscursividad del sexo de Delfina es inminente para seguir funcionando: sólo puede ser amada en la medida de que se mantenga como una identidad dependiente y subordinada, en plena correspondencia con múltiples discursos que van desde la limitación de su poder expresivo, la regulación de su deseo sexual, la expresión añorada de su subjetividad, y, sobre todo, la manutención de los comportamientos que le permitan pertenecer a un género, a una clase, o a una nacionalidad entre otras gamas de categorización.

La novela *Infinita* no ofrece soluciones sino cuestionamientos y un destruir de máscaras hacia cualquier lado que se mantenga en la intención de categorizar y proponer modelos identitarios estáticos y esclavizantes encarnados en los cuerpos a partir de las marcas genéricas incorporadas en los discursos hegemónicos. Krauze hace accesible al lector una escritura que se formula, como la epifanía de Delfina, más desde una conciencia del existir actuante, fabricado, discursivo, contradictorio, y sobre todo temporal, por lo tanto, inestable e imposibilitado de autoconcebirse como *verdadero*. En su develación de las identidades genéricas producidas a partir de una serie de presupuestos Krauze hace evidente la necesidad de la narración nacional por perpetuar a toda costa la constitución identitaria de los cuerpos que encarnan la nación. Su narración, por el contrario, se desprende desde los márgenes identitarios que buscan liberarse del encarcelamiento cotidianamente vivido y trazado desde un proyecto que genéricamente ha establecido sus mitologías de pasado, presente y futuro a partir de categorizaciones genéricas. A través de la ambigüedad, la confusión, la contradicción, la autora propone cuerpos desencarnados que, liberados por instantes de las cargas ideológicas, serán capaces de ejercer una existencia más plural y caleidoscópica definida desde la conciencia de los roles que hoy en día todavía se ofrecen en limitados espectros.

Notas

- (1). Para una reflexión sobre la arbitrariedad de la lógica binaria de los géneros, ver Lamas, Marta. "Masculino/ Femenino y la diferencia sexual." Masculino Femenino al final del milenio. (México: Díler; Apis, 1998). 25-54.
- (2). Judith Richards, en su artículo "La búsqueda de la identidad femenina en *Infinita* de Ethel Krauze." Revista de literatura mexicana contemporánea . Oct.-Jan (1996-97):71-

75, sugiere que Infinita es una novela que propone la búsqueda de una identidad femenina al interior de lo que denomina "convenciones sociales," concepto que incluiría una serie de discursos y conglomerados institucionales que no permitirían a Delfina el ejercicio de su autonomía y voz. Propongo extender la propuesta de Richards al desentrañar lo que ella propuso como "convenciones sociales."

(3). Un estudio que trabaja sobre el establecimiento de las naciones latinoamericanas como hermandades republicanas es: Marie Louise. "Women, literature and national brotherhood." Women, Culture and Politics in Latin America. (California: University of California Press, 1990).48-73. En este se explora cómo la concepción de hermandad refuerza una gama muy limitada de papeles ofrecidos a las mujeres al interior de los proyectos modernos de nación latinoamericana, dejando como el papel femenino por excelencia a la maternidad.

(4). Judith Butler reflexiona ampliamente sobre la cualidad natural de los géneros y su veracidad o credibilidad, a lo que concluye: "Genders can be neither true nor false, neither real nor apparent, neither original nor derived. As credible bearers of those attributes, however, genders can also be rendered and radically *incredible*" (180).

(5). Concepto discutido por Judith Butler quien hace una genealogía del concepto género a lo largo de toda la obra Gender Trouble (176-177).

(6). Además de desarrollar una técnica de escritura propia, Krauze ofrece también en estas obras reflexiones sobre la construcción y operatividad del género en el contexto de la matriz heterosexual: Mujeres en Nueva York. (México: Grijalbo, 1993); El secreto de la infidelidad. (México: Alfaguara, 1998).

(7). Asimismo, en "Niñas de cuento." El lunes te amaré. (México: Océano, 1987) y en "El domingo y otros días." Intermedio para mujeres. (México: Océano, 1982) la autora

explora, con recursos autobiográficos, una fase que en este trabajo no se desarrolla: la experiencia de su identidad híbrida al crecer en un contexto judío en la Ciudad de México.

(8). Citado por Judith Butler en Gender Trouble. (New York: Routledge, 1999). 143

(9). John Benyon define el concepto de masculinidad hegemónica como: "a form of masculinity that gains ascendancy at a time or in a place and to which other forms are subordinated. One of the first uses of 'hegemony' was by Gramsci to indicate the predominance of one social class over the others and it has now been applied to the analysis of masculinities, particularly by Connel (1995) and Mac & Gail (1994)" (16).

(10). La idea completa que describe la relación hombría/impenetrabilidad, dentro del imaginario nacional mexicano, en contraste binario a la irreductible e "inferior" apertura femenina es de acuerdo al análisis de Paz: "el ideal de 'hombría' consiste en 'no rajarse.' Los que 'se abren' son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, 'agacharse,' pero no 'rajarse,' esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El 'rajado' es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad [...]. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada,' herida que jamás cicatriza" (26-27).

(11). Al hacer un análisis de la compulsión que hay detrás de las políticas identitarias Judith Butler (Gender Trouble), señala pertinentemente el peligro que hay en traspasar de una matriz identitaria a otra, pues a pesar de proponer la parodia de la heteronormatividad en ciertas relaciones lésbicas, también puede haber la confusión de

sustituir una matriz de significado por otra, provocando de este modo no una subversión sino una reproducción de la norma que se busca dislocar (3-33).

Obras citadas

Benyon, John. Masculinities and Culture. Buckingham: Open University Press, 2002.

Butler, Judith. Gender Trouble. New York: Routledge, 1999.

__ _ "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault." El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. México: UNAM/PUEG, 2003.

Domecq, Brianda. "La mirada desnuda, visión de mujer." Sin imágenes falsas. Sin espejos falsos. Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 579-604.

Glantz, Margo. El día de tu boda. México: Cultura, SEP, Martín Casillas, 1982.

Krauze, Ethel. Infinita. México: Joaquín Mortiz, 1992.

__ _ Mujeres en Nueva York. México: Grijalbo, 1993.

__ _ El secreto de la infidelidad. México: Alfaguara, 1998.

__ _ "Niñas de cuento." El lunes te amaré. México: Océano, 1987.

__ _ "El domingo y otros días." Intermedio para mujeres. México: Océano, 1982.

Lamas, Marta. "Masculino/ Femenino y la diferencia sexual." Masculino y femenino al final de milenio. México: Díler/ Apis, A.C., 1998. 7-24.

Monsiváis, Carlos. "Lo masculino y lo femenino al fin del milenio." Masculino y femenino al final de milenio. México: Díler/ Apis, A.C., 1998. 7-24.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: FCE, 1959.

Pratt, Marie Louise. Pratt, Mary Louise. "Women, literature and national brotherhood." Women, culture and Politics in Latin America. California: University of California Press, 1990. 48-73

Richards, Judith. "La búsqueda de la identidad femenina en Infinita de Ethel Krauze." Revista de literatura mexicana contemporánea . Oct.-Jan (1996-97):71-75

Ruiz, Cristina. "Ethel Krauze y Paloma Villegas: Memoria, imaginación y escritura." Revista de literatura mexicana contemporánea. VI.13:88-95.

El corazón sangrante and Crónica de las destrucciones:

Olivier Debroise's critique of the mythic palimpsest

[Persephone Braham](#)

University of Delaware

The history of modern Mexico City begins with an apocalypse: the practical annihilation of a culture and the foundation of a new world upon its ruins. Mexican intellectuals, the progeny of this imperial venture, have come to view Mexican history as both cyclical and simultaneous: the past always exists in the present, and history is destined to repeat itself after the pattern of Aztec time. For this reason, the production of Mexican identity has centered, both temporally and geographically, on a metaphor of the sacrificial altar of the Templo Mayor in the capital, as the spiritual heart of Mexico. Octavio Paz and Carlos Fuentes are two of the principal architects of this temporal-spatial palimpsest: the construct of Mexico as a crucible of inevitable, cyclical violence and sacrifice, at once the victim and the victimizer of its sanguinary past.

This essentially pessimistic vision has many critics, among them José Rabasa, Carlos Monsiváis, and Roger Bartra. The Israeli-born Mexican art historian Olivier Debroise has contributed provocatively to their commentaries in both his art criticism and in his historical novel of the Conquest, *Crónica de las destrucciones* (1998). In the novel, Debroise interrogates the palimpsestic construct by proposing an alternative to traditional visions of conquest as an imperfect, but essentially calamitous superimposition: a syncretic sixteenth-century Azteco-European resistance movement. This rather experimental novelistic project can be better understood in light of another

aspect of his corpus: his participation as curator in a 1991-1993 art exhibition at the Institute of Contemporary Art called *El corazón sangrante / The Bleeding Heart*. The exhibit presented a diachronic selection of images of the sacred or bleeding heart of Jesus, a palimpsestic symbol that, because of its resonance with Mesoamerican sacrificial rituals, provides a powerful syncretic metaphor for Mexican culture. The *Corazón sangrante* exhibition repositions the metaphorical bleeding heart, juxtaposing the popular religious icon, and its variations, with contemporary images by Mexican and Chicano artists. Their appropriations reveal both the extreme flexibility, even promiscuity of this symbol, and the pending obsolescence of the bleeding heart palimpsest as a rhetoric of identity. This essay examines some major elaborations of the bleeding heart palimpsest, and explores Debroise's unusual critique of this particularly oppressive and totalizing metaphor for mexicanidad. As both author and curator, Debroise uses words and images to create a space for contemporary re-mappings of Mexican cultural geography.

The palimpsest, originally a technical term reserved for the study of ancient manuscripts, is a trope that the voracious literary community appropriated long ago, and it has become somewhat of a critical commonplace. The notion of the palimpsest supposes a resistance whose nature is both textual and textural, wherein an erased or subjugated text remains partially legible through the dominant text that overlays it. The premise of a historic and /or cultural palimpsest is not new to the discourse of Mexican ontology: practically every great theorist of Mexican identity has contributed to its construction. The result is a vision of a supposedly annihilated society that manifests itself, violently, through the centuries in the form and destiny of the dominant culture. The Aztecs, conquering adventurers and relative latecomers to the Valle de Mexico,

reinforced their sovereignty by constructing their sacred sites and narratives on the foundations of vanquished or vanished empires, and these structures became the sediment, in turn, of a new civilization with the arrival of the Spanish conquistadors. Visions of human sacrifice by coronary excision were imperfectly overlaid by passionary images; from 19th-century tourists to 21st-century journalists, Mexicans and outsiders alike have rehearsed Mexico's tragic destiny under the sign of the palimpsest. In order to appreciate the authority of the bleeding heart palimpsest in the discourses of Mexican identity, it is essential to understand it as both a historical and temporal phenomenon, and a spatial and geographic one. From its beginnings in early post-Conquest texts, the palimpsest's narrative manifestations are deeply imbricated with a pictorial component. For the Aztecs, space and time were logically interdependent and almost conceptually fused: each implicated the other in the traversal of the sun from east to west within a fixed, corresponding temporal interval (cf. Florescano). Mexican time was cyclical, and each successive cycle erased the previous one, allowing history to begin anew. The repeated cycle was a way of preventing both change and disequilibrium. This was necessary because, according to Mexica beliefs, forward temporal movement implied a degradation of history, since it meant a movement away from the moment of creation, which was the moment of the greatest perfection of the universe and of mankind. The location of the Templo Mayor at the center of Tenochtitlan, as well as its pyramidal structure, represented an attempt to stabilize time in space: that is, to maintain what Inga Clendinnen calls its "eternally recurrent" nature (35). A well-known historical map commissioned by the Viceroy Antonio Mendoza, c. 1542 ([fig. 1](#)), which documents the foundation of Tenochtitlan, visually demonstrates this conflation of time and space: the central X of the city's crossing canals and

surrounding lake, its ceremonial heart marked by the eagle and the nopal cactus, is framed by a series of year glyphs whose blue tint echoes that of the water. The image not only represents a territory, but also narrates a history. (1)

Early Spanish representations of Tenochtitlan underscored the sacrificial function of the city center. Created by an anonymous European cartographer to accompany the published edition of Hernán Cortés's 1519 letter to Carlos V, the map of Tenochtitlan in [fig. 2](#) is projected according to a more-or-less-Euclidean standard. However, at the heart of this image, too, is the main temple precinct, represented in a narrative, dramatically non-Euclidean style and labeled "Temple of sacrifice." The Templo Mayor was destroyed in the conquest, and its remains obscured for centuries under colonial buildings. It was believed until the early twentieth century that the Templo Mayor was buried under the Metropolitan Cathedral (constructed between 1573-1813), a perception which was finally dispelled with the discovery of its actual location slightly to the northeast of the cathedral in 1978. The Spaniards' often strategic reuse of sacred spaces and symbols created a sense of continuity informed by an undercurrent of conflict: the stones of the temple of the warrior god Huitzilopochtli were reportedly reused in the seventeenth-century church of (Spanish warrior god) Santiago Tlatelolco (Graziano 97). Expedients such as these guaranteed the persistence of indigenous symbols in overlaying Catholic practices, and reinforced the palimpsestic metaphor in Mexican culture.

Carlos Fuentes has been, to date, the maximum proponent of the temporal aspect of the palimpsest. In *Nuevo tiempo mexicano* (1994), Fuentes suggests that the history of Mexico is a virtual "pastel en camadas" (43): a layer cake in which all pasts exist simultaneously in the present, coloring and organizing the future. According to Fuentes,

the Mexican government and other powerful groups manipulate this rhetoric of simultaneity in order to keep the Mexican public in a state of political paralysis. At the same time, as we see throughout Fuentes's narrative corpus, the temporal palimpsest is implicated in the subversion of modern paradigms through the violent unfolding of the past within the present.

Octavio Paz is perhaps the most renowned exponent of the persistence of the Aztec past in the Mexican present. His *Crítica de la pirámide*, which he wrote the year after the massacre of student protesters in the Plaza de las Tres Culturas on October 2, 1968, firmly reiterates the connection between Aztec sacrificial space and the contemporary event: the spatial palimpsest. Mexico itself, Paz wrote, is a giant pyramid whose apex, the sacrificial platform-altar, is the Plaza de las Tres Culturas in the capital of the Republic (116). Aztec violence permeates the space of Tlatelolco, the site of the final Aztec resistance under Cuauhtémoc, converting it into a bloody palimpsest fed by "los herederos del poder azteca": the present-day Mexican government (121). Indeed, it appears that the Mexican government, in its efforts to promote a cohesive Mexican identity, had effectively prescribed this interpretation in 1964 with its designation of the plaza as a conflation of "Three Cultures" (Pre-Hispanic, Colonial/Spanish, and modern/mestizo) in a single geographic location ([fig. 3](#)). After 1968 the space came to embody a conjunction of atrocities: the human sacrifices practiced by the Aztecs ([fig. 4](#)), their destruction by the Spanish conquerors, the 1968 massacre, and most recently the 1985 earthquake which destroyed a large part of the government-built Tlatelolco housing projects nearby, killing thousands and laying bare the hypocrisy and corruption of the ruling PRI.

Paz drew a symbolic causality between the Templo Mayor precinct, the erstwhile sacrificial center of Tenochtitlán, and its "twin" site in the neighborhood of Tlatelolco, which at the time of the Conquest was the second city of the Aztec empire. However, the Tlatelolco space is doubly significant in that, in addition to serving as a ritual center for Aztec religious activities, it was also the place where modern Mexican history originated, with the labors of Fray Bernardino de Sahagún and his indigenous informants of the Colegio de Santiago de Tlatelolco. Much of Paz's work is based on Sahagún's collected, often mediated reports, a fact which intensifies the image of a culture comprised of superimposed and competing texts, structures, and discourses. As Paz puts it: "Para mí la expresión 'el otro México' evoca una realidad compuesta de diferentes estratos y que alternativamente se pliega y se despliega, se oculta y se revela" (110).

It is to be hoped that these brief examples demonstrate that neither historical circumstances nor geographical proximities alone would have been sufficient to delineate the bleeding heart palimpsest: both political expediency and poetic discourse were brought to bear in its creation. Thanks to both a natural and inevitable syncretism, and the deliberate efforts of the early evangelizers, the most powerful icons and symbols of Mexico are layered, or palimpsestic: Tonantzin-Guadalupe; Eve-Malintzin; Quetzalcóatl-Cortés; Christ-Cuauhtémoc-Zapata, tlatoani-conquistador-caudillo-Presidente, etcetera. Faced with this pantheon of images it would be frivolous to suggest that their existence is purely artificial, or the product of a vast, right-wing conspiracy among intellectuals and sociologists. Nonetheless, it is essential that we ask how far the tragedies of the past must prescribe future envisionings of Mexico, or whether its destiny is more flexible. Proponents of the bleeding heart metaphor share a

fundamentally synthetic, revisionist ideology with respect to the legacy of the Conquest. The palimpsest is a poetic invention, nurtured and elaborated from opposing sides--by both government and intellectuals--during decades of crisis, and from what some critics believe is an essentially alienated, even touristic perspective. Neither Paz nor Fuentes lives/d principally in Mexico: Paz wrote his master work on Mexican identity from California, and the historian Enrique Krauze famously denounced Fuentes as a "tourist of cultures" or vampire of Mexican identity in "La comedia mexicana de Carlos Fuentes," first published in Paz's literary review *Vuelta* in 1988 (*Textos heréticos* 35). More recently, Roger Bartra has highlighted the connection between Western notions of indigenous mythical time (as undifferentiated and/or inconsequential) and Western notions of a mythical indigenous passivity and indifference to death. For Bartra, this is just one more symptom of the contagion of German Romanticism and Nietzschean thought among Mexican intellectuals of the mid-twentieth century. (2) The effects of liberal modernity on Mexico, he adds, have led to "a surplus of symbolism" (*Blood, Ink* 13).

The underlying irony of the palimpsestic thesis is that the techniques and processes of its construction bear a strong resemblance to what we know of both Mexica and Mexican historiographies. In Náhua culture, the task of the recovery and exegesis of history was governed by the interests and necessities of the elite class – just as, centuries afterwards, official history would serve the uses of the powerful. Mexica scribes organized and inscribed data that were pre-selected by the tlatoni (Florescano 39). The collected past had no significance until it was read and recollected from within an elaborate system of cosmological signs that were contextualized within sacred time and space. In the same way, the past organized the present through hierarchy, tradition

and ritual. The other side of this coin was the revision of the past motivated by present political expediency, as occurred in the year 1427 when the Mexica managed to consolidate their control over the Valle de México. Existing historical documents were altered or destroyed and a new foundation myth established in their place. Likewise, the conquering Spanish labored to eradicate Mexica history by destroying its documents and monuments: efforts at recovery, such as those of Bernardino de Sahagún, will always be regarded as irrevocably tainted by the very context of their production. The construction of Mexican history since the conquest has been notoriously subject to manipulation for political ends, as documented by a host of intellectuals and historians, reinforcing the construct of a repressive state machine which validated itself in pseudo-communal mythologies.

Metaphors such as the bleeding heart give legitimate shape to abstraction. However, these cultural archetypes represent only a part of the phenomenon that Enrique Krauze and others refer to as the "ontología del mexicano" and Carlos Monsiváis, tellingly, calls the "fantasía de la mexicanidad." The danger of this partial representation lies in its massive diffusion and its political impact. As Paz pointed out in a discussion of the Museum of Anthropology, "En efecto, la imagen que nos presenta del pasado mexicano no obedece tanto a las exigencias de la ciencia como a la estética del paradigma adoramos a la Imagen que nos aplasta" (Crítica 151).

The Corazón sangrante exhibition curated by Olivier Debroise, Elisabeth Sussman and Matthew Teitelbaum at the Institute of Contemporary Art (1991-1993) juxtaposed a series of sacred images from the 17th, 18th and 19th centuries with the kitsch-inspired inventions of Mexican and Chicano artists of the 1980's and 90's. (3) The contemporary artists' adaptive and often cannibalistic re-use of sacred religious and cultural symbols

reveals so-called Mexican culture as the product of a series of copulative images, whose capacity to morph and multiply can be poetically manipulated to expose the repressive ideologies that underlie them. Specifically, the curators suggest, the bleeding heart of Mexican discourse need not constitute the "crushing" symbol identified by Paz and other post-1968 diagnosticians, but rather, can be used to reveal and subvert the mechanisms of oppression.

The Mexican Bleeding Heart is a syncretic image with roots in both Christian and Náhuatl tradition. The adoration of the Sacred Heart of Jesus began as a popular cult in thirteenth-century Europe, probably inspired by the popular Medieval cult of Christ's wound, and burgeoned into a full-blown devotion in seventeenth-century France following the mystical crises of the soon-to-be saint Marguerite-Marie Alacoque. The Society of Jesus propagated the cult in the New World, along with the equally syncretic devotion to the Virgin of Guadalupe. In the imagery of the Mexican Baroque, the bleeding heart turned out to be a particularly evocative symbol for the imminence of Heaven, the infinite love of Christ, and the rewards of sacrifice. (4) The Heart was originally depicted alone, but at times reincorporated into the breast of Christ. Juan Correa's *Allegory of the Sacrament* (1690, CS [fig. 5](#)) shows a grapevine springing from Christ's wound in the region of the heart, from which his blood flows into the Bishop's plate. Christ is depicted kneeling on a globe in the fountain or chalice from which the seven lambs of Revelations are waiting to drink. In the anonymous nineteenth-century *Pascal Lamb* (CS [fig. 6](#)), the Heart is Christ, complete with rib wound and crown of thorns. The lambs of God are drinking from the chalice that receives the blood. In his essay on the iconography of the bleeding heart in Mexico, Olivier Debroise focuses on both the lowly origins and the sexual manifestations of the devotion. He

describes the development of the cult of the Sacred Heart of Jesus among humble women who were most likely frustrated in love. The miracle followed the same basic trajectory with all these women: a rejection (amorous or otherwise), followed by a mystical crisis in which Christ appeared; and the conjoining, or carnal union of two hearts: "In similar narratives, the visionary literally penetrates into the interior of Christ's body, where there occurs a complex mystical operation known as the "Interchange of Hearts'" (15). The quasi-sexual aspect of the revelation was seen in the case of the 13th-century Saint Gertrude the Great (also popular in colonial Mexico, according to Jacques Lafaye), whose heart was penetrated by a ray of light emanating from Christ's wound. (5) The persistence of the cult of the bleeding heart into the twentieth century is well documented in Mexican popular culture as well as contemporary art: Frida Kahlo famously adopted the bleeding heart as a symbol of her suffering in *Two Fridas* (1939) and other paintings, later alluded to by artists like videographer Ximena Cuevas (*Corazón sangrante*, 1993).

In both Catholic and Mexica traditions, the bleeding heart symbolizes submission. Elisa Vargas Lugo comments on the drive towards mysticism on the part of New Spanish ecclesiastics of the 16th century, in particular the Jesuits. The Church hierarchy, wary at first of the Sacred Heart as a "marginal category in which it is quite difficult to distinguish the holy from the perverse" (Debroise 17), eventually allowed the cult to flourish. In the 17th century the New Spanish proliferation of the image and devotion of Mary's Sacred Heart, and its obverse the sacrificial Bleeding Heart of Christ, supported the Trentine emphasis on the humility and obedience of Christ even at the moment of His sacrifice. The Sacred Heart cult, as Clara Bargellini observes, "corresponde [al espíritu de la pasión y muerte de Jesús], la gran cantidad de sangre vertida por Cristo y

toda una serie de cultos a su sangre que culminarían en la imagen del Sagrado Corazón. Las imágenes de los momentos inmediatamente después de la flagelación, por ejemplo, que forman parte del culto al sufrimiento y a la sangre de Jesús, fueron añadidas a la iconografía pasionaria en el siglo XVII" (45). The Bleeding Heart was a part of a clear program of iconography generated in support of the authoritarian Church hierarchy, itself an adjunct to the absolutist Spanish Crown.

The Sacred Heart is one of the few human or divine organs that is semiotically self-sufficient: a metonymical symbol that has developed into a self-contained icon with its own setting and significance. Two other such images, often seen or suggested in some combination with the Heart, are the Mano poderosa or All-Powerful Hand, representing Christ's hand bearing the stigmata, with a member of the Holy Family at each fingertip (another very popular image in Mexico, [fig. 7](#)), and the vagina dentata of the medieval bestiary, whose relevance to sacred imagery has been traced through the story of the Fall to the wounds of the Savior (Suleiman, Bartra). The blasphemous triple image of bleeding heart, stigmata, and toothed vagina eventually became the virtual protagonist of Octavio Paz's *Laberinto de la soledad* (1950), which described the Mexican character as the cumulative result of blood sacrifice, rape, and feminine betrayal. For Paz, the melancholic, hermetic and savage Mexican is the son of the treacherous and violated Doña Marina, la Malinche. This gendering of the conquest is also traditional in Mexican social theory: "Fue lo español el germen masculino – que se unió al germen femenino del hombre primitivo y su tierra pasiva y acogedora" (Carrión 23). The conception of Mexico as the victim or outcome of an ontological wound, be it the primordial rape, coronary excision or the stigmata of Christ, was also put forward by Emilio Uranga in his *Análisis del ser del mexicano* (1952).

This multifaceted imagery has migrated, as well, to conceptions of Aztlán, the quasi-mythical Chicano homeland and Mexica place of origin. Gloria Anzaldúa has called the space of Aztlán "una herida abierta" while Daniel Cooper Alarcón offers the palimpsest as a trope for Chicano cultural identity. For him, Aztlán is a similarly layered construct comprised of discourses and debates about Chicano identity. It shares with the bleeding heart both concrete associations with given spatial and temporal points, and a metaphorical value that transcends specificity. Aztlán also represents an ancient ontological wound: a homeland irretrievably lost, overwritten (by Gringos rather than Spaniards), but still present and living in the collective memory. Thus, the identification of the cultural palimpsest with the bleeding heart or ancient wound is complicated by multiple, overlapping and competing narratives, metaphors and symbols.

Through their strategic reorientation of patriotic and sacred symbols, the images in the Corazón sangrante exhibition reveal both the seductiveness and the obsolescence of the mythic palimpsest as a rhetoric of identity. The modern images are parodies, appropriating the form of the icon while altering both its materials and ideological rationale. David Avalos, a Chicano artist from California, both reveals this complexity and mocks its underlying premise in his rasquachista "Hubcap milagro" series. The milagro Junípero Serra's Next Miracle: Turning Blood into Thunderbird Wine (1989, CS [fig. 8](#).) subverts the image of the Mano poderosa. Junípero Serra was the founder of many missions in California in the eighteenth-century, and this image, with Thunderbird Wine flowing from a vagina (or primordial wound), illustrates "the toxicity of the Christian mission in the New World" (Avalos). Curiously, the version of Avalos's work that was included in the ICA exhibition, showing a heart at the center of the Mano poderosa, was different from that shown in the photo included in the

exhibition catalog (and widely circulated as the representation of the piece). (6)

However, the essential interchangeability of these symbols is underscored in another Avalos milagro ([fig. 9](#), not part of the Corazón sangrante exhibition) which shows a heart with a razor-wielding vagina in the center, exposing the conflation of the bleeding heart, the primordial rape, and the vagina dentata, a symbol of feminine treachery.

Javier de la Garza is a Mexican artist whose work is frequently exhibited in the United States. In *Aparición de la papaya* (1989, CS [fig. 10](#)), a parody of the sixteenth-century apparition of the Virgin of Guadalupe to Juan Diego, he presents a kind of Juana Diego in a field of nopales. The papaya, which is a symbol of the female genitalia and of the uterus, here takes the exact shape of the Virgin of Guadalupe, ironically invoking the origins of the Mexican according to the Gospels of Octavio: orphaned child of "la Chingada" and of the great mother, Guadalupe/Tonantzin. The Virgin's halo has become instead a crown of thorns, which alludes equally to Christ's sacrifice and to the barbed wire that traces the US/Mexico border.

As a designer of the Corazón Sangrante exhibition, Olivier Debrose's curatorial juxtapositions reflected his reservations with respect to the symbolism at the heart of Mexican identity discourse. His novel of the conquest, *Crónica de las destrucciones*, also undermines the fundamentally negative premise of the bleeding heart palimpsest. The novel narrates the history of a post-Conquest millenarian sect: a group of rebels and curanderos who seek a better life following the series of epidemics that decimated the Valle de México in the 1540's. The group is both heterogeneous and heterodox: each one of the principal characters embodies an essential contradiction. Gabriel Tlacateotl is an Aztec youth who is raised and educated in the court of Charles the V. After finishing his studies under the great Humanist Erasmus, he passes through a mystical phase,

finally dedicating himself to the physical sciences and the construction of futuristic machines. His character thus represents the reconciliation of pre-modern and modern, indigenous and European, and spiritualist and rationalist paradigms. The Calquetzani Gregorio is a French mercenary soldier who becomes a Franciscan priest in Tlatelolco, abjuring lucre for a life of devotion and poverty. Román Vendaval, a castaway from the Hernández de Córdoba expedition of 1517, becomes a mute, in contrast to his former companion Jerónimo de Aguilar, who famously served as interpreter or *lengua* for Cortés during the Conquest. Julián de Wries, a homosexual Flemish painter, teaches iconography in Father Bernardino de Sahagún's Colegio de Tlatelolco. Together, these figures build a utopian religious community called Poyauhtécatl in the mountains halfway between Tlatelolco / Tenochtitlán and Puebla de los Ángeles. Their location in space and time is highly symbolic: midway between the site of the apocalyptic destruction at Tenochtitlán and the founding of the city of Puebla as a millenarian project by the Franciscans. (7)

A parallel to true events, the axis of the novel is the erasure of a history through the capture and destruction of indigenous documents, and an attempt to reconstruct this history. The novel's opening paragraphs warn of the precariousness of this endeavor: "Faltan documentos, y los pocos que existen, no están completos, no tienen fecha o son quizás apócrifos" (19). The resulting narrative will be woven from "crípticas referencias," "imprecisas menciones," y "glosas encubiertas" (20) supposedly taken from the chronicles of Bernal Díaz, Jerónimo de Mendieta, Motolinía and Sahagún, among others. The central source, and subject of the attempt at historical reconstruction, is a manuscript that has been disappeared by the ecclesiastical hierarchy: the Coloquios

de Tlalquitenanco, comprised of a series of dialogues between Gregorio and Gabriel in which they reveal the motives and history of their heretical utopia.

Like the majority of the documentary sources mentioned in the novel, the Coloquios never existed. Rather, they were inspired by the speculations of a group of historians from various fields: Serge Gruzinski, Georges Baudot, Jacques Lafaye, and Jorge Klor de Alva among them. The textual quotations that lard the narrative are "paráfrasis paródicas" of evangelical chronicles and indigenous codices (Debroise 249). Debroise's text is a recounting of the erasure of a collective textual memory, and the ensuing substitution of a series of documents that chronicle reconciliation rather than opposition. In a sense, his work is a corrective recreation of Sahagún's project as he attempted the textual reconstruction of indigenous history after the destruction of the conquest. However, in this history, there is resolution, not vengeance: a conquistador is converted into a true evangelizer; an Indian preaches European humanist philosophy; and a homosexual artist serves as the hermeneutical interpreter between two cultures. He is the archetypal *atravesado*, an in-between who inhabits a temporal, spatial and cultural borderland, a figure that was described and elaborated by Gloria Anzaldúa. Debroise's systematic rejection of binary formulas such as good and evil, Christian and pagan, or rational and mystical creates the image of a cultural continuum that, while fundamentally utopian, is in fact somewhat more in line with the realities of the post-conquest period as envisioned by scholars like James Lockhart than the poetic image of apocalypse.

The millennial vision proposed by Debroise contrasts with that of Paz and Fuentes, in which a variation of the original Sin condemns the Mexican to a perpetual repetition of the sacrificial moment. Debroise's vision is, in fact, inspired by a number of known

historical instances of indigenous millenarian movements that developed periodically during the Viceregal period. As Enrique Florescano has demonstrated, these movements generally advanced the fantasy of the restoration of a primordial or pre-Conquest state following a catastrophic de-Ibericizing event; or the appearance of a utopian syncretic community presaged by a series of apparitions and miracles (as the Conquest had been) that combined both Catholic and indigenous imagery (178). As Frank Graziano's work has shown, actual indigenous rebellions of the Colonial period often had a violently millennial tendency: the Yucatan Maya rebellion of 1546; the 1616 Tepehuan revolt; the 1632 Nueva Vizcaya rebellion, etc. (89ff). Priests were killed, religious images destroyed, and Spanish plants extirpated in an attempt to return to the original order. Debroise, in effect, goes back to basics, re-reading the historical sources in an effort to circumnavigate the intervening, Nietzschean interval. Debroise's alternative history challenges the assault of fundamentally modern, European paradigms on a hybrid reality. He writes against the mythic palimpsest, the historic space that locates Mexican identity on a sacrificial altar; against a concept and a textualization of history as a poisonous layer cake of blood and flesh; and against the myth of the hermetic, bloodthirsty Mexican as the son of a primordial rape.

The ideology of the bleeding heart palimpsest, whether in the 17th or the 21st century, uses fatalism to justify the lack of regard for the lives of the powerless on the part of those in power. Texts like Debroise's acknowledge the power of such images but question their validity as symbols of origin. In his essay for the *Corazón Sangrante* exhibition catalog, Debroise echoes Roger Bartra's rejection of the symbolic formula: "It is a cliché to think that the Mexicans, as products of the advent of history, are archaic spirits whose tragic relation with modernity obliges them to perpetually

reproduce their primitivism" (Jaula de la melancolía 36). But Bartra, too, laments Mexico's "heart of darkness": the crisis of nationalism at the end of the twentieth century (Blood, Ink, and Culture 16ff). What is needed, he suggests, is the final disassociation of government and cultural identity: a kind of de-nationalization of the Mexican nation. Debroise's novel, in effect, implies that the foundation myth at the heart of Mexican nationalism is a misrepresentation of a complex, hybrid reality. Such a vision provides a rare departure from the rhetoric of the crushing symbols that have defined Mexico for a good part of its history.

Debroise's critique gains additional power because he undertakes it on both a narrative and a pictorial level. Because the symbols commonly associated with Mexican destiny have such a strong visual and spatial component, equally compelling visual images must be produced in answer. The images in the *Corazón Sangrante* exhibition unravel the intricate web of meanings and associations around the Bleeding Heart without dictating a new vocabulary of identities. For Debroise, these artists reveal the "essential libidinous force behind the ideological constructions of this propaganda art" (Javier de la Garza 8). They reveal the defiance with which today's artists receive and reprocess the ongoing bombardment of nationalist symbols in text and image.

Figures

1. Aztec Map of Tenochtitlan, Codex Mendoza, c. 1542
2. Cortés map of Tenochtitlán, 1524.
3. The Plaza of Three Cultures in Tlatelolco, D.F.
4. Aztec sacrifice, Codex Tudela, 1553.

5. Allegory of the sacrament. Juan Correa 1690.
6. Pascal Lamb (Cordero de Dios). Anon. 19th century.
7. La mano poderosa (not in exhibition). 19th century.
8. Hubcap milagro Series: Junípero Serra's Next Miracle: Turning Blood into Thunderbird Wine. David Avalos 1989.
9. Hubcap Milagro Series: Combination Platter: Straight Razor Taco. (not in exhibition) David Avalos 1989.
10. Aparición de la papaya. Javier de la Garza 1989.

Notes

(1). I am indebted to Barbara Mundy for her explication of the narrative qualities of this image.

(2). Contrary to Paz's analysis, certain critics, including Michel de Certeau and José Rabasa, do not believe that the Mexican palimpsest is necessarily an oppressive symbol. Rabasa believes that the palimpsest represents a dominated culture's resistance to total erasure. Certeau asserts, further, that the palimpsestic trope suggests the cannibalistic consumption of the European religious and juridical culture by the indigenous one for the purpose of strengthening its own (Practice xiii).

(3). Images included in the Corazón Sangrante exhibition are indicated in this text by CS. Some others, such as the Mano poderosa, are included for reference but were not presented in the exhibition.

(4). "From Europe, devotion to the Sacred Heart was introduced to New Spain at the height of the Baroque era. This devotion enjoyed great popularity in Mexico, as did its iconography" (Chorpenning 122).

(5). For a penetrating analysis of the erotic aspects of mysticism in the New World, see Frank Graziano's study of the cult of Santa Rosa de Lima, *The Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*.

(6). Avalos clarifies: "The reproduction ... is an image of the milagro before I replaced the stigmata/vagina with a heart shape (happy Valentine's day). The work as exhibited at the ICA Boston had the heart not the stigmata/vagina. I had the original piece photographed and then changed it before exhibiting it. The photos were so well done that whenever I was asked for materials for reproduction I sent the photos of the original because I didn't have photos of the changed work. Some reviewers of the exhibition referred to the vaginal imagery which always tickled me. Obviously they gave more attention to the catalogue reproductions than the actually exhibited art work with the heart not the stigmata/vagina." (Avalos correspondence)

(7). Fray Toribio de Benavente or Motolinía, one of the first twelve Franciscan missionaries to arrive in what would become New Spain, described the construction of Puebla as a new Jerusalem and an earthly paradise; Jerónimo de Mendieta described the Indians as angels and Cortés as the agent of the Apocalypse.

Works cited

Avalos, David. Personal correspondence.

- Bargellini, Clara. "Cristo en el arte barroco." *Arte y mística del Barroco*. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Bartra, Roger. *Blood, Ink, and Culture*. Trans. Mark Alan Healey. Durham: Duke UP, 2002.
- . *La jaula de la melancolía*. Mexico: Grijalbo, 1996.
- Carrión, Jorge. *Mito y magia del mexicano*. Mexico: Nuestro Tiempo, 1970
- Clendinnen, Inga. *Aztecs*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Cooper Alarcón, Daniel. *The Aztec Palimpsest*. Tuscon: U of Arizona P, 1997.
- Debroise, Olivier. *Crónica de las destrucciones*. Mexico: Era 1998.
- . "Heart Attacks: On a Culture of Missed Encounters and Missed Understandings." In *El corazón sangrante / The Bleeding Heart*. Ed. Olivier Debroise, Matthew Tietelbaum and Elizabeth Sussmann. Exhibition catalog. Seattle: U of Washington P, 1991.
- . Javier de la Garza. Exhibition catalog. New York: Cavin-Morris Gallery, 1992.
- Duverger, Christian. "The Meaning of Sacrifice." In *Fragments for a History of the Human Body*. Ed. Michel Feher. Cambridge: MIT P, 1989. Vol. 3.
- Florescano, Enrique. *Memory, Myth and Time in Mexico*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Fuentes, Carlos. *Nuevo tiempo mexicano*. Mexico: Aguilar, 1994.
- Graziano, Frank. *The Millennial New World*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *The Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Mexico: CFE, 1991.
- . *Images at War*. Trans. Heather McLean. Durham: Duke UP, 2001.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe*. Chicago: U of Chicago 1987.

Lockhart, James. Náhuas and Spaniards. Los Angeles: UCLA P, 1991.

Joseph Chorpenning, Ed. Mexican Devotional Retablos from the Peters Collection.

Philadelphia: St. Joseph's UP, 1994.

Monsiváis, Carlos. Los rituales del caos. Mexico: Era 1995.

Mundy, Barbara. The Mapping of New Spain. Chicago: U of Chicago P, 1996.

Rabasa, José. Inventing America. Tulsa: U of Oklahoma P, 1993.

Sulieman, Susan Rubin. Risking Who One Is. Cambridge: Harvard UP, 1994.

Uranga, Emilio. Análisis del ser mexicano. Mexico: Porrúa y Obregón, 1952.

Vargas Lugo, Elisa, et. al. Arte y Mística del Barroco. Exhibition catalog. Mexico:

Colegio de San Ildefonso / Grupo Tribasa, 1994.

Una estética para el vacío: *Diablo guardián* o la necesidad de la ficción

[Gabriel Cabello](#)

Universidad de Granada

I

Uno de los momentos realmente intensos de la literatura europea del siglo XX es aquel en que Óscar, el niño que no quería crecer en *El Tambor de Hojalata* de G. Grass, cuenta la historia del trompetista Meyn, la cual a su vez se entrelaza con la del vendedor de juguetes Segismundo Markus:

Érase una vez un músico que se llamaba Meyn y tocaba maravillosamente la trompeta. Vivía en el cuarto piso, bajo el tejado de un inmueble de pisos de alquiler, mantenía cuatro gatos, uno de los cuales se llamaba Bismarck, y bebía de la mañana a la noche una botella de Ginebra. Esto lo siguió haciendo hasta que la calamidad vino a hacerlo sobrio». (218)

Esa calamidad, «que calzaba botas cada vez más grandes, daba con botas cada vez más grandes pasos cada vez más grandes y se proponía extender por todas partes la calamidad», no es otra que el nazismo, y la historia de Meyn no es otra que la de su conversión en miembro de los SA. Pero que Meyn, quien había sido un hombre indudablemente entrañable, hubiese podido transformarse en un SA sólo pudo derivarse de la existencia de un cambio profundo en su persona. Ese cambio ejemplificado por el

momento en que Meyn asesina con el atizador a sus cuatro gatos machos debido al mero hecho de que olían mal, y ello particularmente, añade Óscar de forma irónica, porque su olor ya no era neutralizado por el de la antaño cotidiana ginebra. Denunciado el suceso por su vecino el relojero Laubschad, casualmente miembro de la Sociedad Protectora de Animales, Meyn es finalmente expulsado de la SA montada por crueldad inhumana (y ello a pesar de los méritos que alcanzara en el incendio de la sinagoga de Langfuhr durante la Noche de Cristal), de modo que tan sólo al cabo de un año logrará reengancharse en el movimiento ingresando en la Milicia Territorial, finalmente absorbida por la SS. Entre las hazañas de la Noche de Cristal en que participó Meyn estaba precisamente el haber escrito junto a sus compañeros «puerco judío» en la tienda del vendedor de juguetes y tambores de hojalata Segismundo Markus (uno de los seres más queridos y necesitados por parte de Óscar), el destrozar los juguetes de esa misma tienda y el acabar con la vida del propio Markus: «Érase una vez un vendedor de juguetes que se llamaba Markus y se llevó consigo todos los juguetes de este mundo» (228).

Lo que resulta particularmente sugerente de la totalidad del pasaje es la estrategia narrativa de Óscar. Obligado a enfrentar el horror y el absurdo de esa conversión y del nazismo en general (que expulsa a Meyn por crueldad inhumana con los animales pero que, sin embargo, no estima en cambio cruel el incendio de la Sinagoga o el asesinato de Markus), Óscar recurre a un artificio básico del relato, el «érase una vez» que en los cuentos de hadas marca el paso desde la realidad al universo de la ficción. Así, el mismo hecho es relatado varias veces mediante un entramado de ficciones diferentes: «Érase una vez un SA que, al tocar maravillosamente una trompeta iluminada por la ginebra junto a la tumba de su amigo de infancia, se dejó puesto el abrigo sobre su

uniforme de SA montado...» (220). «Érase una vez un hombre que se llamaba Meyn. Al encontrarse un día sólo con sus cuatro gatos, uno de los cuales se llamaba Bismarck...» (221). «Éranse una vez cuatro gatos, los cuales, porque un día determinado olieron particularmente fuerte, fueron muertos, metidos en un saco y enterrados en el bote de la basura...» (222). «Érase una vez un vendedor de juguetes que se llamaba Segismundo Markus y vendía, entre otros, tambores de hojalata esmaltados en rojo y blanco...» (224). «Érase una vez un tambor que se llamaba Óscar y dependía del vendedor de juguetes...» (228). «Érase una vez un tambor llamado Óscar. Cuando le quitaron al vendedor de juguetes y saquearon la tienda del vendedor de juguetes, tuvo el presentimiento de que para los tambores enanos de su especie se anunciaban tiempos calamitosos...» (225).

Como señalaron Eco o Pugliatti, la transición al mundo de la ficción que el «érase una vez» opera es solamente posible gracias a la existencia de un pacto mediante el cual el lector o el oyente ponen en suspenso su sentido de la realidad, disponiéndose de este modo a aceptar crédulamente toda suerte de irrealidades. Al apelar explícitamente a ese pacto, Óscar subraya el hecho de que sólo la irrealidad de la ficción permite tomar la palabra cuando aquello de lo que se habla es terrorífico, paralizante e insensato. Es sólo el artificio aparentemente no vinculante de la ficción lo que permite a Óscar ensayar la descripción del fenómeno desde diferentes perspectivas, y así insertar en diferentes tramas de sentido lo que de suyo parece escapar a toda lógica. Y lo que de este modo consigue no es solamente el hecho de abrir paso hacia lo que se muestra como opaco e inaccesible al pensamiento, sino también el de avanzar, mediante el rodeo ficticio, en el camino hacia una explicación del horror mismo. Sabemos que Meyn es entrañable porque sabemos lo moralmente importante que puede ser un músico cuando las cosas se

ponen difíciles, y de hecho el pasaje comienza juntamente en el momento en que Meyn, durante el entierro de su amigo Heriberto Truczinski, «que era de su misma edad» y cuya muerte «lo afectaba directamente», tocó maravillosamente la trompeta gracias a que había bebido ginebra, algo «que no hacía ya quién sabe desde cuando». Aunque Meyn ya va vestido como un SA, y por ello la gente no se le acerca, es sin embargo capaz no sólo de un gesto de humanidad, sino de proporcionar a los demás un juego (musical) que, introduciendo una legalidad temporal donde todo tiempo parece haber desaparecido, sea capaz de neutralizar la sensación de muerte propia de un entierro. Y sabemos asimismo que la conversión de Meyn a la barbarie obedece a alguna razón que, a fin de cuentas, tiene también ella misma raíces "humanas". De hecho, en el caso de Meyn tal conversión puede estar ligada a su incapacidad para superar el alcoholismo: el olor de los gatos machos se le hace a Meyn insoportable porque no está neutralizado por el antaño habitual olor de la ginebra, que Meyn no se atreve comprar por la sencilla razón de que vive «en el cuarto piso bajo el tejado», lo cual le hubiera obligado a ser visto por los vecinos en el caso de haber marchado por ella a la tienda de ultramarinos, algo intolerable para Meyn desde el momento en que se había jurado ante ellos que, en aras de una vida de sobriedad, «ni una gota más de ginebra había de pasar por sus labios de músico». De modo que un estúpido trauma de Meyn asociado a su relación con los vecinos parece tener que ver con su reciente crueldad, cuando sabemos que Meyn no es de suyo cruel e incluso albergamos la esperanza de que, pasada «la calamidad» nazi que ha dado cobertura simbólica a ese cambio, Meyn retorne a su condición entrañable: «Érase una vez un músico que se llamaba Meyn y, si no ha muerto ha de seguir viviendo todavía y tocando de nuevo maravillosamente la trompeta» (228).

II

Violetta, nombre de batalla de Rosa del Alba Rosas Valdivia, es también casi una niña cuando roba cien mil dólares y cruza la frontera hacia Estados Unidos, en una carrera alocada que culminará nada menos que en la conversión de sí misma en mercancía a través del ejercicio progresivo de la prostitución. Como Óscar, también Violetta recurrirá explícitamente a la ficción para enfrentarse, en este caso, al horror de su propia reificación, de modo que toda su trayectoria, que narra en primera persona a una grabadora, es percibida por ella misma como una ficción donde personajes mediáticos se mezclan con ella al ritmo de la música de pop o de una partida de videojuego. Es así como Violetta no forma en su mente pareja con un tal Eric, sino con Superman o, mejor aún, con Clark Kent, mientras que más adelante lo hará no con un tal Mario, sino con Snoopy (que pasará luego a llamarse Supermario), entendiendo su relación con todos ellos en clave de una canción de Iggy Pop («*I need some lovin', like a fastball needs control*») o de un videojuego:

Cada vez que confías en alguien estás tirando los dados. Puedes saber cuáles son tus probabilidades con los dados, pero no con la gente. Tiras no sabes cuántos dados, con sepa La Chingada cuántas caras. Es una carretera sin señales, un Nintendo sin controles, *bum-bum-bum-bum, you're dead, game over* (111)

Como la de Madame Bovary, la historia de Violetta es la del ansia de una joven por abandonar sus orígenes pequeñoburgueses, un deseo que se acrecienta y se alimenta con el aprendizaje del inglés y con una inmersión ingenua y adorablemente malévolamente en el *kitsch* (patrimonio cultural que, como aquel patrimonio de folletín al que accede

Madame Bovary, puede considerarse de segundo orden). De hecho, uno de los temas recurrentes en *Violetta* es el desprecio por la vida familiar de clase media:

De repente [mis papás] juntaban los ahorros y se iban de crucero, como ricos. O como ellos pensaban que debían de viajar los ricos, porque no más de ver su ropa y sus maletas jurabas: *clase media*. (...) Mi mamá todo lo deseaba, pero creo que nadie la deseaba a ella. (39)

En ese desprecio se abre el paso a una de las características centrales de *Violetta*, quien irá definiéndose a sí misma más por lo que no quiere ser que por aquello que verdaderamente es. De hecho, una de las constantes del personaje es su obsesión por no dejarse definir, por intentar escapar a toda clasificación gracias a la circunstancia de que, como ella misma dice, sus rasgos más marcados son el de ser «rápida» y, sobre todo, el de ser «tramposa». Así ocurre desde el más singular de sus atributos, el nombre propio, que ella misma cambia de Rosalba a *Violetta* (deleitándose con ello en la medida en que supone una transgresión de la voluntad paterna, ya que, según su padre decía, «las *Violettas* jamás se van al Cielo») hasta los tipos de mujer de los que *Violetta* se distancia: las *coatlicues*, las *tlahuicas*, las *pránganas*, las *nacas*, las *güeras*, las *pirujas*, las *pendejas*, las *lambisconas*, las *chundas*, las *hijas de la chingada* e incluso las propias putas, ya que, como ella misma dice, se considera más cerca de ser una «publicista» que de ser una puta (aunque en su imaginación «publicista» y puta formen para ella parte de «una misma vocación»).

Lo verdaderamente llamativo del sueño de independencia de *Violetta* estriba en que no va a ser ninguna sublimación estética, sino la lógica del intercambio económico la que

le proporcione, por así decirlo, una suerte de coartada "moral": "A mí se me hizo un poco menos difícil emputecer cuando llegué a la sabia conclusión de que mis mariditos no lo estaban haciendo conmigo, sino con su dinero. Yo era, otra vez, una simple y humilde intermediaria» (250). De este modo, se puede ser «tramposa» sin ser realmente «mala» (como «malos de verdad» son por el contrario los amigos del mafioso Nefastófeles), e incluso cierto grado de trampa resulta más moral y menos emputecido que la hipocresía social: «Hay mujeres que dicen: *Ay, yo no sé por qué los hombres nada más me quieren fajar*. Cuidado con esas putas. Cuando no quieres que te fajen pones un foso lleno de cocodrilos entre tu personita y el mundo. No te voy a decir que supiera cuidar mi virtud, más bien lo que sabía era ponerle precio" (475).

Pero así, a base no de cuidar su virtud sino de ponerle precio, Violetta terminará finalmente identificándose con el intercambio por sí mismo, hasta el punto de que, como dice a Pig, su «Diablo Guardián», «a mujeres como yo no las conoces, las contraes» (12). El verdadero Sujeto de la relación no es entonces tanto ella misma como la propia fórmula contractual y, por encima de todo, el dinero en cuanto tal, el cual, por más que te resistas, «siempre va a hallar algún callejoncito para seducirte» (106).

Porque la paradoja del dinero es que es capaz de invertir el principio de la propiedad privada en que se basa, de modo que uno termina por no poseerlo, siendo la realidad más bien la de que es él quien lo posee a uno, exactamente igual que hace New York, centro neurálgico del capitalismo avanzado, con quienes se le acercan:

Porque en New York ni tu dinero es tuyo. Lo andas cargando, sí, pero es de la ciudad.

Cualquier cosa que cae sobre la superficie de New York es automáticamente

newyorkina. O sea propiedad privada de New York. La ciudad no te adopta, te soborna. Te compra y te tira, por eso la quieres. Y querer así envicia, tú ya sabes (157).

El sujeto moral no es entonces nada más que un epifenómeno, el producto descentrado del intercambio mismo. Y su mitología debe entonces sustituir la figura moral del buen pastor por la figura tramposa y mercantil del «buen postor», como reza la «Parábola del Buen Postor» que Violetta relata al comienzo de su historia. En ella se cuenta cómo un buen pastor que se había liado con una putilla se compró un Corvette amarillo gracias a un dinero que ganó apostando en el casino. Las antiguas ovejas del pastor ardían de rencor, porque sabían que «en sus re corrientes vidas iban a tocar un coche así de lindo y de cabrón»:

Pero se equivocaban, porque al día siguiente vino el Corvette y las atropelló, por envidiosas. Y, mientras sus almas de borrego rascuache se elevaban por los aires, se escuchaba una voz en la Tierra diciendo: "soy el Buen Postor, quien apueste por mí no volverá a ser prángana" (22).

Porque de la pobreza de las pránganas no se sale gracias a ningún recurso moral, sino apostando por el Buen Postor, asumiendo el carácter reificado de toda la realidad. De modo que las «trampas» de Violetta han de subvertir dos legalidades al mismo tiempo: la legalidad que acompaña a la moral de clase media que se quiere abandonar y la legalidad que reifica al propio cuerpo. Porque, si uno mismo se reifica, ¿qué otra salvación que la trampa y la rapidez, que vivir la reificación misma como una aventura, aunque sea desde la pseudoestética del videojuego? En otras palabras, ¿cómo no hacer trampas para evitar convertirse en *nada*?

III

Si Violetta imagina constantemente una serie de ficciones no será desde luego con el fin de convertirlas en literatura, sino con el fin de sobrevivir. No obstante, todo lo que sabemos de la historia de Violetta es lo que ella dicta a un magnetófono que finalmente enviará a Pig, su «Diablo Guardián», con el fin de que éste la convierta en un relato escrito. Así, la novela transcurre alternativamente entre el registro de ese magnetófono, narración en primera persona dirigida a un tú, y la historia personal de Pig, narración en tercera persona que comienza con el entierro (fingido) de Violetta para acto seguido volver atrás en el tiempo y recorrerla desde el comienzo.

Como Violetta, también Pig es un *tramposo*, alguien que sabe que las reglas del juego social son una convención y, como tales, legítimamente permeables a las trampas. De ahí su desdén de niño mimado que rechaza todo valor heredado y, sobre todo, su refugio en la escritura, ya que la escritura es para Pig una manera de rechazar las convenciones. En primer lugar, porque la escritura constituye una forma de volverse invisible, una forma de mantenerse al margen de la vida social y así no participar en ella salvo a la manera del testigo, lo que, al fin y al cabo, no es sino una forma de dar al aislamiento del inadaptado «el decoro de la propia elección», la excusa para que el inadaptado pueda decir «*estoy solo porque me da la gana*» (23). Pero también lo es porque la naturaleza constitutivamente ficcional de la escritura, su capacidad para inventar unas reglas del juego diferentes, permanece oscuramente ligada al hecho de hacer trampas, hasta el punto de que hacer trampas es para Pig la auténtica forma de *practicar* la ficción.

La común raíz de las trampas y la escritura, así como la inevitable decisión de optar por unas o por otra, pueden verse claramente en la relación que Pig mantiene con La Sopa, su primer amor. En efecto, lo que seducía a Pig de La Sopa no era otra cosa que su condición deapestada social, su condición de persona rehuida por viciosa e intratable, y es por ello por lo que las primeras historias de Pig tendrán como protagonistas a copias de La Sopa. Sin embargo, poco a poco Pig irá perfeccionando de tal modo esas copias que al final, lejos de enamorarse de la persona, Pig terminó enamorándose de su propia ficción, e incluso más bien de la *idea* de la ficción. Porque más que encontrar refugio en la escritura, en lo que Pig encuentra un verdadero refugio es en la *idea* de lo que él llama La Novela; no las novelas en plural, sino La Novela en singular. Fuera de ella, el resto de la actividad intelectual de Pig no será tanto un acto creativo como una negación sádica de las convenciones, un trabajo de verdugo que le permitirá descuartizar películas en la columna titulada *El Patíbulo* gracias a su particular detector de Faulkner, su particular detector de mierda, hasta el punto de llegar a ensañarse incluso con los aciertos de los demás cuando osaban parecerse a La Novela.

Pero la Novela tiene un gran enemigo: El Pensamiento, que es capaz de enmudecer a Pig. El Pensamiento sobreviene sin llamarlo. Es más, suele venir cuando más seguro se está de que ya no vuelve, y siempre es el mismo:

Estaba en la Calzada, con Mamita, cuando le vino El Pensamiento. (...) Había empezado (lo recuerda borroso, como esos sueños de los que nunca se vuelve del todo) imaginándose a los ángeles, después de una larga conversación nocturna con Mamita. O más bien lo intentó, porque al final no pudo reconstruir en su cabeza la imagen de un solo ángel. ¿Era él un ángel antes de venir al mundo? ¿Lo sería después? ¿Qué tal sin no

había nada? *Nada* quería decir: un infinito eterno, vacío y sin propósitos al que uno volvería, como el viento y el polvo, después de morirse. Eso era El Pensamiento: *nada*. Cada que lo pensaba —y esto no era frecuente, por fortuna— se sentía mareado, pero más que eso enmudecido por un miedo tan solamente suyo que no podía soportarlo más de dos instantes» (91-92).

Ni siquiera La Novela era impermeable a El Pensamiento. Antes bien, éste la infestaba como un cáncer: «el hueco angustiante del pensamiento llenaba totalmente La Novela» (99). Pero ¿cómo iba a ser posible contener El Pensamiento, la irrupción incontrolable de La Nada, si incluso cuando Pig decide poner a La Novela el título de *Dalila o el Amorsólo* piensa en contar «la historia de un amor sin cuerpo», sólo piensa en realidad en la *idea* del amor? Y ya será demasiado tarde cuando Pig piense en el título de *Violetta o el amor*, porque para entonces ya existirá un abismo demasiado grande entre él y su novela y Violetta y sus dólares. Al final, resulta que las trampas y la escritura eran diferentes. Porque, aunque haya a menudo pensado que la escritura hay que practicarla, Pig es al final incapaz de hacerlo, porque no ha aceptado comenzar como desde el principio ha hecho Violetta, es decir, «tirar los dados y cerrar los ojos, casi con ganas de que a todo se lo lleve el diablo». Porque, «generalmente, eso lo haces sólo cuando de plano crees que ya te va a llevar», y en el fondo Pig nunca ha sentido que verdaderamente el diablo se lo fuese a llevar.

Por eso, cuando se sintió engañado y traicionado por la falsa muerte de Violetta y pensó que ella estaba viva en algún lugar, disfrutando sin él el dinero robado, no pudo en el fondo culparla a ella, sino culparse a sí mismo:

Se sintió Dashiell Hammet, Rubem Fonseca, Andreu Martín, James Ellroy, y de nuevo un imbécil: el mismo que escribía del amor sin conocerlo, de cine sin comprender genuinas opiniones, de mentiras, mas nunca de ficción. Porque uno hace ficción cuando la necesita, y hasta hoy él se había empeñado en no necesitarla (494).

Esto es todo lo que él podía decir, todo lo que él *sabía*. Pero saber es «un verbo amargo», más cerca de la nada que llegaba con El Pensamiento que de la vida y la ficción. Tan amargo que es precisamente la concentración en su saber lo que le impide reparar en el espejo retrovisor del coche, «donde desde hace un rato se encienden y se apagan los fanales de un Corvette amarillo».

IV

Un pasaje de *Las Ciudades Invisibles* relata la angustia que acometía a Kublai Kan después de haber logrado un jaque mate en sus partidas de ajedrez con Marco Polo. ¿De qué servía vencer si después de la victoria no había otra recompensa que la imagen despiadada de un tablero hecho con teselas de madera cepillada? De algún modo ocurría lo mismo con el avance incontestable en las fronteras del Imperio. A pesar de la brillantez de sus victorias, el Kan miraba el tablero y se desesperaba. La recompensa a su victoria era algo horrible: había logrado la nada. Sólo la habilidad de Marco Polo para encontrar en la madera misma del tablero las trazas de una partida diferente consolaba al Kan, que ya seguía con la mente la pista del tronco cortado en año de sequía, del brugo que habitó uno de los poros, del ebanista que lo talló con la gubia...:

La cantidad de cosas que se podían leer en un pedacito de madera liso y vacío abismaba a Kublai; ya Polo le estaba hablando de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas... (135)

Sólo las «trampas» de Marco, que se desentiende de las reglas del juego del ajedrez para encontrar trazas de signos incipientes en el tablero, permiten al Kan sobrevivir a la visión de la nada y entregarse a la imaginación de unas reglas del juego distintas. Pero si bien la antiexperiencia de la nada parece ser siempre la misma, como si fuera una suerte de invariante antropológico, no lo parece sin embargo el camino por el que hemos llegado a enfrentarnos con ella, y por tanto tampoco lo serán las trampas con las que intentamos zafarnos de su presencia.

Violetta, como Emma Bovary, huye de la vida abúlica de la pequeña burguesía. Pero, a diferencia del personaje de Flaubert, la contrafigura de esa vida no es un mundo ideal de deseos sublimados, sino una realidad efectiva donde la «rapidez» y la estetización difusa de la vida cotidiana se entretrejen con la mercantilización voraz de todo bien material o simbólico, incluyendo el propio cuerpo de Violetta. De este modo, las «trampas» de Violetta no pueden sólo dirigirse contra el *background* moral de su condición social, tal como reza la «Parábola del Buen Postor», sino también contra esa otra nada de la dialéctica de lo «siempre nuevo pero siempre lo mismo» en la que ella misma participa plenamente, incluso como objeto de intercambio. Y, por tanto, no pueden ser sin más las «trampas» que proporciona la imaginación literaria.

En efecto, la indefinición de Violetta no es sólo ya el recurso mediante el cual la adolescencia pequeñoburguesa imagina su ascenso social, como Bourdieu señalaba con respecto a *La Educación Sentimental*, sino también una respuesta a la angustia generada

por el envite supuesto por la llegada del «tipo» como modelo de subjetivización. Como señala Agamben, lo que Benjamin describió como el «tipo» pone jaque al mismísimo principio de individuación de la especie humana, ya que el «círculo mágico» del tipo consiste en que «el carácter exclusivo se convierte en el principio de la reproducción en serie» (AGAMBEN, 2004, p.122). De este modo, es precisamente cuando acentúa sus rasgos más particulares cuando el individuo, lejos de afirmarse así como algo determinado en relación al género, automáticamente se indetermina y se convierte en principio de una serie, flotando en una zona indistinta que no es ni universal ni singular. Replicadas al infinito por la publicidad, la mujer que nos sonrío tomando una cerveza o la que balancea maliciosamente sus caderas al caminar por la playa se escapan a la distinción entre lo único y la réplica, haciéndose típicas en virtud precisamente de aquello que parece pertenecerles de manera exclusiva. Lo que se pone de manifiesto en la percepción del tipo es una transformación del papel de la Imaginación en relación con la experiencia efectiva. Nuestra iconosfera supone un aluvión de imágenes prefabricadas que, despeñándose constantemente sobre nuestra memoria, nos impide distinguir entre aquellas imágenes que resultan de una experiencia efectiva y aquellas otras recibidas de la tradición cultural, la cual, por otro lado, ha perdido su substantividad a la misma velocidad en que nos hemos ido desembarazando de la mitología. De este modo, cualquier desviación con respecto a aquello que hasta ahora habíamos experimentado no es ya percibido como una singularidad, sino como un elemento más del proceso de reproducción en serie que, en la prehistoria de la actual preparación mediática de nuestra percepción, ya Benjamin definió en términos sociológicos como el «tipo».

Por eso Violetta se ve obligada a huir también de la angustia que genera ese estado de cosas donde lo singular se convierte en el principio de la reproducción en serie, para lo cual permanecerá moviéndose constantemente entre dos mundos sin identificarse plenamente con ninguno: el mundo de la mujer prefabricada, del *kitsch* y de los *media*, y el mundo en zigzag de la cultura oral. Es aquí donde el personaje se revela como algo más que la contrafigura literaria del *ennui* o una sublimación dependiente del imaginario de Pig, y donde se distancia radicalmente de la posición que éste mantiene con respecto a la escritura. La tensión que da vida a la imaginación de Pig es la tensión que se produce al enfrentar las concepciones hermanas pero distantes de la escritura como salvación y de la escritura como supervivencia, es decir, el trasunto literario de la tensión más general entre arte y vida. Desde luego que Pig sabe que esa tensión no es un antagonismo, que la emergencia del arte está tejida siempre con la vida. Que, del mismo modo que no existe algo así como «la vida misma» fuera de una intervención humana y «artística», la forma de darse completamente a la escritura se parece menos a La Novela que a la entrega al beso voraz de una cajera de supermercado conquistada a base de exageraciones melodramáticas (97-98). Pero, a pesar de todo, Pig sigue no sólo necesitando, sino confiando en La Novela, aunque sepa que ella tampoco sea capaz de mantenerlo a salvo de El Pensamiento, de la antiexperiencia de la Nada. Para Violetta esa tensión no tiene sentido, o ni siquiera existe, en la medida en que ella no piensa en el lenguaje o en la imaginación como una forma de escritura, sino como una forma del habla, como algo que no se utiliza para argumentar ni para diseñar mundos distintos, sino que se requiere de manera constante para vadear las situaciones concretas, para torcerlas y vivirlas como si realmente fueran algo menos doloroso (aunque nunca, eso sí, de forma ingenua, porque la ingenuidad es lo opuesto de las «trampas»).

Por eso Violetta no escribe ni escucha, sino que habla, afirmando cuanto puede el hecho de estar viva. Porque escucharse a uno mismo hablando es el centro de la experiencia de uno mismo como ser vivo —mientras que verse a uno mismo mirando es una experiencia que cae del lado de la muerte, como la visión del doble, y saberse uno a sí mismo sabiendo es una experiencia más visual que temporal. Podemos ver cualquier cosa, aunque esté muerta; en cambio, para que algo emita un sonido a de haber movimiento, lo cual asociamos de manera natural con la presencia de la vida. La historia de Violetta es, en la novela de Xavier Velasco, algo no escrito, sino dicho a una grabadora. Y por ello está llena de recursos propios de la oralidad, de puestas en escena, de interjecciones donde Violetta se distancia de su propio discurso para decirse a sí misma «espérate, qué estoy haciendo», de interpelaciones y preguntas a quien escucha, de insultos y jerga callejera, de un sinfín de reacciones inmediatas a situaciones que son en cambio narradas como pasado. Se trata de un discurso que viaja a través de oraciones adversativas que no buscan una conclusión final, porque para ella la única conclusión posible no pertenece al orden del lenguaje, sino al orden material, y consiste en apostar por «el buen postor»: «a mí sólo se me ilumina el panorama cuando el dinero se me está acabando. Así como hay un angelito que me avisa cada vez que estoy a punto de irme hasta el mero fondo del despeñadero, tengo un diablo integrado que empieza a pensar rápido cuando ve que se agotan los billetes. No es un diablo guardián, es diablo-diablo.» (140). Es el mismo diablo-diablo que le recuerda que, por muy naca que una parezca ser, hay que confiar en que es el escote el que da las órdenes («ni yo ni ellos: el escote solito gira las órdenes al pelotón» —351) y proporciona recursos en momentos difíciles. Por eso Violetta siempre «les iba a los malos» y llega a decirse a sí misma: «soy lo peor» (69). Y lo peor, como sustantivo, no es lo simplemente lo contrario de lo bueno,

sino la intensidad del goce mismo, como ocurre en la propia «Parábola del Buen Pastor». Si las antiguas ovejas del pastor se equivocaban al pensar que nunca tocarían un Corvette amarillo no es simplemente por el hecho de que iba a ocurrir exactamente lo contrario, sino porque lo contrario incorpora una suerte de intensificación de sí mismo que equivale a un empeoramiento de la situación original. Al satisfacer su deseo de tocar el Corvette, lo que las antiguas ovejas encuentran es una absurda muerte por atropello.

Y, sin embargo, todavía Violetta necesita de un Diablo Guardián, no de un diablo-diablo. Aunque sólo sea porque sólo un diablo guardián puede realmente hacerla sentir que es únicamente ella la tramposa, porque junto a alguien realmente malo ella ya no puede aparecer como «tramposa», sino como la buena: «Nefastófeles era tan verdaderamente mierda que yo pasaba a ser la víctima, la buena. La que tenía razón, qué horror. En cambio ya contigo me quedaba el consuelo de ser una piruja aborrecible. ¿Nunca pensaste en mí con ese insulto, piruja aborrecible?» (69) De modo que las «trampas» de Violetta necesitan de un guardián que sea un diablo a medias, que ejerza la escritura como manera de hacer «trampas» a las convenciones sociales pero que, al mismo tiempo, permita que las «trampas» de Violetta resalten a contraluz como las únicas trampas verdaderas. Porque Diablo Guardián no termina de aceptar completamente las trampas. Su confianza en la palabra escrita y en la literatura lo alejan del principio vital que inunda a la palabra hablada de Violetta. Pues en efecto, ¿qué sonidos puede emitir «un amor sin cuerpo», como es ese amor acerca del que Pig quiere escribir? Si la pseudosociedad imaginaria que estimula la conversación audiovisual propia de nuestra iconosfera tiene como característica primera el edificarse sobre un

sujeto descorporeizado (BETTETINI, 1984), Pig no podrá entonces hacerle frente desde el momento en que él ha negado el cuerpo a su imaginación.

T.J. Clark ha señalado que la tarea del artista moderno es la de someter las líneas de fuerza de la sociedad al «test de la forma» (CLARK, 2002), recordando la formulación marxista que asignaba al artista la tarea de tomar las formas petrificadas del presente y «ponerlas a danzar al son de su propia canción». Es decir, ponerlas a trabajar en virtud de un acto estético (cuya presencia es lo que diferencia a la «danza» de la mera mímica muerta), pero no en virtud de un ánimo que les sea externo, sino a partir de las tensiones que ellas mismas producen, es decir, «al son de su propia canción». Sin duda que esas formas reificadas del *kitsch* y de los *media* resultan en apariencia cualquier cosa menos «petrificadas», pero ello no quiere decir que la aparente levedad de la estética difusa no se sostenga sin embargo sobre una pesada arquitectura. Esta vaporosa reificación tiene como contrafigura menos al infantil tambor de Óscar que a la figura de un biógrafo capaz de dar *forma* al avance del tiempo. Y, al mismo tiempo, ésta aparece en *Diablo Guardián* como una figura nostálgica en relación con la matriz oral del lenguaje, con su profundo apego a la vida. Violetta necesita de las «trampas» de la imaginación y del lenguaje para escapar al horror de su propia conversión en mercancía; Pig necesita de Violetta para superar la llegada abrumadora de la nada, que ni siquiera La Novela puede contener; y aún Violetta necesita de un Diablo Guardián que funcione como garante de su propio relato biográfico. Porque no hay vida sin el sueño de un relato, y no hay relato posible si en sus cercanías no puede percibirse el murmullo de la vida.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio. *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le Cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*, Barcelona: Minotauro, 1983.

----- . *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.

Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.

Clark, T.J. «Modernism, postmodernism and steam», *October*, nº 100, Spring 2002,
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, (2002): 154-174 .

Grass, Günter. *El tambor de hojalata*. Madrid: Alfaguara, 1999.

Pugliatti, P. *Lo sguardo nel racconto*. Bologna: Zanichelli, 1985.

Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid, Alfaguara, 2003.

Narrativa mexicana finisecular: *La señora de la fuente*

y otras parábolas de fin de siglo de Luis Arturo Ramos

[Martín Camps](#)

University of North Florida

I. Introducción

Luis Arturo Ramos (1) (Minatitlán, Ver. 1947) pertenece a la generación de escritores mexicanos nacidos en la década de los cuarenta; entre los que se encuentran Héctor Aguilar Camín, Hernán Lara Zavala, Carlos Montemayor, María Luisa Puga, Bárbara Jacobs y Silvia Molina. La mayoría de estos escritores empiezan a publicar a finales de los setenta y principios de los ochenta. Estos novelistas de alguna manera experimentaron en su juventud la turbamulta del Movimiento estudiantil del 68. Desde luego, la preocupación social no es difícil de encontrar en estos novelistas, conscientes de la necesidad de un cambio político en México y afectados por el activismo imperante en los sesenta.

En el panorama de las letras latinoamericanas, Luis Arturo Ramos se registra entre escritores como Rafael Humberto Moreno-Durán (1946), Mempo Giardinelli (1947) y Marco Tulio Aguilera Garramuño (1949). Estos escritores, entrevistados como grupo, en el "Fichero" de *Nuevo texto crítico*, se caracterizan por el doble empeño de asumir y sacudirse la sombra del "Boom" hispanoamericano personificado por escritores como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Ramos, Giardinelli,

Aguilera y Moreno-Durán se distinguen por el rigor en la escritura y por la marca del contexto social que les dejó su respectivo país. En el caso de Ramos, él dice: "Escribo novelas porque me interesa la realidad socio-política y la novela es circunstancia pese a que le pongamos nombre de personaje" ("Fichero" 194). Marcado por los acontecimientos de Tlatelolco en 1968, Ramos ha impreso cierto cariz social en sus obras y no ha permitido que su narrativa se vea comprometida por las modas literarias ni por las ventas, lo que le ha ganado el título de *outsider* (Serna 1996) de las letras mexicanas.

Ramos ha situado la mayoría de sus novelas en el contexto veracruzano. Es así que se le ha estudiado como un autor que regresa al tema de la provincia para valorarla como una ciudad con su propia identidad e historia (Richards 531-35). En oposición al magnetismo que ejerce la Ciudad de México en todas las actividades políticas, económicas y culturales en la República, Ramos elige la provincia como el espacio donde se desarrollan sus novelas. Según Christopher Domínguez Michael, a Ramos "le preocupa la pluralidad teatral de las ciudades" (517), preocupación similar a la de novelistas como José Joaquín Blanco (1951), Rafael Ramírez Heredia (1942), Armando Ramírez (1945), entre otros escritores; "todos ellos tienen su página de lagartijos o de juerguistas de diversa índole u origen" (Domínguez 516). Efectivamente, el Tapatío, el personaje de su primera novela, *Violeta-Perú* (1979; Premio Nacional de Narrativa, Colima, 1980), viaja en un camión urbano por la ciudad de México y en la medida en que ingiere tequila, la realidad y la ficción se mezclan y confunden; las imágenes de la ciudad se descomponen por la velocidad del autobús como en un cuadro futurista.

Violeta-Perú describe los laberintos de la ciudad y de la mente a través de la fragmentación de la realidad experimentada por el Tapatío y su viaje por la ciudad en un transporte urbano. El delirio etílico del Tapatío representa la relación del individuo con la ciudad. El vértigo ante la vorágine de concreto provoca una anulación de las fronteras entre la realidad y la ficción. Al final, cuando el Tapatío es arrestado, queda un final abierto. ¿Todo fue parte de su alcoholización o realmente asaltó un banco? Estos finales indeterminados pertenecen a un período fantástico de su ficción (Todorov 1981); correspondiente a sus libros de cuentos: *Siete veces el sueño* (1974), *Del tiempo y otros lugares* (1979), *Los viejos asesinos* (1981), *Domingo junto al paisaje* (1987). (2) En sus primeros cuentos, como en sus novelas, se nota un dominio irreprochable del lenguaje, una calculada suministración de información en la narración para lograr un final sorpresivo. Dice Ramos con respecto a esta etapa temprana de sus relatos:

Todo, de alguna manera, estaba ya en los primeros cuentos: los ambientes cerrados, el claroscuro, el personaje solitario e imaginativo, la ausencia del diálogo, la impronta del tiempo, la imposibilidad de la lógica, el pesimismo irredento, la subyugación por la mujer, la esclavitud de la espera, las posibilidades de la imaginación y la reconstrucción de la historia. (*Ruptura y Diversidad* 85)

Estas características estarán presentes en sus novelas. En *Este era un gato* (1987), *Intramuros* (1983), *La mujer que quiso ser Dios* (2000), se enfatiza la importancia del puerto de Veracruz. Estas novelas pueden ser leídas como una trilogía donde la ciudad porteña es también un personaje activo en la obra y que mantiene una participación e influencia importante en los personajes. (3) En *Este era un gato*, (4)

Roger Copeland, un norteamericano que participó en la toma de Veracruz durante la Guerra entre México y Estados Unidos, regresa después de sesenta años para encontrar su muerte, como un nuevo Ambrose Bierce. (5) Alberto Bolaño es el narrador de esta novela, cuyo título corresponde al juego infantil de palabras: *Este era un gato con los pies de trapo y los ojos al revés, ¿quieres que te lo cuente otra vez?* De la repetición de esta rima infantil, a lo largo de la novela, empieza a refulgir el brillo de la parodia. *Este era un gato* se cuenta varias veces desde distintas perspectivas, para que como resultado de la tautología, el lector se percate de la broma macabra del mundo. La estructura de esta novela cumple como novela moderna dada la experimentación de técnicas que nos remiten a otra obra cuyo título también hace referencia a un juego infantil: *Rayuela* (1962) de Julio Cortázar. En *Intramuros*, (6) la experiencia del exilio español se narra desde las tierras mexicanas que abrieron sus puertas a los expatriados. Los personajes levantan muros imaginarios en la ciudad y no se arriesgan a salir de ellos. Son seres frustrados, amargados ante la vida, conquistados por sus limitaciones y paranoias. José María Finisterre, Esteban Niño y Gabriel Santibáñez son los tres personajes que, como tres carabelas tardías (sus nombres pueden ser subterfugios para "la Niña," "la Pinta" y la "Santa María"), llegan a Veracruz en busca de fortuna. Santibáñez sostiene un intercambio epistolar con su hermana en Barcelona, relatándole un éxito, en realidad inexistente. Con esta novela, el autor da cuenta de su versión particular del exilio español; personajes consumidos por la nostalgia y la desesperación por no obtener un éxito rotundo en tierras otrora colonizadas. En 1989 se conmemoraron los 50 años del desembarco de los españoles exiliados en Veracruz en el buque "Sinaia"; después de la derrota de la República Española en 1939. En esta novela Ramos cavila sobre los trasiegos de los hombres que abandonaron su patria y debieron

ajustarse a otra cultura que les exige pruebas de pertenencia nacional. En su imaginación y tal vez en su inconsciente, los personajes levantan los muros de la antigua ciudad amurallada de Veracruz. Exilio y emigración son temas que le interesan a Ramos y que para él definen nuestro tiempo, en lo que conceptúa como "el siglo de los exilios." (7)

En la década de los noventa, Ramos se inclina por una novela más ligera, con ciertos retoques de humor e ironía y siempre con la afilada navaja de la mirada. En *La casa del ahorcado*, (8) el personaje Enrique Montalvo sufre de una disfunción fisiológica que le impide hacer el amor. Montalvo es un estereotipo del macho mexicano a quien la naturaleza le juega una broma de mal gusto al averiar su virilidad. Esta novela retrata alegóricamente el climaterio de una burocracia mexicana decrepita por las múltiples crisis económicas sobrellevadas en México durante las dos últimas décadas del siglo XX; un siglo prácticamente a cargo del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esta novela introduce el recurso cervantista de un "entremés," llamado "La balada de Bulmaro Zamarripa o Los argentinos no existen," una novela que cumple como novela negra o policíaca que gira en torno a la búsqueda del arma *lugger* con la que supuestamente Hitler se quitó la vida.

En su quinta novela, *La mujer que quiso ser Dios*, Ramos crea a un inolvidable protagonista femenino, la fundadora Blanca Armenta. Este personaje remite a "La señora de la fuente," del cuento homónimo del libro. Blanca Armenta es una mujer que se dedica a leer la suerte, beneficiada por su destreza para leer los labios en colaboración de su ayudante Tiberiano, quien también es el escribano de la historia. En cierto momento y para salvar su vida, Armenta indica a sus perseguidores que ha tenido

una visión, una revelación divina, e indica que en determinado lugar (la casa de sus abuelos) se esconden unas placas de metal con la "Buena Nueva" (que ella había escondido tiempo atrás). A partir de esta invención ella empieza a edificar una Iglesia, que pasa por una serie de procesos: la selección de prosélitos, la construcción y hasta un cisma. Dice en la primera página de la obra:

Yo afirmo que el ser humano nace sometido a dos impulsos fundamentales: la necesidad de creer y la obligación de inventar. Esta primeriza intuición que la experiencia ha convertido en certidumbre, me inclina a relatar la vida de la Fundadora junto a la de quienes creyeron en ella, puesto que no podría existir la una sin los otros. (7)

La historia se inicia una vez suscitado el cisma dentro de la "Iglesia de la Esperanza" que cuenta con 63 miembros en La Antigua, Veracruz. El narrador, en su disputa por el poder como sucesor de la Madre Fundadora, escribe estas memorias que desenmascaran el proceso de creación de la Iglesia. Si el narrador es elegido como sucesor, entonces el escrito será destruido, pero si no, entonces se daría a conocer esta historia. *La mujer que quiso ser Dios* se puede leer como una sátira de la estructura de las iglesias, congregaciones, sectas y demás grupos religiosos. El blanco que ironiza Ramos son los mercaderes de "verdades reveladas" yregonadores de salvación que engañan a los creyentes incautos para requerirles limosnas.

Esta novela explora el encuentro entre dos fuerzas poderosas en el ser humano: el deseo de creer y el de inventar. Blanca Armenta recrea, reconstruye e inventa un dudoso pasado como si fuera una serie de presagios o revelaciones divinas que la señalaban como la única dispensadora de la "verdad." Dice el narrador: "No hay religión sin

utopía, y ésta siempre afinca en terreno sagrado" (201). La Fundadora o Madre, como la llama el narrador, era una mujer suspicaz que sabía construir mundos ficticios en la imaginación de la gente y que en cierto momento aventuró en relatar fábulas que según ella eran verdad. Sin embargo, conforme aumentaron los adeptos de la Iglesia los problemas se intensificaron. El Padre Valiente, símbolo de la iglesia católica, no permitió que creciera una iglesia alterna en los que antes eran sus terrenos:

Por eso le repugnaba, le ofendía y amenazaba por razones autoritarias, ideológicas y pragmáticas respectivamente, que una advenediza descubriera para los oídos ingenuos de imaginación, débiles de fe e incautos de bolsillo, otro camino hacia la salvación que no fuera el suyo, por intransitable que pareciese y caro que resultara el derecho de peaje. (245)

Ramos se introduce en los escondrijos de la religión y desenmascara la estructura de las instituciones religiosas y sus efectos en el imaginario colectivo; devela los deseos monetarios de los corresponsales de dios, ocultos bajo trampas retóricas. Ramos inventa una iglesia con todos sus personajes estereotípicos identificables: el traidor, el amado, los discípulos, etc. Es una sátira aplicable a cualquier grupo que ejerza el fanatismo religioso. La novela tiene varios fragmentos donde recurre a la ironía, como el siguiente ejemplo: "Si Juan Diego se hubiera ido de bracero, la Virgen de Guadalupe se habría aparecido en California" (281).

Esta novela consta de seis capítulos donde pone en tela de juicio las "Verdades reveladas" y denuncia a los que piden limosnas a cambio de un pedazo de "verdad." Si como dijo André Malraux "el siglo XXI será religioso o no será," la novela de Ramos se presenta en un momento justo para evaluar creencias y dudar ante todo por principio.

Pues, como indica el narrador: "Toda religión, más que un ejercicio de fe, es un desplante de imaginación" (344). Con esta novela Ramos cierra un ciclo de novelas que toman lugar en Veracruz y que inició con *Este era un gato*. El lenguaje de *La mujer que quiso ser dios* está en el punto equidistante entre la parodia de *La casa del ahorcado* y las complicadas experimentaciones formales de *Este era un gato*. En cuanto a los temas, estos son siempre frescos, como dijo Tim Richards con respecto a su obra, "siempre ha sido representativa de estrategias narrativas y temas actuales" (*Plural* 28).

Como hemos visto en este sucinto panorama, la obra de Ramos se distingue principalmente por elegir el margen como su centro. Cuando las novelas de sus contemporáneos se enfocan en lo urbano (principalmente el Distrito Federal) él recurre a explorar la provincia. Ramos ha optado por vivir lejos del vórtice del Distrito Federal y por lo general ha novelado desde lo que peyorativamente se llama "la provincia." El puerto de Veracruz, como se sabe, es una de las ciudades más importantes en la historia de las batallas contra el extranjero, desde la Conquista hasta la Guerra con Estados Unidos. Veracruz fue la frontera contra Europa y las embestidas de los afanes expansionistas de españoles, norteamericanos y franceses. Durante la última década, Ramos se ha sumado a los escritores latinoamericanos (Mario Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez, Gabriel García Márquez) que han vivido en Estados Unidos, entre los mexicanos, Gustavo Sainz ha sido el más persistente en hacer su obra desde la Universidad de Indiana. Ramos ha elegido el desierto y la frontera de México y Estados Unidos al establecerse en la Universidad de Texas en El Paso.

En *La señora de la fuente* (1996) confluyen algunas constantes en la escritura de Luis Arturo Ramos, como los personajes sitiados en las paredes de sus propias paranoias y

una fina ironía expresada por una mirada escrupulosa que atomiza cada uno de los actos humanos. Una de nuestras hipótesis preliminares es que Ramos es en efecto un escritor con preocupaciones posmodernas (9) que definen el fin del siglo XX mexicano.

II. Parábolas finiseculares de *La señora de la fuente*.

La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo (1996) se compone de cinco historias. El subtítulo de la colección las define como "parábolas" que viene del latín *parabolam*, es decir, "una alegoría que sirve para explicar una verdad, una enseñanza" (*Larousse* 758). Las parábolas de Ramos actualizan aquellas famosas de la tradición judeo-cristiana, sin embargo, no son de ninguna manera moralizantes, ni pretenden dejar una enseñanza religiosa. Lo alegorizado en estas historias es "la verdad" y a lo largo de los cuentos se indica que esta última no es tan *verdadera* como creíamos. Y esto se intuye por el complemento de la oración: "de fin de siglo." Esto les otorga el carácter finisecular y también milenarista. Este libro, en suma, toma el pulso y evalúa las "verdades" (ahora entre comillas) en los últimos tropicónes del siglo XX y los albores del XXI. Tal como ha señalado Alberto Paredes, con respecto a la obra de Ramos:

Pocos autores recientes han logrado la condena de crear un mundo verdaderamente *ambigüo*: ambigüo en lo moral y en lo literario; el logro de la obra consiste en haber perdido las referencias de verdad y falsedad, de bien y mal, de vida consumada o fallida. (139)

La "crisis de la verdad" es una de las características que distinguen la ficción posmoderna en México (10). Después del 68 los novelistas empezaron a separarse de

las novelas modernas de Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Vicente Leñero, Juan García Ponce y Fernando del Paso, y escribieron las primeras reacciones en contra de la novela moderna mexicana, sobre todo representada "[...] in the form of the irreverent young writers of the Onda, Gustavo Sainz and José Agustín" (Williams 25). Escritores como Salvador Elizondo con *Farabeuf* (1965), José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* (1967) y Carlos Fuentes con *Terra Nostra* (1975), marcaron un hito en una nueva serie de recursos posmodernos. Según Raymond L. Williams, en un artículo donde define y distingue la modernidad y la posmodernidad de Carlos Fuentes señala:

The discourse and concepts of Postmodernism –*lo indeterminado, la problematización del centro, la marginalidad, la discontinuidad, la simulación,* and the like have been circulating in Latin America since the late 1970's.
("Fuentes the modern" 213) (11)

Para Williams, las novelas de Ramos se circunscriben a una producción tardía de la narrativa posmoderna caracterizada sobre todo por su accesibilidad. A la par de novelistas como Sergio Pitol, Federico Patán, María Luisa Puga, y Brianda Domecq, sus historias tienen una trama definida y como lo hizo Fuentes en *Gringo Viejo* "they engage the reader in subtle games and devices associated with the postmodern." (*Postmodern* 39). La metaficción historiográfica, el uso de códigos dobles y las contradicciones no resueltas serán características que definan parte del trabajo de Ramos.

Tres de las historias de *La señora de la fuente* podrían ser consideradas como noveletas, dada su extensión, personajes y desarrollo. "Othón, el mesero que perdió la memoria," el primero de los relatos cortos, es la historia de un anti-Funes, aquel memorioso del

cuento de Borges. (12) La desgracia de Othón consiste en perder la prodigiosa memoria con que tomaba las órdenes de los parroquianos en su restaurante. La clave paródica de este cuento se halla en el siguiente pasaje, cuando ya se ha escamoteado la memoria "matusalénica" (13) de Othón:

Los sicólogos apuraban sus teorías milenaristas y culpaban al estrés inherente a los años finiseculares; los poetas, X entre ellos, veían en el fenómeno la metáfora perfecta de un siglo desmemoriado; los antropólogos buscaban correlatos significativos en la cosmogonía prehispánica; los sociólogos descubrían, en el padecimiento de Othón, los ominosos síntomas de la herrumbre nacional; y los abogados, tan pícaros como prácticos sentenciaban al unísono: "hay que llevarlo a un burdelito." (17)

El epígrafe está situado inconventionalmente al final del cuento y pertenece a Adolfo Bioy Casares, el amigo y colaborador de Borges y autor de *La invención de Morel* (1941). El epígrafe como la referencia al cuento de Borges nos habla de una huella indeleble por parte de un grupo que renovó la ficción en las letras hispanoamericanas, sobre todo a partir de *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges. El epígrafe dice "Pensó que era más fácil adivinar la muerte que el tiempo que el mundo continuaría sin él." Esto significa, en función del cuento, que el siglo y el milenio terminarán y cuando llegue su tiempo todos pasaremos y el mundo continuará sin nosotros. Dice la entidad narrativa: "En parte por eso escribo esta historia; en parte, por eso, dejo que también el olvido responda por mí" (21).

Por su parte el cuento "Rainbows at Seven Eleven" está dividido en seis fragmentos. El personaje, llamado "Jack," un empleado bancario, se dirige en automóvil en dirección

contraria a su objetivo, San Antonio, Texas, donde se le ha pedido presentarse para responder por un desfalco. El espacio de este cuento es el paisaje del desierto, descrito de esta manera:

De nada valían las palabras en estos espacios donde la aguja del velocímetro resultaba igual que un packman que devora sonidos y convierte las obscenidades en imitación de juegos electrónicos. (25)

Dos objetos son importantes en el relato, la *Colt* calibre 44 en la guantera de su auto y un collar de huesos. (13) El *road trip* de Jack terminará cuando se acabe la carretera (y tal vez entrará en acción la *Colt*), dadas sus continuas reflexiones sobre la vida: "hay más carretera que vida" (26), "[l]a vida era un viaje y ambos terminaban al mismo tiempo" (27). La noveleta puede ser interpretada como una crítica a la modernidad. Por ejemplo, se insiste en describir el poder del auto y en antropomorfizar el Nissan rojo: "Tanque lleno, llantas calibradas, aceite y líquido de frenos garantizando el puntual acomodo de la máquina" (28). El auto es uno de los símbolos de la modernidad y del progreso, también le llama "[l]a bestia roja de la libertad" (31), "los plúmbeos pulmones de la bestia roja resuenan poderosos y oceánicos" (35). Por ende, la vida de Jack depende de la vida del automóvil, cuando se agote el combustible él utilizará el arma. El personaje es un ser cansado de su trabajo; en el inicio del capítulo dos, él fantasea en matar a sus compañeros de trabajo. Su altercado es presentarse en San Antonio y ser enjuiciado por su falta de lealtad o "sacarles el revólver, callarles la boca con ese índice negro y admonitorio equivalente a un divino chissst universal" (31).

El personaje es también una suerte de exabrupto de la modernidad; sin ideales, que vive sólo presto a obtener dinero a toda costa, pero ahora se encuentra en graves aprietos.

"Jack" es víctima y se imagina victimario del orden de las máquinas. Por ejemplo, cuando se introduce en un *car-wash*:

se fingió salivado, masticado y deglutido como si fuese un bocado posiblemente apetitoso, ingerido por el gigante verde de la modernidad. Recordó la escena chaplinesca y aquella otra de Lang y editó la suya propia en la que tampoco habría final feliz. (31)

Si la modernidad es el orden, la exactitud, el triunfo de las ciencias exactas, en el cuento, se habla de una ciencia en desorden, donde dos más dos no siempre equivalen al resultado que todos conocemos: "Los números son la palabra de Dios como las armas de fuego su castigo predilecto [...] Dios y Dios son 4 porque Dios y 2 son 6" (32).

La equivalencia que se establece entre las ciencias exactas y las armas, puede interpretarse como una crítica al siglo XX que tuvo en su haber dos guerras mundiales y el perfeccionamiento de las bombas de destrucción masiva. Ramos utiliza el humor para manifestar el absurdo de las ciencias exactas, "Dios y Dios son 4," al fusionar lo religioso con la ciencia, la conclusión es que ambas dependen de la creencia y de la fe en ciertas leyes.

Otro ingrediente importante del siglo XX fue la invención del cinematógrafo. En esta noveleta se nombran varios actores y personajes de películas: Mickie Rourke, Clint Eastwood, Toshiro Mifune, Chaplin, Fritz Lang, Johnny Denver, George Burns. El mismo personaje se apoda a sí mismo "Jack" como Jack Nicholson. La presencia del cine no sólo se evidencia por la nómina antes referida, sino que también los personajes actúan como si estuvieran en una película. Por ejemplo cuando es infraccionado por

exceso de velocidad, tanto el policía como Jack representan el tono y la severidad de Clint Eastwood: "-La prisa no le hace mal a nadie ¿o sí?-" respondió como lo hubiese hecho Clint Eastwood" (37). Otro ejemplo de la influencia del cine se ve cuando sueña con Silvia, su compañera, que aparece en un billete como la rúbrica de la compañía cinematográfica Metro Goldwyn Mayer:

Silvia sustituía al héroe en turno y salía del óvalo de papel-moneda como si brotada de un enorme pastel de cumpleaños para hacerle morisquetas entre felinas y obscenas, en simulación de la hasta entonces venerable persona en su sueño amariconado león de la Metro. (32)

El nombre del personaje nunca se escribe en la narración; su nombre es sólo la representación de personajes de películas: "La situación permite llevar su Nicholson hasta sus mejores extremos" (41), su identidad como sujeto está dictada por las de actores que representan personajes ficticios. Las respuestas a los diálogos parecen también líneas contundentes para un libreto cinematográfico: "[l]as citas de amor suelen ser muy exigentes" (40) o "[e]stá más oxidado y vacío que el corazón de un banquero" (41).

Pero tal vez la clave más importante del texto está en la leyenda escrita en el espejo retrovisor: "*Los objetos en el espejo están más cerca de lo que en realidad parecen*" (37). Si analizamos la noveleta a partir de su reflejo en el espejo convexo, lo reflejado no es exactamente lo real, sino una distorsión de lo real y el cuestionamiento de las verdades universales. Véase por ejemplo el siguiente diálogo entre el oficial de tránsito y Jack: "-La distancia más corta sigue siendo la línea recta –pontificó-. Lo sé por experiencia. –Lo tomaré en cuenta, oficial, aunque no necesariamente sea verdad" (38).

Lo que se desprende de este diálogo es que precisamente las verdades, al fin del siglo y del milenio, antiguamente necesarias son ahora contingentes. Los personajes secundarios como el oficial o Trishia desaparecen tragados por el espejo retrovisor, consumidos por el paisaje y el sol hasta que son un punto mínimo en el espejo. El espejo convexo es la metáfora para hablar de lo que se ve como real pero que en realidad no está allí, donde pensamos, sino más cerca o más lejos o posiblemente nunca estuvo.

A partir de la primera mención del título, la noveleta se va refractando en una atmósfera oscura y brumosa marcada por el absurdo. Las fronteras entre lo real y lo ficticio se entremezclan. En el texto se menciona que Jack: "ha entrado en una carretera ajena a los relojes y a las leyes de la combustión interna que convierte al *nunca* de la semana pasada en un *siempre* interminable a partir de hoy" (43). Jack le da un aventón a Trishia, una mujer que recogió en el camino, y la deja en un McDonald's. Los arcos característicos de este establecimiento de comida rápida son comparados en la página anterior con los muslos de la mujer: "Su piel parece erguirse en minúsculas curvas doradas que se metalizan bajo sus ojos en un bruñido bosque de amarillos arcoiris" (43). Después, los arcos son: "curvas amarillas [que] se prolongan contra el horizonte como cejas que se ondulan frente al asombro" (44). Este sitio, el McDonald's, se equipara con la nada: "Pero ahí es ninguna parte" (44) le dice Jack y le promete llevarla a otro lugar pero ella decide quedarse allí en "la nada marcada con arcos amarillos" (44).

Con lo que parece ser una sugerencia a un viaje por el tiempo, Jack le pregunta si está a tiempo y Trishia responde: "-Justo para alcanzar el arcoiris de las 4:57- afirma Trishia, y con un golpe de barbilla señala los arcos que se desmoronan carcomidos por la luz"

(44). Ya en el automóvil, Jack empieza a dudar si Trishia realmente existió o fue un espejismo del desierto y para comprobar que en realidad existió toca el asiento contiguo para buscar el calor dejado por el cuerpo de Trishia y "[c]onstata la consistencia de un calor diferente. Algo más que el sol estuvo ahí" (45). Esta necesidad por constatar lo evidente es en general el postulado del libro: cuestionar lo *real* y lo *verdadero* o al menos hacer notoria su debilidad como conceptos absolutos.

El capítulo cinco se inicia con los avisos espectaculares que ve en la autopista como "JESUS TE AMA" (46). La referencia a estos mensajes se introduce con la intención de mostrar el ambiente fanático de los últimos años del fin de siglo, cuando se esperaba el fin del mundo. El enfoque es irónico, por ejemplo cuando uno de los mensajes dice: "HABLALE DE VEZ EN CUANDO [a Jesús], aconsejó otro inmediatamente después. Pero habían olvidado anotar el número telefónico" (46). Jack se detiene momentáneamente en un Denny's y se encuentra con una mujer negra a la que posteriormente le ofrece un *raid*. Jack se pregunta con asombro: "Qué demonios andaría haciendo una negra vieja, a todas luces urbana, tan lejos de su *¿Sweet Georgia? ¿Alabama in my mind?*" (48). En el relato no sólo se menciona el cine, sino también como se percibe en esta última cita, los títulos de canciones que le brindan un toque de cultura popular a la narración. La realidad de Jack, en cierta forma, está afectada por todas estas referencias, por fragmentos de películas, por canciones que vienen a su mente y también por los dibujos animados, por ejemplo en este pasaje cuando "[s]oltó la puerta a sabiendas de que la vieja venía detrás. La imaginó salir disparada o dibujar su perímetro en el vidrio como en una cinta de dibujos animados" (48). El cine, las caricaturas y la música son elementos ineludibles para plasmar la imagen de una cultura posmoderna.

Ya en el auto de Jack la vieja colabora a enrarecer las referencias a los arcoiris. Por ejemplo cuando Jack le pregunta qué hace ella en medio del desierto, ella responde: "-Nadie encuentra arcoiris en su propia tierra, hijito" (49) y más adelante el turbio enunciado: "-San Antonio está en todas partes, hijito" (51). Cuando la vieja encuentra el arma, ella decide bajarse y le dice: "tú vas no sé si demasiado aprisa o demasiado lejos" (51) y la vieja desaparece "entre las ondas de calor" (52). En apariencia, el viaje de Jack es un viaje ritual hacia su propia muerte. Su vida durará lo que alcance la gasolina en el Nissan, que es su versión moderna de un caballo colorado. Dice al inicio del último capítulo: "Había viajado de la F a la E del depósito de gasolina como otros lo hacen del Alfa al Omega de sus alfabetos correspondientes" (53). El viaje de Jack es ritual, pero no religioso sino amoral, se inicia con un tanque lleno y termina empujando un poco más su auto por una colina. Jack se pregunta:

¿Y si encontrara el mar? Una enloquecida ola marina extraviada en el irredento tiempo del desierto. Una sirena entonando melodías de naufragios. Una ciudad arrasada por los apaches. (53)

Jack habita un tiempo distinto, se ha remarcado anteriormente: "el suyo era el no-tiempo: el resiliente tiempo del viaje. La inmovilidad era su único enemigo" (47). El último tripulante de Jack lo mira empujar el auto "con la indiferencia de quien atestigua un ejercicio absurdo" (54). Este último acto remonta a la tarea de Sísifo que lleva su piedra hasta la cima de una montaña para verla desplomarse y emprender nuevamente la tarea indefinidamente. Este Sísifo también es, como quería Albert Camus, un "Sísifo dichoso." El nuevo copiloto lleva también "collares de hueso al cuello" (54). Este pasajero es un ser enigmático que no ayuda a Jack a empujar el auto. El sol vespéral

"encendió sus párpados con los colores del arcoiris" (55). El final sugiere una mezcla de tiempo y espacio, a la manera de "El jardín de los senderos que se bifurcan" de Jorge Luis Borges. Por ejemplo cuando se refiere al amuleto de huesos, Jack dice: "-Los míos están en la guantera- indicó, él, como si la conversación se hubiera iniciado en *otro tiempo y lugar*" (El subrayado es mío 56).

El final puede ser interpretado de varias maneras dado que "los objetos están más cerca de lo que parecen." Puede ser que Jack cree una entidad alterna para reunir fuerzas y darse un tiro. Realmente él mismo se coloca el amuleto de huesos y decide suicidarse como parte de su viaje delirante y a sabiendas de que será encarcelado por defraudar al banco. Al empujar el auto se da cuenta de que es imposible seguir huyendo y que debe afrontar su destino. Al final ya no tiene que consultar el reloj, como lo ha hecho en todo el viaje con particular insistencia. Aunque aparentemente andaba sin rumbo fijo, al final se dice que "[e]l viaje había concluido a la hora precisa" (56). En los dos últimos párrafos aparecen las luces de neón:

dos curvas amarillas levantaron su petulante arcoiris. A un lado, la marquesina del establecimiento contiguo dibujó con luces las letras de su nombre. –El arcoiris de las siete once- señaló su acompañante. (56)

Estas son referencias al McDonald's y a la tienda de auto servicio "Seven Eleven," que unidos son la suma macabra de la ceremonia de su muerte. No sería una interpretación del todo descabellada señalar que la mención de "McDonald's" y "Seven Eleven" representan la presencia del imperialismo norteamericano y articulan la muerte del protagonista. No olvidemos que son "parábolas de fin de siglo" y este cuento refleja las crisis de una modernidad donde el sujeto es bombardeado por productos del cine, la

radio, los mensajes religiosos en la carretera. La confusión de esta hiper información se observa en la imposibilidad de Jack por reconocer la diferencia entre la realidad y la ficción. Jack es un *Junior Executive* que ha desfalcado a su banco y sabe que será perseguido y encarcelado. En su imaginación han concurrido todos sus fantasmas desde los dibujos animados hasta Jack Nicholson de donde adopta su sobrenombre. Su nombre permanece oculto y tal vez no es importante porque se quiere remarcar la utilización de máscaras tomadas de personajes del cinematógrafo.

Es significativo que en el desenlace de "Rainbows at Seven Eleven" el personaje vista su collar de huesos, parangonables con el regreso a la barbarie. En resumen, el arcoiris es la metáfora para hablar de un lugar apocalíptico, del fracaso de la modernidad y donde los sueños de la razón en realidad producen demonios. Es posible que Ramos haga referencia a esta novela por la atmósfera posmoderna y por el viaje a la barbarie por la autopista del sin sentido. El viaje posmoderno de Jack consiste en el viaje a ningún lado. Para Ramos, el viaje de la modernidad conduce irremediamente a la autodestrucción. (14) El constante movimiento de Jack contribuye al enrarecimiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y la mentira. Con motivo de esa novela que Ramos escribió cuando era becario del Centro Mexicano de Escritores y debía abordar la ruta de autobuses "Violeta-Perú," dice el autor: "la experiencia me demostró que el movimiento anula las certezas y la inmovilidad estimula la imaginación" (*Ruptura y Diversidad* 86).

Como en "Rainbows at Seven Eleven" tampoco en la noveleta "La señora de la fuente" se menciona el nombre de los personajes. Sabemos de ellos por su sobrenombre, adoptado por el lugar donde viven o por su defecto físico: "La señora de la escalera,"

"La muda." Este cuento es la historia de una mujer que defiende la estatuilla de un niño-dios. Ella vive en el cuarto que protege la bomba de agua de una fuente. "La señora de la fuente" demuestra la confrontación entre dos órdenes distintos de la realidad.

Foucault (1965), como Erasmo en la Edad Media, se ha preguntado: ¿quién decide lo que debe considerarse un comportamiento normal y racional? Erasmo encuentra en la locura chispazo de una razón más lúcida que la razón establecida y Foucault analiza los distintos epistemes en la historia de la humanidad y cómo lo que es "normal" en una época siglos después es considerado locura (Foucault 1965).

El conflicto de la noveleta se halla en que el niño que la mujer protege diligentemente le es arrebatado a ella por el personal de Parques y Jardines. Ella recurre a la brujería para recuperar al niño, pero ante el fiasco, decide robarlo ella misma del nacimiento del Palacio Gubernamental donde lo tienen "preso" en un pesebre navideño. Sin embargo, la aparente insensatez de esta empresa, se logra con el uso de una sanidad muy común. Por ejemplo ella es capaz de ordenar alocuciones lógicas: "La vida le ha enseñado que la sabiduría no consiste en saber buscar sino en recoger lo que se encuentra al paso" (64). Al final, "La señora de la fuente" sustrae al niño del nacimiento y es delatada por "La señora de la escalera." El niño se rompe al sacarlo de su costal y ella es desalojada de su fuente ante las imprecaciones de rechazo de los policías que le prohíben volver allí a riesgo de ser consignada al manicomio.

"La señora de la fuente" es una suerte de "Llorona" citadina; representa a los vagabundos, los habitantes expulsados por la sociedad y que habitan en los recovecos más infames de las ciudades modernas. Su locura consiste en proteger a un niño de piedra que simboliza a sus hijos perdidos, dice en el relato "[v]olvió a recordar a la

dama que había matado a sus hijos" (112). En este cuento se señala a las sociedades modernas que no han solucionado los problemas de estos sub-ciudadanos que pernoctan en las calles, abandonados a su suerte y arrinconados por el mundo "racional."

Similar encuentro entre dos concepciones distintas del mundo es el relato "La muchacha y su patrona." Carmen es una mujer de clase alta que contrata a Felicia, una mujer de clase baja que es abusada por su marido. Carmen intenta educar a Felicia proporcionándole pastillas anticonceptivas y después sugiriéndole abortar a su hijo. En el relato se subraya la diferencia entre Carmen y Felicia, por ejemplo en los mensajes que escribe Felicia con faltas de ortografía: "ablo el joben Fernando dijo que llama despues" (120) y en la conceptualización de Carmen cuando escucha el nombre de los familiares de Felicia que Carmen tradujo a su "particular dialecto como 'eufónicos' crípticos' y 'mitológicos'" (120).

Carmen ambiciona redimir a todo el género femenino a través de Felicia, a pesar de las negativas de su novio por cancelar sus afanes. Fernando le dice: "-No te vaya a pasar lo que a los gringos –le dijo sonriente el muy pendejo-. Que por andar metiéndose donde no los llaman, luego ya no hayan como salir" (136). Y es precisamente lo que le pasa a Carmen que no escuchó tampoco el consejo de Rosy: "No se puede liberar a quien no sabe que está preso" (158). Al final, el novio de Felicia regresa a vengarse de Carmen por haber persuadido a Felicia de no tener su hijo y termina: "-Viene por su hijo- advirtió [Carmen] al instante y el miedo comenzó a crecerle en el vientre" (169).

"La muchacha y su patrona" puede interpretarse como una parábola de las intervenciones norteamericanas en los países del tercer mundo. Carmen decide involucrarse en la vida de Felicia y salvarla de la opresión del machismo pero encuentra

su tragedia en sus buenas intenciones. Carmen se siente con la responsabilidad de liberar a Felicia y de imponerle su idea de libertad, cuando no comparten el mismo nivel de estudios ni son de la misma clase social. Felicia se toma las pastillas anticonceptivas pero su esposo no entiende de esos métodos y la golpea severamente por ello. El cuento es una metáfora de los problemas que surgen cuando se quiere imponer un discurso, que mientras para cierto grupo es normal y aceptable, para otro es algo opuesto a su realidad. En sentido metafórico puede entenderse como la constante querrela entre el oriente y el occidente.

El último texto del libro *La señora de la fuente* es el relato titulado "A ti lolita a tilol it a," un cuento que parodia el posmodernismo como un concepto de periodización literaria. (15) El título recuerda al primer párrafo de *Lolita* de Vladimir Nabokov cuando juega con la sonoridad del nombre, sólo que Ramos lo convierte en un palindroma. Leído de derecha a izquierda el título combina lo que parece un nombre prehispánico "Atilol" con el pronombre sujeto en inglés correspondiente a *eso* "it" y la primera letra del alfabeto "a." Ramos no sólo desconstruye el nombre de Lolita, sino también la imagen sublimada de la adolescente que encarna el deseo de los hombres maduros.

La Lolita de Ramos no es sólo una adolescente de cuerpo precoz sino que también incurre en el no menos inocente acto de sacarse los mocos. El cuento se inicia con un evento muy serio donde se discurre sobre el posmodernismo: "La conferencia sobre el posmodernismo desde una perspectiva marxista, avanzaba con la morosidad de un paquidermo con la nieve hasta las rodillas" (173). En vez de centrar su atención en "las graves afirmaciones del ponente" (173), se focaliza en los escuchas y sobre todo en una

chica de menos de dieciocho años concentrada en "la furiosa abulia con que penetraba su fosa nasal derecha con el dedo índice de la mano izquierda, la bendecía con esa peculiar hermosura que produce la extrañeza" (174). Al centrar su atención voyeurista sobre la chica, el focalizador desvía la atención de "las verdades kilométricas" (174) expuestas por el ponente y así satiriza una verdad intelectual con una realidad humana: limpiarse las narices. Que ambos actos tengan lugar en el mismo recinto permite la reflexión de la relevancia de las discusiones expuestas, cuando la audiencia atiende tan humanas y vulgares labores como las de Lolita. Cuando Lolita y el voyeur hacen contacto visual, el segundo le reprende sus acciones y ella en respuesta le insulta con un gesto manual que el autor describe así: "Mi atención precisó los contornos y supe que no era el índice, sino el cordial, quien se erguía con prepotencia fálica justo a mitad de mis ojos" (179).

En resumen, *La señora de la fuente* es un libro donde confluyen algunas problemáticas finiseculares. Este libro además ejecuta una crítica al capitalismo tardío y a la arrogancia del progreso y la modernidad. Concluyo con una de las observaciones hechas en el último cuento analizado que puede funcionar en extensión para el resto de los relatos y noveletas de *La señora de la fuente*, esto es que "[l]a observación de la realidad enseña muchas cosas, entre ellas, la de que prácticamente nada es lo que parece" (180). En efecto, en estos relatos se insiste en el debilitamiento de "la verdad" y ayuda a entender el ambiente finisecular del siglo XX caracterizado por un enrarecimiento de las certezas, que antes parecían inamovibles y nos ofrece pistas para entender lo que está por venir en este siglo veintiuno que apenas empieza a tomar vuelo.

Notas

(1). Ha escrito novela, cuento, crónica. En cuanto a ensayo ha escrito *Melomanías: la ritualización del universo*. (1990), *Angela de Hoyos: A Critical Look*. (1979). También ha escrito cuentos para niños como *La noche que desapareció la luna* (1982), *La voz de Coátl* (1983), *Cuentiario* (1986).

(2). Para un detenido análisis de la cuentística de Ramos, ver León (129-43).

(3). En una entrevista en la Revista *Siempre!* dice Ramos con respecto a esta trilogía: "Las tres novelas tocan espacios y tiempo similares: la ciudad de Veracruz y sus alrededores, desde principios del siglo XX hasta la década de los setenta; los elementos históricos y presencias que desde mi punto de vista significaron el siglo XX veracruzano y cómo fueron condimentados por el particular sazón porteño" (Torres y Castillo 3).

(4). Para un análisis del espacio discursivo en esta novela, ver Villamil (15-35). Y para una lectura atomizada de cada una de las partes de esta obra, ver Gómez López-Quñones (45-52).

(5). Seymour Menton sugiere en una conversación con Ramos, que "si yo tuviera talento de creador completaría el trío de gringos viejos novelando cuarenta años de observación de los cambios sociopolíticos de México" (*Novela histórica* 7). Hasta ahora sólo hay dos: Copeland de *Este era un gato* (1988) y Bierce de *Gringo viejo* (1985).

(6). Esta novela ha sido estudiada por Timothy Richards desde la perspectiva de una novela que vuelve a la provincia ("Cosmopolitanism" 28-32) y por Esther Castillo como un ejercicio de desmemoria (53-61).

(7). Con motivo de una reflexión sobre la novela *Los dos Angeles* (1984) de Sergio Galindo y *Ultimo exilio* (1986) de Federico Patán. Ver "El siglo de los exilios" (57-66).

(8). En su reseña sobre la novela, Escarpeta Sánchez, señala la desmitificación del macho mexicano (171-73). Zamora, por su parte, reconoce algunas correspondencias intertextuales en la obra ramosiana, por ejemplo, el francotirador de "El visitante" (de *Los viejos asesinos*) es parecido a Roger Copeland. En el entremés de *La casa del ahorcadose* menciona el cuarto de hotel 509, que es el mismo donde asesinan a Copeland (94-97).

(9). En el campo de los estudios literarios, los trabajos de Linda Hutcheon (1988), Ihab Hassan (1987) y Brian McHale (1987) son la base de los estudios que identifican tendencias posmodernas en la literatura latinoamericana. Los trabajos de Raymond L. Williams y Santiagos Colás (1994) ofrecen los primeros acercamientos elaborados sobre el tema en el contexto literario latinoamericano. Sin embargo, la dificultad de estipular un concepto, aún en formación, ha llevado a otros críticos, como Donald L. Shaw (1998) a señalar que no es posible hablar de posmodernidad en países del tercer mundo donde aún no hay condiciones fijas ni para la modernidad, Shaw prefiere llamarlo "post-boom."

- (10). Ver: Williams, Raymond L. "La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Este era un gato*" *Huellas* 23 (Agosto 1988): 59-71. Para un acercamiento posmoderno a un cuento de Ramos ver Burgos (1994).
- (11). También del mismo autor: *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's P, 1995. Y en co autoría con Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*.
- (12). Este cuento inicia así: "Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)" (117).
- (13). El elemento del arma es imprescindible para gran parte de la novela policiaca, y es central en la historia que aparece como entremés en *La casa del ahorcado* como ya hemos referido anteriormente.
- (14). La crítica a la modernidad se observa principalmente en esta colección de cuentos finiseculares. Sin embargo, en otras novelas como *Este era un gato* o *Intramuros* el tema central podría resumirse como el fracaso de individuos que deseaban superar su pasado como Roger Copeland o Gabriel Santibáñez.
- (15). Sin embargo, parodiar el posmodernismo es a su vez una problematización que demuestra una crisis de verdad. Ver Williams.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

Burgos, Fernando. "Retratos de la historia en el cuento posmoderno: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer." *La palabra y el hombre* 92 (1994): 143-55.

Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994.

Compta, Víctor, et. al. *Diccionario Larousse Ilustrado*. México: Larousse, 1995.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1989.

Escarpeta Sánchez, José Angel. "La casa del ahorcado: la desmitificación del macho mexicano." *La palabra y el hombre* 82 (1995): 171-73.

"Fichero: Giardinelli, Moreno-Durán, Ramos, Aguilera Garramuño." *Nuevo texto crítico*. 3.5 (1990): 185-98.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Pantheon, 1965.

Gómez López Quiñones, Antonio. "El fragmento y el vacío en Este era un gato de Luis Arturo Ramos." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 5.12 (2000): 45-52.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State UP, 1987.

Hutcheon, Linda. *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.

León, Margarita. "La cuerda floja de lo fantástico (un acercamiento a la cuentística de Luis Arturo Ramos)." *Cuento contigo (La ficción en México)*. Ed. Edmundo Valadés et al. México: U de Tlaxcala, 1993.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

Menton, Seymour. *Novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: FCE, 1993

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.

Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. Textos de Difusión Cultural. México: UNAM, 1990.

Ramos, Luis Arturo. *Angela de Hoyos: A Critical Look*. Albuquerque: Pajarito, 1979.

---. *La casa del ahorcado*. México: Joaquín Mortiz, 1993

---. "Columbus, de Ignacio Solares: ¿quieres que te lo cuente otra vez?" *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 3.7 (1998): 118-19.

---. *Crónicas desde el país vecino*. México: UNAM, 1998.

---. *Cuentario*. México: Amaquemecan, 1986.

---. *Del tiempo y otros lugares*. Xalapa: Amate, 1979.

---. *Este era un gato*. México: Grijalbo, 1988.

---. *Intramuros*. Xalapa: U Veracruzana, 1996.

---. *Melomanías: La ritualización del universo*. México: UNAM, 1990.

---. *La mujer que quiso ser dios*. México: Castillo, 2000.

---. *La noche que desapareció la luna*. México: Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantil, 1985.

---. *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. México: Joaquín Mortiz, 1996.

---. "El siglo de los exilios." *La palabra y el Hombre* (1993): 57-66.

---. *Los viejos asesinos*. México: Eón, 1996.

Richards, Timothy. "Cosmopolitanism in the Provinces: Time, Space and Character in *Intramuros*." *Hispania* 71 (September 1988): 531-35.

---. "Luis Arturo Ramos y la novela de la vuelta a la provincia." *Plural* 184 (1987): 28-32.

Serna, Enrique. *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Mortiz, 1996.

Shaw, Donald L. *The Post Boom in Spanish American Fiction*. Albany: SUNY P, 1998.

Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México: Leega, 1991.

---. "Tres lustros de novela mexicana." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.2 (1996): 24-32.

Torres, Vicente Francisco, y Esther Castillo. "Entre la realidad y la ficción." *Siempre!* 1 mayo 2002: 3-6.

Villamil Barrera, María Elvira. "Espacio discursivo autoconsciente: *Este era un gato* de Luis Arturo Ramos." *La Palabra y el Hombre* 99 (1996): 15-35.

Williams, Raymond L. "Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern." *Hispania* 85.2 (2002): 209-218.

---. "La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Este era un gato*." *Huellas* 23 (1988): 59-71.

---. *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St Martin's, 1995.

Williams, Raymond L., y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: U Veracruzana, 2002.

Zamora, Carlos. "El arte de la renovación en Luis Arturo Ramos: las rutas del ahorcado." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.2 (1996): 94-97.

Petrified Pasts:

Octavio Paz and the Representation of Ruins

[Cecilia Enjuto Rangel](#)

Yale University

Ruins are the witnesses and the victims of time, history, nature, war, pollution, oblivion and melancholic fascination. In the poetic landscape of ruins one encounters multiple metaphors of waste and an overwhelming accumulation of literary and historical echoes. In his study of allegory in German Baroque drama, Walter Benjamin explains the connection between allegory and ruins. Benjamin suggests that allegorical representations such as statues or poems "concretize" ideas in the same way ruins "concretize" historical change: "The allegorical physiognomy of nature-history, which is put on stage in the *Trauerspiel*, is present in reality in the form of the ruin... Allegories are, in the realm of thought, what ruins are in the realm of things. This explains the baroque cult of ruin." (Benjamin 177-178) The ruined city reveals how the natural elements overpower and invade the historical space. Benjamin does not view in that menacing nature the emblems of the eternal, but quite the contrary, he perceives the ruins as signs of destruction not of endurance: "In the ruin, history has physically merged into the setting and in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much that of irresistible decay." (177) Still, ruins are frequently portrayed as traces of the "eternal," always remainders and reminders of the "presence of the past."

In this essay I will analyze the representation of ruins in Octavio Paz's hopeful *Himno entre ruinas* (1948) and the hopeless *Petrificada Petrificante*, from the collection of poems *Vuelta* (1969-1975). (1) Paz's *Himno entre ruinas* projects an ideal vision of the classical ruined space, merged with nature, which reconsiders baroque aesthetics and poems like Rodrigo Caro's *Canción a las ruinas de Itálica*, and opposes the modern cities in ruins, as the ones represented in T.S. Eliot's *The Waste Land*. *Petrificada Petrificante* has provoked little critical commentary in comparison to *Himno entre ruinas*, yet I will argue that it is Paz's most explicit homage to Eliot's *The Waste Land* and his version of Mexico's sterile historical landscape. Paz's dialogue with both Baroque and Modern traditions exemplifies the tension with canonical poets he discusses with his notion of "la tradición de la ruptura," (*Los hijos* 17) and simultaneously, it enables him to propose different poetic versions of the *topos* of ruins.

The appreciation of ruins changes through history and through diverse artistic movements from Baroque and Romantic works to Modernist aesthetics. Svetlana Boym summarizes very accurately the development of the *topos* of ruins, and asserts that: "in the baroque age, the ruins of antiquity were often used didactically." (Boym 79) The ruins of lost cities and empty empires were meant to teach us about the fleeting greatness of the past and the present's possible destruction. The Baroque fascination with antique ruins does not only reflect an admiration for their great monuments; it is also aimed to grasp the "eternal," what survives the destruction of pagan culture.

Obviously, the Baroque, the Romantic and the Modern ruins project diverse significations and preoccupations. But what all the representations of ruins have in common is a visceral search for the "eternal," the fascination of what remains after everything is destroyed.

Boym also underlines the difference between the narcissistic portrayal of Romantic ruins and the traumatic depiction of modern ruins: "Romantic ruins radiated melancholy, mirroring the shattered soul of the poet and longing for harmonic wholeness. As for modern ruins, they are reminders of the war and the cities recent violent past..." (79) Nostalgia may be conveyed in both Modern and Romantic poetry on ruins, but melancholy mostly characterizes the Romantic work. In his essay "Mourning and Melancholia," Freud explains the mental features of melancholia as "painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of capacity to love, inhibition of all activity... self-reproaches..." (Freud 244) The main difference between mourning and melancholia is the self-regard; melancholic feelings tend to be narcissistic. And poems on modern ruins try to erase the traces of melancholia from the depiction of an experience that is usually suffered by a community and not just an individual. Romantic poetry tends to empty the historical and political significance of the ruins, and in that sense they contrast with Paz's representation of a city in ruins, charged with the political implication of manifesting historical change in its most concrete ways. However, modern ruins portray the scars of war or violent history, as well as what Baudelaire designates in "Le peintre de la vie moderne" as the eternal and the fugitive elements of modernity. *The Waste Land* and *Himno entre ruinas* are poems marked by World War I and World War II, respectively; but that does not mean that their ruined landscape is only a product of a recent war or catastrophe. These poems evoke a modern city in ruins that has been part of a process of destruction and construction, of natural and mechanical fatalities; its ruins are part of the project of progress marked by constant regression.

Paz's search for cultural origins leads him to the buried past in Aztec and modern ruins, where the Pre-Colombian and the European traditions coincide: "México buscaba el presente afuera y lo encontró adentro, enterrado pero vivo. La búsqueda de la modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad... era un descenso a los orígenes..."(La búsqueda 389) In *Homenaje y profanaciones* the allusions to the ruined cities of Itálica and Uxmal exemplify the conjunction of both the Hispanic and Aztec heritages. In his essay "La búsqueda del presente," Paz places himself in the tradition of Lope and Quevedo, yet maintains that Mexicans are and are not literally Europeans, "Somos y no somos europeos."(384) This quest for the lost origins in both the European and the Indigenous cultural backgrounds links Paz's work to a Neo-Baroque poetics. As he states in relation to the Baroque poets of Nueva España, what would become Mexico, like Sor Juana Inés de la Cruz, "Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían extraños." (Manierismo 14) Defining the American Baroque as the epitome of what is bizarre, is also a way of essentializing those "origins" as unique and deformed. (2)

Paz's *Himno entre ruinas* is both a poem to modern ruins, a sterile landscape similar to T.S. Eliot's *The Waste Land*, as well as an hymn to the literary "ruins" and edifices of the Baroque tradition, particularly Rodrigo Caro's *Canción a las ruinas de Itálica*. As Paz himself points out in *Los hijos del limo*, Neo-Baroque poets want to be identified with their precursors. In this poem, John Fein affirms that Paz distances himself from the literary tradition of the ruins "al no evocar las glorias del pasado y fijar su atención más en la naturaleza que en la historia."(Fein 165) (3) Paz does not mention in *Himno entre ruinas* any specific historical event or proper name, except for Polifemo, a mythical figure. Fein also pinpoints to the tension between nature and history,

maintaining that Paz privileges nature. In the *topos* of ruins nature tends to be the survivor of time, the embodiment of eternity.

Further than that, for José Lezama Lima in *La expresión americana*, American nature symbolizes culture itself. Its monstrous landscape is the *agent provocateur* of all its cultural expressions. But in Paz's poem, nature is not necessarily American; in the first few stanzas, we are transported to the Old European World. The tension between nature and culture, history's ruins, is materialized through the structure of Paz's *Himno entre ruinas*, divided into two types of stanzas: the odd stanzas are characterized by the luminosity of the Mediterranean natural landscape, and the Classical ruins; while, the even stanzas, emphasized by italics, are marked by darkness and a pessimistic tone, alluding to the decadence of the modern city. Paz's text manifests a desire to honor a mythical, natural world and condemn the historical reality of social oppression and corruption. (4) There are two different ways of signifying these contrasting ruins. In the classical ruins frequently evoked in baroque poetry, Paz finds a de-historicized, eternal and idealized natural landscape. In the modern ruins, Paz depicts a Benjaminian reading of ruins, where the process of historical decay is allegorized.

Himno entre ruinas is introduced by an epigraph from Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*, highlighting the metaphorical and literal chiaroscuro we will encounter throughout the text. The first stanza opens with the sunrise, "¡Alto grito amarillo...!", and "la herida cárdena del monte resplandece," an image that will be crucial to close the temporal cycle at the end of the poem. The chiaroscuro is evoked by the odd stanzas that portray a bright sun, and the pair stanzas placed under the shadows of "un sol anémico" or "un sol sin crepúsculo." Jason Wilson denotes how the change of scenery

relates to Baroque aesthetics: "The physical landscape of Sicily, with its... fertile nature, enters Paz's poem from Góngora, as does the notion of the uncorrupt world of poetry, opposed to the mindless violence of World War II, the rivalry between Galatea and Polifemo modernized." (Wilson 45) As in Paz's *Homenaje y profanaciones*, Freud's theories on society's tension between the death instinct and the life instinct could also be illuminating when we consider Polifemo and Galatea. In Góngora's poem, Polifemo is overwhelmed and overpowered by what Freud calls the "instinct of aggressiveness and destructiveness," while Galatea represents *eros*, the emblem of love and beauty, which arises those uncontrollable desires. (Freud 78) In contrast with the fusion of lovers in *Homenaje y profanaciones*, the two characters, never united, personify the antithetic elements of human nature Freud ponders upon. The metaphors of light and darkness that respectively embody Galatea and Polifemo are also projecting *Himno entre ruinas*' structural division. (5)

The classical ruins portrayed in the first stanza are contrasted with the Mexican ruins and the young people's indifference towards the remains of their cultural heritage. (6)

¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

The broken statues are moulded by time, symbolized by the sun and its devouring light. Some may associate the broken statues with T.S. Eliot's fallen towers and cities in ruins, but in *Himno entre ruinas* the classical ruins do not represent destruction. These ruins are "alive," opposed to the human beings who surround them. They may be broken and abandoned columns, but in Paz's poem they are one with the natural

landscape, the sun, the sea, the cliffs and its goats. The verse that precedes the broken statue is "Todo es dios." The statues that used to represent the Roman mythical gods do not represent them anymore. As in *Petrificada petrificante*, the gods became ideas and their statues were emptied of their allegorical signification: "las ideas se comieron a los dioses / los dioses / se volvieron ideas." The broken statue and the decayed columns in *Himno entre ruinas* serve as a paradoxical contrast with the Mexican youngsters, smoking marihuana, alive but dead.

Similarly to sixteenth century poem, Rodrigo Caro's *Canción a las ruinas de Itálica*, the speaker must embark in an archaeological project: "¿dónde desenterrar a la palabra?" Is there a "word"? Do those pyramids have buried voices that want to tell their story? We do not know, unlike Neruda in *Alturas de Macchu Picchu*, Paz does not even attempt to speak for the Aztec dead. He only evokes the nostalgic, desperate "canto mexicano... piedra que nos cierra las puertas del contacto." As in *Petrificada Petrificante*, the stones symbolize the social and economic immobility in Mexico. The Mexican song, in contrast with this poem's intentions, becomes a stone that divides the past and the present –it impedes any form of reflection, any contact zone. The second stanza reveals a strong critique to the lack of communication in contemporary Mexican society. It is a city of "muertos en vida"; the image of sterility also prevalent in Eliot's *The Waste Land* is captured in the last verse, "sabe la tierra a tierra envejecida." The speaker is like a buried corpse, tasting the leftovers of the earth. The land is fruitless and therefore futureless. On the other hand, in the odd stanzas, the speaker finds eternity in the delight of the senses and the abundance of Nature. As in Caro's last stanza of *Itálica*, where the only permanent remains are San Geroncio's, the eternal in

the third stanza of *Himno entre ruinas* is also described with religious language:

"resurrección," "vino, pan solar," "esbelta catedral," and "templos en el mar."

Nevertheless, *Himno entre ruinas*' fourth stanza situates itself in the urban landscape, and the shadow that surrounds the superpowers: "Nueva York, Londres, Moscú. La sombra cubre al llano con su yedra fantasma." The ruins of post-war Europe are now divided between the communist and the capitalist countries, the "escalofrío" of the Cold War. The reference to the paradigmatic modern cities alludes to Eliot's "What the Thunder Said" and the enumeration of cities that were once great but whose brightness is now opaque: "Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal." Paz's description of a shadow that covers the city not only responds to time and overpowering of nature's ivy, but it also refers to the repeated verse in *The Waste Land*: "Unreal city, / Under the brown fog of a winter dawn." However, although the brown fog of pollution and of nightfall may be correspondent with Paz's shadow, these cities in *Himno entre ruinas* are not portrayed as unreal. Quite the contrary, they represent what is "real." The fragility of power and the omnipotence of Time --so embedded in the poetic tradition of the ruins-- are also suggested by the second reference to Góngora's work: "Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza." Polifemo is the witness of history. He is bored by the predictable cycle of destruction and cities in ruins that will merge with the natural landscape of the first stanza. Change and repetition are manifested in the metaphor of "rebaño de hombres," an echo of the first stanza: "Un puñado de cabras es un rebaño de piedras." In a strong criticism of social exploitation, the image of the ruins reminds us of how easily humans can be turned into stones.

The crowds of rats that inhabit these modern cities recall the ones in Itálica and Uxmal in Paz's *Homenaje y profanaciones*. The rats may invoke the businessmen in control of the big cities, which induce the crawling behavior of the "rebaño de hombres." As we perceive in the verses:

Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.

(Bípedos domésticos, su carne

-a pesar de recientes interdicciones religiosas-

es muy gustada por las clases ricas.

Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros.)

The ironic tone and the parody of the Mexican economic elites are self-evident. Paz criticizes the double cannibalism of Mexican history and the animalization of the working class. The cannibalism practiced by the Aztec priests as a religious sacrifice, and the economic cannibalism performed by the inheritors of the European system, makes religious and moral laws into ridiculous and decorative predicaments. The main parody of the privileged feasts is in the way they change their tastes, what some considered as "impure" as rats and worms, others deemed as sophisticated as escargots and frog legs.

As part of its identification with Neo Baroque aesthetics, *Himno entre ruinas* is ordered by paradoxical imagery and contrasts. For example, the vitality of the sea is opposed with the urban waters of the sixth stanza: "¿y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?" The phallic symbols of the green pines or the "espiga henchida de minutos," point to an elevated form that predominates in the mythical stanzas, and contradicts the vertical shape of the speaker's thoughts, associated with serpents and rivers. The poetic

voice is frustrated: "mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan... al fin se inmovilizan... ríos que no desembocan..." But his thoughts do lead up to a final stanza, where the sun unifies the poetic structure and its juxtapositions.

In the poems that represent ruins, time is related to death as a symbol of destruction. However, by using the idea of eternal return and circular time, materialized in the sun, Paz makes time a symbol of creation: "Día, redondo día, / luminosa naranja de veinticuatro gajos." The poem's last stanza provides a synthesis of the opposite worlds of the pastoral and the urban, myth and history, nature and the city, Classical and Modern ruins: "se reconcilian las dos mitades enemigas." The sun as a symbol of time can become an orange, and the "manantial de fábulas" will continue to flow because through poetry, words become deeds.

The notion of a circular time, linked to a mythical world, and its clash with a historical reality is prevalent in Paz's poem. The odd stanzas of *Himno entre ruinas* that portray the idealized, natural landscape seem to suggest that the "origins" lie in the Classical ruins, in the Mediterranean rediscovery of the senses; rather than in the Aztec or the Modern ruins, associated with decay and death. Could we read these ruins as emblems of a literary tradition, symbols of the Classical and the Baroque legacy? The incorporation of Góngora's Polifemo and the allusion to the Classical ruins is not only a literary move toward a certain past that should serve as an aesthetic model. It is also a political choice, used to criticize the present and its discourse of modern progress. Paz's idealization of a distant place and a mythical time is part of his antinationalist critique to the Aztec and the European legacies, which left violence as the cornerstone of the Mexican nation. Paz's poem ends by encouraging faith in the power of poetry; the idea

that words become actions, that create political and historical awareness. His poetic idealization of a mythical natural landscape does not necessarily mean that he wants to erase or forget the literal and metaphorical cannibalism, and history of genocide. In an idealist positioning, Paz desires to break with that cycle of violence through poetry. Finally, he sings to the poetic imagination as the medium to contribute to historical and literary "memory." *Petrificada Petrificante* also criticizes the violence and the anger that are encapsulated in the Mexican well of historical origins, but unlike *Himno entre ruinas*, this poem does not offer any consolation, no reconciliatory move toward the union of opposites, no satisfaction for the unquenched thirst at the end.

Petrificada Petrificante is Paz's definitive poetic reading of Eliot's *The Waste Land*, and a dim re/vision of Mexican mythological and historical contexts. Often overlooked, this text addresses the longer poem, beginning with "Terramuerta" as a clear allusion to Eliot's dead land. (7) I will focus on a comparative analysis with Eliot's *The Waste Land* since this reading of the poem has not been sufficiently explored; thus, I will not discuss in detail the neologisms and the mythological symbolism that abound in the poem --which has already been thoroughly analyzed by Martha Nandorfy and Alejandro González Acosta.

As part of the collection *Vuelta* and its section titled *Ciudad de México*, *Petrificada Petrificante* evokes Eliot's desolate landscape but specifically describes Mexico's asphyxiating reality. The poem cites its own title:

Valle de México

boca opaca

lava de bava

desmoronado trono de la Ira

obstinada obsidiana

petrificada

petrificante

Ira

torre hendida.

Martha Nandorfy discusses the title's dual dimensions, underlining that "petrificada" may signal an effect, or the object of an action; and "petrificante" points to the cause, as well as the process of turning into stone. (Nandorfy 573) The title refers to Anger, an allegory of Mexico, as being both the object and the subject of a petrifying history. In these verses México is portrayed as the symbol of anger coming from a volcanic grotto or a hollow pit. The common metaphors in the topos of ruins describing empires through elevated buildings or fortified thrones are turned into symbols of decay and destruction. The stones that built the Aztec empire, the angry México, have fallen and are themselves immobile, petrifying history and "progress." Paz's poetic style in these verses also corresponds with word plays that abound in *Homenajes y profanaciones*. In this case, the word play "petrificada petrificante" can point to the stones of literary and historical traditions which not only seem petrified and untouchable, but they have the power to petrify the viewer or the reader. In this sense, Nandorfy's reading of the Virgin with a "corona de culebras" as a reference to Medusa, "cuya mirada petrificaba al mirado," proves very revealing. Mexico, in the disguise of Anger, Medusa or the Virgin is feminized, and depicted as chaotic and sterile, petrified and petrifying.

However, Paz's allusions to *The Waste Land* open the semantics of this poem to the modern city in ruins; Mexico is not the only possible background of the text. Paz's cracked tower, "la torre hendida," has a strong chain of echoes from the Babel tower to Eliot's falling towers. The broken cultural phallic symbol of the tower is an intrinsic part of the spaces of waste and sterility depicted by both Paz and Eliot. The barren, dry landscape is obviously not only reminiscent of Eliot, since it also responds to Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and *El llano en llamas*. Still, I will concentrate on how Paz reads Eliot in this poem and how it relates to a Neo-Baroque aesthetic. The metaphysical conceits in all these texts indicate the crude, paradoxical vision of modern nations as ruined spaces. Uncomfortable with their own complacency, Paz and Eliot are morally and culturally criticizing and judging Modernity, which explains as well their particular interest in recapturing the Metaphysical poets and Baroque aesthetic values and oxymorons.

The ecological disaster in Paz's poem is provoked by men: "los hombres fueron los ejecutores del polvo." The personification of the wind makes him a witness of the passage of time and the destruction of cities. Similar to the river in the Baroque topos of ruins which is the only "constant" element among ruined cities, the wind survives the land and the water:

el viento
en la tumba del agua
recita sus letanías.

The wind like the thunder in Eliot's "What the Thunder Said" with the impressive image is described both as a poet and a priest: "el viento / cuchillo roto en el crater

apagado." The broken knife also corresponds with the shape of thunder, but without its noise or its light. As in Eliot's poem even thunder is sterile, it comes without rain, in silence.

Although in Eliot's text Tiresias has a predominant role, in this text Paz decides to underline a nameless, mutilated body, symbolizing the sterility imposed on the land. The metaphors of knives and blades acquire a more poignant signification when he depicts Mexico as "un país de espinas y de púas." The mutilated body parts, the hand, the tongue, the breasts and the penis are the product of those cutting images:

salta la mano cortada
salta la lengua arrancada
saltan los senos tronchados
la verga guillotizada.

The disturbing fragments of the body in ruins also point to images of lack of productivity. Without the hands, they can not work; without their tongues, they cannot speak and communicate; without their breasts, women cannot feed their children; without their penis, men cannot reproduce themselves. The traumatized body is not only sterile, but it has no possibility of enjoyment.

Among other tropes, *Petrificada Petrificante* also shares with "What the Thunder Said" the use of onomatopoeia: "drip drop drip drop..." and "tristrás en el polvo tristrás." In "The Burial of the Dead," Eliot incorporates a series of characters from the Tarot cards like the Phoenician sailor, the Belladonna, and the Hanged Man. Paz attempts a similar enumeration of characters yet they correspond with the religious, cultural and

mythological heritage of Mexico: "La Virgen... / El Desollado / El Flechado / El Crucificado..." These icons of catholic culture are just some of the desiccated images, forgotten and abandoned. These symbolic figures could also be read as the catalogue of heroes in the *topos* of poems, exemplified by the Roman heroes in Caro's *Itálica* and the Inca workers in Neruda's *Alturas de Macchu Picchu*. Nevertheless, Paz's catalogue is not limited to the Judeo-Christian tradition; he also includes Aztec mythological figures. As Nandorfy indicates the "colibrí representa a Huitzilopochtli, el dios de la guerra y también de la vida y la renovación del solsticio" (Nandorfy 581); and as González Acosta affirms the rabbit alludes to the Spanish conquest: "el Conejo (en el Ometochtli, Año del Conejo, llegó Cortés a Tenochtitlán para cumplir la profecía.)" (González Acosta 522) However, in this catalogue, the figures are definitely not depicted as heroic, particularly the feminine characters. The Virgin is characterized by a "corona de culebras," analogous to Christ's crown of thorns, and as I mentioned reminiscent of Medusa's head. The "Señora" has "pechos de vino y vientre de pan / horno / donde arden los muertos y se cuecen los vivos." The feminine body, in particular the breasts and the womb, underlining its reproductive capacities, is paradoxically portrayed as an oven, a cave where death reproduces itself. Femininity, and its traditional connotations with fertility, is replaced by a feminized Anger as the producer of ruins and the sterile landscape.

In *Himno entre ruinas*, the speaker asks himself "¿dónde desenterrar a la palabra?"

In *Petrificada Petrificante*, the speaker turns to the images of these religious and mythological icons and unburies them:

Imágenes enterradas
en el ojo del perro de los muertos
caídas
en el pozo cegado del origen.

González Acosta comments that the dog with one eye refers to "Xolotl, el dios 'doble' de Quetzalcoatl" and Nandorfy considers that it alludes to "un Cerberus perdido, perro que en la mitología griega guiaba a los muertos a Hades... aquí los conduce a la luna, destino último de muchas mitologías indígenas." Nandorfy responds to the verses: "el can tuerto / el guía de los muertos... / en... la luna." The blind eye of the dog is like the well where the images of the past are encapsulated and buried. The dog who likes digging up corpses also appears in Eliot's "The Burial of the Dead:"

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?...
O keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

Paz's imagery is surreal and obscure; the images of the historical and mythological past are paradoxically amalgamated in the blind eye of the dog that snoops about graves, but cannot see those images. They are part of the buried "heritage" that lies inside the blocked, dry well. The repeated verse "Hemos desenterrado a la Ira" suggests that the well of origins only contains a history of anger and violence. Unlike *Homenaje y profanaciones* and *Himno entre ruinas* which conclude with a poetics of hope and reconciliation, *Petrificada Petrificante* ends with the impossibility of quenching the thirst; from the broken men and the broken stones, emanates the "agua que alarga más la

sed." I agree with Nandorfy's criticism to the problems presented in this text: "la única posibilidad de cambio parece ser la degeneración... en dar la apariencia de comprometerse con la historia nacional cuando en realidad su configuración viene a ser un petrificado mito de negación petrificante."(578) *Petrificada petrificante* ends with a petrified apocalyptic landscape that leads nowhere. The historical and mythological past that needs to be unburied seems not to produce any sort of revelation. The final ritual, when stones are broken, presents a paradoxical form of bitter water which prolongs the thirst of the community; and the final question remains unanswered. Although this poem does not address the Baroque topos of ruins as explicitly as *Himno entre ruinas*, it clearly exemplifies an inter-textual dialogue between Eliot and Paz in their anguished versions of the modern city in ruins.

Neo Baroque poets reread the Spanish Golden Age and Latin American literary tradition -privileging juxtapositions, paradoxes, intertextuality, and the opposition to an authoritative system. (8) The "Neo Baroque" aesthetics has been defined in different ways by Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, and Carlos Fuentes.

Lezama Lima emphasizes that the European Baroque is usually interpreted as the art of the Counter-reformation, while he maintains that the Latin American Baroque should be regarded as an art of Counter Conquest. (Lezama Lima 181-182) The return to the sources of the past leads many seventeenth and twentieth century Latin American writers to the mythical background and the aesthetic values of the Aztec, Mayan and Inca cultures. (9) Roberto González Echevarría's argument regarding Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*, suggests that the originality of these poems is not a product of "an anxiety of influence": "...the Baroque issues from an impasse in the doctrine of imitation, it leads to the enthronement of "ingenio," of "wit," which is, briefly, the self-

conscious shuffling of models and the creation of poetry from this reflexive activity." Paz's Neo-Baroque aesthetic projects recover this notion of an American "originality" that is not intimidated by European poetic models, but quite the contrary, establishes a dialogue with his seventeenth century counterparts, full of wit and paradoxes, irony and hyperboles. González Echevarría pinpoints that the Baroque poets escape the traps of imitation, not only of the "reality" they perceive but also of the literary tradition that precedes them.

The criticism of modern progress and the search for origins in the representation of cities in ruins cannot overshadow the ideological complexities that lie behind a discourse that desires to rescue an idealized past. Paz's ruins evoke the conventional Baroque dichotomies of the eternal and the temporal, *eros* and *thanatos*, in experimental and grotesque ways. While Eliot's *The Waste Land* provides the imagery of the modern ruins from which Paz re-conceptualizes "the presence of the past" in the contemporary Mexican landscape. Although one may want to read Paz's apocalyptic visions of modernity in *Himno entre ruinas* and *Petrificada Petrificante* as literary moves towards a future where progress is not attained through war and devastation, they are really calling to a move towards an unreachable, mythical past.

Notes

- (1). The first version of this poem appears in *Plural* 29 (Sept. 1973), coinciding with the military coup in Chile and the oil crisis –dim historical situations.
- (2). Roberto González Echevarría discusses Paz's aesthetic of the bizarre with regards to Lunarejo's reflection on deformity and what it means to be an "indiano." "Octavio

Paz is the critic who has most explicitly linked the strangeness of the Baroque to the oddity of the Creole." González Echevarría indicates that the oddity of the Creole is augmented by "...his displaced condition, his dependency on wit, elevate him to the realm of artifice." ("Poetics and Modernity in Juan de Espinosa Medrano, Known as *Lunarejo*." *Celestina's Brood* 164-165)

(3). A comparative analysis of Paz, Neruda and Caro's poems has been suggested by John Fein in his essay on *Himno entre ruinas*. Referring to Paz's poem, he comments: "De inmediato todo parece sugerir la afiliación del poema con una tradición literaria que se extiende desde los clásicos griegos al barroco español (por ejemplo, *A las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro hasta llegar al Neruda de *Alturas de Macchu Picchu*.)" (165)

(4). Ramón Xirau sees in the juxtaposing stanzas, the contrast between a "solitary" attitude and one that calls for a "communion" with others (ex. 5th stanza). I could connect this with Neruda's passage from "soledad a solidaridad" (Yurkiévich), but unlike Xirau, I do not read in Paz's poem a message of social communion. The end of *Himno entre ruinas* in a hopeful tone sings to the power of words, of fables, of poetry that may grow like flowers and fruits, and become actions.

(5). Wilson also points out to Paz's move, dismissing "lyrical obscurity to seek intellectual lucidity," very much in the vein of Góngora and Sor Juana. This is also similar to Yurkiévich's suggestion that Neruda moves from a solitary, more obscure attitude to a more "common," simple language.

(6). Fein also explains very accurately the transition between these two stanzas: "La transición a la caduca sociedad de hoy es anticipada por la referencia a los muertos en vida." (Fein 166)

(7). Of the two critics who analyze *Petrificada petrificante*, Martha Nandorfy is the only one who mentions but does not develop the poem's allusion to Eliot's work. (Nandorfy 572) While Alejandro González Acosta begins his analysis indicating that it is a poem of "profunda mexicanidad," which may be too complex for a critic who is not Mexican or who is not a deeply familiarized with Mexican history.(González Acosta 519-520) He does not comment the relevance of Eliot's *The Waste Land* in *Petrificada petrificante*, although he alludes to a very wide range of echoes, which he never justifies, from Aristophanes' *Frogs* and Posada's dead imagery to general references to the Civil War and the Mexican revolution. (522-523)

(8). Severo Sarduy. "El Barroco y el Neo Barroco," *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. Siglo XXI editores, México, 1972.

(9). José J. Arrom argues that the "Barroco de Indias" "al saltar a su pasado... se topó con el mundo prehispánico... el barroco tenía esenciales rasgos en común con la visión estética y religiosa de los aztecas, mayas, e incas, en América se le aceptó como un inesperado reencuentro con lo propio." (66-67)

Bibliography

Arrom, José J. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas; ensayo de un método*, 2nda ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Benjamin, Walter. "Allegory and Trauespiel," *The Origin of German Tragic Drama*.

Trans. John Osborn. London: Verso, 1998.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Fein, John. "Himno entre ruinas," *Aproximaciones a Octavio Paz*. Angel Flores, ed.

México: editorial J. Mortiz, 1974.

Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents* (1930). New York: W.W. Norton and Company, 1989.

_____. "Mourning and Melancholia," *On the History of the Psycho-Analytic*

Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. Vol. XIV (1914-1916).

London: Vintage, 2001.

González Acosta, Alejandro. "En la raíz mexicana: *Petrificada petrificante* de Octavio Paz." *Revista Iberoamericana* 57 (155-156): 519-531, (April- Sept.), 1991.

González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood, Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke University Press, 1993.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Nandorfy, Martha J. "Petrificada petrificante." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16 (3): 567-586, Spring, 1992.

Paz, Octavio. "La búsqueda del presente" (discurso por el Premio Nobel de Literatura en 1990). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 16, núm.3, 1992.

_____. "Manierismo, barroquismo, criollismo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1, núm.1, 1976.

_____. *Los hijos del limo.* (1974) Barcelona: Seix Barral, 1998.

Quiroga, José. *Understanding Octavio Paz.* Columbia: University of South Carolina Press, 1999.

Severo Sarduy. "El Barroco y el Neo Barroco," *América Latina en su literatura.* Ed. César Fernández Moreno. Siglo XXI editores, México, 1972.

Wilson, Jason. *Octavio Paz.* Boston: Twayne Publishers, 1986.

Xirau, Ramón. *Octavio Paz, el sentido de la palabra.* México: ed. Joaquín Mortiz, 1970.

Sublime abyección: La poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos

[Efrén Ortiz Domínguez](#)

Universidad Veracruzana

Hay temas en el terreno de la crítica literaria que, con frecuencia, exigen una justificación previa. A pesar de esa amoralidad que nos atribuimos; de esa amplia conciencia del mundo que aseguramos usufructuar por encima de cualquier otro profesional, hay ocasiones en que el decoro exige justificaciones. Tal es ahora el caso. ¿Por qué poner el asco en relación con la poesía, género de géneros, pensado como expresión del sentimiento o experiencia de lo sublime? ¿Por qué ese *oxímoron* que parece contraponer radicalmente un objeto que la cultura califica como prístino, a un sentimiento que parece degradarlo? Y la primera respuesta que me viene a mano resuena contundente, con el peso de los siglos: "Porque soy hombre, nada de lo humano me es ajeno".

Si la abyección (*ab-jeter*: "lanzar fuera"), ese término que dignifica conceptualmente el asco, se ha convertido en objeto de disquisición, lo es justamente por su esencial naturaleza humana. El asco, como la risa, nos caracterizan como especie, de allí el interés que de antiguo han mostrado hacia él los especialistas de diversas disciplinas. Una descripción pormenorizada del asco rebasa los límites de este trabajo. Pero debo definirlo y precisar los límites del término. Me valgo para ello de dos interesantes aportaciones al tema: Julia Kristeva (1989) ha explorado la dimensión psicoanalítica del término a través de un capítulo pleno de sugerencias; Ian Miller (1999), por su parte,

formula un extenso y ejemplar ensayo que precisa y, en su mayor parte, sostiene la tesis central de este artículo: el asco es un sentimiento que rebasa el sentido del gusto y se adentra, sin que lleguemos a percibirlo, en dimensiones insólitas de nuestra vida cotidiana, como la higiene, el sexo o la convivencia social. En el marco de la producción teórica más reciente, sea desde el terreno de la semiótica de las pasiones o de la naturaleza de los sentimientos, la anatomía del asco constituye, por ende, un campo poco explorado, debido a su inherente naturaleza revulsiva. De acuerdo con uno de los autores invocados, parto de la siguiente definición:

La palabra asco designa un síndrome en el que todos esos términos desempeñan su propio papel, expresando un fuerte sentido de la aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por proximidad, contacto o ingestión. Y todos esos términos indican la posibilidad, pero no la necesidad, de presentarse unidos a las náuseas o al impulso de retroceder y estremecerse ante lo espeluznante. [...] Pero el asco es, ante todo, un sentimiento moral y social. Desempeña un papel de motivación y corroboración del juicio moral de un modo que poco tiene que ver con las ideas de incorporación oral. Clasifica a la gente y las cosas según una especie de ordenación cósmica (Miller, 1999, 22).

Más allá de su acepción puramente fisiológica, la abyección es también el principio y el fundamento de una taxonomía alentada por la cultura que divide al mundo en un eje cuyas antinomias, partiendo de la escisión elemental entre lo agradable y lo desagradable abren, en alud, un abanico de contrastes cada vez más sofisticado: "aceptable/inaceptable", "incluyente/excluyente", "permitido/prohibido" "bueno/malo",

etc. De allí que esa aparente simplicidad de lo asqueroso implique no sólo el fundamento de una amplia gama de juicios de carácter gastronómico, sino el despliegue de sensaciones, actitudes y juicios de variada índole:

...el contenido de lo asqueroso es complejo y a la vez paradójico. Todos sabemos que lo asqueroso puede atraer, además de repeler [...] Y, aunque lo asqueroso nos repela, rara vez lo hace sin captar también nuestra atención. Es algo que no podemos evitar. Nos resulta muy difícil no echar disimuladamente una segunda mirada a lo que nos da asco o, en un plano menos voluntario, nos pasa que "se nos van los ojos" hacia ello (Miller, 1999, 10).

Es, en efecto, un sentimiento bivalente. Posee una faceta inicialmente reactiva (en términos freudianos), por lo que nos impulsa a apartarnos con temor o sobrecogimiento del objeto calificado como "desagradable" o "asqueroso" por temor al contagio, a la contaminación real o figurada (*mancilla* física, fisiológica o moral, como cuando una persona sucia toca tus manos, tus alimentos, tus ropas). Pero también ejerce cierta fascinación; su carácter de extrañeza captura la mirada; piensen si no en la morbosa atracción que ejercen sobre nosotros los monstruos de los circos, los espectáculos callejeros que emplean animales repulsivos, o, en el extremo, las escenas de violencia o terror en el cine. En términos psíquicos y no solamente retóricos la abyección es, por ello, un oxímoron.

Por su vastedad, no sólo se manifiesta en los ámbitos del sexo, la higiene, la muerte o las violaciones de tipo corporal o socio-moral (Miller) o en el terreno de la religión y el arte (Kristeva); se produce también en el terreno político. Sus manifestaciones son perceptibles allí donde el sujeto advierte alguna trasgresión: "Quienes violan las normas

que nos dominan son objeto de temor, aversión y sobrecogimiento, que son precisamente las emociones que impulsan la tragedia, el terror, el suspense y algunas devociones religiosas" (Miller, 1999, 169); de allí el lugar que la cultura hace ocupar, entre otros, a sujetos cuyas características físicas o morales, por diferir de la media estadística, les hacen ingresar a un extenso –y relativizado- catálogo de "anormalidades": ciertas etnias, los enanos, las sectas religiosas, los homicidas, los homosexuales, las prostitutas, los disidentes políticos, etc.

El nexo entre poesía y abyección, contrariamente a lo que pudiéramos pensar, es antiguo; sin embargo, es puesto en evidencia por los así llamados "poetas malditos" (Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Verlaine), quienes avizoran las condiciones de explotación y la cosificación de que son objeto las relaciones humanas, de allí que se aparten de la sociedad con horror y se refugien en el arte, concebido por ellos como un refugio y como un espacio propio donde poner a salvo los valores inherentes al acto creativo. Marginados, desdeñosos de un mecenazgo que amordaza las conciencias, los artistas heredan del Romanticismo ese menosprecio por la sociedad burguesa, mediatizada ahora por la alienación. Bohemios, alcohólicos, transgresores, constituyen la primera generación que, con una conciencia amplia, manifiestan asco ante el capitalismo. Rimbaud proclama así el advenimiento de una nueva estética:

el poeta no ha de ser simplemente artista, sino un verdadero vidente. Su destino no es el cielo azul de los parnasianos, sino el abismo sin fondo de lo desconocido. Tiene que convertirse en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo. Debe someterse al desenfreno razonado de todos los

sentidos. Debe hacerse odioso, absurdo. La abyección, el odio, son el ideal del poeta vidente. (Rimbaud, 1994, 18)

Esa actitud de rechazo ha signado el arte contemporáneo. El artista es un "outsider" en la vida, en la obra o en ambas esferas. Pero la disociación entre artista y sociedad transita por una doble vía: la mirada crítica del artista posee su reflejo inverso en el menosprecio que la opinión pública depara al creador.

La poesía, no sólo en México, es un asunto abyecto desde la óptica de la valoración social. La actitud de menosprecio ante los profesionales de la literatura pero, especialmente, ante quienes escriben poemas, se transparenta en la denominación peyorativa de "pueta", que Sheridan describe con exactitud:

Poeta es la palabra arcaica, como el personaje que nombra, incómoda para la modernidad y más aún para lo que pasa por serlo en México: algo tiene de subrepticio, de incriminatorio, de coartada que disimula, evidenciándola, una confusión vocacional; en su connotación local tiene algo que es más afición que oficio; más un calificativo, casi un peyorativo, que una definición [...] En la oreja patria suena a bohemio, a "raro", a desempleado o, en el mejor de los casos [...] a inútil. (Sheridan, 2001, 306-307)

En pocas palabras, ser "pueta" constituye una mancha, una marca indeleble de estigmatización social que inclina al vate hacia el abismo del menosprecio, de la repulsa. Pero el asco figurado que suscita el poeta por su oficio tiene que ver también con los motivos que retoma su escritura: el versador palaciego que loa al régimen no comparte los mismos adjetivos ni el crédito social que quienes se dedican a impugnarlo.

Para hacerlo evidente, quisiera retomar aquí dos casos ejemplares de poetas cuya vida y obra giran en torno a diferentes tipos de abyección, con la finalidad de mostrar qué hace de ellos un par de artistas ejemplares, cuya obra está destinada a la trascendencia.

Abigael Bohórquez, poética (y política) de la diferencia sexual:

La diferencia física o la preferencia sexual, como la raza, han sido estigmas inmemoriales para la humanidad. Ser mujer en determinadas épocas y culturas, o manifestar deseo por sujetos del mismo sexo en la sociedad patriarcal, ser judío o, recientemente, musulmán, en el marco de la sociedad occidental, constituyen manchas físicas y morales imposibles de borrar. Una letra escarlata signa la frente de cada uno de estos malaventurados habitantes del país de la exclusión, convidados al banquete de la repulsa pública. El dedo acusador tasa de manera indiferente, para poner a salvo los valores establecidos:

El asco, junto con el desprecio, así como otras emociones en distintos contextos, reconoce y mantiene la diferencia. El asco ayuda a definir los límites que se establecen entre ellos y nosotros y entre tú y yo. Ayuda a evitar que nuestro modo quede subsumido bajo su modo. El asco, junto con el deseo, establece los límites del otro, como algo que debe eludirse, repelerse o atacarse o, en otros contextos, como algo a emular, imitar o con quien casarse (Miller, 1999, 83)

A propósito de asco y de deseo, me viene a la mente el nombre de Abigael Bohórquez (Caborca, 1936—Hermosillo, 1995). Su producción literaria hace confluír ternura y violencia, carnalidad explícita y pavor de la soledad. Por tal motivo es, primero que todo, un documento de profundo valor humano que rememora el dolor producido por la

exclusión y el señalamiento. Nos invita a aprehender ese elemental sentido de diferencia que convierte a los unos en dioses y a los otros en bestias: chico malo contra los buenos niños, el mundo de los justos contra el pecador, lo normal frente a lo anormal:

Seguiré siendo el primo hermano
Que no dejaron llegar a su manada,
El dejado de la mano de promotor,
El que ya sé ni Dios quisiera;
Ese Dios que si tocara por la puerta de criados
De sus casitas okey,
Lo dejaban afuera;
Sigo siendo el hazme reír,
Quienes dictaminan y tasan,
Zurcen, tijeretean y opinan divinidades de sí mismos,
Sabén que desciendo de otra raza de bestias,
De gruñido distinto;
Pero se siente gacho;

(Bohórquez, 1990, 18)

Pero violencia engendra violencia. La moral pública acalla toda voz de disenso, porque encima de la masacre, exige silencio. Los indiciados no tienen siquiera derecho a la queja pública. He allí la razón para que el poema incorpore palabras, situaciones, nombres, sentimientos lesivos o incómodos para un lector medio. Es, por tanto, irónico, que el volumen se titule *Poesía en limpio*, ya que juega deliberadamente con la connotación de "pulcritud" en los terrenos escritural y de la higiene. La "poesía en

limpio" remite a escenas oscuras en hoteles de paso, a escenas de amor homosexual con manifestaciones explícitas de violencia verbal o física, a toda una galaxia de acontecimientos que cotidianamente pueden ser vividos pero que parecen inconfesables. Porque el grave asunto moral para los homosexuales no radica en *vivir* la diferencia sexual, sino en *asumirla* de manera pública, hacerla objeto de confesión. Y todavía más transgresivo, en ponerla por escrito:

Su poesía señala, denuncia, insulta, condena, escupe, embarra, muerde y... confiesa. Pero sus confesiones no son golpes de pecho; constituyen un recurso expresivo donde los confesores son, realmente, los exhibidos. Cuando "confiesa", escandaliza e irrita. En fin, siempre defiende. Defiende al indio, a la tierra, a la madre, al obrero, al homosexual, a la poesía misma. Gran parte de su humanismo descansa ciertamente en esa combatividad. (Corral, 1995, 235)

Al presentar la compilación de la obra poética del poeta norteño, titulada *Las amarras terrestres*, Guillermo Samperio asegura: "algunos le califican de maldito, incomprendido e inadaptado y otros alzan los hombros, indiferentes, cuando se pronuncia su nombre, pero lo cierto es que el poeta sonoreense es un personaje de sí mismo, ya que presenta en su obra cada fase de su destino, consciente como pocos de sus transformaciones" (s/a, 2001, 1).

No obstante, lo sexual o moral no son los terrenos que me interesa tratar aquí de manera específica, aunque constituyan el factor central de la poética de Bohórquez. Hay un aspecto paralelo, altamente sugestivo. Ella incluye también muestras de abyección política: tres importantes poemas enriquecen, por su singularidad, las páginas de nuestra literatura; sus especiales características les subrayan en el marco de la producción

poética total del autor. El primero, para suerte nuestra, fue publicado por vez primera en las páginas de *La palabra y el hombre*, revista de la Universidad Veracruzana. Se trata de la "Carta abierta a Langston Hughes" (Bohórquez, 1962, 147-152), extenso poema que, al tomar como destinatario figurado al conocido poeta negrista del "Renacimiento de Harlem", se ubica en el marco de una poesía de corte contestatario.

Para quien desconoce la vida y la obra del poeta norteamericano, la referencia es nula: Bohórquez recoge de sus poemas un conjunto de motivos para manifestar, en primer término, empatía con un autor que, desde dentro, enarbola la lucha en pro de los derechos civiles de la población negra americana; pero también para asumir una actitud que raya en lo recalcitrante: exige que la escritura se convierta en agravio, en un acto pleno de pasión:

Le doy un puntapié a mis desaciertos,
Me sacudo paisajes que me rompen,
Tomo el papel vedado y lo hago trizas,
Abro el libro que el miedo había cerrado;
Me echo a rodar
¡y que arda la palabra
y que prendan su fósforo los ojos!
Aquí tienes mi mano:
Estamos solos:
Ciudad del Cabo,
Arkansas,
Alabama,

Texas.

(Bohórquez, 2001, 89-90)

De la reflexión a la consigna, de las interrogaciones retóricas a las declaraciones enfáticas, el poema yuxtapone, sin embargo, la denuncia contra el imperio de la discriminación con la ternura hacia el luchador social afroamericano, de allí que la "carta abierta" se module a la manera de un sentido homenaje poético construido a partir de largas enumeraciones (anáforas) que brindan a la composición un acentuado ritmo de frase.

Inequívocamente, también el poema "Duelo" está llamado a ocupar un destacado lugar en la poesía mexicana del siglo XX. Su condición especial de manifiesto; la valentía con que ha sido escrito; la violencia verbal con la que arremete contra la hipocresía de "las buenas conciencias", le adjudican una importancia cimera no sólo en la poética del escritor sonoreense, sino en el marco más amplio de la poesía social mexicana de este siglo; sin embargo, su relevancia está ahora menguada por el silencio creado por la crítica en torno a la obra total de Bohórquez:

Vengo a estarme de luto por aquellos
Que han muerto a desabasto,
Por los que, rútilos o famélicos,
Procurando saciar su corazón o su hambre,
Cayeron en la trampa,
Eran flores de arena, papirolas,
Artificios de *bubble gum*, almas de azogue,
Veletas de discotheque, aleteos, dispendio

Pero eran también un alma, una palabra,
Un esqueleto de pan y sal,
Con rincones amables
Como el tuyo o el mío, compañero,

(Bohórquez, 2001, 373)

La misma técnica enumerativa, pero una mayor fuerza emocional, todo ello hace del poema una sentida elegía que, luego de reiterar tres veces la invitación al duelo ("vengo a estarme de luto"), manifiesta la decisión explícita del poeta de lamentar el oprobio del silencio y la conformidad humanas. Ante ellas, el poeta se manifiesta profundamente asqueado:

Vengo a estarme de luto
Por aquellos
Que recibieron prematuramente
Su funeral de escándalo,
Su ración, su camastro, su obituario velado,
Pero más por aquellos
Que, desde que nacieron,
Son confiados, etiquetados, muertos
En sus propios rediles,
Herrados, engrillados a un escritorio oculto,
A un cubículo negro.
Ah!, caravana de las carcajadas,
Carne desamparada de la arcaica matanza,

Paredón de la pública vela,
Arrimaditos, amontonaditos
En el muro del asco.
Vengo a estarme de luto
Porque puedo.
Porque si no lo digo
Yo, poeta de mi hora y de mi tiempo,
Se me vendría abajo el alma de vergüenza
por haberme callado.

(Bohórquez, 2001, 373-374)

También vio la luz en nuestra revista el "Llanto por la muerte de un perro" (Bohórquez, 1959, 432-434), poema que Dionisio Morales, compilador de la obra poética del poeta sonoreense, considera "un poema antológico [...], parteaguas de la que dieron en llamar «literatura comprometida» en la segunda mitad del siglo XX" (Bohórquez, 2001, 16), opinión que comparto en virtud del alcance no sólo humano, sino esencialmente poético, de los poemas aquí resaltados.

Para Víctor Manuel Mendiola, Bohórquez no milita en la poesía social por considerar que "la poesía homoerótica se mantiene al margen pues su motivo es la reivindicación de la libertad íntima" (Bertrán, 2003, 1); "precisamente porque corresponde al ámbito de las decisiones individuales, es que no acaba de convertirse en una causa ideológica la reivindicación de la libertad sexual que busca la comunidad lésbico gay" (Bertrán, 2003, 2). En primer término, habría que indicar que el hecho de trasladar a la poesía un discurso que aluda a la orientación, comportamiento e identidad sexual de grupos que

entran en contradicción con las reglas de la sociedad patriarcal lo convierte en un discurso abyecto para los unos, de apertura y liberación para los otros. La ruptura del silenciamiento es, por sí misma, una causa no sólo ideológica, sino abiertamente provocadora, sediciosa. Pero si ello no fuese suficiente, los poemas aquí evocados, así como otros que han merecido el honor de ser recogidos en antologías [p. e. "Fue agasajado con carne de familia el Generalísimo" (Aroche, 1972, 160-163)], bastarían para desmentir la tesis del poeta y editor defeño. Es este embate contra lo establecido, motivo de abyección para quien milita en el partido de la norma, lo que coloca al poeta de la frontera norte a la par de otro, éste del sur, identificado como el poeta social por excelencia en México.

Juan Bañuelos, poética de la diferencia racial

Habría que subrayar, entonces, el carácter abyecto del poeta "subversivo", de ese artista que toma para sí la vocación de ser "voz de los sin voz". En términos generales, la crítica subraya como insólita la incursión de algunos poetas mexicanos en el terreno de la poesía social o de su correlato en la vida cotidiana, la militancia. Sin embargo, una contabilidad apresurada habría de restituir nombres tan destacados como los de Rubén Salazar Mallén, José Revueltas, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Efraín Huerta, el grupo de *La Espiga Amotinada*, etc. Como insólita en México, la literatura subversiva, no es. Pero sí lo es la validación de la escritura con actos de la vida pública que respalden la actividad literaria con un compromiso real, efectivo, del poeta con los sectores pauperizados del país. Tal es el caso de Juan Bañuelos (Tuxtla Gutiérrez, Chis., 1932...).

El apasionamiento con que el poeta chiapaneco ha defendido las causas del obrero en huelga de hambre, de la joven asesinada por azares del destino en Tlaltelolco, de los

indígenas que buscan sobrevivir en mitad de la selva urbana, del detenido político apandado, invitan a considerar la especial relación entre asco y poder:

Algunas emociones, entre las que destacan el asco y su primo hermano, el desprecio, tienen un fuerte significado político. Sirven para jerarquizar nuestro orden político: en algunos contextos se encargan de mantener la jerarquía, en otros, constituyen pretensiones aparentemente legítimas de superioridad y, en otros, se suscitan para indicar que ocupamos el lugar adecuado en el orden social. El asco valora (negativamente) lo que toca, revela la mezquindad e inferioridad de aquello que lo provoca y, al hacerlo, proclama con aprensión el derecho a librarse del peligro que conlleva la proximidad de lo que es inferior. De modo que se trata de una declaración de superioridad que reconoce, al mismo tiempo, su vulnerabilidad ante la capacidad de mancillar que tiene lo inferior." (Miller, 1999, 31)

Es conocida la anécdota de Charles Darwin, asqueado por un semidesnudo indígena patagón que toca sus alimentos. Detrás de ese rechazo del naturalista inglés no sólo está de por medio la higiene, sino el eurocentrismo implícito en la despectiva manera de enfatizar a través de la escritura la semidesnudez, el hirsutismo, los restos de alimento en las barbas, el olor corporal, entre otros rasgos. La distinción racial y cultural, como toda diferencia, implica un sentimiento de preeminencia con que un sujeto mira al otro. Pero si en las prácticas sexuales la mácula se dirige hacia lo "anormal", hacia lo que se desvía de la norma estadística, en el terreno de la cultura el contraste acentúa la separación entre comunidades, grupos, razas –concepto por sí mismo lesivo, más que descriptivo, hacia la humanidad-. Este es un tipo de abyección más complejo, puesto

que involucra criterios sociales, políticos, culturales, de higiene y, por supuesto, también sexuales.

La abyección política ocupa en la obra de Bañuelos un importante lugar, pero no el único. Debe, sin embargo, ser mirada desde dos perspectivas diferentes: en primer término, el asqueamiento que provoca al poeta la injusticia cotidiana, y que está codificado en la escritura; por el otro, la valoración pública a que se ve sometido Juan a partir de la defensa que hace de la integridad física, política y cultural de los pueblos indoamericanos contemporáneos, actitud que le ha llevado a confrontar no sólo al poder público del país, sino a todo un sistema que subraya las diferencias socioculturales:

Bañuelos extiende sus propias alas y se eleva hacia las alturas de su horizonte interior. Desde esta posición, la del ser consciente de la realidad que observa, la del espíritu sensible comprometido con la humanidad toda, Bañuelos se identifica con los desheredados del planeta, con el dolor de los que no alcanzan el beneficio de la justicia social, con las voces que denuncian el crimen del hombre contra el hombre. (Matus, s/f; 2)

Respecto del primer caso, hay que subrayar, pero no anteponer, la importancia de lo político en la obra del poeta chiapaneco, sin excluir por ello la presencia de brillantes composiciones de un gozoso erotismo o de corte elegíaco. "Redoble bajo una ceiba" (Bañuelos, 1965, 54-63), por ejemplo, es un sentido homenaje a la muerte de Ernesto Bañuelos, su padre; tal situación le asigna preeminencia no sólo temática ante el poema de Jaime Sabines, "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines", considerado hasta ahora como inaugural en la poesía mexicana contemporánea.

Pero desde sus primeras composiciones, el énfasis interpuesto en la rebeldía frente al poder, en la literatura considerada como manifestación de disidencia, definió la inclinación social de la poesía de Juan Bañuelos. He aquí una estrofa del poema "Huelga de hambre" que es una auténtica declaración de principios éticos y estéticos:

Las palabras son hijas de la vida.
Sufren, paren; también tienen sus muertos.
Y en la honda capital de la miseria
Las armé de fusiles y de verbos
(En esta patria muda, perseguida,
Donde hasta el aire mismo va a dolernos).
Yo fui el autor.
Lo que suena a dolor me suena a pueblo.
Nací en el Sur. Mi nombre:
Juan Bañuelos.

(Bañuelos, 1965, 5, 71)

Pero *No consta en actas* (1971) será, sin duda, un poemario que todos evocaremos al escuchar su nombre, no sólo por la energía con que el poeta denuncia la represión gubernamental ante el movimiento estudiantil de 1968, sino también por su fuerza poética intrínseca. No basta protestar, sino hacerlo a través del poema. Pero el asco asoma allí, en la alusión a secreciones hasta ahora innombrables, porque su aparición inserta al lector en un contexto de violencia, horror y opresión:

Cuídate, mexicano,
De los que orinan alrededor de tu quejido.
¿Por qué hablo de esto y lo otro si es tan bella
la estación que se inicia, y un castaño
se mece al lado de mi casa
mientras la brisa y la quietud se duermen
en el color de su corteza?
¿Qué puedo hacer si la furia y el duelo
están metidos en mis versos, en mi pan,
en mi plática y mi sueño?
Silencio,
Que las paredes oyen para la policía.
Y nadie hable de un río con su tarde,
Porque el látigo del centurión
Silbaría entre estas líneas
Hemos dado un paseo de glaucoma
Por las calles tatuadas de Nonoalco.
Mis palabras quedan perforadas.
Son los últimos disparos de la noche.
Oh ciudad mía,
Ciudad montada sobre tanques,
Sobre un gargajo de cuartel.

Esta última imagen es la expresión misma de lo abyecto. El poeta yuxtapone la imagen
citadina, medida por la brisa y la quietud del aire otoñal a esta otra, mancillada por los

tanques y las excreciones de la soldadesca. Las imágenes sórdidas, esta vez referidas a la indiferencia con que el hombre mira a su semejante, o a la violencia ejercida por los mecanismos represores del Estado, son abundantes. He aquí un extenso pero prolijo ejemplo:

Por la noche dictan los nombres
Leen expedientes cotejan referencias
Relacionan con la patria
Su peligrosidad
De prisa rompen las sentencias
Gritan bostezan y reparten
Tequila entre la policía
Llaman por lista a mujeres y hombres
Los empujan al patio
Les quitan ropas y zapatos
Se dividen entre ellos relojes
Anillos y dinero
Al rato los conducen hambrientos y descalzos
Fuera de la ciudad
A culatazos los bajan en campo raso
Los alumbran con potentes linternas
Y en pocos segundos tabletean
Las ametralladoras
Aún con vida
Son arrojados al barranco De prisa

Los cubren de terrones y nopales
Y retornan al pueblo aplastando la hierba
Entonando corridos mexicanos
Cuando pasan los días
Se puede ver al fondo de las barrancas
Cómo escarban los perros la tierra
Riñendo por los huesos.

(Bañuelos, 2001, 323-324)

El poema presenta una imagen terrible: la existencia humana reducida a un mero trámite burocrático, plagado de indiferencia; la rapiña de que son objeto los detenidos; la depreciación del valor de la vida y su destino final, ser botín en las fauces de los canes hambrientos, todo ello configura un cuadro de plena abyección.

No obstante, a pesar de la abundancia de tales imágenes, *No consta en actas* es algo más que un poema militante. Es un grito de protesta, por supuesto, pero está formulado a través de un tipo de discurso con exigencias propias, inscritas en una tradición literaria. El lector promedio subraya en la poesía de Bañuelos lo social, es decir, lo temático, pero se desentiende de ese lenguaje enérgico, directo; en ciertos trechos descriptivo, en otros, evocativo, pero en todos los casos, saturado de imágenes que producen asco ante la prepotencia del poder. Curiosamente, la denuncia es más eficaz cuanto menos directa sea la alusión a la violencia, de allí que ciertas estampas descriptivas resulten, por contraste, tan intensas como aquellas que denotan la acción misma de la represión. He allí la fuerza dramática que alienta el poema, aún después de los tres decenios transcurridos a partir de aquellos hechos que gestaran su escritura.

En síntesis, la relectura de estos dos poetas mexicanos nos invita ahora a meditar en esa asociación aparentemente inusual que hemos tomado como eje para estas páginas: generalmente analogamos la poesía con la belleza, y presuponemos que un poema habrá de remitirse a lo sublime, a los sentimientos que enaltecen al ser humano, a todo aquello que refiera a la belleza. Pero el poeta, ser de su hora y escriba de su tiempo, se sabe colocado en un tiempo y en un lugar donde la metáfora debe ser, en todos sentidos, "la palabra justa", la palabra que expresa de manera puntual el sentido y la existencia del hombre contemporáneo. En concordancia con el adagio latino (*Homo sum: humani nihilo a me alienum puto*), Bohórquez y Bañuelos, grandes poetas del siglo XX, toman a su cargo la tarea de proferir dicha palabra, asumiendo todos los riesgos. El mayor de ellos, dar nombre a lo innombrable; expresar lo que, para el común de los mortales, debe ser inexpresable o no debe ser dicho; poner en palabras el universo de lo abyecto.

Bibliografía

Aroche Parra, Miguel: *Cincuenta y tres poemas del 68 mexicano*; México: Editora y distribuidora Nacional de publicaciones, 1972.

Bañuelos, Juan. "Puertas del mundo" en: *La espiga amotinada* (poemario colectivo); México: FCE (Letras mexicanas), 1960.

—"Escribo en las paredes" en: *Ocupación de la palabra* (poemario colectivo); México: FCE (Letras mexicanas), 1965.

—*Espejo humeante*; México: INBA/Joaquín Mortiz, 1969.

—*No consta en actas*; México: IPN, 1971.

—*Destino arbitrario*; México: Papeles privados, 1982.

—*Espejo humeante y Destino arbitrario*; México: SEP (Lecturas mexicanas, Segunda serie), 1987.

—*El traje que vestí mañana*; México: Plaza y Janés, 2000

—"La palabra: nudo de tres vientos" (Entrevista de JB con José Ángel Leyva y Begoña Pulido); *La jornada semanal* (401); México: La jornada, 10 de noviembre de 2002.

Bertrán, Antonio. "Abordan poetas amor homosexual" en:

<http://www.reforma.com/cultura/articulo/162559>

Bohórquez, Abigael. "Llanto por la muerte de un perro" en: *La palabra y el hombre* (11); Xalapa: Universidad Veracruzana, julio-septiembre de 1959.

—"Carta abierta a Langston Hughes" en: *La palabra y el hombre* (21); Xalapa: Universidad Veracruzana, enero-marzo de 1962.

—*Poesía en limpio*; Hermosillo: Universidad de Sonora, 1999.

—*Las amarras terrestres. Antología poética (1957-1995)* (Ed. Dionisio Morales); México: Universidad Autónoma Metropolitana (Molinos de viento), 2001.

Corral, Fortino. "La nota erótica de la poesía sonorensis" en: *XIII Coloquio Nacional sobre las literaturas Regionales de México "Ernesto López Yescas" (Memoria)*; Hermosillo: Universidad de Sonora, 1994.

—*"El paraíso terrenal de Abigael Bohórquez"* en: *XIV Coloquio Nacional de las literaturas Regionales "V Centenario del encuentro de dos mundos"* (Memoria); Hermosillo: Universidad de Sonora, 1995.

Duarte, Rubén. "Abigael Bohórquez y Óscar Wilde"
en: <http://www.webspawner.com/users/revistagerminal>

Gelman, Juan. "Juan Bañuelos" en: *Perfil*; México: La jornada, 10 de febrero de 2001.

Hernández Navarro, Luis. "Juan Bañuelos. El sonido de la hierba"; en: *Perfil*; México: La jornada, 10 de febrero de 2001.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*; México: Siglo XXI, 1989.

Matus, Gerardo. "Juan Bañuelos: "Imaginación que abre las puertas del mundo de la poesía" en. *Enlace* (21); http://www.sepyc.gob.mx/enlace/enlace23/enlace_23_4.html

Miller, Ian. *Anatomía del asco*; Madrid: Taurus, 1999.

Munguia Zatarain, Martha Elena. *Ya no estoy para rosas. La poesía en Sonora (1960-1975)*; Hermosillo: Universidad de Sonora (Cuadernos de Humanidades, 4), 1989.

Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1994.

S/A. —"Sorprendentes y deliciosas Las amarras terrestres, de Abigael Bohórquez"
en: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/feb/190201/lasamarr.html>

—Novedades editoriales. *Las amarras terrestres, Antología poética (1957-1995)* de Abigael Bohórquez" en: <http://www.uam.mx/difusión/editorial/Bohórquez.html>

— "La visita del poeta" en: <http://www.laprensa.com.ar/suplementos/nota>. La Prensa
(3:797), 27 de octubre de 2002

Sheridan, Guillermo. "El poeta" en: *Mitos mexicanos* (Enrique Florescano, coord.);
México: Taurus, 2001.

El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick

[Diana Palaversich](#)

University of New South Wales

Aunque la imagen de la loca es un tropo común que ha caracterizado la literatura escrita por mujeres desde el siglo XIX, este personaje ha aparecido con una frecuencia asombrosa en la obra de las autoras postcoloniales que escriben desde la perspectiva de la experiencia del/la sujeto colonial árabe, africano, afroamericano, o caribeño. En las obras de Nawal el Sadawi, Jean Rhys, Toni Morrison o Marisa Conde la mujer ‘sacada del quicio’ deviene metáfora potente de la fisura entre el ego íntimo y el público causada por la dominación colonial. La locura o la esquizofrenia aquí se vuelven maneras de somatizar la dificultad de vivir en las condiciones coloniales, y por extensión patriarcales y autoritarias, es decir de vivir en las sociedades que de una manera real o simbólica se construyen como un panóptico foucauldiano en el cual el amo colonial o el hombre vigila, regula y limita, explícita o implícitamente, el comportamiento del otro sometido: el sujeto colonial y/o la mujer a veces subyugada trípemente por su género, raza y clase.

En la literatura latinoamericana escrita por mujeres las locas han aparecido en sus diferentes funciones. Para mencionar sólo un par de casos, la portorriqueña Rosario Ferré en su *Maldito amor* presenta a la mulata Gloria como un personaje que la sociedad blanca y patriarcal define como una prostituta y la ‘loca de atar’ por su resistencia a jugar un papel social prescrito. Laura Esquivel en su bestseller *Como el*

agua para chocolate presenta a Tita como una joven que después de un enfrentamiento abierto con la madre fálica se convierte en la 'loca del palomar', una suerte de homenaje a la primera 'loca del ático', la esposa antillana y mulata de Rochester de la novela clásica de Charlotte Bronte. Sin embargo, en la literatura femenina más reciente escrita por autoras tales como la chilena Diamela Eltit, o las mexicanas Cristina Rivera Garza y Patricia Laurent Kullick el personaje de loca o esquizofrénica adquiere también matices postmodernos. Aunque las tres protagonistas de sus novelas --la L. Iluminada de *Lumpérica* de Eltit, Matilda de *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza, y la protagonista anónima con múltiple personalidad de *El camino de Santiago* de Laurent Kullick-- se pueden definir como clínicamente locas o esquizofrénicas; al mismo tiempo, por tener una identidad fragmentada, descentrada y errante constituyen ejemplos elocuentes de la figura del esquizo. Gilles Deleuze y Felix Guattari describen al esquizo como un ejemplar sujeto postmoderno, un ser que constantemente emprende líneas de fuga de los terrenos codificados por la norma social, desterritorializa y desmantela significados habituales para iluminarlos desde una perspectiva nueva y subversiva.

Sin embargo, es importante agregar que en el caso de las autoras mexicanas mencionadas, las protagonistas terminan locas o definidas como tales principalmente porque fallan en su performance de una feminidad 'normal' cuyo guión escribe la sociedad patriarcal. En este sentido se puede decir que su locura o esquizofrenia es un "evento político" en el sentido que le otorga Kate Millet: "when in any group of persons, the ego is subjected to such invidious versions of itself through social beliefs, ideology, and tradition... it is not very special cause for surprise that women develop group characteristics common to those who suffer minority status and a marginal

existence" (43); y Phyllis Chesler que describe la locura femenina como "an intense experience of female biological, sexual and cultural castration, and a doomed search for potency" (22). De lo dicho resulta evidente que mientras que Millet, Chesler y los críticos postcoloniales tienden a ver la locura como resultado de un predicamento vivencial insostenible, los teóricos de la postmodernidad se interesan más en el aspecto metafórico de esta condición.

Precisamente en estos cruces entre la esquizofrenia clínica y la metafórica, como también en aquellos entre el descentrado sujeto postmoderno y el obstinadamente inmutable sistema patriarcal mexicano que no tolera identidades fluidas y múltiples, se sitúa la primera novela de Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago* (2000) que cuenta la historia de una protagonista anónima en cuyo cuerpo habitan otros dos personajes, Santiago y Mina (1) La anonimidad de la protagonista es significativa y alude a dos posibilidades de interpretación: ella representa el predicamento de todo el género femenino; o bien, la falta de nombre individual prueba la falta de identidad estable ya que se trata de un ser poseído por varias voces e identidades. La voz deseante y femenina de Mina domina los años de la infancia que preceden la socialización obligatoria dentro del sistema patriarcal y la internalización gradual de la ley paterna: "Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí" (7). La voz masculina y racional de Santiago surge como una voz imperiosa que desplaza la de Mina después del intento de suicidio de la protagonista a la edad de catorce años. Como señala ella misma, por las venas de sus muñecas cortadas Santiago se instala en su conciencia como una "antítesis del ángel guardián" (7), un alter ego racional que constantemente cuestiona sus actitudes.

La protagonista se encuentra crucificada entre lo que Deleuze y Guattari llamarían la máquina social y la máquina deseante, tratándose de un conflicto sin resolución que se manifiesta en la novela como pugna entre la voz de la norma y (auto)censura de Santiago --producto de la internalización de reglas sociales que aseguran que cada mujer se convierta en mejor policía de sí misma-- y la voz de la libertad y del deseo individual que se resiste a ser domada de Mina. La incompatibilidad emotiva e ideológica entre estas dos voces --la 'voz paranoica' de la norma social que tiende a la ley, al orden y al significante y la 'voz esquizo' que tiende al caos, desterritorialización y fragmentación-- resulta en episodios sicóticos en los cuales la protagonista literalmente aprende esa línea de fuga de los códigos sociales y cae en lo que describe como un "hueco negro" carente de lenguaje y significado. Este hueco negro de hecho es el espacio de la esquizofrenia --aunque Laurent no le dé este nombre-- caracterizado por la interrupción de relación entre el significante y el significado, la fragmentación o desaparición completa del yo y la creación de códigos propios que no coinciden con los sociales.

Cabe recalcar que la esquizofrenia, tanto en Laurent como en Deleuze y Guattari, es en menor medida una condición clínica y en mayor medida una metáfora que capta elocuentemente el movimiento constante y el deseo errante del sujeto esquizo que infatigablemente viola reglas y descodifica el terreno social. En el caso de la protagonista de *El camino de Santiago* se puede decir que ella desterritorializa, es decir, saca del contexto habitual los conceptos tales como amor, matrimonio, feminidad, identidad, deseo, definidos por la sociedad patriarcal, para iluminarlos de una manera novedosa e irónica. Entre la metáfora de la esquizofrenia y su cuadro clínico existen, sin duda, conexiones lógicas pero también diferencias radicales. Aunque Deleuze en su

conceptualización del sujeto esquizo parte de la descripción de los síntomas de esquizofrenia que encuentra en los informes siquiátricos en los cuales los pacientes con frecuencia se refieren al profundo sentido de la desconexión con el mundo que los rodea, como también a la inquietante disociación entre su cuerpo y su ego, él reescribe dichos síntomas de una manera positiva, otorgándoles el poder creativo y subversivo que contrasta radicalmente con el sentido ‘no productivo’ de frustración e impotencia del paciente esquizofrénico. De esta manera, Deleuze --como otros teóricos postmodernos que manejan la noción del sujeto marginado o subalterno-- apropian para fines metafóricos una experiencia ‘marginal’ que en vida real carece de los atributos juguetones, polivalentes y productivos que le atribuyen críticos postmodernos. Algo parecido ocurre en *El camino de Santiago* donde Laurent presenta una protagonista que demuestra toda una serie de síntomas esquizofrénicos --se siente desapegada emotivamente tanto de si misma como del mundo, no tiene interés en relacionarse con otras personas, es propensa a la fantasía y a la introspección obsesiva, percibe su cuerpo como fragmentado y lo observa desde adentro de su corporalidad troceada-- que prácticamente en ningún momento del libro se presentan como una condición mental preocupante sino como un signo de subversión y no conformidad del personaje principal.

La historia de la vida de la protagonista se narra como si fuera una especie de fotomontaje, a partir de las imágenes fotográficas --memorias-- que Santiago baraja y flota en la (sub)conciencia de la protagonista. Sin embargo, en ningún momento se sabe si estas fotos, mezcladas y ordenadas por Santiago, constituyen repositorio de la memoria vital de la protagonista, o funcionan de manera similar a la película *Blade Runner* donde en vez de albergar la memoria, la producen (2). La noción de fotos y

filminas enmarca de una manera importante toda la novela y alude a la condición esquizoide de la protagonista: un títere movido por los deseos siempre conflictivos de Santiago y Mina, un personaje que observa su propia vida como si fuera una película. Estos conceptos, junto con aquellos de simulacro y performance dan un peculiar tono postmoderno al texto, reforzado aún más con el hecho de que la protagonista no tiene ambiciones o proyectos propios y a lo largo de su vida plagia las actitudes de otros y vive esta vida como si no le perteneciera, como si se tratara de una especie de *reality show*:

Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. Cómo comen, ríen, cómo andan con libros rumbo a la escuela. Imito a mis compañeros [...] aprendo que se hace con la lluvia [...] ensayo [...]. Mi hermana y mis hermanos fueron excelentes muestras de lo que puede ser un cuerpo. De ellos calqué dibujos y los firmé como si fueran propios. Hurté sus historias de amor y me puse de protagonista. Fingí la musculatura de mi hermano [...] (10).

Aunque es un truismo que desde el nacimiento el ser humano aprende copiando, en la novela este proceso se desnaturaliza para convertirse en una interpretación radical de la vida humana como un acto por definición no auténtico basado en simulacro y performance.

Las fotos a partir de las cuales se construye la novela establecen una relación intertextual interesante con el discurso psicoanalítico freudiano que durante mucho tiempo ha tenido monopolio sobre la explicación del deseo femenino. Cada una de las fotos que se refieren a puntos claves de la trayectoria vital del ser humano --la

sexualidad, la niñez, la vida familiar, el matrimonio-- se desterritorializan y se tratan de una manera irónica y humorística que difiere radicalmente de la interpretación psicológica más convencional que, en la mayoría de los casos, las explicaría como fuentes de trauma. Este es el caso con la primera foto clave a partir de la cual se construye la historia y la cual se remonta a la época cuando la protagonista estaba en la primaria. Desde la perspectiva de una mujer adulta ella narra cómo al volver de una tortillería un mendigo le pidió una tortilla y mientras que la sacaba del envoltorio el hombre aprovechó para hacer su calzón a un lado y con el dedo ensalivado empezó a acariciar su clítoris. Este evento que si fuera escrito por un autor masculino sería atacado por la crítica por proyectar un deseo pedofílico, mientras que en la escritura más convencional femenina llegaría a representar un ejemplo del abuso sexual de una menor de edad, desde la postura postfeminista de Laurent y contado desde el deseo revolucionario de la voz femenina de Mina, deviene una escena que describe la primera experiencia sexual y el primer orgasmo de una muchacha de unos 8 años: "Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto" (12). Es la voz de Mina, la de la absoluta libertad previa a la imposición de la ley paterna la que le asegura de que todo está bien hasta que "con la ayuda del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles" (12).

Sin embargo, la memoria de la protagonista sobre este evento es contradicha de inmediato por la voz de Santiago quien reterritorializa la historia: la codifica dentro de las pautas de lo socialmente aceptable. Él señala que el mendigo de hecho era un paletero quien sí le dio su primer orgasmo acariciándole el clítoris detrás del carro de helados, pero también puso la mano de la niña sobre su pene endurecido. Según Santiago, en su segundo encuentro con el hombre, la niña no sólo pierde una moneda y

una tortilla sino "algo más" (13) que no define pero que sí entendemos como la virginidad. La voz de la ley paterna problematiza esta experiencia que la protagonista concibe como ejemplo de la expresión de una sexualidad natural y desinhibida, para recordarle una serie de fotos que desmienten la versión de la protagonista y aluden al evento como un hecho traumático compuesto por fotos diferentes "en las cuales lloras y pataleas para no ir a la tortillería" (13).

Las fotos de la experiencia sexual de la protagonista de la época de su niñez, adolescencia y edad adulta desterritorializan el deseo femenino, regulado y formulado por un imaginario propio de la sociedad patriarcal. En este imaginario el cliché recurrente es el de amor romántico, acompañado por la creencia de que la mujer, a diferencia del hombre, tiene que tener una fuerte conexión emotiva con la persona con quien tiene sexo y con la cual automáticamente aspira a realizar una relación duradera. Las actitudes de la protagonista de *El camino de Santiago* desmienten de antemano estos clichés a favor de un deseo esquizo, no normativizado y libre de restricciones sociales. Este deseo se demuestra como curiosidad y atracción sexual hacia lo abyecto y lo grotesco --la imagen invertida de lo normal y humano-- tratándose de un erotismo que se sale de los moldes convencionales. La predilección por lo abyecto se evidencia desde la edad temprana de la niña, en la escena descrita arriba, como también en la relación entre la niña y el Tortas --un hombre de escasa inteligencia o de plano imbécil que vendía sándwiches fuera de su escuela-- y hacia el cual se sentía atraída, como dice ella misma, por una cosa que tenían en común: ambos babeaban. Se trata de una época cuando la niña, dominada por la voz de libertad de Mina, amaba inocentemente y se entregaba a placeres no limitados por el concepto de lo normal y lo aceptable. Es la niña la que seduce a un adulto imbécil usando un ritual amoroso a la vez original e inocente

en el cual le muestra fotos de un libro de anatomía de su hermano donde aparecían:
"adolescentes abiertos del vientre o de los testículos, explicando el aparato productor
[...] Después de varios intentos pude acariciarle la cara. Luego lamerle el cuello [...] babeábamos al tocarnos" (15).

La inclinación por lo abyecto se nota también posteriormente en su relación con el español, Cuco, cuando durante su estadía en España e Inglaterra la voz normativa de Santiago es callada por un tiempo, como si el traslado geográfico implicara también la huida de las reglas patriarcales del país natal. Cuco sufre de una enfermedad que no se menciona pero bien podría ser el Sida, vomita en el plato del cual come, tiene una tos tuberculosa y el cuerpo lleno de costras y llagas sangrantes. La protagonista, mientras hacen el amor, explora con su dedo índice una y otra lesión de este cuerpo --epítome del martirizado o contagioso cuerpo apocalíptico-- haciendo una cartografía de la descomposición física que asocia mentalmente con una foto de otra época, la de un gato de cuerpo apestoso y úlceras llenas de gusanos que se esconde en su casa para morir. Estos dos cuerpos, contagiosos y putrefactos, se funden en una sola visión y en relación con ellos la protagonista se convierte en una suerte de santa que alivia el sufrimiento del otro, pero a diferencia de las santas católicas que en contacto con lo abyecto purgan sus pecados y demuestran su completa abnegación y devoción, ella más bien satisface su deseo sexual 'perverso' y no codificable.

La adolescencia de la protagonista se demuestra en una serie de fotos caracterizadas por su rebeldía instintiva y su resistencia a doblegarse frente a los guiones sociales que regulan con particular severidad la vida de las chicas: pelea con otros niños del colegio, interrumpe clases y acepta una apuesta de bailar en los baños masculinos. Después que

la maestra le cuenta a sus padres la versión exagerada del evento, de que la niña bailaba desnuda en los baños de hombres, el padre la expulsa, en este instante simbólicamente, del seno de la familia, "me ignora por los siguientes seis meses, no sin antes decirme que tengo toda la libertad de irme de vedette y que para él he muerto" (65). El conflicto continuo entre el ego íntimo, rebelde e indomable, y el ego público de decoro y decencia que le exigen otros, que marca sus años adolescentes culmina en el intento del suicidio; un evento que Laurent capta con humor y una actitud lacónica, enfocada menos en el conflicto íntimo de la joven que en el comportamiento tragicómico de sus padres:

Mi madre regresa de su acostumbrada ausencia para preguntarme con una mueca de dolor:

- ¿Por qué? ¿Por qué?

- ¿Cómo que por qué? -contesta mi padre-. Le va mal en la escuela por no sentarse a estudiar. Y tú aparte quieres que barra y trapee la casa [...]

Después de improvisar una curación, mi padre me lleva a la cocina. Pone agua para café y se sienta frente a mí.

- Esto que hiciste es una marranada. Si te quieres matar hazlo en otra parte. Aquí en mi casa no, ¿entendido?

Mi padre vuelve la cabeza para asegurarse de que nadie lo está escuchando y en susurro me aconseja la mejor manera de hacerlo.

- Consigues pastillas para dormir y un litro de tequila. Te lo tomas junto con las pastillas. Necesitas rentar un cuarto que tenga una toma de gas. La abres con una llave como ésta - mi padre se para y busca en su caja de herramientas- ¿tienes dinero para rentar un cuarto con toma de gas?

Niego con la cabeza.

- Entonces tírate al tren, pero aquí en la casa no, ¿entiendes? (86-7)

En esta escena, trágica porque el padre habla en serio, cómica por el mortal pragmatismo del consejo se obvian ejes en torno de los cuales funciona la sociedad patriarcal: guardar apariencias y jugar un papel social prescrito; las cosas ‘malas’ se hacen fuera de la vista de los conocidos, frente a estos hay que fingir siempre la normalidad.

La propuesta de Laurent, de la familia y la sociedad como entes anormales que destruyen la libertad e imaginación del individuo y conducen a la locura real o simbólica, es afín no sólo con los planteamientos deleuzianos sobre el conflicto entre la máquina social y la máquina deseante, sino también con aquellos del (anti)psiquiatra británico R.D. Laing, quien afirma que la psicosis, tanto en hombres como en mujeres, representa un acto de rebeldía y una respuesta sana a la vida en una sociedad restrictiva. A diferencia de las críticas feministas como Millet y Chesler que acusan la familia y la sociedad exclusivamente por el malestar femenino, Laing lo aplica a ambos sexos y señala que las reglas y códigos se reproducen y perpetúan en el seno de la familia nuclear burguesa --el engranaje más íntimo y más destructivo de la sociedad-- y repercuten negativamente sobre la vida del individuo de cualquier sexo. Él ataca la institución de la familia desde el punto de vista político y social, percibiéndola como un microcosmo que refleja las actitudes patriarcales y en último término fascistas que prevalecen en la sociedad en general.

Aunque la novela de Laurent no acusa explícitamente a la familia por el ‘malestar’ de su hija, alude al hecho de que es la dinámica familiar la que conduce a la niña a su primer episodio sicótico que ocurre después de un severo castigo paterno:

El vacío. Lo aprendí a practicar en la infancia, cuando en vano buscaba a Mina. Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía empieza justo en la oscuridad. No registro el motivo de tan severo castigo [...] Santiago odia el truco del vacío... Sin embargo para mí es un ardid de sobrevivencia [...] De pronto, sin saber exactamente cómo, borro la memoria. Estoy con los ojos volcados hacia atrás, buceando en las cavernas interiores. Luego la nada. Ninguna memoria u objeto [...] Floto sin cuerpo, sin ojos, sin lenguaje. (32)

Si en la edad temprana este vacío representaba una manera de escaparse del miedo que causaban los castigos de encierro en la oscuridad, lejos de otros miembros de la familia, más tarde en su vida este vacío deviene el de la locura y esquizofrenia, un no-lugar en el cual se exilia para huir de conflictos con el mundo que la rodea como también de las voces que la habitan. A este no-lugar por excelencia Santiago --el principio masculino-- no tiene acceso porque no puede descifrar sus signos caóticos, esquizofrénicos (¿femeninos?) que se resisten a la verbalización e interpretación racional. Sin embargo, como demuestra el párrafo que cito a continuación, la fuga hacia el otro lado de la razón no es fácil y se demuestra simbólicamente como un forcejeo entre la protagonista y su alter ego, una disputa entre el deseo y la norma social:

Es pura dermis. Su único ojo es una espiral de carne latiendo, bombeando sangre. Santiago parece una canica de hígado, con extremidades rojas. Su boca es apenas un punto hecho con un alfiler. Nos miramos largo rato [...] Santiago

me agarró de las piernas para evitar que escalara el coágulo. Cuando llegué a la cima resbalé y él cayó junto conmigo en un estanque de pus. Allí había cintas de películas ahogadas y enverdecidas. Caminé por el estanque ignorando las fotografías que flotaban a la deriva [...] Santiago, hundido el cuerpo, buceaba en la pus salvando supreciado tesoro. (66-7)

En momentos cuando Santiago gana la batalla de supremacía, la protagonista adopta el guión femenino tradicional y se relaciona con los hombres 'normales', es decir aquellos cuyas cualidades tanto físicas como intelectuales les calificarían como buen partido para una mujer. En su papel de la novia que complace sexualmente al hombre, cocina y cuida la casa, ella se descubre como una actriz desganaada que actúa mecánicamente y no como una mujer que se conduce, según el discurso patriarcal, obedeciendo a un dictado profundo inherente a su sexo. Es aquí en esta performance forzosa de lo femenino tradicional donde se evidencia la similitud entre las propuestas teóricas de Judith Butler sobre la performatividad del género y aquellas de la novela respecto al sujeto femenino y su relación con la sociedad patriarcal. Butler rechaza la noción esencialista del género que abogan las feministas tradicionales y subraya que el género tanto femenino como masculino no es expresión de un "core gender identity", es decir, de una esencia biológica o una verdad interior del ser humano sino que es una performance --en su doble sentido de dramática y no referencial-- de una serie de actos que se repiten produciendo la ilusión de una profundidad y verdad internas. Esta conceptualización se evidencia en el comportamiento de la protagonista que confirma que nunca ha tenido una idea clara sobre lo que significa comportarse como una mujer y por esto ha tenido que copiar la conducta de su hermana perfecta, Lilia. La protagonista advierte que "uno puede copiar, pero plagiar es un arte" (20), y que para ella sostener por mucho tiempo el

rol de la feminidad y subjetividad 'normal' es una tarea prácticamente imposible. Esto se demuestra en todas sus relaciones con hombres que terminan o en fracaso de la relación, o bien, en la crisis psicótica de la mujer. Debido al hecho de que la novela describe sólo relaciones heterosexuales es difícil saber si Laurent condenaría al mismo destino relaciones del mismo sexo, aunque juzgando por la propuesta más general de la novela se podría conjeturar que éstas también estarían destinadas a fracasar por la brecha insuperable que separa el individuo y el otro de cualquier sexo.

Efectivamente, toda la novela está predicada sobre la postulación radical y cruelmente honesta de la relación de pareja humana como un nexo que no se forma por amor sino por miedo a la soledad y porque el guión social lo exige. La relación de pareja, primero con Vicente y luego con su marido Lucio, descrita desde la perspectiva de la protagonista, pone en descubierto la (a)normalidad de la convivencia donde los rituales matrimoniales, actuados diariamente, encubren la esencial falta de entendimiento entre dos personas y subrayan la imposibilidad de superar el hondo sentido de otredad que separa dos individuos. Se trata de una propuesta decididamente pesimista o cínica que contrasta cabalmente con las versiones romantizadas de pareja de mucha literatura comercial femenina en América Latina, puesto que Laurent no sólo le quita el aura de amor y romance al periodo 'institucionalizado' de la relación --noviazgo y matrimonio-- sino que hace lo mismo con la etapa más emocionante de una relación, la fase inicial de enamoramiento que presenta también como una performance aprendida, que en la novela se denomina, el "Plan Santiago": una estrategia para cazar al hombre elegido como si fuera una presa.

El amor ideado como una serie de guiones y lugares comunes es reminiscente de Roland Barthes de *Discurso amoroso*, el libro que enumera y elabora arquetipos de sentir y expresar sentimientos que por lo menos desde el siglo XI han definido nuestra manera de amar. La diferencia entre Barthes y Laurent, en cuanto la representación del guión amoroso, consiste en que para el francés todas las emociones y clichés sentimentales que experimentamos forman parte inherente de un repertorio humano sentimental finito. Barthes no niega la existencia de verdaderos sentimientos amorosos sino más bien subraya la falta de originalidad en cuanto el sentir y el expresar amor: hasta la pasión más loca y única ha sido experimentada y formulada por otros. En cambio, Laurent, mediante la voz fracturada de su protagonista, niega la existencia del amor como una emoción hondamente sentida y lo reduce a un ritual aprendido que en todo momento titubea entre la tragedia, la comedia y la farsa.

Con su típico humor negro Laurent describe la cacería de Vicente y el uso de estrategias que revelan el carácter performativo de la seducción en la cual la mujer debe mostrar suficiente pero no demasiada inteligencia, para no amenazar aquella del hombre, y siempre decir sí para no perderlo. Sin embargo, la protagonista describe también la rapidez con la cual se pasa del guión de seducción al de la frustración femenina y la ceguera del hombre y la de los que desde afuera observan a la pareja:

Me sentía una impostora. Sobre todo cuando Vicente hacía comentarios como el que aparece en esta filmina. Estoy cocinando [...] La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda, "Dice Pedro que tuve mucha suerte en encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo

auténtica". Muy bien, así era la personalidad diseñada por Santiago, pero ya me estaba cansando. (31)

En la fase agónica, previa al quiebre final, el guión de frustración se convierte en aquel de odio y violencia:

Vicente me embiste para desnudarme [...] Me carga y cual bulto me avienta sobre la cama [...] Vicente y yo estamos aliento contra aliento. Me mira aterrorizado. Sus pupilas se dilatan. Los ojos van haciéndose pequeños y sueltan una lágrima caliente. Se sienta en el borde de la cama y con las dos manos cubre su cara. Me habla. Dice cosas que no registro pues Santiago fotógrafo trata de sobrevivir a vapores tóxicos desatados. (34-5)

Ni siquiera en la relación con su marido Lucio --un hombre perfecto construido, tal como deseamos muchas, de pedazos mejores de novios antiguos-- la protagonista logra establecer un vínculo humano satisfactorio. Su incapacidad de aceptar las reglas de juego de la normalidad, su constante conflicto con varias subjetividades y voluntades que la habitan no le dejan ver esta relación de una manera positiva sino que la llevan constantemente al desmantelamiento cínico de su matrimonio. Ella repara en dos rasgos principales de toda relación conyugal a primera vista exitosa: amabilidad y cordialidad, presentándolos como rituales samaritanos de buena educación que encubren el hecho de que la cotidianidad, gradual pero seguramente, mata la pasión y el amor. Se trata de otra interpretación cruelmente honesta que muchos sienten pero no se atreven a pronunciar. Sin embargo, el tono humorístico que permea el libro quita hasta cierto punto la gravedad y el peso de las sentencias pesimistas:

Entonces recorro a la amabilidad [...] Lucio es cortés con mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de los desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo. Yo soy amable con su optimismo y con sus fórmulas ecológicas que salvarán a la humanidad de la catástrofe [...] Soy amable con su memoria llena de grandes filósofos que apuestan a la vida.

Él es muy amable con mis fallidos intentos domésticos.

Este acuerdo de cordialidad surge de una compasión mutua. No somos dos personas con el corazón de olla esperando el caldo de nuestros cuerpos. Más bien somos dos ollas estrelladas en el espejismo, incrédulas de las metáforas, que se han vuelto prácticas y precisas para no resquebrajarse.

Hemos formado una sociedad en el placer de lo amable y lo cotidiano. (88-9)

Lo que para otras mujeres sería un marido excelente, comprensivo y tolerante, para la protagonista constituye una presencia asfixiante de la cual se quiere evadir. Como un verdadero sujeto nómada y esquizo ella busca fugarse de territorios conyugales cartografiados por la norma social y opta, al final, por una solución problemática a la cual acude la mayoría de las mujeres que viven en sociedades patriarcales: convertirse en un tipo de zombi femenino, el modelo ofrecido por la madre de Lucio: "un espejismo humano que recobra vida al tener contacto con otro ser [...] se despereza de su vacío letargo y es capaz de mantener conversaciones animadas pues su mecanismo se mueve por reflejos. En esto me convertiré" (90). Doña Rosa, a primera vista representa el ideal de la mujer que aprendió su rol social con excelencia, ella, perfecta y mecánicamente hace performance de una feminidad prescrita, que nadie puede descubrir como una farsa. Sin embargo, la nuera no lee la pasividad silenciosa de su suegra como signo de enajenación y de muerte de la individualidad después de las décadas de esclavitud al

marido y los hijos, sino que detecta en esta actitud la presencia de un sumergido sujeto subversivo --el esquizo-- que finge subyugación y complacencia para fugarse de los territorios trazados por la norma social. El ‘zombismo’ de Doña Rosa se le presenta a la protagonista como una propuesta atractiva puesto que se trata de una estrategia que no difiere mucho de su propio estado catatónico y la disociación esquizofrénica a la cual periódicamente sucumbe. La novela precisamente termina en uno de esos estados impenetrables e ilegibles cuando, después de un fuerte episodio sicótico y paranoico, la protagonista termina en el hospital, con el fiel Lucio rehusándose a abandonarla.

Sin embargo, este final de la novela que plantea la pasividad femenina --de todos modos un atributo deseado por el discurso patriarcal-- como una estrategia subversiva que posibilita la fuga de la máquina social es una propuesta bastante problemática pero sumamente común en la literatura femenina de América Latina. El caso emblemático lo constituye, por ejemplo, Clara de *La casa de los espíritus* y sus nueve años de silencio con los cuales supuestamente combate el autoritarismo de su marido. Aunque atractiva desde el punto de vista metafórico y literario se trata --en cuanto su eficacia en la vida extraliteraria-- de una estrategia de perdedoras, y no de triunfadoras que se convierten en agentes de su propia vida. Además de ser una táctica poco plausible como subversiva en los tiempos actuales donde existen otras vías, mucho más efectivas, para una rebelión verdadera. En todo caso, la resistencia pasiva es una postura ambigua puesto que no nos permite distinguir entre las mujeres que simplemente sucumbieron o capitularon frente a las exigencias de la máquina social, y aquellas que usando la misma táctica, supuestamente han logrado socavar el sistema patriarcal desde adentro.

Es aquí con esta última foto de la vida de la protagonista con la cual se cierra la novela y su *via crucis* peculiar, que se hace pertinente regresar al principio del texto y reflexionar sobre el valor simbólico del título que es idéntico a aquel que nombra uno de los caminos de peregrinaje más conocidos en Europa: "el camino de Santiago". Esta larga ruta que sigue en la tierra --Compostela, campo de estrellas-- la ruta trazada por la *Via láctea* celeste y que pasa por las tierras del norte y el noroeste de España para terminar en el sepulcro del Apóstol Santiago, representa en el nivel simbólico la búsqueda de la salvación personal del peregrino. La culminación de esta travesía equivale a la salvación del alma, purificada por el peregrinaje y el contacto con los monasterios y sus reliquias que se encuentran en cada etapa del camino. Así como las reliquias de los santos guiaron los peregrinos en la época medieval, la peregrina de nuestra novela está orientada por las fotos --reliquias (post)modernas ofrecidas por su alter ego, Santiago-- que simbolizan las 'paradas' más importantes de su vida. Si la salvación personal y la purificación del alma que se consigue una vez completado el camino de Santiago significa liberarse de la soberbia y el egoísmo para abrazar cualidades tales como la modestia, la humildad y la abnegación, entonces la última escena del hospital y el ingreso de la protagonista al mundo de las zombis, representadas por la madre de Lucio, se podría interpretar como signo de la purificación de su alma y su final ingreso a un rol femenino socialmente aceptable (3). Por lo tanto, desde el punto de vista de la máquina social se puede decir que su peregrinaje en la vida ha sido 'exitoso' ya que el matrimonio y el íncubo --que se puede leer tanto como un verdadero embarazo como el íncubo de otra voz esquizofrénica que se añadirá a las de Santiago y Mina-- representan la anulación del deseo egocéntrico a favor de abnegación y sacrificio (4). Desde esta perspectiva *El camino de Santiago* se podría interpretar

como una reescritura irónica del camino de Santiago cristiano; y como una suerte de *bildungsroman* al revés que describe el ‘quebramiento’ y domesticación de la mujer en la sociedad patriarcal. Sin embargo, interpretado desde la perspectiva de la máquina del deseo este final se puede leer como la capitulación definitiva del personaje frente a la exigencia de la norma social.

Aunque es evidente que *El camino de Santiago* despliega una clara postura antipatriarcal y antifamilia burguesa, y describe e implícitamente critica el quebramiento de la mujer, estos elementos no son suficientes para calificar esta novela como un texto feminista en el sentido tradicional de este término ya que esto implica que la novela propone una rebelión femenina en contra del patriarcado cuyo resultado final es la liberación de la mujer y su realización plena como un ser unido y estable: la "Mujer". Su calificación como feminista es imposible por dos razones principales.

Primero, aún en el caso de que aceptáramos que la última escena de la novela no denota la capitulación de la mujer frente al patriarcado sino que su resistencia pasiva constituye otro ejemplo de la actitud esquizo, ‘productiva’ y subversiva, el hecho de que la protagonista nunca ha aspirado a tener una identidad fija y estable o a realizarse plenamente como "Mujer" desmiente la intencionalidad feminista del texto a favor de un impulso más bien postfeminista y postmoderno (5). Es decir, al rechazar toda noción de una identidad esencial y estable de la mujer, Laurent constata junto con Butler y los postmodernistas, que todas las identidades son performativas y en buena medida farsantes. Segundo, la protagonista de *El camino de Santiago* es un ser ya de por sí extraño y difícilmente podría representar la experiencia vital de la mujer promedio, a pesar de la universalidad de su experiencia a la cual alude su falta de nombre.

En este ensayo he leído la locura o la esquizofrenia de la protagonista como un signo polivalente que opera en por lo menos tres niveles: uno, como una condición clínica inherente a la personalidad de una mujer extra-ordinaria; dos, de acuerdo con Laing, Millet y Chesler, como resultado lógico y respuesta sana a la socialización dentro de un sistema patriarcal punitivo y restrictivo; y tres, de acuerdo con Deleuze y Guattari, como epítome de la época postmoderna. En la intersección de estas tres interpretaciones, pero sin amoldarse completamente a ninguna de ellas, se sitúa la protagonista, un ser nebuloso, constituido por una serie infinita de simulacros y performances. Se trata de un verdadero sujeto esquizo que lo desterritorializa y lo descodifica todo, incluyendo su propia locura, hasta que ningún acto humano se vea como auténtico o sincero, hasta que la vida misma se convierta en un *reality show* sin ‘profundidad’ que observa desinteresadamente.

Notas

(1). Patricia Laurent Kullick (Tampico, 1962). Vive en Monterrey. Es autora de tres libros de cuentos *Esta y otras ciudades*, *Están por todas partes* y *El topógrafo y la tarántula*. Junto con David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Joaquín Hurtado y Felipe Montes ella representa una de las voces más interesantes regiomontanas. Su escritura, sin embargo, es todavía prácticamente desconocida fuera de la zona y sobre su obra no existen ensayos analíticos. Unas pocas reseñas que acompañaron la reedición de su primera novela *El Camino de Santiago* por la editorial capitalina Era no intentan analizar la obra sino --a la manera típica de la crítica literaria mexicana preocupada con colocar a cada autor nuevo dentro de la tradición literaria para demostrar la ‘continuidad’ de la cultura-- se limitan a encasillar la obra de Laurent, señalando que la

escritora "pertenece a la tradición de Efrén Hernández, Juan José Arreola y Francisco Tario" (portada de la edición Era), pero no van más allá de esta constatación como tampoco iluminan aspectos originales y peculiares de su escritura.

(2). Santiago y la protagonista nunca están de acuerdo sobre la interpretación y el significado de las fotos. La voz masculina contradice constantemente las versiones ofrecidas por la mujer. Este desacuerdo sobre la interpretación de lo representado refuerza la conceptualización postmoderna de la fotografía según la cual la foto deja de ser una representación objetiva del ser u objeto captado para convertirse en el simulacro de la realidad que subraya la ausencia y no la presencia de lo retratado.

(3). "El camino de peregrinación es cosa muy buena, pero es estrecho. Pues es estrecho el camino que conduce al hombre a la vida; en cambio, ancho y espacioso el que conduce a la muerte. El camino de peregrinación es para los buenos: carencia de vicios, mortificación del cuerpo, aumento de las virtudes, perdón de los pecados, penitencia de los penitentes, camino de los justos, amor de los santos, fe en la resurrección y premio de los bienaventurados, alejamiento del infierno, protección de los cielos. Aleja de los succulentos manjares, hace desaparecer la voraz obesidad, refrena la voluptuosidad, contiene los apetitos de la carne que luchan contra la fortaleza del alma, purifica el espíritu, invita al hombre a la vida contemplativa, humilla a los altos, enaltece a los humildes, ama la pobreza. Odia el censo de aquel a quien domina la avaricia; en cambio del que lo distribuye entre los pobres, lo ama. Premia a los austeros y que obran bien; en cambio, a los avaros y pecadores no los arranca de las garras del pecado" (Moralejo, 204).

(4). Para los lectores que se inclinan a la ‘teoría del embarazo’ es importante indicar que a diferencias de tantas otras autoras latinoamericanas que en el embarazo ven el signo telúrico de la mujer y su conexión privilegiada con la naturaleza, Laurent le quita toda connotación romántica y mediante la voz de la protagonista se refiere al feto como un íncubo ajeno, el otro que invade un cuerpo ya habitado por otros personajes. El embarazo no sólo que no conecta a la mujer con el centro místico de su identidad femenina --la propuesta de los feminismos esencialistas incluyendo el del *new age*-- sino que provoca aún más fuerte sensación de extrañamiento y enajenación. De todos modos, después de haber desmitificado y desterritorializado los roles sociales femeninos de la hija, novia y esposa --papeles susceptibles a una u otra forma de tutelaje masculino-- la autora desmantela también la maternidad como el último y crucial peldaño de la identidad femenina socialmente prescrita. El trato despiadado de la relación mujer-feto, santificada tanto por la iglesia como la gran parte de la sociedad civil, es aún más subversivo porque la novela se escribe desde México cuya tradición guadalupana marca con fuerza particular la conciencia colectiva.

(5). Soy plenamente consciente de los problemas que acarrea el uso del término postfeminista. Quisiera aclarar que no lo empleo en el sentido conservador que implica que el feminismo está muerto junto con otros relatos maestros de la modernidad; o de que hoy en día el feminismo se ha convertido en una ideología redundante puesto que la mujer ya ha adquirido igualdad y no tiene porqué luchar. Más bien lo uso para referirme a un nuevo viraje en la teoría feminista contemporánea, ejemplificada por los trabajos de Butler, Harroway, Case, y Sedgwick, entre otros, que privilegian identidades nómadas y géneros performativos, diferenciándose así marcadamente de los feminismos esencialistas del periodo 1960-80 que fijaban la identidad de la mujer y privilegiaban el

discurso de la victimización permanente de ésta a manos del hombre y el sistema patriarcal.

Bibliografía

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. (1972)

Deleuze, G. y Guatarri, F. *A Thousand Plateaus*. Tr. Masumi, B. University of Minnesota Press, 1987.

Laing, R.D. *The Politics of Experience*. London: Routledge, 1967.

Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. México: Era, 2003.

Millet, K. *Sexual Politics*. London: Hart Davies, 1971.

Moralejo, S., Torres, C. y Feo, J. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, 1951.

Los usos del lenguaje y los procedimientos estilístico-textuales

en la novelística de José Agustín

[Rubén Pelayo](#)

Southern Connecticut State University

What are we going to do
about the other generation?

We don't even speak the same language (1)

A cuarenta años de la publicación de su primer libro, *La tumba* (1964), el pasado mes de marzo de 2004, en entrevista para el periódico mexicano *La Jornada*, José Agustín aseguró "tener la suerte de hacer lo que se le da la gana". Sus primeros libros, comentó el autor guerrerense, "fueron avalados por gente muy importante, entre los que podría mencionar a Pepe Revueltas, Salvador Novo, Martín Luis Guzmán, Rosario Castellanos... pero también fueron muy combatidos por quienes pensaban que lo que escribía no servía absolutamente para nada [...] esa circunstancia ha persistido hasta la fecha" (2). Aunque José Agustín no ha dejado de publicar, también es cierto que en el género de novela no ha publicado desde hace diez años con *Dos horas de sol* (1994). La crítica que le auguró una vida efímera como escritor, sin duda se preguntará qué es lo que ha mantenido la escritura de José Agustín en el gusto de sus lectores por espacio de cuatro décadas. Creemos que un estudio como el que muestra estas páginas puede aclarar, en mayor o menor medida, el por qué del gran efecto (no siempre favorable)

que causa su manejo de la lengua escrita. La vasta producción escrita de José Agustín, México (1944-), puede observarse en la novela, el cuento, el drama, el ensayo, el periodismo, la cinematografía y la crónica. Este estudio, no obstante, se aboca únicamente a su producción novelada. Ordenadas por el año de su publicación, las novelas que constituyen el *corpus* de este ensayo son: *La tumba*, *De perfil*, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, *El rey se acerca a su templo*, *Ciudades desiertas*, *Cerca del fuego* y *Dos horas de sol*.

Este análisis del lenguaje novelado agustiniano es para confirmar que más que una literatura de la Onda, por el peculiar uso del lenguaje, lo que encontramos es una creatividad lúdico-inventiva que parodia la literatura y el quehacer literario. La tipografía, la puntuación (la falta de ésta), los usos de asimilación y de elisión, los neologismos, los barbarismos, la cotidianidad del lenguaje que prefiere lo fonético a lo ortográfico y la "ideografía" agustiniana intencional es lo que predomina en la novelística de este estudio. Las interpretaciones que hacemos en los glosarios de la jerga de la Onda, como es de suponerse, pueden tener más significados que los aquí incluidos. Sólo basta recordar que una de las características del lenguaje es su polivalencia y su ambigüedad. Si, por otro lado, hubiera lectores que pensarán que algunas de las palabras de los listados no son privativas de la Onda, estarían sólo confirmando que el lenguaje de la novelística agustiniana no es precisamente de la Onda, porque no hay literatura de la Onda como una creatividad propia del autor y de sus personajes.

Cuarenta años después de la publicación de *La tumba* (1964), al analizar la obra escrita de José Agustín, no hay crítico que no se haya detenido o hecho mención del lenguaje escritural. Es precisamente con relación al peculiar uso del lenguaje escrito que José

Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, entre otros, hicieron pensar a los críticos literarios que con ellos nacía una nueva mitología. Algunos de ellos llegaron a considerar, erróneamente, la novelística de los escritores antes mencionados como un nuevo "movimiento" literario. Margo Glantz fue la primera en denominar a la escritura de Agustín y Sainz como literatura de la Onda. Dicha literatura, escribió Glantz, afirma que la preocupación esencial de esta forma de novelar es el "lenguaje que cuestiona el sentido mismo del género novelístico o en general de la narrativa" (3). Ciertamente, pero ¿no había hecho lo mismo el grupo de escritores anteriores llamados del "boom"? Fue precisamente el manejo de la palabra en el discurso de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, y Cabrera Infante entre otros lo que hizo que la crítica hablara de la nueva novela hispanoamericana y la viera, precisamente, como la novela del lenguaje. Las novelas de los escritores mencionados reconocieron la importancia de la diferencia entre *habla* y *lengua*. Agustín, sin embargo, hizo de ello un proyecto constante que a su vez ha tenido repercusión en escritores que comienzan a publicar a partir de los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX. Pensemos no sólo en el manejo del lenguaje sino en la herencia que nos dejó su libertad erótica.

El lenguaje escrito en las novelas de José Agustín es de evidente carácter lúdico creativo, como veremos más adelante, y no sólo reflejo del lenguaje hablado por ciertos sectores de la juventud mexicana que bien pudo haber tenido sus raíces en las calles y los bares de la avenida Revolución de Tijuana --como anota Carlos Monsivais (4). La lengua escrita de la novelística de José Agustín, en la superficie, invita a una lectura frívola por lo inmensamente lúdico, por las trivialidades de la cotidianeidad que incorpora en el devenir de la vida de los personajes, por el erotismo verbal. Pero si se cuestiona la lectura de lo escrito vemos que la mezcla "intencional" del lenguaje popular

de la Onda con el tono retórico son una parodia de la "escritura formal", son una ironía de la "buena literatura", de la "alta cultura". Con las novelas de Agustín estamos frente a la parodia de la parodia, son novelas que se parodian a sí mismas a través de lo que remedan. Es escritura que caricaturiza a la literatura en general a través del lenguaje escrito. ¿Quién podría dejar de notar que grandes escritores de las letras occidentales terminan siendo personajes novelados en *Cerca del fuego* y *Dos horas de sol*? Sus nombres se "mexicanizan", se adoptan a la fonética del habla hispana. Sabemos que la escritura agustiniana es una caricatura que desmitifica la obra escrita, el nombre del autor y lo que consigo lleva. Cuando Agustín escribe, en *Cerca del fuego*, "Guete, Yits, Yinsber, Kunde y Dosto" vs. Goethe, Yeats, Ginsberg, Kundera y Dostoiesvky, el lector que lee la novela no se desfamiliariza sino que ríe y se familiariza. El mosaico verbal de las novelas de Agustín, por otro lado, es más que la representación del modo de hablar de ciertas formas de expresión de algunas esferas de las clases medias y las clases bajas mexicanas. Es una sátira, en general, de la sociedad mexicana urbana de los sesenta en adelante. Es una práctica constante que ha creado un estilo propio, constante también, y que ahora tiene seguidores en Armando Ramírez, Luis Zapata, Silvia Molina y emuladores como en el caso del chileno Alberto Fuguet. Las conexiones con Agustín, al leer a Fuguet, son inevitables. Aunque el escritor chileno nació en 1964, el mismo año que Agustín publicara *La tumba*, incluso el título de su novela, *Mala onda* (1991), lo conecta con el autor mexicano. Después del título encontramos un sinnúmero de homologías: en el epígrafe que anuncia el tono y la temática a seguir, ambos se orientan por la música rock y de ella toman sus citas. El personaje central de *Mala onda*, como en el caso de *La tumba* y *De perfil*, también es un adolescente desencantado de su medio ambiente social. En ambos autores el uso del lenguaje es un recurso estilístico-

textual que hace del texto un vehículo lúdico-verbal que aspira a encontrar lectores pluriformes.

Los escritores mexicanos Luis Zapata (1951-) y Silvia Molina (1946-) coinciden en citar a José Agustín y a Gustavo Sainz como contacto e influencia creadora. Así se expresa Silvia Molina: "cuando leí *De perfil* de José Agustín casi de inmediato escribí mi primera novela. El tono de José Agustín estaba cerca de mí, era posible no únicamente escucharlo sino pronunciarlo también" (5). De entre todas las posibles características de la forma de novelar de Agustín es la del lenguaje la que se ha vuelto lugar común de la crítica. Así lo han visto Glantz, Brushwood, Bruce-Novoa, Steele, Teichmann, Fuentes, Goic, Ángel Rama y Stella T. Clark, entre otros. Algunos, sin embargo, han visto el particular uso del lenguaje como un problema, como una deficiencia, no como un acierto, como lo consideramos en este estudio. No creemos que la inventiva lingüística de Agustín dificulte su lectura o que lo encajone únicamente en un espacio que ya no existe. Sus novelas, *La tumba* y *De perfil*, llevan más de cincuenta ediciones y son incluso objeto de estudio en algunas escuelas de enseñanza media en México. En los Estados Unidos sus novelas son motivo de lectura y estudio en cursos de maestría y doctorado y se han escrito varias tesis doctorales en torno a su producción escrita. Al hacer un recuento de las características de su forma de novelar, J. Ann Duncan, quien prefiere llamar a la narrativa mexicana de los 70 en adelante como "nueva novela", señala entre otras particularidades:

Linguistic inventiveness as a dominant feature and central to the interrogation of reality, language becoming the protagonist, with a decrease in the importance of character and plot (6).

En adelante, la novelística de Agustín aquí vista aparece analizada desde tres aspectos: el lenguaje lúdico-inventivo de su idiolecto escrito para poner énfasis en las idiosincrasias de la escritura y tipografías agustinianas; el lenguaje de la Onda como jerga popular; el lenguaje literario.

I. El lenguaje lúdico-inventivo.

Partamos del principio que el lenguaje puede ser de dos tipos: descriptivo y prescriptivo, no sólo prescriptivo como quisieran algunos. Bajo esta polaridad lingüística el lenguaje puede articularse como mejor le parezca al hablante, al escribiente en nuestro caso. Esta es precisamente la actitud, en mayor o menor grado, que se observa en las novelas de este estudio. Hay en esta escritura una intención pronunciada por derribar lo normativo del hacer literario, desde lo literario, y dar paso a un ludismo-inventivo, iconoclasta, comparable con el de Julio Cortázar en *Rayuela* y sobre todo con Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* en las letras hispanoamericanas. Comparable también, en las letras estadounidenses, con Jack Kerouac en *On the road* y con Lawrence Ferlinghetti en *A Coney Island of the Mind*.

En todas las novelas se observa el uso de un lenguaje que parte en busca de lectores múltiples, lectores capaces de descodificar la inventiva de las voces narrativas. No es, en nuestra opinión, el ludismo inventivo del lenguaje lo que dificultaría la lectura de *La tumba*, por lo menos no para los hispanohablantes, sino por las frecuentes citas en lengua extranjera. *La tumba* cita en inglés, francés y alemán las lenguas que hablan algunos de los personajes. Los lectores hispanohablantes, por otro lado, pueden tener limitaciones con las referencias, en español, que los personajes hacen de sus lecturas. El

lenguaje escrito de *La tumba* presenta, entre otras que pudieran escapar al cuerpo de este estudio, las siguientes características seminales:

1. El uso de cambio tipográfico en lo impreso, variante tipográfica, para dar énfasis fonético a lo escrito con base en lo dicho. La inflexión tonal aumenta en las palabras de tipografía diversa. La intención es la de reproducir en la escritura la entonación del lenguaje hablado sin recurrir a la puntuación. Citamos algunos ejemplos:

- Después de meditar profundamente, llegué a la conclusión.
- Ahora sí, plagiado.
- A las cinco de la mañana el licor se acabó. Manejé *pésimamente*.

2. La conversión de adjetivos en nombres propios o simples juegos de palabras para "desmitificar", como recurso irónico, que el personaje "es" su nombre. Ejemplos:

- El señor Obesodioso, Obesomartirizante.
- El arquitecto Equis Castillo.
- Germaine Noentendí (Germaine Giraudoux).
- Elsa Apellido Nacional (Elsa Galván).
- Te revolcarás con Nosequién.
- Me revolcaré con Yosisé.

3. La adaptación de la ortografía estándar a una representación más cercana a la producción fonética de las palabras y expresiones. Esta característica que se manifestará de manera preponderante en las novelas subsecuentes en los usos del inglés y otras lenguas extranjeras, en *La tumba* es apenas una insinuación que no va más allá del español. Ejemplos:

- sip (sí) vs. nop (no).
- Hooola.
- Ajaj (ahora comprendo).
- Reg'lar (regular)
- Mañaaaana.

4. Combinación de lenguas extranjeras con el español, en ocasiones, creando neologismos. De desarrollo incipiente en *La tumba*, pero característica dominante en las novelas posteriores. Ejemplos:

- Cantó la Marsellesa a tutti volumen.
- La chose es simple
- Barman > Barhombre > Barcuate.

5. Asimilación y elisión. La elisión (asimilación de vocales) se observa entre palabras de terminación vocal cuando la palabra que sigue comienza con vocal. Ejemplos:

- El profedistoria. (asimilación, El profe de historia).
- voz semirritada. (elisión, voz semi-irritada).

6. Aglutinamiento. El aglutinamiento puede verse de dos formas. Una, a la manera de las "expresiones hechas" que se dicen en un mismo grupo fónico. En el lenguaje literario: Lope de Vega, por ejemplo, es "El monstruo de la naturaleza". Para muchos París es "la ciudad luz". La otra forma es totalmente arbitraria, "idiosincrática", y la aglutinación aparece como una unidad de grupo fónico. Ejemplos:

- Una de mis mejores-ensayadas-miradas.
- Arcaica película de Galán-apuesto-traje-pipa-gabardina.
- Un-anciano-de-aire-respetable.
- Crítica de los circulo-literariomodernistas.

7. El uso de barras oblicuas (/) de la tipografía para interrumpir, cortar, la continuidad del discurso del hablante en turno. Observable, preponderantemente, en los diálogos.

Ejemplos:

- No sé, debe haber alguna salida/
- La hay, en efecto, y es aquella.
- Palabra, con el uniforme era igualito a usted/
- Pero/

De perfil pone en práctica las siete características idiolectales, en adelante

"ideográficas" (7), señaladas en *La tumba*. Todas aparecen como una práctica ya establecida. El interés por reflejar el lenguaje hablado en la escritura aparece entonces como un estilo propio, reconocible por el lector. Dentro de las particularidades ideográficas en *De perfil*, que no aparecen en *La tumba*, podemos citar las siguientes

(8):

1. El uso de la tipografía invertida. Este rasgo alcanza su mayor expresión en *El rey se acerca a su templo* y *Ciudades desiertas*, En ambas novelas se recurre a la inversión del texto para su lectura.

2. La representación de la discontinuidad oral. Representar lo que oyó el interlocutor, no lo que dijo el hablante al ser interrumpido. La ruptura del turno al hablar. Ejemplo:

-eno ya sé (bueno ya sé).

3. La "hipercorrección" como ironía. La hipercorrección se da en casos en que el hablante, por temor a ser censurado, altera la pronunciación de la consonante final. En un intento de pronunciar la /d/ final de las palabras, la /d/ se deja oír como /t/. Ejemplos:

- barbaridat.
- generosidat.
- naturalidat.

Cada novela es un intento de continuar lo establecido e incursionar en algo nuevo, algo innovativo, chocante, perturbador. *Se está haciendo tarde* es precisamente ese tipo de novela. De las tres novelas hasta aquí estudiadas, ésta es la de más difícil descodificación. En ella se conjugan la fusión del inglés con el español de manera tan ideográfica ("¿dislocada?"), y con tal énfasis en lo fonético, que los mismos personajes--a pesar de su bilingüismo--tienen que interrogarse los unos a los otros por el significado del enunciado. Fuera de esta característica, de la cual citamos a continuación algunos ejemplos, es el aspecto tipográfico el que itera en la innovación experimental del ludismo inventivo:

- What's the name in Spanish for deals?
- Transas, respondió Virgilio.
- Eres muy elbow, (en México la expresión "eres muy codo" es del dominio del público, como significado de "eres muy tacaño" o "eres muy mezquino," pero "eres muy elbow" es propiamente una ideografía agustiniana).
- ¿Cómo se dice straw en español?

- Paja, dijo Paulhan. Paja, sin embargo no significa *straw* en México. Paulhan es anglohablante. *Straw*, en México, se dice popote pero dada la ambigüedad que puebla el texto "paja" por su contenido erótico en español peninsular favorece la lectura.

Esta novela, más que necesitar un glosario, necesita de un lector bilingüe y bicultural, además de ingenioso. *Se está haciendo tarde* y la novela siguiente, *El rey se acerca a su templo* son las novelas más difíciles de leer y, obviamente, de traducir.

Ejemplos:

1. - My diosh (mezcla de dios y gosh)
- Don't mamey that is banana (no mames que es plátano, e.d. no exageres, "you don't say.")
- Shoddop (shut up).
- Jóligud (Hollywood).
- ¿Qué quiere decir la gáver? Die prick, explicó Paulhan.
- Por faplís (por fa[vor] + please).

2. el aspecto tipográfico substituye la línea diagonal (/) por la línea vertical (|) pero con la misma intencionalidad de interrumpir el turno del hablante que ya hemos mencionado. Lo innovador del aspecto tipográfico es la arbitrariedad en el uso de la línea horizontal continua, funcionando como puntos suspensivos o como representación pictórica de lapso temporal. Decimos de uso arbitrario porque puede ser de 5 centímetros, de más, o de menos, o de renglones

completos. Otro aspecto es la representación, pictórica también, de la oscuridad.

Ejemplos:

- También hay muchos charlatanes que tratan de embaucar a las pers|
- ¡Mayores charlatanes que tú no hay! vociferó Gladys.
- Alguien observando_____y

Rafael se volvió.

En *El rey se acerca a su templo*, el lector que ha venido leyendo las novelas de Agustín vuelve a encontrarse con más experimentaciones. De principio, el lector no sabe ni cómo iniciar la lectura de la novela. La portada y la contraportada son idénticas y por cualquiera de los dos lados puede iniciarse la novela. Yo mismo, al leer la novela, leí primero la segunda parte, "Luz interna" y sólo al voltear el libro, para continuar la lectura, me di cuenta que al leer la segunda parte "Luz externa," estaba leyendo la primera parte. Lo inventivo, iconoclasta, del aspecto tipográfico continúa al no respetar los márgenes. La mayor parte de la primera parte de la novela, "Luz externa," no tiene márgenes justificados (ni el derecho ni el izquierdo). No sólo se trizan los márgenes sino, incluso, la ordenación del texto en la misma página. Las reglas de puntuación normativas del español tampoco se respetan (9), como habrán podido darse cuenta en la lectura de algunas de las citas que hemos seleccionado. Todo lo anterior se observa únicamente en "Luz externa," la parte narrada, casi en su totalidad, por el personaje Ernesto. La tipografía de la novela, podemos decir, intenta representar, no sólo narrar, lo dislocado del discurso alucinado de Ernesto. La segunda parte, "Luz interna," está organizada tipográficamente de manera tradicional.

La novela *Ciudades desiertas*, como antes *El rey se acerca a su templo*, exhibe también la inversión de la postura del texto para su lectura. Aunque más "fácil" de leer para el público no familiarizado con la muy personal escritura agustiniana, *Ciudades desiertas* presenta la mayoría de las idiosincrasias lingüísticas y tipográficas que hemos citado. Cuando decimos que es de más "fácil" lectura es porque la frecuencia de incidencias experimentales que hemos mencionado en las novelas anteriores es de menor periodicidad, aunque, cabe mencionar, con la excepción del trizamiento de márgenes, aparecen todas las demás. *Ciudades desiertas* resulta una novela que estimula el humor y se lee, como han comentado algunos lectores, "de una sentada".

En *Cerca del fuego* encontramos, sin ahondar en ejemplificaciones, todas las características idiosincráticas del personal estilo de escribir de José Agustín, con la excepción de dos peculiaridades: no-alteración de los márgenes y no-inversión de la postura del texto. Esta novela y la más reciente *Dos horas de sol* confirman que el estilo de Agustín se anuncia desde su primera novela. Su particular uso del lenguaje escrito es una constante que se manifiesta en todas sus novelas. Tanto la experimentación como el muy citado lenguaje popular de la Onda están presentes en todas ellas. De ahí que no podamos estar de acuerdo con la crítica que habla del fallecimiento de la Onda a finales de los 70 ([10](#)), en base al uso de la lengua y la temática porque, de haberla habido, estaría aún viva en la novelística de Agustín. A continuación nos ocuparemos, precisamente, del lenguaje popular de la Onda en sus novelas.

II. El lenguaje de La Onda como jerga popular.

Cuando hablamos de lenguaje popular, como tal, estamos hablando del modo de expresarse de una gran mayoría en un país con relación a la lengua "culto," la estándar,

que se aprende en las escuelas o universidades. Los tres aspectos diferenciadores más reconocibles entre la lengua popular y la lengua culta son la pronunciación, la gramática y el vocabulario, entre otros. El concepto de "lenguaje popular", como abstracción de la lengua hablada o escrita, por otro lado, puede ser visto de diferentes maneras. Las jergas y los argots, por decirlo así, son variaciones del lenguaje popular. Para André Martinet la jerga y el argot son tipos de habla de grupos reducidos dentro de una comunidad. A estos grupos o asociaciones semi-clandestinas, como las considera Martinet, "les interesa comunicarse con los de dentro realzando un sentimiento de unidad de grupo que los distingue de los de fuera, para quienes estas formas de expresión son poco o nada familiares" (11). Si aceptamos, con Martinet, que los de dentro pueden comunicarse entre sí, sin que los de fuera puedan entender su discurso es también, cabe mencionarse, por la actitud negativa y a veces de desprecio que los de fuera manifiestan con respecto a las jergas populares:

Nada de lo moderno me gusta, ni la literatura de la onda, ni los chavos y chavas, ni sus patines u [sic] rollos, ni sus palabras atravesadas, sus vulgaridades, su estridencia, su disloque, su estupidez (12)

Concorde con esta equívoca cita rulfiana--porque éste no es el Rulfo del *Llano en llamas* y *Pedro Páramo* sino el de la entrevista periodística--así hay cientos de lectores que quieren consolidar y perpetuar esta distancia entre la lengua culta y la jerga popular de la Onda, arguyendo que no pueden ser tratadas de la misma manera. El lenguaje integrador de Agustín--no dudamos--quiere incorporar en el mundo literario el lenguaje urbano mexicano de la Onda que hasta ahora sigue siendo menospreciado. Agustín quiere hacer con la jerga popular de la Onda lo que ya Hernández, Azuela y Rulfo

mismo hicieron con la lengua popular rural. Voluntad deliberada de integrar lo popular, y lo vulgar, en el lenguaje cotidiano de la Onda para acabar así con lo absoluto, lo intocable, lo indecible. Agustín quiere no sólo rescatar el lenguaje de la Onda sino, además, hacerlo literatura. La prosa de Agustín juega con la práctica escritural al grado de parecer caótico y vulgar--intencionalmente--pero esto no rebaja su efectividad estilística. El arte de escribir en Agustín es afán integrador, arma de educación, fuerte remezón a quienes se rehúsan a ver la escritura en forma dialógica, en forma prescriptiva y descriptiva, como decíamos al principio de este inciso (13). A continuación hacemos un listado, a manera de glosario, de los usos de la jerga de la Onda en las novelas de este estudio.

Es interesante destacar que *La tumba*, la novela con la que se supone que la literatura de la Onda tiene principio, es la que menos destaca la afamada jerga de La Onda. Con frecuencia se ha dicho que el lenguaje de esta novelística se entremezcla con el ritmo y la letra de la música del "rock" pero la música que prevalece, la que domina el interés de los personajes de *La tumba*, es la música clásica. Por otro lado, se ha confundido o generalizado--porque de hecho nadie ha establecido los límites entre lenguaje popular y lenguaje de la Onda--el lenguaje urbano popular vs. el lenguaje de la Onda. Como estudioso de la Onda, intentaré citar, sin pretensiones de exhaustividad, las instancias de dicho lenguaje. Consideraremos como lenguaje de la Onda aquellas expresiones que son específicas de dicha jerga, de los onderos, aunque cabe mencionar que la misma expresión "onda" es ya del dominio común del hablante mexicano y no sólo de los jóvenes. De hecho puede hablarse en términos continentales que van de México a la Patagonia y del Caribe a la península Ibérica. Baste volver a mencionar *Mala onda*, el título de la novela del chileno Alberto Fuguet. De entre todas las expresiones de la Onda

es precisamente este término--onda--el que más diferentes significados tiene. Sin embargo esta polivalencia aparece en *La tumba* sólo en dos ocasiones y con el mismo significado, comprobando que esta novela, en cuanto al lenguaje, no sería una novela de la Onda. El lenguaje que predomina es el prescriptivo:

- pásame la onda (pásame la información).
- no me habían pasado la onda (no me habían pasado la información).
- hacia allántaros (hacia allá).
- okeyísimo (muy de acuerdo).

Con *De perfil* se irrumpe en el lenguaje irreverente, iconoclasta, que más que ser de la Onda es típicamente de carácter lúdico-inventivo. A continuación citamos la mayoría de las expresiones que más se repiten a lo largo de la novela:

- las ondas que agarra (las ideas que toma).
- qué onda (qué sucede).
- no hay ninguna onda (no hay nada que hacer).
- muy ondunos (muy enterados).
- pelarse (irse, fugarse, salirse).
- rajón (cobarde).
- chupe, chupar (bebida alcohólica, beber).
- transar (engañar).
- hace un ratón (hace un momento).
- mariguanadas (planes o ideas dislocadas).
- delocol (difícil).
- un chorro (un montón, en gran cantidad).

- gatas, mininas (servidumbre).

La tercera novela, *Se está haciendo tarde*, y la subsiguiente, *El rey se acerca a su templo*, son el estallido de lo que podría considerarse lenguaje de la Onda porque ambas novelas giran alrededor de la temática de las drogas, lo esotérico, la música de rock, la violencia verbal, el erotismo, el amor libre, entre otros temas que con frecuencia se asocian a la Onda. Como las dos anteriores, sin embargo, nos atrevemos a decir que lo que predomina, más que un lenguaje de la Onda, es la inventiva y el ludismo lingüístico que hemos llamado, por lo personal, lenguaje "ideográfico". Los siguientes son algunos ejemplos de expresiones compartidas por hablantes de la Onda. Omitimos las palabras y expresiones que ya hayan sido mencionadas en los listados de las novelas anteriores.

Ejemplos:

- sacar de onda (sobresaltar, interrumpir).
- la onda efectiva (el estilo aceptado).
- macizo (el que usa drogas, el que está "en onda").
- gabacho/a (estadounidense).
- pacheco, estar pacheco (estar drogado).
- ¿y ahora qué onda? (¿y ahora qué hago?).
- nacos.(Palabra típica de la Onda que como la expresión "onda" es totalmente polisémica (14)).
- fresa, el/la fresa, los/las fresas, lo fresa (15).
- azotarse (16).
- hornearse (drogarse, de forma indirecta, al inhalar el humo de los que fuman marihuana junto a uno).

- los aceites (los ácidos como el LSD., por ejemplo).
- andar hasta el gorro (estar totalmente drogado o alcoholizado).
- la mora (la mota, la mariguana).
- el patín (la idea, el plan, el proyecto).
- cámara (interjección para dar paso a otro tema).
- chavo/a (joven).
- girarla (dedicarse a algo en particular).
- simón, nel (sí, no).
- qué padre (exclamativa de ¡qué bueno!, ¡qué bello!, ¡qué emocionante!, entre otras). Sinónimo de ¡qué a toda madre
- llegarle a tocho (entrarle a todo: drogas, alcohol, sexo).
- ruco/a, vetarro/a (viejo/a).
- la neta (la verdad).
- darse las tres (darle un par de fumadas al cigarro, de tabaco o de cualquier droga fumable).
- forjar (preparar los cigarros de mariguana, los churros, los charros, los toques, los quetos).
- cotorrear (platicar).
- viajar, viaje (estar bajo los efectos de la droga).
- va de nuez (una vez más).

En la novela *El rey se acerca a su templo*, a pesar de que el discurso, casi en su totalidad, es precisamente enunciado por jóvenes de la Onda--como lo es también el caso de *Se está haciendo tarde--*, las instancias lingüísticas de la jerga de la Onda parecen repetir las mencionadas en las novelas anteriores. El lenguaje de la Onda, en

realidad, gira en torno a palabras claves de gran ambigüedad como: "onda", "fresa", "naco", azotarse", "viajar", "mota" entre tantas. Algunas expresiones de *El rey se acerca a su templo* que no se habían mencionado con anterioridad, por nombrar algunas, son:

- sin onda reloj, sin onda smog, sin onda burocracia, sin onda refrigerador, una onda dentro de la misma onda, la onda de la música, (onda como cosa, tema u objeto).
- aliviane, alivianar/se (ayuda, ayudar/se).
- descolgarse (llegar a un lugar en particular).
- caer (sinónimo de descolgarse).
- aventar el rollo (contar, narrar algo).
- tronar (terminar una relación, descomponer, fumar marihuana).
- quedarse erizo (quedarse sin nada).
- conectar (conseguir, comprar drogas).
- darse color (darse cuenta, enterarse).
- vale madre (no importa, sin importancia).
- chafa (de mala calidad).
- la torta (la novia, la pareja).
- talonear (conseguir, trabajar).
- reventón (fiesta).
- andar rolando (estar viviendo).
- ñero (compañero).
- de pocas (excelente).
- un madral (gran cantidad).

Ciudades desiertas deja entrever, aunque muy pocas veces, algunas de las palabras y expresiones de la jerga de la Onda. El narrador omnisciente, por ejemplo, se refiere a las mujeres jóvenes--en este caso Susana--como "chavas pendejas" y el taxista es un "ruco hijo de la chingada". Eligio es quien más usa la jerga de la Onda. Sus usos, por otro lado, podemos decir que se han vuelto del dominio del lector de Agustín. El significado de las palabras de la Onda, para 1982, cuando aparece la primera edición de *Ciudades desiertas*, suena "familiar" y el lector las reconoce. Aunque, como es de suponerse, hay lectores que se niegan a identificarlo por no querer reconocerse en ese lenguaje. Se niegan a legitimar ese tipo de comunicación por temor a ser censurados como "incultos", "vulgares" y "amorales". No es el habla de la Onda, volvemos a insistir, lo que prevalece en el plano expresivo de Agustín sino la peculiaridad del ludismo inventivo. La famosa frase del drama *Hamlet* de Shakespeare "to be, or not to be: that is the question" se lee en *Ciudades desiertas* como "to beer or not to beer". La misma expresión que Ernesto, en *El rey se acerca a su templo*, jugando con el lenguaje y la "solemnidad" de la cita, expresa como "Sears o no Sears that is the Woolworth". Ejemplos como los mencionados son más típicos de toda la novelística de este estudio que la misma jerga de la Onda. Ningún ondero diría "por el amor de Marx" vs. "por el amor de Dios" porque no es parte del código de la jerga. "Por el amor de Marx" en la novela anterior era "por el amor de Paracelso" y bien podría haber sido "por el amor de X, de Y o de Z". Dentro de todas las veces que Eligio usa la expresión "onda" sólo una presenta un nuevo significado a los ya mencionados. Tener un hijo con Susana, dice, "tiene que ser un ondón", tiene que ser algo único, algo espectacular, algo incomparable. "Un ondón", por otro lado, sí se usa en la jerga de la Onda. Citamos

algunas expresiones de la Onda que no habíamos mencionado con anterioridad y que aparecen en *Ciudades desiertas*:

- naves (autos).
- mamadas (cosas, objetos, ideas irrelevantes).
- bajarle de volumen (no exagerar. Se usa como imperativo: ¡Bájale de volumen!).
- madrear, madriza (golpear, golpiza).

La novela *Cerca del fuego*, como todas las anteriores, ofrece una buena dosis del uso lingüístico de la jerga de la Onda. Las expresiones, no obstante, que algunos críticos han considerado como de la Onda, pertenecen, más bien, a lo que nosotros hemos llamado el lenguaje lúdico-inventivo de los personajes, lo "ideográfico" del autor: como cuando citábamos "to beer or not to beer". No son de la Onda en el sentido que no son expresiones compartidas por los "de dentro,"--como decía Martinet--por los de la asociación semi-clandestina hablante del argot llamado de la Onda, sino creatividad lúdico-lingüística del autor. Cuando Cynthia Steele dice que el presidente, en *Cerca del fuego*, está descrito en el característico estilo de la Onda:

El mismísimo Gran Tlatu Lento, el Galán de traje oscuro, el de Camisa Estratégicamente Grisperla y Vigoroso, Patriótico, Nudo de Corbata. Una raya en la boca, casi rictus, lo parapetaba del ruidero ([17](#)).

Steele asume que lo inventivo del lenguaje, la arbitrariedad del uso de mayúsculas y la aglutinación "grisperla" pueden catalogarse como escritura de la Onda. De serlo así los parámetros de lo que es la escritura de la Onda, como las posibilidades del lenguaje en

sí, serían infinitos. De ahí que en nuestro estudio no hayamos hecho mención del uso lingüístico del "albur" como parte de la retórica de la Onda. El albur es de patrimonio nacional y pertenecería, más bien, al lenguaje popular, a la gran mayoría. El albur, escribe Cynthia Steele, citando a Paz es: "the verbal combat made of obscene allusions and double-entendres" (18). Citamos a continuación algunas expresiones de la Onda de *Cerca del fuego*:

- de muy buena onda (de buena disposición, de buen humor).
- chingón (astuto, capaz, grandioso).
- pirarse (retirarse).
- payasear (bromear).
- echacatamente (exactamente).
- ponerse buzo (estar pendiente, estar alerta).
- tira, chota cuico, teco, (policía).
- de retache (de regreso).
- irse a la goma (irse al diablo).
- ricardo (rico).
- ser bicicleta (ser bisexual).
- hacerla de tos (complicar las cosas).
- jetearse (dormirse).

III. El lenguaje literario.

Hablar en términos de "lenguaje literario", como es de suponerse, es atribuir al lenguaje características que lo distingan de los demás tipos de lenguaje. El "lenguaje literario" es

un término bastante "impreciso" que con frecuencia se usa para describir al lenguaje de los géneros más conocidos: la épica, el drama, la novela, el cuento, la oda, entre otros (19). El lenguaje literario, comparado con el lenguaje periodístico, por nombrar sólo otro, asume un grado de cualidades superiores:

However, there are many works which cannot be classified in the main literary genres which nevertheless may be regarded as literature by virtue of the excellence of their writing, their originality and their general aesthetic and artistic merits (20).

Pero, cabe preguntarse, ¿quién o quiénes determinan las "cualidades superiores" que determinan que un escrito sea o no literario? El sarcasmo de la cita siguiente nos da una idea:

Esas reglas (¿quién lo ignora?) las elaboraron hace siglos unos señores muy serios que habitan un planeta que sólo la inercia nos permite seguir rumiando sin digerir. Y esas reglas las mantienen vigentes unos señores antediluvianos a los que les da el infarto si se encuentran con un gerundio mal colocado y que se han propuesto, con un éxito digno de mejor causa, no enterarse de los cambios que acontecen cada minuto, de las cosas, las situaciones, los problemas para los cuales el diccionario -que "ponen al día" cada milenio- no proporciona ninguna denominación adecuada (21).

Con frecuencia el crítico se toma la libertad, sin justificarse, de señalar las "cualidades superiores" que determinan que un trabajo tenga el valor de literario por el lenguaje que usa. El crítico puede, hasta cierto grado, afectar el éxito o el fracaso de un texto. El caso

del uso del lenguaje literario en Agustín ha motivado todo tipo de opiniones.

Mencionamos algunas: "el lenguaje [en José Agustín] es distinto, agresivo y a veces empobrecedor del idioma" (22). El lenguaje, de acuerdo con la lingüística, por otro lado, sólo varía, sólo se transforma y al hacerlo se enriquece. Pero no falta el crítico prescriptivista que anuncia lo que sale "sobrando" en el lenguaje literario de la novela *De perfil*: "Entre tantos atributos que consideramos negativos o inconvenientes o indecibles salen sobrando la obscenidad, las palabras gruesas, la desvergüenza" (23). La antítesis de la cita mencionada versa lo siguiente:

el gran valor de *Se está haciendo tarde* consiste en haber incorporado eficazmente a un discurso narrativo un terreno lingüístico que sólo empezó a ser explotado literariamente a partir de la literatura de "La Onda". Esta incorporación no era meramente un detalle técnico: con ella la literatura ganaba frescura y espontaneidad, se aproximaba a sus fuentes habladas, ampliaba sus registros (24).

El lenguaje literario de las novelas de Agustín sigue siendo, hoy día, uno de los focos de atención de la crítica. Empero, el lenguaje de la novelística agustiniana, vale recordar, no es un caso aislado. Es un lenguaje que asume el tránsito que ha tenido la narrativa en la historia de la novela hispanoamericana (25). El lenguaje literario en la novela agustiniana toma como asentadas ciertas características que Carlos Fuentes describe como "mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización" (26). Estas características del lenguaje, continúa Fuentes, culminan en un nuevo sentido de historicidad y de lenguaje. Las observaciones de Fuentes, quizá por ser autor además de crítico, valorizan la "personalización" del escritor y hacen resaltar

la idea del lenguaje como algo que se renueva. En las letras mexicanas, las características que observa Fuentes--detectables en la novela de Agustín--pueden verse desde *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, en adelante. Los fundadores de esta nueva forma de narrar que favorece la "ambigüedad" y la "personalización", de acuerdo con Fuentes, vendrían a ser los uruguayos Horacio Quiroga y Filisberto Hernández y los argentinos Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Después vinieron escritores como Asturias y Borges, como Cortázar y Cabrera Infante, como el mismo Fuentes. La influencia de esta tradición, sin embargo, es apenas perceptible por los lectores de Agustín debido al gran cambio que ha experimentado la literatura de este autor mexicano. El lenguaje literario en Agustín es totalmente urbano, en él abundan los trazos de la ciudad de México. Es un lenguaje que deja oír el palpitar de la ciudad que se percibe en los ruidos de las calles, en las aglomeraciones de las estaciones del metro, en los gritos de los bares y de las plazas públicas. Así, como Borges verbalizó Buenos Aires, como Joyce lo hizo con Dublín, José Agustín lo hace con la Ciudad de México. El lenguaje literario en las novelas de Agustín es una postura de espaldas a la pedantería intelectualizante de algunas formas de novelar.

Notas

(1). En la misma forma que lo hace Agustín en sus novelas: epígrafes tomados de canciones populares, el epígrafe de este ensayo es tomado de una comedia musical de los 50, "Flower Drum song de Rogers and Hammerstein. Fred West se vale de la letra de la comedia musical para insistir que la idea de muchos padres en iterar que la comunicación con sus hijos, las generaciones más jóvenes, rompe con la continuidad comunicativa no tiene fundamentos que la sostenga. ¡Nada más emotivo y falto de

veracidad!, como los críticos que suponen que las novelas de Agustín son sólo operantes en el tiempo y el espacio en que fueron escritas (por su particular uso del lenguaje). West lo expresa así: "[it] is a complaint voiced by parents in many cultures; the implication is strong that the whole value system, including the linguistic, is being upset if not destroyed by the younger generation. There seems to be no record, however, of one generation completely changing the language of a speech community, in spite of the supposed breakdown in communication". Véase, Fred West, *The Way of Language an Introduction*. New York: Harcourt Brace Jovanovich (1975): 174.

(2). Arturo García Hernández. Entrevista con José Agustín. "El narrador guerrerense cumple este año 60 de edad y 40 de escribir", *La Jornada*, 7 de marzo de 2004.
<<http://www.jornada.unam.mx/2004/mar04/040307/04an1cul.php>>.

(3). Margo Glantz, *Onda y escritura en México*. México: Siglo veintiuno (1971) : 30

(4). Carlos Monsiváis no pretende hacer una clasificación literaria sino más bien delinear la "Onda" como una actitud juvenil puramente social, en torno a la moda, la música, el lenguaje. Así se expresa de la Onda: "La Onda es un rechazo, a muy diferentes niveles y contratando riesgos muy variados. La Onda es un estado de ánimo. La Onda es un chance que sí. La Onda es una complejísima realidad que, hablando a la mexicana, nomás no existe". Véase, Carlos Monsiváis. *Días de guardar*. México: Biblioteca Era (1970) : 101-06.

(5). En entrevista concedida a Reinhard Teichmann. *De la onda en adelante*. México: Posada (1987) : 295.

(6). Duncan menciona un total de siete características que considera como ejemplos de la "Nueva Novela" hispanoamericana. Dichas características, continúa, pueden observarse en la mayoría de los escritos de ficción del siglo XX en Europa y Norte América. Características que se observan a partir de Proust, Gide, and Joyce. J. Ann Duncan. *Voices, Visions, and a New Reality: Mexican Fiction Since 1970*. U of Pittsburg P (1986) : 9.

(7). Si bien es acertado decir, como lo ha hecho la crítica, que Agustín usa el lenguaje popular de la Onda, por otro lado, es importante mencionar que, en gran parte, su escrituración es personal. De ahí que escribamos "ideográfico/a" como término derivado del de ideolecto pero al nivel de la escritura. El ideolecto, como sabemos, se refiere a los hábitos de habla del hablante en particular, su escritura, por extensión resultaría en una "ideografía" como hemos decidido llamarla en este estudio.

(8). Stella T. Clark, en un intento de traducir *De Perfil*, "a task often described as imposible by readers of the novel", hace un estudio sistemático del lenguaje escrito de Agustín semejante al nuestro. Clark limita su estudio a *La tumba* y *De perfil* logrando, además, un excelente glosario del lenguaje agustiniano para el lector de habla inglesa. Véase "A Glossary of the Language of the Early Novels" en Carter and Smith. *José Agustín: Onda and Beyond*. Columbia: Missouri UP (1986) : 110-17.

(9). Para una mejor comprensión, visualización, de lo que citamos, véase: *El rey se acerca a su templo*. México: Grijalbo, 1978. Las ediciones recientes han publicado la novela en dos partes separadas; en dos novelas independientes y ya no contemplan lo aquí mencionado.

(10). Cuando Elena Poniatowska se pregunta ¿hay una literatura de la Onda? Su respuesta es un categórico no. Así lo expresa "ni a Parménides, ni a Agustín, ni a Sainz se les ocurrió jamás lanzar un "Manifiesto de la Onda" como el surrealista, nunca hicieron proselitismo y jamás desearon reunir sus textos". Y continúa: "agruparlos [Agustín, Sainz, Parménides] en un solo movimiento para uniformarlos [...] resulta parecido a que las mujeres que escribimos nos llamaran "la literatura de la falda, o de la blusa, o de la bolsa de mano" como si nuestras preocupaciones de amor, maternales o culinarias nos incorporaran automáticamente a una secta". No hay literatura de la Onda porque la temática de la juventud, el uso del lenguaje popular de la Onda, lo inventivo del idioma, la actitud irreverente, el trizamiento de los géneros, el humor, la ironía, la parodia, entre otras características atribuidas a la Onda, arbitrariamente, son puntos comunes en la literatura mexicana de un gran número de escritores que no tienen nada que ver con la Onda, como tal. Véase Elena Poniatowska. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Motriz (1987) : 197-99.

(11). André Martinet. *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos (1972) : 33.

(12). Elena Poniatowska. *¡Ay vida, no me mereces!* (1987) : 141.

(13). Rubén Pelayo. "Censura, lenguaje y sexualidad". *Monóculo*. Los Angeles: Taller Hispanoamericano de Cultura. Vol 1.3 (1991) : 34-41.

(14). Así lo explica Monsiváis: los nacos (se me informa que "aférisis de totonacos") equivale a proletario, lumpenproletario, pobre, sudoroso, el pelo grasiento y el copete alto, el perfil de cabeza de Palenque, vestido a la moda de hace seis meses, vestido fuera de moda. Naco es los anteojos oscuros a la media noche, el acento golpeado, la herencia

del peladito y el lépero, el diente de oro. Naco es el insulto que una clase dirige a otra. Cuando Monsiváis menciona que naco es aféresis de totonaco hace una analogía con lo indígena. El naco está más cerca, racialmente, del indígena que del colonizador y emigrante europeos. La nota de Monsiváis tiene vigencia hasta nuestros días a pesar que su observación del "naco" está fechada en 1970 con la primera edición de *Días de guardar* y sus alusiones se proyectan a la sociedad mexicana de los años sesenta del siglo XX en adelante. El término no ha perdido su intención hiriente, la del afán de insultar que una clase dirige a otra. Los "nacos", sin embargo, los de este siglo XXI pueden ser estrellas del fútbol, del cine, de la televisión, tienen auto, cuenta en el banco, se les puede identificar con el nombre completo. Sus vidas y su estilo de vivir son parte de la cultura popular que se muestra en la pantalla como parte de la vida diaria. Son jóvenes, adultos, ancianos, gente de una esfera mucho más amplia que la que se observaba entre las clases medias y las clases pobres mexicanas. Ser naco no es estar fuera de la moda sino ser parte de la moda que se impone a la moda de las clases medias. Los términos subsecuentes: el adjetivo "fresa" y el verbo reflexivo "azotarse" sí perdieron la significación que reporta Monsiváis. Véase: Carlos Monsiváis. *Días de guardar* (1989) : 91-125.

(15). Los fresas, los *square*, continúa Monsiváis, son los que ni de la disidencia discrepan, quienes se aceptan o no como tales, viven para ingresar a clubes, desfilan en grupos sociales. Ellos pertenecen, tienen amigos, grupos, situaciones ambientales predisuestas en su favor. Véase, *Días de guardar*_(1989) : 91-195.

(16). Azotarse: en esta definición tremendista que otorgan sin palabras los pobladores de la Onda, escribió Monsiváis, es aliarse a formas vencidas, es negarse ante lo nuevo.

Los solemnes se azotan, los prejuiciosos se azotan, los represores se azotan. Azotarse es aferrarse, abdicar de las alturas, rehusarse a la percepción amplificadora. Carlos Monsiváis es quien mejor ha escrito sobre la Onda como movimiento social al cual ha considerado "una minoría". Las tres citas ayudan, sobre manera, a comprender el lenguaje de la Onda. Los onderos, se puede decir, dividen la sociedad entre "fresas", "nacos" y "azotados". Para una información más amplia sobre la semántica del vocabulario y la actitud de la Onda refiérase al libro de Monsiváis. Días de guardar (1989) : 91-125.

(17). Cynthia Steele, *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988*. (1992) : 115.

(18). Steels's *Politics, Gender...* (1992) : 114.

(19). J.A. Cuddon, *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Cambridge Mass.: Blackwell Publishers (1991) : 505.

(20). Véase Cuddon's *Dictionary of ...* (1991) : 506.

(21). Rosario Castellanos en el ensayo "La juventud: un tema, una perspectiva, un estilo", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. México: UNAM (1981) : 187.

(22). María Luisa Cresta de Leguizamón en "Los caminos de la narrativa mexicana de hoy" como aparece en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. (1981) : 155.

(23). José Luis Martínez "Nuevas letras, nueva sensibilidad" en Aurora M. Ocampo, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. (1981) : 203.

(24). *Ibid.* : 272. Ensayo "Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)" de José de Jesús Sanpedro.

(25). Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Motriz, 1980, hace un estudio de la novela hispanoamericana desde el siglo XIX a los años sesenta del siglo XX. Fuentes favorece el término "novela del lenguaje" para describir a la "nueva novela" hispanoamericana. La fecha que Fuentes declara para hablar de "nueva novela" en México es de 1947 con la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez.

(26). *Ibid.* : 24.

Bibliografía

Agustín, José. *La tumba (revelaciones de un adolescente)*. México: Novaro, 1966.

---. *De perfil*. México: Joaquín Mortiz, 1987.

---. *José Agustín: autobiografía*. México: Empresas Editoriales, 1966.

---. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. México: Joaquín Mortiz, 1987.

---. *La mirada en el centro*. México: Joaquín Mortiz, 1977.

---. *El rey se acerca a su templo*. México: Grijalbo, 1978.

---. *Literature and Censorship in Latin America Today*. Colorado: U of Denver P., 1978.

---. *Ciudades desiertas*. México: Edivisión, 1982.

---. *No hay censura*. México: Joaquín Mortiz, 1988.

---. *Cerca del fuego*. México: Plaza y Janés, 1986.

---. *Dos horas de sol*. México: Seix Barral, 1994.

Arenas, Reynaldo. *Narrativa de transgresión*. México: Oasis, 1986.

Barthes, Roland. *Criticism & Truth*. Trad. Katrine Pilcher Keuneman. U of Minnesota P. 1987.

Brushwood, John. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.

---. *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

---. *Los ricos en la prosa mexicana*. México: Diógenes, 1970.

---. *México in Its Novel, A Nation's Search for Identity*. Austin: U of Texas P., 1969.

Campo, Xorge del. *Narrativa joven de México*. México: Siglo XXI, 1989.

Carballo, Emmanuel. *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid: Alianza, 1969.

---. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ermitaño, 1965.

Carter, C.D. June y Smith, L.Donald , eds. *José Agustín: Onda and Beyond*. U of Missouri P, 1986.

Chiu-Olivares, M. Isela. *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*. Madrid: Pliegos, 1990.

Duncan, J. Ann. *Voices, Visions, and a New Reality*. U of Pittsburgh P., 1986.

Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions Books, 1958.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 6ta. ed., 1980.

Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Chile: Alfaguara, 3^a. ed., 1998.

Saldaña, García Parménides. *En la ruta de la onda*. México: Diógenes, 1972.

Glantz, Margo. *Onda y escritura en México*. México: Siglo XXI, 1971.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago, Chile: Univ. de Chile, 1972.

Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Penguin Books, 1955.

Martinet, André. *Elementos de lingüística general*. Trad. Julio Colonge Ruiz. Madrid: Gredos, 1972.

Menton, Seymour. *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*. México: Universidades de Tlaxcala y de Puebla, 1991.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Biblioteca Era, 1989.

Ocampo, M. Aurora. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: U.N.A.M., 1981.

Ortega, Julio. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis, 1986.

Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1985.

Prince, Gerald. *Dictionary of narratology*. U of Nebraska P, 1967.

... *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1982.

Rama, Angel. *Novela en América Latina*. México: Univ. Veracruzana, 1986.

Sánchez-Rey López de Pablo, Alfonso. *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*. Madrid: Mapfre, 1991.

Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988*. Austin: The U of Texas P, 1992.

Teichmann, Richard. *De la onda en adelante: conversaciones con 21 ovelistas mexicanos*. México: Posada, 1987.

Torres Vicente, Francisco. *Esta narrativa mexicana: Ensayos y entrevistas*. México: Leega, 1991.

West, Fred. *The Way of Language, an Introduction*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1975.

Búsqüenme en el Internet: Características del narcocorrido finisecular

[Juan Carlos Ramírez-Pimienta](#)

San Diego State University - Imperial Valley

Lo que pasa es que hay un corrido
de verdad y otro inventado. Ese yo
no lo considero ni corrido.

- Enrique Franco (1)

Responder qué es el Corrido no es tarea fácil. La definición, origen y futuro del género son tópicos que están en constante debate. Guillermo Hernández lo ha definido como “Una canción narrativa en español que cuenta las circunstancias históricas que rodean al protagonista cuya conducta sirve de modelo a una comunidad. (2) Por su parte, muchos años antes Armando Duvalier había dado una lista de formulas del corrido de las cuales algunas eran, según él, indispensables: El corrido para serlo debería proveer el nombre del protagonista, el lugar de los hechos, el mensaje y la despedida. Varias cuestiones se desprenden de estas definiciones – y esfuerzos por fijar el género- que si bien resultan más que suficientes para el corrido “tradicional” ya no funcionan cuando pensamos en corridos de reciente manufactura. (3) Debemos proceder a revisar la pertenencia de las nuevas manifestaciones al corpus del género: ¿Son o no corridos?

Me parece que sí, aunque diferentes. Efectivamente, el corrido mexicano ha experimentado a lo largo de su historia una serie de transformaciones que incluso han

llevado a investigadores a pronosticar su deceso. (4) Ahora en la distancia, desde los inicios del siglo XXI, resulta más que evidente que estas muestras de alarma y sentencias de muerte han resultado, en buena medida, infundadas. (5) Sin embargo, si bien el género está vivo y saludable como parecen sugerir entre otros indicadores las altas ventas de discos y los conciertos multitudinarios, es evidente también que ha sufrido cambios que hace tan sólo algunos años hubieran sido difíciles de imaginar.

Hablar del corrido al filo del milenio es necesariamente hablar del sub género más popular: el que trata de narcóticos. En este ensayo veremos que en la década de los noventa ocurrió un cambio en este tipo del corrido, un desplazamiento del individuo / protagonista de una aventura como centro del corrido al medio ambiente que rodea el tráfico de estupefacientes. Es decir, el corrido de narcotráfico está siendo cada vez menos de narcotráfico para convertirse en un canto que enfatiza la vida suntuosa y placentera del protagonista. A través de producciones de la segunda mitad de los años noventa de populares grupos como – entre otros - los Tigres del Norte, Exterminador y los Tucanes de Tijuana mostraré y examinaré algunas de las nuevas características de esta categoría del corrido.

No me gusta dar mi nombre

Hasta hace poco tiempo era prácticamente inconcebible que una de las convenciones del corrido tradicional: el homenaje que una comunidad rinde a un individuo específico en quien ve reflejado sus valores fuera casi a desaparecer por completo en algunas producciones musicales de los últimos años. (6) Lo anterior es de particular importancia tomando en cuenta que el nombre del protagonista es quizá la más

indispensable de las fórmulas que de acuerdo a Duvalier constituyen un corrido. Me interesa ahora destacar el deliberado esfuerzo por esconder la identidad del homenajeado. Es fácil observar un marcado descenso en el número de corridos en producciones discográficos que llevan como título un nombre propio. Así, el corrido, un género que tiene un antecedente en las heroicas gestas medievales y que conlleva en buena medida como propósito inmortalizar el nombre del honrado hace, en nuevas producciones, exactamente lo contrario, esconder la identidad de éste.

El anecdotario del corrido mexicano está formado por casos de individuos y comunidades enteras para quienes el máximo honor representaba ser inmortalizado en la memoria colectiva a través de un corrido. Tradicionalmente, para muchos ese era el propósito y fin de un corrido. En cuanto a los títulos de estos, no había mucho que dejar a la imaginación pues se anticipaba que sería simplemente el corrido de un “fulano de tal” quien, precisamente mediante este “homenaje”, dejaba de ser un hombre común y corriente para pasar a formar parte del *panteón* de los héroes del corrido, en ocasiones en los dos sentidos de la palabra. (7) En efecto, con frecuencia el paso a la memoria colectiva conlleva, como precio, perder la vida. Este es, evidentemente, el mayor sacrificio y como tal para muchos solamente puede ser compensado con un corrido en homenaje y a cambio. Existen numerosos ejemplos de lo anterior dentro de la cultura oral – chistes inclusive – y aun en ocasiones este fenómeno ha marcado registro en la tradición literaria escrita. (8)

“Voy a cantar un corrido”, cuento de Francisco Rojas González, ilustra perfectamente lo anterior. El relato narra la historia de Urbano Téllez el “Chato”, jefe agrarista que se

apresta a defender el pueblo de Equistlán de los ataques cristeros. El “Chato” Urbano es descrito como “un buen hombre” (114) con dos debilidades “el alcohol y los corridos.” (113) Sobre estos últimos él mismo dice, dando una clave del desenlace de la historia: “me gustan los corridos porque sólo a los hombres valientes se los componen.” (117) Resumiendo la trama: los cristeros atacan el pueblo y el coronel Urbano y su gente lo defienden quedando éste, a la sazón, mortalmente herido. Los representantes del pueblo hablan con el moribundo coronel y, agradecidos, le ofrecen una pensión para su viuda en caso de que, efectivamente, muera. Cuando Urbano rechaza la oferta, sus subordinados sugieren que un ejido lleve su nombre:

- Eso es. Valecito, no les hagas caso, nosotros que somos tus edentificados sí sabemos lo que quieres –dijo Lupe el agrarista tragándose las lágrimas-; quieres que el ejido lleve tu nombre... ¿Verdá?
- No, mano...
- Bueno, ¿entonces orita se está antojando que te llevemos a enterrar al rancho?
- No, no quero nada d’eso –roncó broncamente el agrarista. (123)

Otras opciones tampoco le convencen. El quiere que su valentía sea reconocida pero no de cualquier manera. Decidido, el hombre pide su recompensa: “Quero que me compongan mi corrido.” (123) Así, pues, el moribundo pide ser “inmortalizado” en un corrido que, se sobreentiende, llevará su nombre: El corrido de Urbano Téllez o quizás el corrido del Chato Urbano. Ante la convicción del herido nada menos es concebible.

Con lo anterior en mente, volvamos al hecho de que numerosos corridos aparecidos en los últimos años, no solamente no llevan un nombre propio como título sino que en

ellos ni siquiera se menciona la identidad del héroe. (9) Aún más, en muchos se dice explícitamente que el nombre no se puede dar a conocer por “cuestiones de seguridad,” que tratar de ahondar en esta pesquisa traerá como consecuencia serias repercusiones, posiblemente la muerte:

Si mi nombre no lo saben
analicen el corrido
pregúntenle al boludo
que me vigila el camino
les contestará con balas
que a mí me dicen el primo.

En ocasiones se dan referencias o claves sobre la identidad del protagonista. Estas claves, que suelen ser geográficas, tienen como propósito estimular el orgullo por la patria chica. El individuo pasa a ser la comunidad. Veamos cómo se presenta lo anterior en dos de los numerosos corridos donde se da este fenómeno. El primero es “Carrera prohibida”. (10) En este corrido, el protagonista primero nos dice que es de Durango y luego lanza la amenaza:

No me gusta dar mi nombre
por mi carrera prohibida
pero yo soy de Durango
y el que se ofenda que diga
por ahí tengo un juguetito
que cualquiera se arrodilla.

El segundo corrido lleva por título “Los dos morros” y es producción de Grupo

Exterminador: (11)

Les pregunté que de ónde eran

pero no me lo dijeron

puede que sean de Jalisco

Michoacán o Sinaloa

donde hay pura gente brava.

Es claro que el fenómeno anterior, el “anonimato” en el corrido, se presenta porque en una gran cantidad de los corridos de reciente aparición el héroe se dedica al tráfico de drogas. Pero lo que aquí se trata de estudiar no es tanto la causa sino las posibles repercusiones que éste y otros cambios traen al género y en última instancia hacer una reflexión sobre lo que conllevan estos cambios en la manera en que el corrido es recibido por el público. (12) Por otra parte, es sabido que componerles corridos a personajes al margen de la ley no es un fenómeno exclusivo de los años recientes. De hecho, la tradición corridística se ha nutrido de la noción del bandido generoso por muchos años. En su clásico estudio El corrido mexicano Vicente T. Mendoza describe así a los protagonistas de estos corridos: “rebeldes a todos los gobiernos, perseguidos en calidad de bandoleros. Forman un grupo aparte. Los hubo románticos como Valentín Mancera o Heraclio Bernal que robaban a los ricos para dar a los pobres.” (XXXVII-XXXVIII) En cuanto al contrabando, ya desde el siglo pasado se cantaban corridos a contrabandistas como Mariano Reséndez quien comerciaba con textiles. (13)

Todo lo que yo cosecho

Evidentemente la sociedad no percibe de igual manera el tráfico de drogas y el de textiles. En este sentido, aquí continuó una reflexión que inicié en un artículo publicado hace algunos años. (14) Una pregunta clave es ¿qué tanto se puede alejar el héroe del corrido de la idea de heroicidad forjada en el imaginario colectivo? O quizá lo que debemos cuestionarnos es, ¿hasta dónde puede mover una comunidad su noción de heroicidad? Porque, si bien desde hace muchos años el corrido ha rendido homenaje al traficante de drogas, no se trataba de un homenaje ciego. Se le honraba en la medida en que mostraba su valor y su sagacidad. (15) El aspecto moral del tráfico de drogas se olvidaba momentáneamente para enfatizar la valentía y el arrojo de estos hombres que lograban burlar a las autoridades mexicanas y, sobre todo, a las norteamericanas.

Se sobreentendía que la droga sería vendida y consumida en los Estados Unidos. “Todo lo que yo cosecho / se los mando a los gabachos” cantan en “El ojo de agua” Los Tucanes de Tijuana. Muchas veces el público optaba por pensar que la comunidad no iba a verse afectada y que de ser éste el caso, el impacto sería positivo por aquello del derrame económico, la creación de divisas y otros beneficios que el narcotráfico trae: la creación de empleos, de escuelas, caminos, clínicas etcétera. No resulta, entonces, sorprendente, que los autores y ejecutantes del corrido opinen de manera similar. Al preguntarle a Mario Quintero, compositor y cantante de los Tucanes de Tijuana, su opinión de los narcotraficantes contestó: “Bueno, hay muchos de ellos que han ayudado al pueblo. Esa gente ayuda. Caro Quintero hizo escuelas, puso alumbrado en algunos pueblos. Hacía más que el gobierno.” (16) Y lo mismo ha expresado en corridos como “Operación pesada”: (17)

Otra vez triunfó la mafia
más trabajo pa' la ley
pero yo digo una cosa
que es muy mi punto de ver
mafia suena a economía
aunque no lo quieran creer.

Si bien esta misma noción se encuentra de manera tangencial en muchos corridos, hay algunos cuyo tema central es, precisamente, este aspecto del narcotráfico. Se trata de proponer que los males económicos de México pueden ser conjugados por el narcotráfico dándole así a éste un sesgo positivo. Si la deuda externa ha causado que cada mexicano al nacer venga con una cuenta de muchos dólares, el tráfico de drogas y sus participantes se proponen como la solución, como una actividad de patriotas. En “Las divisas”, los Huracanes del Norte exageran el beneficio económico que el contrabando trae: (18)

Este genera divisas
en dólares pa' la deuda
si me dejaran sembrar
en término de dos años
la deuda podría pagar.

Es justo hablar de un derrame económico aunque, por supuesto, no de tal magnitud como para pensar que pudiese pagar la deuda externa. El diario La jornada del tres de enero de 1998 cita un estudio publicado a su vez en el diario El Noroeste de Mocorito,

Sinaloa que reconoce que el narcotráfico “crea una serie de empleos y subempleos que son importantes para la economía de la entidad.” (19)

En efecto, si por una parte resulta innegable que el narcotraficante compra, viaja, emplea albañiles para construir sus mansiones, etcétera, por la otra, no hay duda que las comunidades locales también se ven afectadas de maneras por demás negativas. Ha aumentado el consumo local de drogas pues, contrario a lo que muchos corridos aseguran, la droga también se queda del lado mexicano. Así lo explica Jorge Fernández Menéndez en su estudio Narcotráfico y poder: “Lo que sucede es que los narcotraficantes, ante el incremento del volumen de drogas que mueven, pagan a sus intermediarios no sólo con dinero, sino también con narcóticos. Estas drogas se quedan, en su mayoría destinadas al consumo interno y el mercado que se ataca en forma preferente es el de los jóvenes.” (55)

Por otra parte, además del peligro obvio generado por la violencia del narcotráfico - como pueden ser los enfrentamientos en lugares públicos con el riesgo de una bala extraviada - existe también el peligro de la adopción de una narcocultura en las comunidades. Es evidente que cada vez más comienza a “naturalizarse” el narcotráfico como una vía de escape hacia una “vida mejor”, alejada de la pobreza. Esta noción, por supuesto, está presente en muchos corridos. Veamos cómo se verbaliza esto en “El cartel de a kilo”: (20)

Mucha gente critica mi vida
porque trabajo contra le ley
dicen que gano dinero sucio

no lo niego, eso lo sé muy bien
pero el dinero aunque esté muy sucio
quita el hambre, analícenlo bien.

Tan penetrante es la influencia de la cultura del narco que incluso comunidades indígenas tan cerradas como la tarahumara se han visto afectadas. El antropólogo Nicolás Olivo ha estudiado las comunidades de la sierra tarahumara por más de una década y apunta algunos de estos cambios: “La presencia del narco no ha dejado de tener su influencia en las dinámicas culturales y étnicas de la región. Principalmente entre las manifestaciones rituales y festivas de uno de los grupos indígenas más numerosos del país, considerado tradicionalmente como uno que aún conserva sus ritos y costumbres propias.” Pero este cambio afecta más que los aspectos rituales y festivos del grupo. De nuevo Olivo: “Un primer aspecto importante que se debe resaltar es la modificación de la noción de justicia que se daba entre las poblaciones mestizas e indígenas de la región. Ahora la lógica de la venganza y el ajuste de cuentas es la forma cotidiana de ejercer la ley entre los pobladores de la zona.”

Yo quiero un puño de polvo

Procedamos ahora a complicar un poco más la nueva naturaleza heroica del protagonista del corrido finisecular. Al recorrer el corpus se hace evidente, como he dicho más arriba, que muchos de estos corridos no muestran al protagonista en algún valiente enfrentamiento con las autoridades (estadounidenses o mexicanas) ni burlando a las mismas en astuta maniobra sino que muestran el “estilo de vida” del narcotraficante rico y poderoso. En este sentido, ahora, cada vez con mayor frecuencia,

se presenta un héroe del corrido que no sólo trafica con narcóticos sino que los consume y que lo hace cada vez de forma más abierta y desafiante. Y este fenómeno, que hasta hace pocos años se daba de manera aislada, está presente en un número de corridos cada vez mayor. El consumo de drogas por parte del protagonista se expresa en algunos casos de forma velada, mediante el uso de un eufemismo: “ambiente” se le llama en el corrido “La piñata”: (21)

Cuando cayó la piñata
se hizo una bola de gente
parecían niños de kinder
peleando por su juguete
sabían bien que las bolsitas
venían cargadas de ambiente.

“Aliviane” es la palabra que se usa en “La fiesta de los perrones”: (22)

El acordeón y la tuba
es el sabor de la fiesta
al rojo vivo se pone
el más dormido despierta
con pisto de todas clases
y el aliviane en la mesa.

En ocasiones la droga se pasa con discreción y disimulo como en “Los compadres.”

(23) Aquí el intercambio se da *literalmente* por abajo de la mesa:

A donde quiera que llegan
ellos son bien recibidos
la mesa siempre está llena
igualmente sus bolsillos
por abajo de la mesa
se saludan muy seguido.

Sin embargo, en otros corridos la referencia ya es más abierta y descarada: “Suspiro pa’ la nariz” se le llama a la droga en el corrido “Carrera prohibida”: (24)

Para alegrarme la banda
para dormir una dama
pa’ mis amigos mi mano
pa’ los cobardes mi escuadra
pa’ mi nariz un suspiro
y un trago pa’ mi garganta.

En “El puño de polvo” la droga se vuelve un vicio tan arraigado que el protagonista desea trascienda incluso al otro mundo: (25)

Cuando me muera no quiero
llevarme un puño de tierra
yo quiero un puño de polvo
y una caja de botellas.

Por último, el título de otro corrido, “Entre perico y perico”, deja poco a la imaginación.

(26)

Los corridos arriba citados son interpretados por Tucanes de Tijuana y Exterminador. Estos dos grupos, junto con los Tigres del Norte, dieron a la luz pública exitosos álbumes en 1997: Tucanes de plata de los Tucanes de Tijuana, Narcocorridos 2 de Exterminador y Jefe de jefes de los Tigres del Norte. En estas producciones se hace evidente el fenómeno del anonimato que mencionaba más arriba: de cuarenta y seis corridos contenidos en las tres producciones (la de los Tigres del Norte es un álbum doble) solamente uno lleva por título un nombre propio. Este corrido es “Jesús Amado” y está incluido en Jefe de jefes.

Soy el Jefe de jefes

No me parece coincidencia que en esta colección se encuentre el único corrido con título de nombre propio. Los Tigres del Norte son, a la vez, vanguardia y tradición del corrido. Si por una parte es verdad que han marcado la pauta por muchos años en lo que corresponde a la dirección del género (y del corrido de narcotráfico en particular), su liderazgo ha comenzado a ser compartido con “nuevos” grupos, en especial por los Tucanes de Tijuana y otros como Los Razos o el mismo Exterminador. Estos conjuntos presentan un corrido de narcotráfico “duro” o explícito mientras que los Tigres, si bien es indudable que continúan produciendo corridos que interesan mucho al público, también lo es que han tomado una posición “moralizante” que en la última década se había visto diluida en el corrido de drogas. (27)

Desde los primeros corridos de contrabando y particularmente de tráfico de drogas era común observar un final con moraleja que recomendaba alejarse del mal camino. Este consejo se daba tanto verbalmente como con el ejemplo del final trágico del héroe. (28) Hace algunos años argüí que esta condena prácticamente no se veía en nuevas producciones corridísticas. (29) No obstante, como dije más arriba, los Tigres del Norte han retomado esa posición moralizadora en Jefe de jefes cuyo lema promocional reza “Pórtense bien!” Al analizar la producción, sin embargo, se demuestra un mensaje ambivalente, y en ocasiones, francamente contradictorio al que recomienda portarse bien. La posición moralizante se hace explícita en la primera página del cuadernillo que acompaña el disco compacto Jefe de Jefes. Usando como fondo la famosa prisión de Alcatraz los Tigres del Norte advierten:

La vida tiene muchos caminos
pero el que se porta mal
sólo tiene un destino...
el hospital, la cárcel o el panteón.
Por eso, sus amigos los Tigres del Norte
les dicen:
pórtense bien!

No obstante una cierta falta de lógica en el consejo (dicen que el que se porta mal sólo tiene un destino y luego señalan tres: el hospital, la cárcel o el panteón) la moraleja propone básicamente que quien obra mal, mal acaba. Además, las diferentes fotografías del cuadernillo, todas tomadas en Alcatraz y más de una directamente enfocando rejas, sirven como un mensaje más que subliminal de esta postura moralizante. Sin embargo,

la letra de los corridos no siempre corrobora ésta sino que en más de una ocasión presenta la noción de impunidad como regla. En “Jefe de jefes”, corrido que da título a la producción, la impunidad – repito -reina:

Yo navego debajo del agua
y también sé volar a la altura
muchos creen que me busca el gobierno
otros dicen que es pura mentira
desde arriba nomás me divierto
pues me gusta que así se confundan.

Lo mismo sucede en “El tarasco”:

Ya no gasten en radares
ni destrozando mis pistas
yo soy un ave nocturna
que aterriza en cualquier milpa
además el día que caiga
caerán muchos de allá arriba.

Por otra parte, en la colección encontramos dos corridos donde sí se hace una condena moral al consumo de drogas, si bien, esta condena, como se verá, es matizada. En el primero, “El dolor de un padre”, se enlista aquello que la droga hace perder: “La vida, la familia, la vergüenza y las facultades mentales.” Y continúa: “Sepan que por esa maldita droga / hospitales cárceles y panteones es el último final.” Sin embargo,

curiosamente incluso en la desesperación por la pérdida de un hijo persiste el temor a antagonizar al traficante:

Yo conozco algunas gentes
que ahora son traficantes
sepan que yo perdí un hijo
y ustedes son los culpables
perdonen si los ofendo
pero es el dolor de un padre.

En el segundo corrido, “Las novias del traficante”, aconsejan alejarse de las drogas y no dejarse sorprender por ellas:

Esto lo dijo con clave
muchos pueden entenderlo
y aquellos que no lo entiendan
echen a andar el cerebro
pa’ que las mentadas novias
no vayan a sorprenderlos.

Si bien el corridista asegura al inicio del sexteto que va a decirlo en clave - quizá para exacerbar la idea del iniciado que permea el corrido de narcotráfico- en realidad unas líneas más arriba dice bastante claro a qué se refiere cuando habla de las novias del traficante: (30)

Tienen muy bonitos nombres

yo se las voy a nombrar

para que se cuiden de ellas

si las llegan a encontrar

voy a darles santo y seña

donde las pueden hallar.

Blanca nieves en Colombia

Mariguana en Culiacán

Amapola está en Durango

en la sierra la hallarán

y la negra está en Guerrero

y Cristal en Michoacán.

“Las novias del traficante” sí sigue la pauta del mensaje del folleto que promete un final trágico para aquél que se “porta mal”:

Cuando muere un traficante

o la cárcel va a parar

las novias no se preocupan

sabían que esto iba a pasar

porque el que juega con lumbre

con ella se ha de quemar.

Ahora bien, si como hemos visto hay en la colección algunos ejemplos donde el portarse mal trae como consecuencia un castigo, éste se romantiza. Si la consecuencia es la muerte, ésta se presenta como una muerte “de hombres.” (31) Empero, lo anterior no quiere decir que sólo los hombres sean protagonistas. En “También las mujeres pueden” - incluido en la mencionada producción Jefe de jefes - se narra una transacción entre mujeres que terminó mal cuando una parte trata de pagar con billetes falsos. Como consecuencia de lo anterior tres colombianas mueren. Sin embargo, su muerte no es narrada tanto como castigo sino como una consecuencia naturalizada de un negocio “de valientes”, de “hombres” o, en su defecto, de mujeres muy “hombres”:

También las mujeres pueden
aunque nos duela aceptarlo
lo digo aquí y dondequiera
porque pude comprobarlo
que como un hombre se mueren
y eso no hay que dudar.

El pretendido mensaje moralizante de la producción Jefe de jefes se debilita cuando vemos que a la gran mayoría de los que actúan mal no sólo no les va mal sino que de hecho, lo contrario, que una buena acción tenga como consecuencia un castigo, se nos muestra en la colección. “Por debajo del agua” cuenta como un comandante de la federal de caminos rehúsa aceptar un cohecho y es, como consecuencia, asesinado. (32)

Cuando dijo no me vendo
se escuchó un cuerno de chivo

dos agentes se murieron
y Reynoso mal herido
alcanzó a matar a cuatro
de los que serían cautivos.

Narco-simbología

Si pensamos que Jefe de jefes sugiere – aunque ya vimos que en los corridos mismos poco se materializa - la cárcel o la muerte como final para el narcotraficante, la portada de Narcocorridos 2 de Grupo Exterminador parece prometer algo muy distinto. La fotografía muestra a los miembros del grupo rodeando al actor mexicano Mario Almada sentados en una mesa con varias botellas de alcohol y, como trasfondo, un telón formado por billetes de quinientos y mil dólares. Ante una portada como la de Jefe de jefes que sugiere la cárcel – Alcatraz - como consecuencia del narcotráfico, Exterminador responde con la otra consecuencia lógica del ilícito: mucho dinero y lo que éste puede comprar. Si bien la presencia de Mario Almada desconcierta al principio, sólo hace falta escuchar la producción para darse cuenta que la inclusión del actor tiene sentido. La mayoría de los corridos de Exterminador son igualmente puestas en escena que comienzan con un breve dialogo. (33) Aunque este grupo no es el único que utiliza este recurso, la diferencia estriba en que los diálogos de Exterminador son más extensos y elaborados, con efectos especiales que van desde disparos hasta motores rugiendo. Asimismo, también a diferencia de otras producciones, en Narcocorridos 2, hay un crédito de

autoría y dirección especial para los diálogos (“escritos y dirigidos por Alexis Anaya”) lo cual enfatiza la importancia”teatral “que el corrido tiene para este conjunto norteño.

Además, en una suerte de contradicción se le da crédito tanto a Mario Almada como al mismo Alexis Anaya en los diálogos en que intervienen pero no a los demás

“personajes”. El resto de las voces (que son muchas) son atribuidas a personajes “reales”: “Un matón y un colado” en “La fiesta de los perrones”, “dos muchachas pesadas” en “pollitas de cuenta”, un “amigo de Michoacán” en “El curita”, “unos judiciales muy respetados” en “La jefa”, unos “compas pesados de la sierra” en “El baje”, un “mesero” en “El burro” y, por último, “un teniente y un muchacho de México” en “El muchacho y el teniente”. El resultado es un oyente que se enfrenta a una sugestiva mezcla de realidad y fantasía.

Ahora bien, ¿qué capital aporta Mario Almada al imaginario del narcocorrido? ¿Por qué decidió Exterminador incluirlo en su producción? En ésta, Alexis Anaya, quien a la par de escritor y director de los diálogos funge como representante del grupo, agradece profusamente al actor por su participación:

Quiero agradecer por haber aceptado mi invitación a participar en estas producciones al señor # 1 del cine mexicano, al señor Mario Almada... que con su participación, Exterminador se convierte en el 1er grupo norteño en meter gente del cine nacional e internacional en sus canciones y quién mejor que usted... Don Mario Almada.

Es evidente en las palabras de su representante la admiración del grupo por el actor. ¿Qué significa entonces Mario Almada en el imaginario colectivo? Con cientos de películas bajo su crédito Almada ha manejado una imagen de hombre duro que encaja perfectamente con la del héroe del corrido. Su identificación con estos es tal, que posiblemente sea el actor que más películas de corridos ha realizado. Aunque por una parte Exterminador apela a la imagen del héroe clásico personificado en Almada también es cierto que sus corridos muestran un alto uso de drogas por parte del protagonista. Es de notar que en más de una ocasión el consumo de drogas, lejos de ser periférico, es central al corrido, es decir, que es un corrido que no tiene como tema el contrabando de drogas sino el consumo de estas. La producción cuenta con catorce cortes todos, como el título del álbum lo indica, con temática de narcotráfico. Grupo Exterminador es particularmente explícito en su representación del consumo de drogas por parte de los protagonistas de sus corridos. De catorce cortes de la producción, cinco muestran consumo de droga. Este se presenta en ocasiones de una manera sutil y no central a la trama como sucede en el corrido “El baje” pero también puede ser centro y propósito del corrido como en “Entre perico y perico”:

Entre perico y perico
paso las noches tomando
a veces siento que caigo
y a veces ando volando.

Por su parte, Los Tucanes de Tijuana también sacaron producción al mercado en 1997. El disco lleva por título Tucanes de Plata: 14 tucanazos censurados. La portada muestra a los cuatro integrantes del grupo, elegantemente vestidos a la usanza nortea en trajes

de piel con botas y sombrero vaquero. Detrás de los miembros del conjunto la foto muestra un biombo plateado (¿de plata?) grabado con motivos florales. El mismo biombo-puerta aparece en cuatro fotos individuales de los miembros del grupo así como en una segunda foto del grupo entero. ¿Simboliza la puerta de plata una puerta hacia las riquezas que pueden obtenerse a través del narcotráfico? ¿Es este mensaje paralelo al del grupo Exterminador? Tucanes de plata, parece, al igual que Narcocorridos 2 aludir a las riquezas detrás del mundo del narcotráfico. La producción cuenta con catorce corridos de los cuales tres tratan de temas ajenos al tráfico o consumo de narcóticos.

De los que sí tratan estos temas encontramos dos donde se consumen drogas. El contexto de este uso es asimismo el de una celebración. En ninguno de los dos corridos encontramos acción heroica alguna, se trata de festejar y hacer derroche del poder económico del que se goza en las altas esferas del narcotráfico:

Fue la Piñata más cara
en esos últimos años
el pastel no era de pan
era un pastel colombiano
sí lo servían en platos
pero de cinco o seis gramos.

Y, por su parte en “La Mesa servida”:

Para cuando llego al baile
ya está mi mesa servida
cerveza, vino y mujeres

y un papelito en la esquina
para escuchar mis corridos.

Los otros nueve corridos que tratan de narcotráfico enfatizan el aspecto de éste como negocio. Atrás quedó pues la noción de la heroicidad clásica y otros atributos con los que el tradicional héroe del corrido era, normalmente, investido. Pero, ¿qué tan popular es esta nueva clase de corrido? ¿Qué tan extenso es el público consumidor del narcocorrido? Lo anterior es bien difícil de medir tan sólo basándose en las ventas de discos porque se cree que más del cincuenta por ciento de las ventas de CDs y casetes de corridos son piratas. (34) Pero si nos atenemos a las ventas de entradas de conciertos, es más que evidente que muchas de las bandas que cultivan el género llenan estadios lo mismo en México que en los Estados Unidos.

Ya con esta y me despido

¿Qué cambios le esperan al corrido en el siglo XXI? Es difícil asegurar. Todo parece indicar que nos dirigimos - aún más - a una etapa en que cualquiera con dinero, sin importar el origen del mismo, se convierte en un héroe para una sociedad empobrecida. Desgraciadamente, me parece evidente que se debe ver en la recepción popular y aceptación pública de estas producciones un barómetro del tejido moral de buena parte de la sociedad mexicana. Al cambiar la comunidad que lo consume - y da sentido ontológico- también tiene que cambiar el corrido. Así, la lógica indica que en tanto siga floreciendo la industria del narcotráfico los corridos sobre el tema seguirán proliferando aunque seguramente adaptándose a las nuevas tecnologías. Ya tenemos una muestra de esto en el narcocorrido de Exterminador que lleva por título “El burro”:

Este burro es moderno
y en todo tiene que ver
yo les voy a dar un norte
búsquenme en el Internet.

Notas

(1). Enrique Franco fue director artístico y compositor de cabecera de Los Tigres de Norte por más de 15 años. Entre sus composiciones más famosas con este grupo se cuentan *El corrido*, *La jaula de oro*, *El corrido del Gato Félix* y *Tres veces mojado*.

(2). “[A] narrative song composed in Spanish that recounts the historical circumstances surrounding a protagonist whose conduct serves as a model to a community...”(IX)
Ver Guillermo Hernández, “Introduction” *Aztlan*. 22.1 (Spring 1997):IX-X.

(3). Para obtener más información sobre el origen y desarrollo del corrido, ver Mendoza (1954), Simons (1957), Paredes (1963), Herrera-Sobek (1990) y Hernández (1992).

(4). Ya desde 1954 en El Corrido mexicano Vicente T. Mendoza, el decano de los estudios del corrido, veía el futuro del género en peligro. Según él, a partir de 1930 se precipita “la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular.” (XVI).

(5). Ver de James Nicolopolus. “The Heroic Corrido: A Premature Obituary?” Aztlan. 22.1 (Spring 1997):115-138.

(6). Para ilustrar este punto veamos cómo se da este homenaje en “Paulino Navarro”, un corrido clásico [Vélez, Gilberto. Corridos mexicanos]:

Paulino Navarro, revolucionario
no tuvo miedo a la muerte;
cargó su pistola, montó su caballo
fue un general muy valiente.

(7). Por supuesto que ha existido una tradición de corridos cuyo título no es un nombre propio. Sin embargo, estos tratan en su inmensa mayoría de otros temas que pueden variar desde accidentes y desastres hasta aquellos dedicados a caballos y batallas famosas.

(8). Sirvan como ejemplos además del cuento que aquí discuto (“voy a cantar un corrido”) “El corrido de Demetrio Montañón” también de Rojas González, la novela de Antonio Estrada Rescoldo. Los últimos cristeros y Juan Justino Judicial de Gerardo Cornejo.

(9). En el ensayo uso de forma indistinta tanto héroe como protagonista del corrido aunque luego propongo que el protagonista de muchos corridos contemporáneos se está convirtiendo cada vez en menos “heroico”.

(10). Tucanes de Tijuana, 14 tucanazos bien pesados, EMI, 1995.

(11). Exterminador, Narcocorridos 2, Fonovisa, 1997.

(12). Este público no está formado exclusivamente por traficantes de drogas. Los aficionados al corrido provienen de distintos estratos socio económicos, si bien sobre el género aun pesa un estigma de ser música para la clase baja. Para obtener un análisis más detallado de la audiencia del corrido ver el artículo de Helena Simonett: “Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A.” Ethnomusicology. 45.2 (Spring/Summer 2001): 315-337.

(13). Ver por ejemplo de Américo Paredes A Texas-Mexican Cancionero. Urbana:University of Illinois Press, 1976.

(14).“El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido”. The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe. XXIII.2 (May-August 1998): 145-156.

(15). Ver Guillermo Hernández. “El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio.” Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1992. 215-230.

(16). La jornada del 4 de enero de 1998.

(17). Tucanes de Tijuana, Tucanes de plata, EMI, 1997.

(18). Huracanes del Norte, Corridos pesados, Musivisa, 1996.

(19). “Narcos en Sinaloa: miedo, complicidad, admiración; todo se sabe, nadie habla.” La Jornada 3 January 1998.

(20). Tucanes de Tijuana, 14 tucanazos bien pesados, EMI, 1995.

(21). Tucanes de Tijuana, Tucanes de plata, EMI, 1997.

(22). Exterminador, Narcocorridos 2, Fonovisa, 1997.

(23). Tucanes de Tijuana, 14 tucanazos bien pesados, EMI, 1995.

(24). *Ibíd.*

(25). *Ibíd.*

(26). Exterminador, Narcocorridos 2, Fonovisa, 1997.

(27). Los Tigres están conscientes de ciertas características que darían ese matiz que más arriba he tildado de “light”. Jorge Hernández, líder de los Tigres del Norte, habla sobre la censura que se auto imponen: “El lenguaje que utilizamos en nuestras canciones es cuidado; no abusamos de nadie, nosotros jamás nos atreveríamos a utilizar un lenguaje sucio para que los jóvenes y niños lo utilicen después. Queremos decir con dignidad y respeto a los personajes, al público que escucha, que en realidad es nuestro jefe.” (La Jornada del 11 de enero de 1999)

(28). Desde los primeros corridos de contrabando de sustancias prohibidas (primero alcohol y luego estupefacientes) era común encontrar moraleja o condena al tráfico. Vayan los siguientes corridos como ejemplo: El contrabando de El Paso: El que no lo quiera creer / que lo quiere experimentar / que le entren al contrabando / verán dónde van a dar. Carga blanca: Despedida se la diera / pero ya se me perdió/ dejen los negocios chuecos/ ya ven lo que sucedió. Contrabando del aire: Ya con esta me despido/ y me despido cantando/ les voy a dar un consejo / ya no se sigan matando / olvídense de ambiciones/ no traigan más contrabando. Que se acabe el contrabando: Por eso, contrabandistas/ aquel que la hace la paga/ vean que tarde o temprano/ quien mal anda mal acaba. Esto disminuyó en los años ochentas y noventas.

(29). “El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido”. The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe. XXIII.2 (May-August 1998): 145-156.

(30). Esta noción del iniciado va en contra de una tradición del corrido que contaba tragedias, gestas heroicas, y batallas de pueblo en pueblo. El lenguaje del corrido ha sido, tradicionalmente, sencillo. La idea de hablar en clave pues, no existía.

(31). Uno de los corridos donde mejor se observa lo anterior es Arnulfo González:

¡Que bonitos son los hombres
que se matan pecho a pecho,
cada uno con su pistola,
defendiendo su derecho!

(Ortiz 28-29)

(32). Por último, hay que aclarar que aunque no todas las canciones de Jefe de jefes son corridos de narcotráfico este es el caso de la mayoría, (13 de 18).

(33). De catorce corridos de la colección solamente cuatro no inician con un diálogo.

(34). Por otra parte, es también del conocimiento público que las compañías disqueras tienden a exagerar el número de ventas de sus artistas.

Obras citadas

Cornejo, Gerardo. Juan Justino Judicial. México: Selector, 1996

Duvalier, Amando. "Romance y corrido." Crisol: Revista de Crítica (Junio, Septiembre y Noviembre, 1937.) 3543, 8-16, 35-41.

Estrada, Antonio. Rescoldo. Los Últimos cristeros. México: Jus, 1988.

Fernández Menéndez, Jorge. Narcotráfico y poder. México: Rayuela, 1999.

Hernández, Guillermo. "El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio." Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1992. 215-230.

---. "Introduction." Aztlan. 22.1 (Spring 1997): IX-X.

Herrera-Sobek, María. The Mexican Corrido: A Feminist Analysis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Mendoza, Vicente T. El Corrido mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Nicolopolus, James. "The Heroic Corrido: A Premature Obituary?" Aztlan. 22.1 (Spring 1997):115-138.

Olivos, Nicolás. "Narcocultivo y cultura en la Sierra Tarahumara." Proceso, 1210 (9 de enero, 2000).

Ortiz Guerrero, Armando Hugo. Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense. Monterrey: Hensa Editores, 1992.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido". The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe. XXIII.2 (May-August 1998): 145-156.

Rojas González, Francisco. Cuentos completos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Simmons, Merle E. The Mexican Corrido as a Source of Interpretative Study of modern Mexico (1870-1950). Bloomington: Indiana University Press, 1957.

Simonett, Helena. "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A." Ethnomusicology. 45.2 (Spring/Summer 2001): 315-337.

Vélez, Gilberto. Corrido mexicanos. México: Editores Mexicanos Unidos, 1994.

**El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha
de clases en *Y tu mamá también***

[Juan Antonio Serna](#)

Georgia Southern University

Después del éxito de *Amores perros* (2001) llega otro film mexicano que ha despertado controversia, no sólo por su contenido, sino también por sus escenas eróticas y sexuales. El film *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, cuenta la vida de dos jóvenes mexicanos Tenoch y Julio, cuya aparente preocupación filosófica es el sexo, apegándose para ello a un manifiesto que ambos han inventado para reafirmar su masculinidad y para entablar una lucha por el poder vía el elemento fálico.

Cuarón presenta una historia juvenil utilizando el sexo como un discurso para reflejar la problemática social, política, ideológica, filosófica y económica de la sociedad mexicana contemporánea. Pero desde un lente observador sin emitir juicios abiertamente. Asimismo recurre a un narrador omnisciente que introduce a los personajes y da al espectador una versión unívoca de los hechos y la realidad .

Y tu mamá también (cuya traducción debió ser "I screwed your mother too") es una película divertida, amena, provocativa y un viaje sexual para llegar a conocer la intimidad mexicana a través de la ciudad de México. *Y tu mamá* plantea el conflicto de dos adolescentes por encontrar su propia identidad aun y que para lograrlo arriesguen su

amistad de toda la vida. Cuadrón cuenta en su película con un elenco al que maneja con un realismo mágico, y con una cinematografía que logra dar al film un sentimiento de naturalismo fresco (Carreño, 2-3).

Así que el objetivo de este ensayo radica en analizar el espacio utópico—Boca del Cielo—creado por Tenoch y Julio, primero como un elemento catalizador de la sexualidad masculina, y segundo como una lucha por el poder entre las clases sociales media y alta de la sociedad mexicana.

La película de Cuarón causó polémica tanto entre la audiencia como entre la crítica. Sin embargo, el film alcanzó grandes premios a nivel internacional tales como Best Foreign Language Film (2002 New York Film Critics Circle), Best Screen Play (2001 Venice International Film Festival), Best Foreign Language Film (2002 Film Critics Circle of Australia) y logró la nominación al Best Original Screen Play (75th Annual Academy Awards).

Según Paul Byrnes, *Y tu mamá*: “[...] is a film about search for freedom made with such intellectual that it makes you realise what we’re missing most of the time.” (1) Además para el crítico el film alcanza: “[...] that state of grace in a road movie that goes from the inferno of Mexico City to a beautiful beach called Boca del Cielo, or the Mouth of Heaven. It’s a journey from the profane to the sacred.” (2) Por su parte, Roger Ebert plantea que en el film: “The narration and the roadside images are a reminder that in Mexico and many other countries a prosperous economy has left an uneducated and penniless peasantry behind.” (2) Mientras que para Jeffrey M. Anderson, *Y tu mamá* guarda cierta analogía temática con el film *Weird Science* (1985) de John Hughes. Aunque Anderson especifica que en *Y tu mamá* la fantasía sexual adolescente

sí se convierte en realidad. Anderson también explica que en *Y tu mamá:* "Along the way, a narrator let us know certain points of interest and biographical details, much like in *Amelie*, details are throwaways, but they're all entertaining and enchanting in small ways." (1)

Cuarón recurre a un narrador cómplice y omnisciente para presentar un discurso sexual e ideológico mediante el uso de oposiciones binarias (la clase social alta-la clase social media, España-México, el macroespacio-el microespacio, la heterosexualidad-la homosexualidad, el espacio urbano-el espacio rural, la vida-la muerte y la voz masculina-la voz femenina), de un lenguaje coloquial, soez y real (en el que se aprecia el dialecto del Distrito Federal y el sociolecto (de la clase en el poder), de un viaje de placer y diversión, de un manifiesto juvenil, de juegos eróticos, de alegorías, de símbolos, de verdades incompletas y de silencios escondidos. El uso del narrador como parte de la técnica narrativa y cinematográfica ayuda al espectador a conocer más a fondo tanto a los personajes como la problemática social, sexual y económica planteada en el film (la masacre de Cerro Verde, la búsqueda de identidad, la situación de Chiapas, las manifestaciones en contra del gobierno). Cuarón explica que la finalidad de usar un narrador-una voz en su film se debe a la influencia del cine francés en su formación y que además dicha técnica se usó en el cine francés de la década de los sesenta (Basoli, 27).

Resulta importante hacer hincapié en el manifiesto creado por Tenoch y Julio, ya que en él se hallan dicotomías interesantes que llevarán a los personajes y al espectador a descifrar uno de los silencios más desgarradores de la película. Según ellos, el manifiesto forma parte de su pacto solidario, su vínculo amistoso y de su concepto con

respecto a la vida y al sexo. Julio afirma: "lo firmamos con sangre." (*Y tu mamá*). Tal manifiesto lo integran diez mandamientos (cierta referencia a los diez mandamientos de la iglesia católica), de ellos destacan el séptimo y el décimo. El séptimo: "Tenoch: Que muera la moral y que viva la chaqueta" y el décimo: "Julio: La neta es chida pero inalcanzable" (*Y tu mamá*). Las dos dicotomías que sobresalen se refieren primero a la moral y segundo a la verdad. Es decir, que ellos están conscientes de la pseudo moral que prevalece en el país, pero al mismo tiempo son ellos quienes al final del film destruyen su vínculo y pacto precisamente por el sentimiento de culpabilidad que experimentan gracias a esa moral. Mientras que la verdad para los chicos también resulta inalcanzable y por ello deben silenciar lo que sucedió entre ellos en Boca del Cielo. Además esa verdad también es inalcanzable para las clases marginadas en la sociedad mexicana.

Ahora bien, el elemento del viaje funciona como un mecanismo de catarsis para los tres protagonistas, puesto que desnudan su verdadero yo entre sí. Y si bien en un principio los dos varones tratan de impresionar y de seducir a Luisa, sin embargo, es ella quien los seduce, los impresiona y los conduce a enfrentar sus deseos eróticos reprimidos, concientizándolos sobre su falta de madurez y experiencia en la vida. Es en el viaje también en el que se descubre que el discurso de la verdad en la vida de los protagonistas masculinos es incompleta y hay algunos secretos ocultos. Ejemplo: "El narrador: Julio y Tenoch contaron a Luisa muchas anécdotas más. Cada historia confirmaba el fuerte lazo que los unía, el vínculo sólido e inseparable. Las historias que contaban [...] eran verdaderas, pero como siempre sucede se trataba de una verdad incompleta" (*Y tu mamá*).

El espacio utópico Boca del Cielo en el film sirve como medio catalizador de la resemantización de la sexualidad masculina adolescente y como un mecanismo que logra desencadenar la lucha por el poder entre las clases sociales. El director Cuarón subraya que *Y tu mamá* es un film cuya temática consiste en la búsqueda de identidad de uno mismo y en la realización del viaje. Y el hecho de utilizar como protagonistas a dos jóvenes adolescentes representa la alegoría de México como país adolescente en vías de madurar, de buscar su identidad y de concienciarse de los conflictos sociales que enfrenta en la actualidad. Además la idea de presentar un panorama de los espacios urbano-rural cumple con el objetivo de representar los diferentes Méxicos que prevalecen en la nación (Basoli, 26).

Ahora bien, para llegar al espacio utópico de Boca del Cielo los protagonistas emprenden el viaje desde la ciudad de México. De acuerdo a Juan Eduardo Cirlot, el significado del viaje constituye:

Desde el punto de vista espiritual el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [...] El viajar es una imagen de la aspiración-dice Jung-del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto (31). Señala luego dicho autor que ese objeto es el hallazgo de la madre perdida. (459-460)

Para Luisa el viaje representa una catarsis de purificación a través del llanto, y su traslación de México a la provincia le permite realizar esa búsqueda interna para aceptar los conceptos de vida y muerte, y asimismo valorar su propia vida que está a punto de extinguirse y su matrimonio con Jano. En el caso de Julio y Tenoch el viaje personifica

ese anhelo sexual silenciado y deseado y la traslación los lleva a la tensión y al confrontamiento de la realidad y de sus verdades-secretos ocultos.

El primer nivel de la resemantización de la identidad masculina juvenil se observa vía la oposición binaria de Tenoch y Julio. Tenoch pertenece a la clase alta y hegemónica de la sociedad defeña, y su nombre representa un pseudo-nacionalismo contradictorio. Julio pertenece a la clase media y su nombre personifica a la gente común. El común denominador que los une es su aparente lazo fraternal y amistoso. Aunque ambos comparten casi todas sus experiencias y anécdotas, siempre está presente entre ellos esa competencia por demostrar quien es mejor que el otro. Tanto Tenoch como Julio a lo largo de toda la película intentan demostrar su grado de superioridad y/o inferioridad mediante pequeños detalles o situaciones. En una primera interpretación el espectador pudiese pensar que se trata solamente de juegos banales juveniles típicos de la edad y la inmadurez de los muchachos. Empero, al profundizar y al reinterpretar sus acciones se percibe una lucha sexual por reafirmar su filosofía chauvinista. La resemantización de la identidad masculina se puede categorizar en dos niveles. El primer nivel lo personifican las relaciones sexuales de los muchachos con sus respectivas novias y con Luisa. El segundo nivel lo representa la experiencia homoerótica que ambos experimentan en Boca del Cielo.

Las relaciones de Tenoch y Julio con sus novias es liberal en el sentido que ellos practican las relaciones sexuales y al parecer se llevan bien como pareja. En cuanto a la relación con Luisa todo empieza como un juego y termina en la intimidad personal y sexual. Luisa primero seduce a Tenoch, a quien toma por sorpresa: "Luisa a Tenoch: quítate la toalla [...] ¿Por qué no te haces una paja? [...] ¿Quieres que te enseñe las tetas?"

Tenoch: Sí' (*Y tu mamá*). Tenoch en principio reacciona como un corderito asustado y después se deja guiar por Luisa, quien termina proporcionándole placer oral. Julio descubre por accidente la intimidad de Luisa y Tenoch. Según el narrador : "Julio no podía explicar lo que sentía. Sabía que no era furia" (*Y tu mamá*). Tenoch por su parte reafirma su identidad masculina vía la relación erótica que sostiene con Luisa y se la confiesa a su amigo-hermano como si fuese un trofeo. Julio por su parte, asume una postura de silencio y hermetismo frente al otro (Tenoch). Y aunque el narrador asevera que Julio no sentía furia, la actitud de éste frente a Tenoch así como sus comentarios y confesiones reflejan lo contrario.

La transgresión de la voz femenina crea tensión y enfrentamientos entre los amigos llevándolos a romper su esquema fraternal y su vínculo de complicidad. De ahí que Luisa ahora se da a la tarea de seducir a Julio. Luisa es quien una vez más inicia el juego erótico, esta vez con Julio. Ella lo empieza a llevar a cabo en el coche delante de Tenoch: "Luisa a Julio: [...] Dámela, ay!.[...] Estáte quieto, tranquilo, mírame! Julio: ay guey [...] ay! Perdón! (*Y tu mamá*). Mientras que Julio resemantiza su identidad masculina a través del placer que Luisa le ofrece, Tenoch se siente traicionado por Luisa y por su supuesto amigo-hermano. Luisa calma a Tenoch y lo concientiza de la situación que el trío está experimentando. Una vez más, es el elemento femenino que mediante el sexo y la palabra ejerce control sobre el elemento masculino juvenil en el film.

A pesar de que la culminación de la experiencia homoerótica que los chicos tienen en el espacio utópico de Boca del Cielo, el deseo de pertenecerse sexualmente ya había hecho acto de presencia en el film de una manera implícita. El primer ejemplo de ese deseo

silenciado surge en la escena en la que ambos se están bañando: "Tenoch a Julio: Qué pinche verga tan fea tienes [...] Julio a Tenoch: confiesa que te gustó". En esta escena se refleja la atención que Tenoch da al pene de Julio supuestamente para ridiculizarlo o menospreciar su masculinidad debido a la forma de su miembro. El segundo ejemplo es en la escena en la que Luisa al molestarse con ellos por su actitud pueril les grita el deseo homoerótico que ambos esconden y anhelan: "[...] Pensé que erais distintos [...] como todos los tíos marcando territorio [...] cuando lo único que les gustaría sería follar el uno con el otro" (*Y tu mamá*). Esta escena permite descifrar lo que Luisa como parte externa del grupo de chicos ha podido percibir en el viaje y en la convivencia con los críos, como ella los llama. Esto se comprueba casi al final del film y PatAufderheide también hace hincapié en dicho deseo. Para ella "[...] Luisa guides them both to the discovery of their love for each other" (32).

Julio y Tenoch recuperan su camaradería gracias a Luisa. Después de pasar el día en el espacio utópico-real Boca del Cielo, deciden pasar la noche en San Bernabé. Durante la cena se logra un ambiente cordial, de amigos, de alcohol y de confesiones. Ya ambos saben que han sostenido relaciones sexuales con la novia del otro y que su relación con Luisa será efímera. Al calor de la noche y del tequila surgen nuevos secretos: "Tenoch a Chuy: somos hermanitos de leche [...] Julio a Tenoch: Tenoch, Tenoch a tu mamá también [...] el día que me hizo la limpia" (*Y tu mamá*). Quizás debido al alcohol Tenoch no repara en la confesión de su amigo o más bien parece no importarle que su madre haya sostenido relaciones sexuales con su supuesto mejor amigo. El trío sigue relajado y bebiendo más y aquí la música y Luisa funcionan como mecanismos para llevarlos a la experiencia heterosexual-homoerótica que marcará la metamorfosis que sufrirá su amistad. Después del baile los tres se marchan a la habitación donde dan

rienda suelta a sus deseos sexuales. Es Luisa quien incita o da la pauta a Julio a que se acerque más a Tenoch mientras ella les brinda placer oral a los dos: "Luisa a Julio: Ven ven" (*Y tu mamá*). Finalmente Tenoch y Julio se besan y aceptan en silencio disfrutarse uno al otro sexualmente. Tal vez haya sido el alcohol o las circunstancias, y no es sino hasta la mañana siguiente cuando ambos se despiertan desnudos y se dan cuenta que han dormido así en la misma cama.

Lo anterior se compagina con la opinión de Jan Stuart, en su reseña sobre el film. Según su opinión los chicos: "They also engaged in sex, commanded by Luisa, who helps the boys unravel the morass of homosexual tensions between them" (65). Por su parte, Peter Travers comenta lo siguiente del film: "*Y tu mamá también* is a film that uses sex to unlock secrets. The resentments Julio and Tenoch feel toward each other underscore a homoerotic attraction" (138). Una vez que los muchachos han experimentado el sexo entre ellos pretenden evadirse uno al otro y su hermetismo se vuelve más latente así como su sentimiento de culpabilidad al ambos inventar excusas para volver a casa. Ejemplo: "Julio a Luisa: oye me tengo que ir le tengo que regresar el coche a mi hermana [...] Tenoch a Luisa: yo ya me tengo que ir" (*Y tu mamá*). La experiencia sexual y los secretos revelados en el espacio rural aleja a los amigos.

Por otro lado, la lucha de clases en el film la personifican los dos protagonistas. En la superficie Julio y Tenoch se llevan bien y no les importa que pertenezcan a mundos sociales distintos. Sin embargo, son los comentarios, los celos, la competencia y la actitud que denuncian que en realidad sí existe esa pugna de clases, que representa uno de los tantos silencios en la película. El primer ejemplo de la diferencia de clases se detecta en la voz de la madre de Tenoch: "¿Julio vas a ir a la boda de Jessica verdad?"

Julio: Señora cómo cree que voy a faltar. La madre de Tenoch: Tienes que ponerte muy guapo, va a estar el presidente" (*Y tu mamá*). La madre de Tenoch utiliza como eufemismos un tono maternal un adjetivo calificativo 'guapo', para sutilmente darle a entender a Julio que debe pulirse en su vestimenta para que no se note su verdadera clase social. Asimismo la señora hace énfasis en la presencia del presidente en dicho evento social, y razón de más para que Julio se esmere. El siguiente ejemplo en el que se refleja cierto resentimiento y la diferencia social es cuando Julio se dirige a uno de los cantineros expresándole su inconformidad social: "Pinche bola de culeros, no guey?" (*Y tu mamá*).

El uso del lenguaje juega un papel preponderante en la película porque permite desfamiliarizar las verdaderas connotaciones que conllevan los comentarios de los personajes. En este caso el uso del adjetivo 'culeros' representa a la clase hegemónica y el sustantivo 'guey' personifica la identificación de Julio con los de su clase o con los de la clase baja. Es decir, la camaradería con la que Julio se dirige al cantinero permite deducir que existe en él ese sentimiento de inferioridad y resentimiento al convivir con los de arriba.

El siguiente elemento relacionado con la diferencia social lo personifican los celos de Julio cuando éste descubre que Tenoch ha sostenido relaciones con Luisa. Los celos y el resentimiento de Julio hacia Tenoch surgen de nuevo en la competencia de natación: "Julio a Tenoch: te dejaste ganar pendejo, no tenías por qué guey [...] Yo me cogí a Ana [...] me cogí a tu novia" (*Y tu mamá*). Julio expresa una vez más su complejo de inferioridad e intenta herir a su amigo al confesarle que lo ha traicionado con su novia Ana. Tenoch en un principio asume la misma postura hermética que Julio tenía cuando

lo vio haciendo el amor con Luisa. Pero más tarde lo confronta y le hace ver que ha destruído la amistad y confianza que había entre ellos. Ejemplo: "Tenoch a Julio: cuántas veces te la cogiste? Julio: nomás una [...] Tenoch chingaste la amistad cabrón, la confianza guey, te chingaste a mi novia, me chingaste a mí. Julio: Perdón cabrón, fue sin querer" (*Y tu mamá*). Tenoch concientiza a Julio del daño que le ha hecho y aunque después ellos logran limar asperezas durante el viaje, su amistad y su lazo fraternal se rompe. Las confesiones mutuas crean tensión y animosidad en el grupo. Los insultos y confrontamientos son constantes. Tenoch se encarga ahora de poner a Julio en su sitio y en su clase: "A huevo te tenía que salir lo pinche nacote guey!" (*Y tu mamá*). Otro elemento que permite ver las diferencias sociales son los apodos que se gritan los chicos para Tencoh, Julio es un naco, nacazo, arribista, mientras que para Julio, Tenoch es un fresa, un pirurris.

A pesar de que las escenas sexuales cautivaron a la crítica y a la audiencia, es la lucha de clases el tema que sirve como el real trasfondo de la película. Según Cuarón cuando los chicos empiezan a encontrarse a sí mismos, se concientizan de las similitudes que ambos poseen. Para Cuarón "[...] they get so scared that they have to seek shelter in some mask. The tragedy at the end is that the mask is the social conditioning they were trying to escape from at the beginning" (Basoli, 28). Cuarón señala que no es la experiencia homoerótica de los muchachos la principal causa-ruptura de su lazo y separación. Para él: "They don't split because of that (sex), that wasn't much of a trauma for them. Their split is a combination of everything. The situation with the girl is a result of something that's going on between them, which boils down to class conflict" (Basoli, 28).

Por otra parte, habría que subrayar precisamente tres interesantes aparentes contradicciones . La primera consiste en que si bien da voz a la mujer, al final de la película la sacrifica (Luisa muere de cáncer). Sin embargo, dicho sacrificio representa en otra lectura e interpretación las alegorías de la purificación, la libertad, la vida vía la muerte, la patria y la libertad de la mujer en la sociedad mexicana. Con respecto a Luisa, Pat Aufderheide señala la importancia de su personaje y su representación: "[...] Luisa, who has spent the journey coming out of her girlish shell and is now ready to assert not only sexual freedom, but also dignity and the demand for respect. She stomps off to the beach on her own" (32). Además para la crítica: "What looked like a march to feminism via sexual exploration was actually a complex mess of motives, her moods attain a starker meaning, and the boys's self absorption becomes even more damning in retrospect" (32). Definitivamente el rol de Luisa opaca a los personajes juveniles y logra que el espectador se identifique con ella. Su metamorfosis tanto como personaje y como mujer alcanza una plenitud alegórica, realista y feminista. En cuanto a Luisa, Cuarón comenta que su personaje no sólo intenta descubrirse a sí misma, sino que también relleja el descubrimiento y la exploración del país (Basoli, 28-29).

La segunda consiste en la representación del elemento homoerótico (que por cierto lo trata con delicadez y finura), ya que o bien lo silencia del todo o simplemente denuncia la intolerancia de la sociedad hacia el elemento gay. La actitud de Tenoch y de Julio al final del film es fría y pareciera que nunca existió tal lazo de fraternidad. Quizás se refiera a la actitud homofóbica. Xabier Lizarraga en su texto *Una historia sociocultural de la homosexualidad*, explica el concepto de las minorías homosexuales según Carlo Frabetti. Para Frabetti "pocas minorías se han visto tan poco prolongada y radicalmente rechazada como los homosexuales [...]". El tratamiento parece ambiguo y deja dudas y

es el espectador quien tiene que interpretar la verdadera intención del Cuarón al respecto.

La tercera contradicción es el espacio en el que los chicos tienen su relación homosexual. Por qué ir en busca de otro espacio y-o alternativa? Tal vez sea como Georges Bataille lo plantea en su concepto del erotismo: "El erotismo es al menos aquello de lo que es difícil hablar [...] el erotismo se define por el secreto [...] la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente" (257).

En conclusión la película presenta un discurso adolescente en el que se podría aplicar el concepto del bildungsroman en versión masculina y un discurso educativo de la paideia en versión femenina. Los adolescentes experimentan ciertas metamorfosis y se concientizan de su realidad social y sexual gracias a la reinversión de los géneros a través del personaje de Luisa. *Y tu mamá* encierra además todo un discurso político de México y tanto el film como la amistad de los muchachos termina en forma simbólica con el período de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) y por consecuencia con la caída del imperio priísta. Cuarón realiza un análisis de género con la finalidad de otorgar voz al elemento femenino–Luisa–. Y tal y como afirma David Foster en su estudio sobre el cine mexicano contemporáneo: "The representation of gender is an integral part of contemporary Latin American cultural production, and film is no exception" (98). *Y tu mamá* es un film lleno de silencios, cambios, secretos, alegorías, resentimientos y dicotomías.

Works Cited

Anderson, Jeffrey. "Ooh Mama!"

http://www.examiner.com/ex_files/default.jsp?story=X0405YTUMAMAw.

Aufderheide, Pat. "Y tu mamá también." *CINEASTE*. 27.1 (2001): 32-33.

Basoli, A. G. "Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón." *CINEASTE*. 27.3 26-29.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

Byrnes, Paul. "Y tu mamá también."

<http://www.smh.com.au/articles/2002/08/23/1030052968253.html>

Carreño, Mariana. "Moms away." <http://www.offoffoff.com/film/2001/ytumama.php3>.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

Ebert, Roger. "Y tu mamá

también." http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2002/04/040504.html.

Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University Press, 2002.

Lizarraga Cruchaga, Xabier. *Una historia sociocultural de la homosexualidad: notas sobre un devenir silenciado*. México, D.F.: Paidós, 2003.

Stuart, Jan. "Bye-bye, American Pie." *The Advocate*. (2002): 65.

Travers, Peter. "Y tu mamá también is a Sexual Grenade from Mexico." *Rolling Stone* 893 (2002):138.

Schmitz, Greg. "Y tu mamá también." <http://movies.yahoo.com/shop?d=hp&id=>

1808402932&cf=prev.

Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. Perf. Gael García Bernal, Diego Luna and Maribel Verdú. IFC Films, 2001.

**Is It Your Border or Mine? Linguistic Borders, Identity, and Subjectivity, in
Mexican, Mexican-American and Dominican Fiction and Film**

[Patricia Vilches](#)

Lawrence University

Gloria Anzaldúa states that "borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy" (Preface to *Borderlands*). Hence, the notion of a "border" that separates the Anglo world from the Hispanic/Latino (1) world is conceived from a Cultural Studies perspective as a physical, as well as a metaphysical place. That is, on the one hand we can deconstruct Latino subjectivity through a physical delineation of the frontier that separates the United States and Hispanic countries, such as the physical parameters that separate Ciudad Juárez from El Paso, Texas. At the same time, there exists a metaphysical concept of the border, as perceived by Latinos, in which a slow deterioration or break down of identity, a loss of memory or cultural amnesia, as well as an existential desire to fit into the Anglo culture, are part of Hispanic's everyday life.

In *Border Matters* (1997), José Saldívar attempts to comprehend the metaphysical journey experienced by his grandparents when, from one day to the next, the land in

which they lived was no longer Mexico, but instead part of their neighboring country, the United States of America. Saldívar states that he often wonders how life must have been for Reyes and Carmelita Saldívar,

my great-great-grandparents, to have been almost overnight ‘incorporated into the Union of the United States’ (Treaty of Guadalupe Hidalgo, article 9). I try to imagine what it must have been like for them to improvise a new kind of cultural citizenship in the face of a hyperauthoritative treaty —a text— U.S. empire, especially in justifying federal, state, and corporate ownership of former Nuevo Santander and Mexican lands (18).

From a postmodern perspective of disintegration of meaning and identities, in this essay I will examine how border consciousness asserts itself precisely at the crux of the dissolution of a consolidated sense of being. Because of a desire to improve their material and spiritual lives, Latin American immigrants leave their native (first) land for the United States. In their journey, usually as *mojados*, they begin a metaphysical journey, one that leads them toward an undesired isolation, sense of cultural Otherness, and inferior status. That is, poor farmers or working-class Latinos remove themselves from their lands to become, among other identities, buss boys or seamstresses at sweatshops. That is, the border turns Latinos into "aliens, *mojados*, wetbacks, welfare-parasites" and spics in America (Ruiz 357).

As stated by Delberto Dario Ruiz, the linguistic border "cut[s] tongues ... [and] contributes to the displacement of a people, their cultures and languages" (356). For this reason, and as a result of border crossing, I will examine linguistic dysfunctions between English and Spanish. My study includes "Matorrales," a short-story by

Mexican writer Carlos von Son. This story presents two mojudos that live on the physical and metaphysical linguistic border of their own existences, which underscores the endless identity journey of poor immigrants in the United States. At the same time, I will zero in on the linguistic disabilities of the transculturized García sisters in *How the García Girls Lost Their Accents* (1992), by Dominican American prose writer and poet Julia Álvarez. Concurrently, I will analyze current Mexican and Mexican-American cinema that depicts linguistic border identities. The films *El jardín del Edén* (2001), by Mexican director María Novaro, *El Norte* (1983), and *Mi familia* (1995), both by Mexican-American director Gregory Nava, will inform the various ways in which Latino subjectivity confronts the Anglo culture of the United States. Moreover, this study aims to highlight the "crossing over" of thinking and ideas. These include the intricate relationship between social class and education, as well as views about identity. For instance, in the works studied, the protagonists differ in social class and educational backgrounds, a fact which may separate their individual experiences in some respects; however, all the characters analyzed in this study share in and of themselves a sense of a breaking down in identity. From this perspective, in uncovering linguistic borders I wish to bring forth "a cultural unconscious common to [the protagonists'] historical community" (Leitch 95).

J. Douglas Canfield asserts in his research on border studies that his work *Mavericks on the Border* (2001), does not attempt solely to portray the marginal, or the "liminal space for Chicanos" (7), but to analyze the various venues of border subjectivities. In doing that, he offers space to Anglo authors who have written about the border, specifically, authors who deal with the American Southwest. Following these lines, in this study of film and fiction, I have extended linguistic border subjectivities to a narration that

includes political immigration —because of a severe right-wing military regime — from the Dominican Republic to the United States. For this reason, it is my intention to analyze multinational vignettes of linguistic border issues, concentrating on how the two languages, English and Spanish, interact with each other, the latter being a linguistic inferior, a *mojado*, but one that, nonetheless, refuses to disappear.

By focusing on the binary opposition that juxtaposes a Capitalist, dominant society with a perceivable inferior culture, my study follows very closely the work of Anzaldúa and Saldívar (and in this respect it departs from Canfield's objectives). In fact Fredric Jameson affirms that, even though postmodernism has blended "the relative autonomy" of culture, it does not necessary imply "its disappearance or extinction" (48). Hence, I reckon that an individual's first culture lives somewhat differently in each individual that crosses the border into the United States. In fact, as Amaryll Chanady proclaims in *Latin American Identity and Constructions of Difference*, postmodernism practices have debunked notions of "monolithic and exclusionary nationalist models in Latin America" (xli), making it problematic to unite the experience of Guatemalans, Mexican, Mexican-American and Dominicans. Nonetheless, I hope to demonstrate in my analysis that to an extent, border crossing —in order to escape poverty or political strife in one's first country— constitutes a common experience for Hispanics because it entails a permanent psychological disengagement with one's first culture *and* the foreign culture.

In *Borderlands/La Frontera* (1987), Anzaldúa states that "The U.S. Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country— a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and

unsafe, to distinguish *us* from *them* ... It is in a constant state of transition" (25). Hence, for Latinos living on the border, the use of English —the dominant language— and Spanish, becomes a coping mechanism, a tool for appropriating an intertwined lexica that becomes the individuals' mode of expressing their *diferencia*. From this perspective, von Son, Mexican critic and author, constructs and discusses border culture in *Qué de qué y otros cuentos* [What's Up and Other Tales], (2001). Specifically in "Matorrales," the Mexican author describes "a metaphor of the bushes that grow close to the river; these are bushes that have lost their roots. It is also a tribute to the heroic epic of immigrants" (Interview. Translation mine). (2) In his narration, von Son not only relates through language a break in identity experienced by individuals in a constant influx between the Mexican and U.S. border, but he also underscores via linguistic codes the various degrees to which we can distance ourselves from our first ethnic roots. In "Matorrales," two relatives meet at an unmentioned place, signaling the universal immigrant experience of the two men. Even though we know that we are somewhere around the U.S.-Mexican border, we are not told where specifically the narration takes place. This fact underscores the communal experience of the cousins and makes us see how they react and confront their harsh daily circumstances. One of the cousins has been on the U.S. side for a longer time, whereas the other has recently made the crossing:

Que pasó, carnal, te andaba yo buscando. Ambeces me parece que te traga la tierra.

Hierba mala nunca muere. Aquí ando, **men**. He andado ocupado en el jale, hay que hacer billete. ¿Pa' qué soy bueno?

Pos es que ya junté algunos dolaritos y no sé cómo mandarlos pa' mi pueblo. Mi

vieja ha de estar urgida de centavos. Ya sabes, la cosa por allá anda del carajo.

No guorris, may frien, ahorita los mandamos. ¿Cuánto juntaste? ¿Para que valga la pena, men. Sino te va salir caro.

Ah qué curioso. Pos son apenas doscientos, pero pal' frijol y la tortilla son buenos. Allá sí le van a rendir.

Oquey, vamos pues. Es aquí a la otra cuadra. ¡Cómon!

Orale, y gracias, mano

Ya estuvo, **may frien**. Vamos a la **licuor** por unas frías y nos las echamos en la esquina esa del parque. Total, allá no nos ve la patrulla, parecemos matorrales escondidos tras los matorrales. O qué, ¿te vas a 'pretar?

Lo que pasa es que no traigo ya feria, ¿no estás viendo que ya mandé lo que tenía?

Ai trit yu, man.

Chale, carnal, pos no te entiendo. Háblame en español.

... Ya vele entendiendo al inglés, mano ...

.....
.

¿Una qué?

Una **aplicación**, güey, una solicitud de empleo, tú sabes, como allá en México.

Eso es todo.

Pos es que la neta a veces nomás no te entiendo, mano, que **la marqueta**, que **la aseguranza**, que **la carpeta**, ¡que la chingada!

Ora, pues, pues qué quieres, aquí el español se está americanizando. Tienes que

aprender, mano, no van a cambiar solo pa' que tú les entiendas, pos qué crees.

(3) (von Son *Qué de qué* 111-116).

In the exchange between the two cousins, we learn that the apochado, rejected by both the Mexican and Anglo world, has found a much needed niche in the culture of the border, reflected in the fact that he speaks Spanglish to his newly arrived relative. In the narration, there is no true communication between the two individuals because the newly arrived relative has not mastered basic concepts in English, one of the key ingredients for understanding Spanglish. In fact, the newly arrived individual becomes acutely bothered by the constant usage of English expressions on the part of his cousin, signaling frustration and perhaps a sense of insecurity for his own future. The mojado attacks his cousin where it hurts the most; he calls him "pocho." In this respect, the linguistic disconnections and tensions relate to the two cousins on various levels. Firstly, for the exclusively Spanish-speaking individual, crossing the English barrier not only signifies a betrayal of one's culture, but it also signals a brutal necessity. On the other hand, the "pocho" represents the transnational Hispanic self that lives precisely between the double-crossing of two cultures, speaking and intertwining two languages, without expressing him/herself entirely well in either of them.

In von Son's "Matorrales," the "pocho" cousin, by asserting his subjectivity through the intertwining of English and Spanish, becomes a Chicano, which according to Jim Fogelquist, is a loaded term that has "cultural and ideological implications, which originate in ethnic, linguistic, educational and economic characteristics perceived by the members of the community which it is intended to signify" (35). On the other hand, the term itself can be perceived by groups outside of the Latino and Mexican American

community as a "signifier of cultural identity" viewed in crisis (Fogelquist 35). That is, if Chicanos are not truly Mexican (Hispanic) because they don't speak Spanish well, how could they be American if they conduct themselves in a way rejected by Anglo identity and subjectivity? For this reason, the term itself is preferred by Chicano academicians, who assert Chicano identity just at the crossing of Anglo and Hispanic world "by conscious choice" (Fogelquist 35). Of course, there is no universal agreement among Chicanos about being called Chicanos. One of the most well-known cases of a Chicano who rejects the term is Richard Rodríguez, who has been called "the Brown Uncle Tom" (cited in Fogelquist 35). (4)

Because of political turmoil in Latin America, many Hispanics brave the harsh crossing between Mexico and the U.S.A. border. These individuals attempt to find a better life in the U.S.A., sometimes through Church or government sponsorships, but, most frequently, by hiring coyotes that will cross them into America illegally. In an ironic turn of events, by supporting Latin American gorilla governments, the U.S.A and its policies have made poor Latin Americans abandon their first land to come to the U.S.A. Jameson refers to this phenomenon as "the ideology of the market" (260), which relates to the materialistic results of late Capitalism in which an imperialist culture determines and dictates the outcome of third world societies. Jameson declares: "Exchange value, or, more precisely, the money system, is ... the system of freedom and equality" (261). From this perspective, Gregory Nava, screenwriter and director of the film *El Norte*, portrays the lives of Enrique (David Villalpando) and Rosa (Zaide Gutierrez), two Guatemalan young people who are forced to flee their country because of political unrest. Their father has been killed by a repressive government and their mother has been made to disappear, symbolizing the thousands of politically disappeared in Latin

America. After finding an old acquaintance of their father, the two siblings decide that the only way to remain alive is if they go to El Norte. According to Dennis West, "*El Norte* was the first U.S. feature in the 1980s to portray believable and well-rounded Latin American characters attempting to take charge of their own troubled lives in the United States" ("Filming"). The film is divided into three parts: "Arturo Xuncax," which takes place in San Pedro, Guatemala, "El Coyote," which features Tijuana, and "El Norte, in which Nava highlights the myth of the Promised Land.

It is not enough for Rosa and Enrique to speak Spanish and Maya. They must confront various situations in which they do not share others' linguistic codes. Indeed, the dominant blabber-mouth coyote, who severely underestimates the siblings' resilience and thirst for survival, unwittingly tests Enrique and Rosa's ability to understand the language he speaks.

It is at the precise physical and linguistic demarcation, at the border between Mexico and the United States, that the three characters, one Mexican and two Guatemalans, realize that they do not necessarily understand each other. This linguistic confusion, then, becomes a metaphor for the metaphysical border that builds between the coyote and the siblings, the former who earns a living by tricking "pollos," and the latter who slowly realize that crossing the border has forever changed their lives.

Once they have crossed the border, the coyote and brother and sister are suddenly interrupted by the noise of two immigration patrols creaking leaves and bushes as they get near the threesome. For the coyote, that is a very familiar sound and, just like an animal in danger, he runs for cover. Enrique and Rosa, though, are not familiar with the ins and outs of the border, and they become easy prey for the two officers. As a segue,

the next scene presents the two siblings in an immigration office, being interrogated by one of the officers, who laconically types the information provided by Rosa and Enrique. As they had been advised by an elderly man before leaving Guatemala, it is best for them to dissemble and, thus, affirm a Mexican identity. Nonetheless, they are not believed by one of the immigration officers, who proceeds to talk to his partner.

I think these kids might not be from Mexico. I think they might be from Central America.

How do we find out, genius?

I've got a system. First, we ask them if they can read and write. Then, we ask them to sing the Mexican national anthem.

Yeah?

Well, if they can't sing it, then, we know that they didn't learn how to read or write in Mexican schools (*El Norte*).

The suspicious immigration officer turns to Enrique and Rosa and asks in Spanish:

"¿Sabes leer y escribir?" Because they don't understand English, the siblings do not know what the officer is up to, but, nonetheless, they grow even more suspicious when the agent addresses them in Spanish; hence, they confide with each other in Maya. They say to each other that they are not sure how to respond to the police officer. But, because of their precarious situation, they decide that they must continue concealing the truth about their real background so that they are "only" deported back to Tijuana.

While Enrique and Rosa are pondering how best to deal with their situation, the two officers have their own exchange: "What are they saying?" wonders the monolingual officer, "I don't know. They are not speaking Spanish. They must be speaking some

Indian language," responds the bilingual officer. Puzzled, the first officer responds in a terse way, signaling his frustration when realizing that his partner has been linguistically defeated: "Well, what the fuck good are you?" The bilingual officer, going for his final shot to determine that Enrique and Rosa are not Mexican, extends out a map on the table and asserts: "Señalen exactamente de dónde son." Enrique, when confronted with being deported to Guatemala, and not Tijuana, responds with confidence in "Mexican:"

Qué chingados, pues. ¿Qué es esta chingadera que me estás enseñando, pues?

Yo no sé qué chingadas me estás diciendo.

I don't know [says the monolingual officer]. It sounds like Mexican to me.

Oh, hell. I can't pin them down. Send them back to Tijuana. Who cares? (*El Norte*)

¿Por qué no? (Why not?) is the emblematic question posed by Tijuana residents regarding the existence of Tijuana (Davis 26). According to Mike Davis, "Tijuana seems to defy the ordinary laws of gravity" (26). In 2001, it had approximately 1.5 million inhabitants, more than its "rich twin" San Diego, "yet its formal economy and public budget are barely sufficient for a city one-third its size" (Davis 26). In *El Norte*, Nava depicts Tijuana as a place without law and private property. Indeed, nobody has set roots in Tijuana because it is nobody's final destination; it is the launching pad for crossing to El Norte, to manicured lawns and dreams of prosperity, as they are portrayed in the film. At the same time, and since Enrique and Rosa represent the more than 300 million people who cross the border each year, in the film, the U.S. Border Patrol plays a prominent role in Tijuana's identity. Rosa and Enrique, after being deported back to Tijuana finally meet Raimundo Gutiérrez (Abel Franco), the good coyote that had been

recommended by the elderly neighbor in Guatemala, and embark on their second chance to cross the border into the United States.

El Norte represents a crude border reality lived daily by Latinos. As it is stated in LearMedia, "this movie puts a face to those people and their day-to-day struggles here in this country. It's not always a pretty picture."

Nava was honored with an Oscar nomination for best original screenplay in a foreign film. In this respect, we must highlight the fact that the Regents of the Academy Awards designated *El Norte* as a foreign film. Hence, for the Academy, the depictions of Hispanic subjectivity within the United States was not considered an American reality, but a foreign one, an "other." In fact, Nava's *El Norte* is neither foreign nor American, it is a border film, depicting individuals who live at the border of two subjectivities. Because of Nava's desire to deconstruct social and political realities of Latinos who cross and live in the border, the director's more recent film, *Mi familia*, has been called the first Hispanic-American family saga, a Latino *Godfather*.

Anya Peterson Royce describes ethnic identity as values, symbols, and common histories that identify members of a group as belonging to a specific racial and cultural category (1-3). She adds that "everyone in a subordinate position is potentially an ethnic, it being the privilege of the dominant group to assign roles and lay down rules. Dominant groups rarely define themselves as ethnics" (3). Concurrently, in María Novaros film, *El jardín del Edén* (The Garden of Eden), she presents the stories of three women: Serena, Jeanie, and Liz. Of all the characters, Liz, La Chicana, embodies dispersed and displaced feminine ethnic identities in search of subjectivity, within the ironic landscape of Tijuana, in which "the interlocking of gender, race, ethnicity, class,

and sexuality shifts the focus of investigation from one aimed at explicating these elements to one whose goal is to determine what the connections are among these systems" (Miranne and Young 8-9). It is precisely in Tijuana where Liz, la Chicana, is on a quest to find herself, in a border city typified by "property enclosure .. [a] preference for enclosed spaces" that started with Spanish settlements during the colonial era and is still "strongly identified with Mexican and Mexican-American housescapes" (Arreola & Curtis 166). That is, a place closed from within, but, yet, open, or rather abandoned, as it was exemplified by Nava's *El Norte*, to all cultural and human expressions.

La Chicana Liz is criticized by Juana and other Tijuanaenses because of her misunderstanding of Spanish, and worse, her mispronunciation of her daughter's name Guadalupe, which is a reflection in the mirror —just like the interviewed Chicana— of her shattered sense of identity. Royce argues that progress stands in the way of ethnicity; that is, it is viewed as "transitional and will disappear with industrialization" (100). In this respect, we must assume that it was not Liz herself who willingly abandoned her Hispanic roots to better establish herself in the United States, but that perhaps it was her grandparents or parents who, in attempting to fit in within the dominant culture, chose to forgo their linguistic codes in Spanish in order to embrace the preferred dominant English codes. As a result, Liz crosses the border with "Guadalupee" in the opposite direction of her ancestors in order to search for an identity. Hence, while Serena —a Mexican--, Jeanie —a Gringa-- and Liz share some commonalities that include challenging the patriarchal discourse, the "national discourse," Liz must also contend with the fact that she is not perceived as having a true

nationality. That is, "for the Chicana, her national identity is often challenged" (Sandoval 213).

Liz' linguistic travails make us realize that "speaking and writing are discourses that orient and manipulate social interaction" (Ruiz 360). Anzaldúa declares that she has been confronted about her linguistic inabilities in Spanish. She declares:

Pocho, cultural traitor, you're speaking the oppressor's language by speaking English, you're ruining the Spanish language ... [but] Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language ... for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; for a people who cannot entirely identify with either standard ... Spanish nor standard English, what recourse is left to them but to create their own language? (77).

Concurrently, in asserting her Chicana identity, Anzaldúa expresses that hers,

is grounded in the Indian woman's history of resistance. The Aztec female rites of mourning were rites of defiance protesting the cultural changes which disrupted the equality and balance between female and male ... unlike Chicanas and other women of color who grew up white or who have only recently returned to their native cultural roots, I was totally immersed in mine (42).

In Liz's case, the Chicana of *El Jardín del Edén*, by settling in Tijuana with her daughter, she is confronting her roots in a nostalgic attempt to apprehend the "impact of one dominant culture over another ... allowing us to witness the resistance, transactions and assimilation, which are indispensable for one subaltern culture to adapt and survive within the dominant one" (Hernández Mora 195).

Border subjectivities reflect the transculturation of individuals who attempt to find a better niche in the U.S. after enduring political turmoil in their countries. In *How the García Girls Lost their Accents* (1992), Dominican-American writer and poet Julia Álvarez deconstructs Dominican identity and subjectivity from the perspective of the García family, especially the four García sisters, who initiate a process of transculturation the moment they are forced to leave their native land. The women of the text narrate and express their anxiety when they find themselves within the border of two cultures which "is focused repeatedly in the possibility of violence on the feminine body, in Santo Domingo (their place of origin, reneging and nostalgia), as well as in New York, a city where they arrive as confused immigrants" (Vilches 100). One of the main difficulties that the García family encounters when uprooting themselves from the Dominican Republic is adjusting to their xenophobic neighbors, who do not accept the idea of having their space invaded by non-Anglos:

The old woman from the apartment below, who had a helmet of beauty parlor blue hair, had been complaining to the super since the day the family moved in a few months ago. The Garcías should be evicted. Their food smelled. They spoke too loudly and not in English. The kids sounded like a herd of wild burros. The Puerto Rican super, Alfredo, came to their door almost daily. Could Mrs. García turn the radio down? Could Mrs. García maybe keep the girls more in line? The neighbor downstairs had been awakened by the clatter of their shoes on the floor ... [Sandi. One of the García sisters] did not like Alfredo [the super]; something about the man's overfriendliness and his speaking to them in English even though they all knew Spanish made her feel uneasy (Álvarez 170-171).

Royce states that "languages often become the symbolic focus of conflict" (157) signaling a fragmentation of ethnic diversity that is reflected in the adoption of a dominant language by an immigrant. In the *García Girls*, Carla, the older of the García sisters is not only teased at school for being a spic, but, she is humiliated by her lack of language abilities when telling the police about an incident with a flasher. Mamy, the one who speaks better English, feels that it is her duty to report the incident to the police, but has a difficult time conveying to her shy oldest daughter that she must tell authorities about the flasher. After she has finally convinced Carla to speak to the police, we are told that two Anglo-looking policemen arrive at the García household and, after a brief introduction, proceed to question Carla about her confrontation with the flasher. Unfortunately, in trying to dutifully reply, Carla realizes that she is at a loss for words, or rather, the precise vocabulary:

Carla thought hard for what could be the name of a man's genitals. They had come to this country before she had reached puberty in Spanish, so a lot of the key words she would have been picking up in the last year, she had missed. Now, she was learning English in a Catholic classroom, where no nun had ever mentioned the words she was needing. 'he had a string around his waist,' Carla explained ... and it came up to the front'—she showed on herself—'and here it was tied in a— ' She held up her fingers and made the sign for zero. 'A noose?' the gentle cop offered (Álvarez 163).

Unable to transmit an accurate message to the "gentle cop," Carla finds herself in a linguistic border in which neither Spanish nor English comes to her aide. She cannot communicate with others; Carla cannot relate to the "gentle cops" what she has been

subjected to by the flasher not only because she does not possess the linguistic codes in either of the two languages, but also because, by being a "spic" in an almost all white school, Carla has been ostracized and has not made the necessary ties with other teenagers.

The very title of Álvarez' most famous novel reflects the author's obsession with the ramifications of adapting to the dominant culture through loss of identity via linguistic assimilation. By losing their Spanish accents when speaking English, the García sisters experience life through binary linguistic oppositions, in which English slowly takes away the place of their native tongue, eroding their linguistic cultural space. Hence, they find themselves in New York, the new spicks on the block, not loved by their neighbors and without the ability to put down roots, always longing and, at the same time, rejecting the island that saw them grow (Vilches 108-109).

Yo, the true protagonist of *The García Girls*, is constantly underscoring the complex relationship of the linguistic *mojado*, who is not quite sure whether he/she understands what it is being said around him/herself. Yo, in being called "vivacious", has to consult the dictionary and upon learning the word's meaning in Spanish "[I] was relieved to find out it didn't mean I had problems. English was then still a party favor for me—crack open the dictionary, find out if I'd just been insulted, praised, admonished, criticized" (Álvarez 87). At the same time, Yo comes to terms with and philosophizes about the linguistic decisions made by bilingual individuals in acute social situations. Indeed, she and her sister must constantly choose between one linguistic code or another. Yo, whose birth name is Yolanda, metamorphoses in New York city into Yo, Joe, etc., while striving to find a niche in American society.

According to Álvarez' narration, the García girls arrived in the United States while young; therefore, they were able to cross the linguistic bilinguism threshold. Then, as Yo's friend poet desires to know, does Yo have the capacity to revert to her mother's tongue in a moment of acute emotion? But, is Spanish her mother tongue? Or, does she now possess two languages (two parents)? Spanish as the mother and English as the macho, overprotective, father. From a strictly linguistic viewpoint, bilingual children go from one linguistic code to the next, in a rather unconscious fashion, which, for adults it implies a failure to maintain linguistic separation (Malakoff and Hakuta 146). However, for Yo we cannot speak of either linguistic code because she first learnt Spanish in order to abandon it for English in New York. That is, Yo, and her three sisters, in wanting to possess the codes of Anglo society, destroy the little that they have left of their island memories. For this reason, they find themselves in a position in which code switching signals "the disintegration of Hispanic language and culture" (Malakoff and Hakuta 146).

Ruiz states that the phrase "Speak English, you are in America now!" has been forever ingrained in his psyche (355). By "cutting" tongues, as Ruiz explicitly calls it, the enforcement and acquisition of the dominant language contributes to the "emergence of alternative identities and practices" (361). In this study, I believe that through the framework of Mexican and Dominican literary texts, and Mexican and Latino border films, I have been able to present a glimpse of the linguistic border that presents itself physically as well as metaphysically, "wherever two or more cultures edge each other ... where the space between two individuals shrinks with intimacy" (Anzaldúa).

Notes

(1). Much debate has been triggered by the terms "Hispanic" and "Latino." Darryl Fears, staff writer for the *Washington Post* ponders the various views held by prominent Latinos about both terms. For instance, Sandra Cisneros rejects the term and calls it a "slave name" because it links Latinos to Spanish colonial subjugation. On the other hand, there are other Hispanics who feel that the term recognizes the eternal link with Spain ("Latinos or Hispanics?"). In this essay, both terms will be used alternatively in order to emphasize a sense of border subjectivity even in the terms "Latino" and "Hispanic."

(2). "Matorrales" es la metáfora de los matorrales al lado del río que pierden sus raíces y un tributo a la heroica épica de los inmigrantes.

(3). What's up, mano, I was looking for you. Sometimes it seems as if I can never find you / Bad herb never dies. Here I am, man. I've been busy with work. One must make money. What do you need? / It's that I've got some dollars together and I don't know how to send them to my town. My old lady must be really needing for some dough. You know, things are not good down there. / Don't **worries** (worry), my friend, we will send the money now. How much did you manage to save? It'd better be a lot 'cause it's gonna cost you / What do you care? Well, no more than two hundred, but they are good for frijoles and tortillas. They will be good down there. / Okay, let's go, then. It's on the next block. Come on! / Orale, and thank you, man./ Don't worry, **may frien** (my friend). Let's go to the liquor store for some brews and we can drink them in the corner in the park. That way, the patrol cannot see us, we will look like matorrales (bushes), hidden behind matorrales. Or, what, you are not gonna offer? / The thing is that I don't

have any more money. Can't you see that I already sent what I had? / **Ai trit yu, man** (I will treat you, man) / Come on, carnal, speak to me in Spanish / ... It's about time you understand English ... / ... You said you were going to get a **grin car** (green card) and your social security. What happened? / Here they are / Let me see. **Orray** (All right). They almost look real. **Jau mach?** (How much?) / Ninety for the two of them. But, speak to me in Spanish, mano. You are apochado (culturally Americanized). You are gonna forget Spanish if you continue talking like this. Give me a brew. / Tomorrow I'll go talk to that Chicano that hires us to work in construction. He's a bit of a pain because he thinks he is better than us because he was born on this side ... Don't laugh when he speaks to you, because if you think I'm a pocho, wait 'til you hear him. He says everything backwards, and he says things like he is speaking to your back instead of saying that he will call you back. But, if you laugh, he gets mad. But don't pay attention to him, you just do your job well and with deaf ears. Overall, what's important is that you can't be on the street corner at four in the morning looking for a job to see if you get one. And, scared about the migra. Here at least you know that the job is sure, and I think that they are looking for somebody that knows how to pour cement and work the brick. You can do those things, no? / Say, are still staying in that little house? / Yes, man, but every time it smells worse. Last week we were only four and now we are seven. At night time it reeks. Imagine, after eating burritos for dinner, man. And there are some who don't bathe often. We can't fit in that house. And then the heat, it's like a smelly oven. The truth is that it's for the chingada. But now with Negro and Carasucia we want to rent a little place. That's why I need a job. I don't want to end up sleeping in the green house, like those guys. /

(4). Scott London, in an interview with Richard Rodriguez asserts that *The Hunger of Memory: The Education of Richard Rodriguez* (1982), "was a searching account of his journey from being a 'socially disadvantaged child' to a fully assimilated American, from the Spanish-speaking world of his family to the wider, presumably freer, public life promised him by English" ("Crossing Borders"). Indeed, Rodriguez felt that in order to adapt to the United States, he had to let go of "his past, his family, and his culture." Only by doing that he could become a new person, an American. Indeed, in his quest to detach himself from his own roots, he finds in American culture the perfect milieu to devoid himself of *la familia*. Rodriguez states: "Americans like to talk about the importance of family values. But America isn't a country of family values; Mexico is a country of family values. This is a country of people who leave home" ("Crossing Borders").

Scott also affirms: "While [*The Hunger of Memory*] generated widespread critical acclaim and won several literary awards, it also stirred up resentment among those offended by Rodriguez's strong stand against bilingual education and affirmative action. Some Mexican-Americans called him *pocho* -- traitor -- accusing him of betraying himself and his people. Others called him a 'coconut' - brown on the outside, white on the inside. He calls himself 'a comic victim of two cultures'" ("Crossing Borders").

Works Cited

Álvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*. Plume Contemporary Fiction, 1992.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2nd edition. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

Arreola, Daniel D. & Janes R. Curtis. *The Mexican Border Cities: Landscape, Anatomy, and Place Personality*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1993.

Burke, John Francis. "U.S. Hispanic Theology and the politics of Border Crossings" 'We Hold These Truths' from the Frontera." *The Review of Politics* 60 (1998): 108. Accessed January 28, 2004. <http://web1.infotrac.galegroup.com>. 36 paragraphs.

Canfield, J. Douglas. *Mavericks on the Border: The Early Southwest in Historical Fiction and Film*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.

Chanady, Amaryll. *Latin American Identities and Constructions of Difference*. Amaryll Chanady, ed. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1994.

Davis, Mike. *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the U.S. City*. London & New York: Verso, 2001.

Fears, Darryl. "Latinos or Hispanics? A Debate About Identity". [Washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com).

August 25, 2003. Accessed February 5, 2004

<http://www.washingtonpost.com/ac2/wpdyn?pagename=article&node=&contentId=A40006-2003Aug24¬Found=true>>

Mi familia. Director Gregory Nava. Screenplay Gregory Nava and Anna Thomas, 1995.

Fogelquist, Jim. "Ethnicity, Sexuality and Identity in the Autobiographies of Richard Rodriguez." *Double Crossings. EntreCruzamientos*. Edited by Mario Martín Flores and Carlos von Son. New Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2001.

Hernández Mora, Judith. "La cultura chicana: Más allá del inglés y del español." *Double Crossings. EntreCruzamientos*. Edited by Mario Martín Flores and Carlos von Son. New Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2001.

Jameson, Fredric. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1994.

El Jardín del Edén. Director María Novaro. Screenplay María Novaro and Beatriz Novaro, 1994.

LearMedia. *El Norte*. Accessed March 24, 2004

< http://www.learnmedia.ca/product_info.php/products_id/799 >

Leitch, Vincent B. *Theory Matters*. New York: Routledge, 2003.

London, Scott. "Crossing Borders: An Interview with Richard Rodriguez".

ScottLondon.com. Accessed March 16, 2004

< <http://www.scottlondon.com/interviews/rodriguez.html> >

Malakoff, Marguerite and Kenji Hakuta. "Translation Skills and Metalinguistic Awareness in Bilinguals." *Language Processing in Bilingual Children*. Ellen Bialystok, Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Miranne, Kristine B. And Alma H. Young. Editors. *Gendering the City: Women, Boundaries, and Visions of Urban Life*. London & Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000.

El Norte. Director Gregory Nava. Screenplay Gregory Nava and Anna Thomas, 1983.

Rosario-Sievert, Heather. "Conversation with Julia Álvarez." *Review: Latin American Literature and Arts* 54 (1997): 31-37.

Royce, Anya Peterson. *Ethnic Identity: Strategies of Diversity*. Blomington, Ind.: Indiana University Press, 1982.

Ruiz, Delberto Dario. "Teki Lenguas del Yollotzín (Cut tongues from the Heart): Colonialisms, Borders, and the Politics of Space." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century* Edited by Arturo J. Aldama and Naomi H. Quiñonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Saldívar, José. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Sandoval, Anna M. "Unir los lazos: Braiding Chicana and Mexicana Subjectivities." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century* Edited by Arturo J. Aldama and Naomi H. Quiñonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Vilches, Patricia. "La violencia pública/íntima hacia la subjetividad del cuerpo femenino en Julia Álvarez y Rosario Ferré." *Taller de Letras* 32 (2003): 99-112.

Von Son, Carlos. *Qué de que y otros cuentos*. Salta Editorial Argentina, 2001.

_____. Interview: "Los cuentos de *Qué de qué*". E-mail sent to Patricia Vilches on Thursday, February 20, 2003.

West, Dennis. "Filming the Chicano Family Saga: Interview with Director Gregory Nava." *Cineaste* Volume 21, n 4 Fall, (1995): 26. Accessed January 28, 2004.
<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/NavaInterview.html>. 3 pages.

Ensayos/Essays

Crítica filosófica en *Primero Sueño*

[Carlos M. Andrés Gil](#)

California State University-Stanislaus

Once upon a time, in some out of the way corner of that universe which is dispersed into numberless twinkling solar systems, there was a star upon which clever beasts invented knowing. that was the most arrogant and mendacious minute of "world history", but nevertheless, it was only a minute. (1)

Se ha señalado repetidamente la influencia de Luis de Góngora y en especial del *Polifemo* y las *Soledades* en la elaboración del poema filosófico de Sor Juana Inés de la Cruz *Primero Sueño*. Tal influencia nos parece innegable y ha sido ya suficientemente analizada por autores tan diversos como José Gaos, Octavio Paz o Georgina Sabat de Rivers.

Vamos a dedicar el presente estudio del poema de la monja mejicana a seguir la pista de dos influencias que hasta el presente parecen haber pasado casi desapercibidas cuando

no infravaloradas por la crítica y que a nuestro juicio resultan al menos tan decisivas como las ya señaladas por la crítica en la confección del poema, ya que nos proporcionan nuevas claves para su interpretación.

La primera de ellas tiene su núcleo en el texto platónico conocido como el "mito de la caverna", y que se encuentra en el final del libro sexto y comienzo del libro séptimo de *La República*. La segunda es la poesía de Juan de Tassis, conde de Villamediana.

El mito de la caverna en el *Primero Sueño*.

Mucho se ha hablado de neoplatonismo y de neoaristotelismo en el poema que nos ocupa. Quizá quien ha llevado estas ideas a un mayor extremo es Sabat de Rivers, cuando en la segunda parte de su libro *El "Sueño" de Sor Juana*, clasifica la parte central del poema bajo los epígrafes respectivos de "Intuición neoplatónica" (versos 292-339) y "Raciocinio neoaristotélico" (versos 495-826). Sin embargo, analizando el poema, se nos hace difícil vislumbrar en él las enéadas plotinianas o incluso las esferas armónicas de un Fray Luis de León... a no ser por las reminiscencias que del mismo Platón se encuentran en estas teorías que derivan de su obra.

En el llamado mito de la caverna, los prisioneros no ven nada más que las sombras proyectadas en la pared de enfrente y están convencidos de que estas sombras son la única y verdadera realidad. El prisionero que se arriesga a liberarse de las cadenas, puede ver los simulacros que se mueven detrás de ellos, y si sale fuera de la caverna podrá llegar a contemplar, una vez habituado a la luz del día, las "verdaderas realidades" de las que los simulacros no son más que copia e imagen.

El filósofo, por su parte, sería el prisionero liberado de las cadenas, que, una vez que ha acostumbrado su vista a la luz del día, puede contemplar las *formas* que se pueden pensar, pero no ver": la realidad verdadera de la que las sombras son una mera copia, imitación o imagen.

Por otra parte, en el mundo exterior a la caverna, el mundo del orden inteligible, existe una división más de grados o momentos, el primero de los cuales es no-verdadero en relación con el segundo. El primer momento corresponde a la ciencia del geómetra, que basa su conocimiento en hipótesis o postulados que se aceptan sin más como premisas: todas sus demostraciones dependen de la verdad de estos postulados, en sí indemostrables. Así, según Platón, para que se pueda lograr el verdadero conocimiento, es necesario que éste se libere del uso de imágenes y también del carácter hipotético propio de la ciencia matemática, para llegar así al "principio no hipotético de todas las cosas", es decir, al contenido inteligible original: la punta de la pirámide de la que depende el conocimiento de todo el mundo inteligible.

Este principio se encuentra representado en la alegoría platónica por el Sol, que representaría lo que Platón llama en otros lugares la "forma del Bien", de la que depende el conocimiento de todo el mundo inteligible estudiado por la dialéctica platónica. Este término no tiene sólo un significado moral, sino también estético y gnoseológico, con dos funciones principales: 1) así como el Sol proporciona a los objetos visibles el poder de la visibilidad, la "forma del Bien" proporciona la verdad a los objetos inteligibles y el poder de conocer al alma que conoce; es pues, principio de verdad; y 2) de la misma forma que el Sol, estando más allá del mundo de la generación y la corrupción, aporta la energía para el crecimiento y la nutrición de los objetos

visibles, de "la forma del Bien", estando más allá de toda esencia, se deriva la misma existencia y esencia de los objetos cognoscibles.

Desde este principio no hipotético, dice Platón, se puede descender hasta la base del mundo inteligible, en un sistema completo de formas, presididas por la forma del Bien, y a este sistema (de forma piramidal) es a lo que Platón llama dialéctica.

Pero antes de ver en qué forma critica sor Juana en su *Sueño* la filosofía platónica comencemos por observar cómo se encuentran los elementos apuntados hasta ahora en el poema. Comienza *Primero Sueño* con la descripción de la sombra piramidal "funesta" proyectada por la Tierra hacia el espacio. Dice Sabat de Rivers al respecto:

La sombra literalmente significa la noche que envuelve la tierra y se puebla de "nocturnas aves" silenciosas. Tal recuerdo de la cueva de Polifemo no deja de tener su importancia estructural, pues lo mismo que en el *Polifemo* de Góngora, según la interpretación de Dámaso Alonso, en el sueño de Sor Juana hay un juego constante de sombras y de luces, un violento "chiaroscuro barroco (Sabat de Rivers, 131).

Sin embargo, como ya hemos apuntado, existen razones para pensar que la cueva que tiene más importancia estructural en el poema no es la de Polifemo, sino la de Platón. Observemos en primer lugar el papel que representan las "aves nocturnas", "oscuras" y "graves" de los versos 21 a 24:

sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía

Teniendo en cuenta por una parte la biografía de sor Juana, y por otra su más que probable lectura de *La República* de Platón, bien pudieran referirse estas aves oscuras y graves, a los sacerdotes de negra sotana que ya desde san Pablo ordenaban callar a las mujeres en la Iglesia (2), y a la vez con los portadores de simulacros en la caverna platónica. Esta interpretación se confirma, cuando después de que Nictimene llega a "los lucientes/ faroles sacros de perenne llama"(v. 32-33), aparecen en escena los murciélagos:

segunda forman niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas (v. 44-46)
...
que el tremendo castigo
de desnudas les dio pardas membranas
alas tan mal dispuestas
que escarnio son aun de las más funestas (v.49-52)

Se puede interpretar la historia de las tres hijas de Minias convertidas en murciélagos por descuidar el culto de Baco como alusión indirecta a lo que sucede a los eclesiásticos que se ocupan en tareas ajenas a la verdadera religión: proyectada su sombra contra una pared, gracias a la luz de las "claraboyas" y los "lucientes faroles", de pájaros quedan convertidos en murciélagos: "aves sin pluma aladas", y cuyas alas no son sino un simulacro y "escarnio" de las más funestas alas (las de las "nocturnas aves" del verso 22). Estas sombras forman el espectáculo esperpéntico de la "no canora capilla pavorosa", que lejos de entretener, aburre y provoca sueño en el espectador:

Este, pues, triste son intercadente
de la asombrada turba temerosa
menos a la atención solicitaba
que al sueño persuadía (3) (v. 65-68)

También hacia el final del poema, en los versos 873-886 encontramos una descripción de lo que ha sido tradicionalmente interpretado como la linterna mágica de Kirche. Sin embargo, no podemos ignorar el hecho de que estos versos reflejan también fielmente la descripción del proceso de proyección de los simulacros contra la pared que miran los prisioneros en el mito de la caverna platónica:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.

Es decir, lo que no es nada, ni aun superficie, es decir, las sombras, es juzgado por los que las contemplan sin haber nunca conocido otra cosa como la realidad tridimensional misma (4): "cuerpo adornado de todas dimensiones". Y de la mano de este inaudito espectáculo, entramos, literalmente, en el *Sueño*, en un sopor universal que lo invade todo, y en el que hasta el alma humana queda "suspensa del exterior gobierno" (v. 93) Para completar el cuadro de imágenes que bien pudieran haber sido tomadas directamente del mito de la caverna de Platón (5), reparemos en la descripción de los ojos deslumbrados que, acostumbrados a la oscuridad, no resisten la luz del Sol:

Mas como al que ha usurpado
diurna obscuridad, de los objetos
visibles los colores,
si súbitos le asaltan resplandores,
con la sobra de luz queda más ciego
[...]
y a la tiniebla misma, que antes era
tenebroso a la vista impedimento,
de los agravios de la luz apela,
y una vez y otra con la mano cela
de los débiles ojos deslumbrados
los rayos vacilantes... (vv. 495-509 y ss.)

Por otra parte, la descripción que hace Sor Juana de las figuras mentales que sólo son visibles para los ojos del entendimiento, no podría ser más congruente con la teoría platónica de las ideas-forma:

así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba. (vv. 280-91)

Y al igual que todas las ideas platónicas participan de la idea del Bien, punta de la pirámide, y a la vez, en cierto modo, más allá de ella, el alma en el *Sueño* llega a contemplar y "participar" de un "alto ser":

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquélla contemplaba,
participada de alto ser, centella
que con similitud en sí gozaba (vv. 292-6)

Las semejanzas son demasiado evidentes para que el "alto ser" aquí mencionado pueda dejar de identificarse con la idea platónica de Bien, presente por participación en todas las demás ideas, mucho más que con la divinidad deísta que postula Octavio Paz

siguiendo en esto a Ricard: "El intelecto, vuelta el alma a "su ser inmaterial", se contemplaba como una centella del Alto Ser. Esta es la primera mención de la divinidad en el poema. Sor Juana no escribe Dios sino Alto Ser. Deísmo racionalista, según conviene el mismo Robert Ricard"(490). Sor Juana no escribe "Dios", pero tampoco "Alto Ser" (con mayúscula), sino simplemente "alto ser", porque con esa expresión no se está refiriendo a la divinidad (6).

Las pirámides

Analizaremos a continuación la parte correspondiente a los versos 340-84, que consideramos central en el poema de sor Juana. No pensamos que se trate de un intermedio lúdico, como parece sugerir Méndez Plancarte en su prosificación del *Sueño*, cuando lo titula "Intermezzo" de las Pirámides" (7). Tampoco se trataría de que las pirámides representen el alma humana, idea que Sabat de Rivers toma de Vossler: "Recordemos la importancia de las pirámides como representación del alma" (8) (106). Ni mucho menos de un simple uso del "tópico de las Pirámides" recogido de otros poetas como Cepeda, Jáuregui, los Argensola o Lope de Vega, según parece sugerir Sabat de Rivers (106-7).

Ni intermedio lúdico, ni aspiración del alma ni nota culturalista que refleja un tópico del Renacimiento: las Pirámides de *Primero Sueño* son concretamente un símbolo detallado y complejo de los sistemas platónico y aristotélico (9), que revelan por una parte un conocimiento profundo por parte de sor Juana de estos filósofos, y por otra, un distanciamiento crítico que creemos central para el entendimiento del poema (10).

En esta parte del poema se expresa una crítica devastadora a los sistemas filosóficos de Platón y Aristóteles, como representantes de los intentos más totalizadores hasta aquel tiempo por llegar a la comprensión y al conocimiento del mundo. Esta crítica estaría condensada en el primer mensaje del poema, que en palabras de Octavio Paz no sería sino "la idea de que el saber es imposible" (497).

En su hermoso ensayo sobre "el sueño creador" afirma María Zambrano que, "ante la totalidad, en sueños simbólicamente, en la vigilia, en virtud de ciertos "suspensos" que en el vivir intervienen, el ser humano se siente y aun se ve como ante una montaña inaccesible o como ante un desierto sin límites, o ante una extensión inerte" (11). Y continúa: "A la imagen de la montaña que se presenta en esta situación, corresponde, sin duda, la pirámide en que la conciencia la transforma, racionalizándola. Y al entrar en razón esta imagen de los sueños, adquiere entonces la plenitud de su carácter simbólico" (49, el subrayado es mío, C.A.). Esta observación de María Zambrano resulta especialmente reveladora precisamente porque no está hablando específicamente de Sor Juana. En términos similares se refiere Octavio Paz a la extensión ante la que se enfrenta el alma en el poema que nos ocupa: "El alma está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin nombre y sin límite" (471). En algún momento llega Paz a rozar la interpretación concreta que aquí damos de las pirámides de *Primero Sueño*, como símbolos de los sistemas filosóficos de Platón y de Aristóteles:

el paisaje del poema es mental. Las pirámides egipcias aparecen como alegorías del alma y de su aspiración hacia la luz de arriba. Sor Juana describe un paisaje simbólico que puede leerse como una verdadera escritura. El significado de ese

texto de piedra es la teología platónica: el ansia del alma por ascender hacia su origen (491, el subrayado es mío, C.A.).

Veamos cómo la primera pirámide representa concretamente lo que Octavio Paz llama "la teología platónica", es decir, el sistema de ideas que se relaciona dialécticamente y por las que "se asciende y se desciende" gracias a los procesos inversos de la unificación y la división (12).

Es en los versos 540-556 donde Sor Juana da el primer salto, al pasar de la exposición a las críticas que el propio Platón efectuó de su propia teoría en un diálogo posterior, el *Parménides*. En el poema de Sor Juana el alma instruida en la dialéctica platónica no es capaz de subir y bajar la pirámide del conocimiento con los instrumentos de la unificación (combinación) y la división (separación), sino que ambos sirven para poner de manifiesto la diversidad y el caos más absolutos (13):

no de otra suerte
el alma, que asombrada
de la vista quedó de objeto tanto,
[...]
inordinado caos retrataba
de confusas especies que abrazaba
-sin orden avenidas,
sin orden separadas,
que cuanto más se implican combinadas
tanto más se disuelven desunidas
de diversidad llenas-

Los últimos cinco versos contienen la crítica que Platón lleva a cabo de su propia teoría de las ideas en los diálogos tardíos, especialmente el *Sofista* y el *Parménides*, en cuya parte segunda se discuten problemas como la extensión de las ideas separadas, el dilema de la participación y la paradoja de la divisibilidad (14).

En el *Sofista*, Platón estudia el problema especial que plantea la idea de "lo Otro". Si no existiera tal idea, no podríamos distinguir unas ideas de otras. Pero en un mundo inmutable como es el de las ideas platónicas, cada idea debe ser igual a sí misma, y por tanto la idea de lo Otro debe acoger en sí también su contraria: la de "lo Mismo", lo cual implica una contradicción. Existe también el problema de la regresión *ad infinitum* (como en el problema llamado "del tercer hombre"), que se plantea para cada idea, como en el ejemplo de lo "grande" que encontramos en el *Parménides* (15):

En *Primero Sueño* se pone precisamente de manifiesto la violencia y el fracaso que supone el intento de ceñir los objetos al "pequeño vaso" de las ideas:

"ceñiendo con violencia lo difuso/de objeto tanto, a tan pequeño vaso" (vv. 558-9)

Pero aún hay una referencia más al fracaso del intento de conocimiento que supone la metafísica platónica en los versos 560 y ss. del *Sueño*:

Las velas, en efecto, recogidas,
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante
-buscando, desatento,
al mar fidelidad, constancia al viento-,

mal le hizo de su grado
en la mental orilla
dar fondo, destrozado

La impresionante imagen del naufragio nos parece digna de atención por varias razones. En primer lugar, porque hace referencia a la que Platón utiliza en el *Fedón*: "the second sailing", literalmente "el segundo viaje en barco" para referirse precisamente al recurso a las propias fuerzas cuando la ayuda exterior de los vientos resulta vana. En palabras de Benardete: "When the winds fail, the sailor turns to oars. He relies no longer on any help outside himself. Socratic philosophy, as we know it from Plato, is the practice of this so-called second sailing" (2).

La imagen de la recogida de velas (ya que uno no puede fiarse del mar y del viento, por naturaleza impredecibles), no solamente permite a Sor Juana expresar el fracaso de la filosofía platónica usando una imagen tomada del propio Platón, sino que le permite conectarla con la filosofía aristotélica como si de la historia de un único "espíritu humano" (16) se tratara: el espíritu derrotado da en la orilla "besando arena a arena/de la playa el bajel, astilla a astilla". Es decir, se trata de una vuelta a lo concreto en toda regla, y no exactamente por prudencia como afirma Paz: "El intelecto mismo se embotó [...] Entonces, prudente, dejó la alta mar y se acogió a "la orilla mental"" (492). Para entender esta imagen del poema, debemos reparar en que esta atención a los objetos sensibles del mundo es precisamente lo que preconiza Aristóteles en su filosofía. El estagirita sólo considera reales, es decir, capaces de existencia separada, a las "sustancias primarias" (la primera de las diez categorías aristotélicas): las cosas singulares concretas que son un "qué" (y que por tanto tienen *quiddidad*) (17). El resto,

"sustancias segundas", cualidades y atributos (de los que trata el resto de las categorías) no son sino en virtud de ser dichas "de" o "en" la sustancia primaria. Nos parece que no a otro movimiento que el paso de la filosofía platónica a la aristotélica ("ciencia de los universales", v. 588) pueden referirse los versos:

más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son categorías (vv. 576-82)

Es decir, al revelarse la filosofía de Platón como inadecuada, es necesario retroceder y empezar a considerar las cosas como sustancias primeras particulares: lo que hace la filosofía de Aristóteles (18). Ésta, partiendo de las sustancias primarias como base, va comprendiendo el orden relativo de todo lo real mediante la inclusión de los particulares en especies (lo que Aristóteles llama sustancias segundas), éstas en géneros, etc. En otras palabras, se trata de llegar a lo universal partiendo de lo particular. La intuición platónica se reveló ineficaz; ahora se hace necesaria la deducción aristotélica, que con el instrumento de la lógica silogística es capaz de pasar de unos conceptos a otros deductivamente:

[reparando]

...

de no poder con un intuitivo

conocer acto todo lo criado,
sino que, haciendo escala, de un concepto
en otro va ascendiendo grado a grado,
y el de comprender orden relativo
sigue, necesitado
del entendimiento (vv. 591-7, el subrayado es mío)

Es decir, el entendimiento está "ascendiendo grado a grado", y altivo (como Faetón),
cultivando las diferentes facultades, sube los altos escalones que le conducirán de nuevo
a la cumbre de la nueva pirámide:

al palio glorioso
del empeño más arduo, altivo aspira,
los altos escalones ascendiendo
-en una ya, ya en otra cultivando
facultad-, hasta que insensiblemente
la honrosa cumbre mira
término dulce de su afán pesado (vv. 606-612)

Pero este ascenso por la segunda pirámide no es sólo el del espíritu humano a través de
la filosofía aristotélica, sino también el de la propia Sor Juana en tanto que estudiosa de
la misma (19):

De esta serie seguir mi entendimiento
el método quería,
o del ínfimo grado

del ser inanimado

[...]

pasar a la más noble jerarquía (vv. 617-24)

Ahora bien, esta segunda pirámide del conocimiento también resulta vana:

Estos, pues, grados discurrir quería

unas veces, pero otras disentía,

excesivo juzgando atrevimiento

el discurrirlo todo,

quien aun la más pequeña,

aun la más fácil parte no entendía

de los más manuales efectos naturales (vv. 704-11)

Es decir, le parece a sor Juana absurdo un "conocimiento" que se precia de penetrarlo todo, pero que se revela incapaz de explicar las cosas más sencillas (20). Aquí se deja translucir una evidente simpatía por el conocimiento científico positivo, como el que esclarecería el curso de una fuente subterránea o los "accidentes" de una flor, en contraste con los "Ícaros de discursos racionales", representantes de la pretensión de conocimiento "piramidal" y absoluto de la metafísica tradicional. Como dice Octavio Paz: "El entendimiento no llegó a recorrer todos los grados del conocimiento. No pudo comprender ni siquiera lo más simple, como averiguar el curso caprichoso de una fuente subterránea -pretexto para una digresión mitológica- ni la razón de la forma, el aroma y los colores de una flor - nuevo pretexto, ahora para variaciones más o menos afortunadas sobre los tópicos culteranos acerca de las flores - ni, en fin, el tránsito del individuo a la especie y al género" (495). Debemos aclarar que se trata de un fracaso

tanto de la filosofía de Aristóteles (21) (la segunda pirámide), como del Entendimiento del espíritu al que antes nos referíamos, como del de la propia Sor Juana tratando de seguirlos. Pero a partir del verso 781 entra en escena Faetón, y con él lo que consideramos la otra influencia decisiva en el poema "Primero Sueño": la poesía del conde de Villamediana.

Faetón

La presencia de las obras de Juan de Tassis en la biblioteca de sor Juana se encuentra documentada (22) y puede fácilmente corroborarse a través de la gran influencia que podemos rastrear de la poesía del conde madrileño en la de la monja mejicana. Y uno de los textos de sor Juana donde la influencia del conde de Villamediana se hace más patente, es precisamente en el *Primero Sueño* a través del uso de los mitos de Ícaro y Faetón, de importancia capital en el poema.

Sabat de Rivers menciona el hecho de la asiduidad con que el mito de Faetón aparece en Sor Juana: "Sor Juana trata este mismo tópico en otras de sus composiciones; era verdaderamente obsesionante para ella" (87). Y más adelante dice que "frecuentemente (Faetón) es para Sor Juana símbolo de audacia" y no solamente de audacia, sino también el símbolo de que "la osadía enardece en vez de hacer escarmentar" (87). Ahora bien, éste es precisamente el sentido que el conde de Villamediana le da al mito de Faetón (y también al de Ícaro). Sin embargo, en las posibles fuentes que Sabat de Rivers menciona para este tema: Fray Luis de León, Góngora, Bocángel o Trillo... falta precisamente Villamediana.

Octavio Paz sí se ha percatado de que el Faetón de Villamediana y el de Sor Juana están movidos por el mismo motor, aunque postula, no sin cierta razón, que "el héroe de Sor Juana es más complejo: es ella misma; aunque también está movido por la ambición de gloria, se siente atraído por una pasión desconocida por Villamediana: el amor al conocimiento" (504). Si bien es cierto que la pasión por el conocimiento en sor Juana es en el conde una pasión de otro tipo, creemos, contra lo que opina Paz, que el héroe que fascinó a ambos es fundamentalmente el mismo y eso explica en buena medida la afinidad y el interés de sor Juana por Villamediana. Para entender esta afinidad así como la crítica radical de todo afán de conocimiento metafísico (23) que según hemos mostrado se contiene en el poema, resulta de gran ayuda el final del ensayo de Nietzsche titulado *On the Pathos of Truth*:

This (se refiere a la aniquilación) would be man's fate if he were nothing but a knowing animal. The truth would drive him to despair and destruction: the truth that he is eternally condemned to untruth. But all that is appropriate for man is belief in attainable truth, in the illusion which draws near to man and inspires him with confidence. Does he not actually live by means of a continual process of deception? Does nature not conceal (24) most things for him, even the nearest things - his own body, for example, of which he has only a deceptive "consciousness"? He is locked within this consciousness and nature threw away the key. Oh, the fatal curiosity of the philosopher, who longs, just once, to peer out and down through a crack in the chamber of consciousness. Perhaps he will then suspect the extent to which man, in the indifference of his ignorance, is sustained by what is greedy, insatiable, disgusting, pitiless, and murderous - as if

he were hanging in dreams on the back of a tiger (65, los subrayados son míos, C.A.).

Pero el "sueño" del filósofo a lomos del tigre consiste, en el caso de sor Juana en, por una parte, dejar de creer en la accesibilidad de la verdad, y por la otra, en aceptar valientemente el galope a lomos del tigre (y esto es precisamente lo que tiene en común con Villamediana), como corresponde a la apuesta por el arte, frente a la filosofía (25) . Por eso, frente a un tratado filosófico que osa llamarse "filosofía primera", sor Juana opone un poema titulado "Primero Sueño".

Notas

(1). Es el comienzo de su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y que también incluye en *On the Pathos of Truth*.

(2). Esta interpretación ha pasado aparentemente inadvertida por la abundante crítica feminista sobre la obra de Sor Juana.

(3). Subrayado mío, C.A. Nótese que la palabra "asombrada" tiene aquí probablemente más que ver con "sombra" que con "asombro".

(4). Leemos en Platón: "in every way such prisoners would deem reality to be nothing else than the shadows of the artificial objects" (Republic, 515c).

(5). El texto de *La República* dice: "When one was freed from his fetters and compelled to stand up suddenly and turn his head around and walk and to lift up his eyes to the

light, and in doing all this felt pain and because of the dazzle and glitter of the light, was unable to discern the objects whose shadows he formerly saw, what do you suppose would be his answer if someone told him that what he had seen before was all a cheat and an illusion, but that now, being nearer to reality and turned toward more real things, he saw more truly?" (*Republic*, 515cd).

(6). Comentando los versos 354-368, leemos en Sabat de Rivers: "Otra imagen de la derrota: la punta de la pirámide es un puro punto geométrico, sin dimensiones, invisible, que deja despeñada y deslumbrada a la vista que se atreve a fisgarlo." Teniendo en cuenta lo que llevamos dicho hasta ahora, creemos que la imposibilidad de poder mirar directamente a la fuente de todo ser, es perfectamente consistente con la teoría platónica, en la cual la "forma del Bien" está representada por el Sol. No vemos cómo se pueda considerar en sí misma como imagen de la derrota. La situación cambiará más adelante, como veremos, cuando se introduzca la imagen de Faetón.

(7). Según recoge Sabat de Rivers en el libro antes citado (p. 105).

(8). En realidad Vossler no afirma exactamente que las pirámides representen al alma, sino más bien la aspiración humana por superarse: "Representan la aspiración del hombre por elevarse psíquica y espiritualmente" (según recoge la misma Sabat de Rivers, 106). Octavio Paz parece recoger esta misma idea cuando afirma que el significado de las pirámides es "el ansia del alma por ascender hacia su origen" (491). A pesar de los versos 399-403, no creemos justificada esta interpretación, ya que se pasa por alto que aquí Sor Juana está plasmando una sentencia de Homero.

(9). Tanto Platón como Aristóteles usaron la imagen de la pirámide como modelo de conocimiento. Por otra parte, el mismo poema habla de "mental pirámide elevada" (v. 424), lo cual hace problemática una lectura en clave azteca como la que hace Juan Carlos Mercado.

(10). Este distanciamiento crítico pienso que se encuentra en el título mismo del poema, que bien pudiera ser una paráfrasis irónica de la "filofía primera" con que Aristóteles había bautizado a su metafísica.

(11). Y las palabras que siguen parecen especialmente pensadas para el poema de sor Juana: "Imágenes que revelan al sujeto una situación liminar en que el vivir se ha escindido, y queda de un lado el sujeto a solas y del otro, la totalidad de la vida como algo a recorrer o a escalar imposiblemente. Y ello, si el ser a quien esto ocurre se mantiene, conservando su entereza, en pie frente a la totalidad de la vida".

(12). Emanuele Severino explica este mecanismo con claridad: "Come ogni idea è l'unità di un molteplice (ad esempio l'idea di "uomo" è ciò che vi è di identico nei molti uomini sensibili), così l'idea del "bene" è l'unità del molteplice ideale (ossia è partecipata da tutte le idee). La dialettica è la scienza che, da un lato, sa scorgere l'ordine secondo il quale il molteplice resta *unificato* in idee sempre più ampie, sino, appunto, all'idea del "bene"; dall'altro lato sa scorgere l'ordine secondo il quale l'unità suprema resta *divisa* in idee sempre più ristrette, sino a quelle non ulteriormente divisibili. (L'ampiezza-ristrettezza delle idee consiste nella lor capacità di essere partecipate da una quantità maggiore o minore di enti. Ad esempio, l'idea di "animale" è partecipata dall'uomo, dal cavallo, ecc; l'idea di corpo è partecipata, oltre che da tutti

gli animali, *anche* da quelle cose - pietre, case, stelle, ecc. - che sono corpi, ma non sono animali.) (94)

(13). Al contrario del filósofo en el mito de la caverna, que después de abandonarla y una vez acostumbrada su vista a la luz del Sol, contemplaba el Orden del mundo inteligible presidido por la idea del Bien para regresar más tarde y "enseñar" a los prisioneros.

(14). En la teoría de las ideas de Platón se plantean varios problemas adicionales: Si hay una idea o forma no sólo de Belleza (de la que todas las cosas participarían en mayor o menor medida) o de Hombre o de Silla, sino también de Fealdad o Suciedad; cómo cada cosa debe participar de varias ideas a la vez; cómo las ideas participan entre sí unas de otras (ya que, por ejemplo, la idea del Bien, en tanto que perfección, es lo que tienen en común todas las cosas).

(15). I suppose you think that each character is one for some such reason as this: when some plurality of things seem to you to be large, there perhaps seems to be some characteristic that is the same when you look over them all, whence you believe that large is one...What about the large itself and the other larges? If with your mind you should look over them all in like manner, will not some one large again appear, by which they all appear to be large?...Therefore, another character of largeness will have made its appearance alongside largeness itself and the things that have a share of it; and over and above all those, again, a different one, by which they will all be large. And each of the characters will no longer be one for you, but unlimited in multitude.

(*Parmenides*, 132a).

(16). En un sentido no muy diferente del "Geist" del que Hegel intentará dos siglos más tarde trazar la fenomenología.

(17). Veamos su definición de substancia en el libro de las Categorías: "A *substance* - that which is called a substance- most strictly, primarily, and most of all- is that which is neither said of a subject nor in a subject, e.g. the individual man or the individual horse" (5)

(18). Que a la postre se revelará también, según veremos, como un nuevo fracaso.

(19). Según leemos en Paz: "La "cadena del ser" asume en el pensamiento de Aristóteles la forma eminentemente lógica de la serie y de la continuidad: "La Naturaleza pasa gradualmente de de lo inanimado a lo animado [...] y entre ellos hay un reino intermedio que pertenece a los dos órdenes". Lo mismo sucede en el paso de las plantas a los animales". (493) (la cita parece ser de *The Great Chain of Being* de Arthur Lovejoy.

(20). Esta especie de positivismo *avant la lettre* de Sor Juana aparece también en el soneto dedicado al padre Eusebio Francisco Kino:

"todo el conocimiento torpe humano
se estuvo oscuro sin que las mortales
plumas pudiesen ser, con vuelo ufano,
Ícaros de discursos racionales,
hasta que el tuyo, Eusebio soberano,
les dio luz a las luces celestiales." (194)

(21). Los filósofos neopositivistas dirán más tarde que es un fracaso de la metafísica como tal.

(22). Leemos en el capítulo titulado "Reino de signos" del libro de Octavio Paz: "en su biblioteca figuraban también otros muchos poetas: Herrera, Fray Luis de León, Hurtado de Mendoza, Figueroa, Villegas, los Argensola y los culteranos como Carrillo y Sotomayor, Villamediana, Jáuregui, Soto de Rojas y, en fin, para no alargar más la lista, Bocángel y Anastasio Pantaleón de Ribera". (326)

(23). Encarnado en los intentos más ambiciosos hasta esa fecha, que eran las filosofías de Platón y Aristóteles.

(24). Recordemos a este respecto los versos 710-40, en los que se mencionan las corrientes subterráneas y las flores escapando al conocimiento humano.

(25). A este respecto, escribe Nietzsche: "Let him hang!" cries art. "Wake him up!" shouts the philosopher in the pathos of truth. Yet even while he believes himself to be shaking the sleeper, the philosopher himself is sinking into a still deeper magical slumber. Perhaps he then dreams of the "ideas" or of immortality. Art is more powerful than knowledge because *it* desires life, whereas knowledge attains as its final goal only – annihilation". (65-66).

Bibliografía

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995.

Benardete, Seth. *Socrate's Second Sailing*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas. Volumen I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Mercado, Juan Carlos. "Reflexiones para una relectura de Primero Sueño". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1994 (n. 4): 595-605.

Merrim, Stephanie. *Feminist Perspectives on sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Nietzsche, Friedrich. *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the early 1870's*. Amherst, N.Y.: Humanity Books, 1999.

Paz, Octavio. *Sor Juana o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Plato. *The Collected Dialogues of Plato, including the Letters*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.

Puccini, Dario. *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sabat de Rivers, Georgina. *El "Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis, 1976.

Severino, Emanuele. *La filosofía antigua*. Milano: Rizzoli, 1984

Villamediana, Juan de Tarsis, conde de. *Poesía impresa completa*. Madrid: Cátedra, 1990.

Zambrano, María. *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971.

Mito, autobiografía e historia: notas para una relectura de *Balún Canán*

[Aránzazu Borrachero Mendíbil](#)

University of San Francisco

"Soy mediocre", declara la voz del "Autorretrato" poético de Rosario Castellanos (188). "¿Mediocre?", me pregunto yo, como lectora de su obra, mientras sostengo entre mis manos uno de sus dos volúmenes de obras completas: poesía, teatro, ensayo y novela. En verdad, quienquiera que se aproxime al perfil personal de Castellanos hallará una imagen borrosa, como le corresponde a una autora que, también en su "Autorretrato", nos dice: "En general, rehúyo los espejos" (188). Una manera certera de burlar el espejo—la mirada fija sobre su persona—es la auto-desvalorización, el gesto despreciativo hacia la propia escritura o hacia cualquiera de sus otras actividades profesionales, como es patente en el estudio que hace Elena Poniatowska—*¡Ay vida, no me mereces!*—sobre Castellanos, entre otros escritores mexicanos (1985).

Al tiempo que Castellanos pide perdón por atreverse a escribir (Poniatowska 85), sus lectoras somos testigos de la valía personal y profesional con la que escaló importantes puestos en una sociedad notoriamente machista, y que le brindó la admiración de grandes figuras de la política y de la sociedad mexicanas. Castellanos se emplaza a sí misma, entonces, en un lugar ambiguo que coincide con aquél que le otorga la crítica literaria de su tiempo. Veámoslo en el siguiente párrafo:

Rosario Castellanos es una historia de soledad y una ambición literaria fiel y generosa que desgraciadamente exigía mucho mayor vigor y talento de los que ella pudo dedicarles en un medio que, además, le fue hostil. Escribió mucho y sus textos son acaso más valiosos por los obstáculos a los que se atreven que por sus resultados. Sus retos narrativos y poéticos fueron grandes y los realizó con una actitud admirable tanto en la crítica a la vida de Chiapas como a la situación opresiva de la mujer mexicana en los cincuenta que ella padeció ninguneada en los medios culturales por gente hartos inferior a ella. (José Rufino Blanco, citado por Poniatowska en *¡Ay vida...!*, 80).

Falta de dedicación, de "vigor y talento", "ambición literaria fiel", trabajo arduo, injusto vacío creado por "gente hartos inferior a ella",... ¿No es acaso éste un testimonio confuso sobre la autora? La lógica dictaría que la carencia del don de la escritura justificara la escasa atención a su trabajo y hasta la hostilidad de su entorno. El crítico, José Rufino Blanco, podría entonces haberse limitado a señalar la ineptitud de Castellanos para las letras. No lo hace: en su escala apreciativa, la autora pasa a ocupar un puesto vacilante entre aquellos con talento que fueron maltratados por razones extra-literarias y aquellos que, sencillamente, no fueron favorecidos por las musas.

Que han existido—y existen—condicionamientos sociales claramente influyentes en la forja de actitudes excesivamente modestas, y hasta despreciativas, de las mujeres escritoras hacia su obra, y que dichas actitudes se hacen eco de las críticas masculinas dirigidas a los trabajos que salen de la pluma de mujeres, son aspectos extensamente documentados en la crítica literaria feminista occidental del siglo XX. También se ha señalado, con acierto indiscutible (1), cómo estos gestos de auto-denigración obedecen

también a la intención, más o menos consciente, de encubrir posibles matices subversivos, desviaciones literarias del orden tradicional. Éste es el aspecto que me interesa destacar en el comentario de *Balún Canán*, novela que presenta nuevas maneras de hacer autobiografía, modos distintos de entender la historia y revalorizaciones humanistas—e incluso feministas, diría yo—del mito mexicano. Veamos cómo se desarrollan estas innovadoras propuestas en la obra.

***Balún Canán*: ¿novela autobiográfica?**

En su introducción al libro *De/colonizing the Subject*, Sidonie Smith y Julia Watson describen el tipo de discurso autobiográfico tradicional, cultivado históricamente por sujetos occidentales, varones y pertenecientes a las elites del poder económico y social, como la plasmación de un artefacto cultural llamado "yo", racional, unitario y agente único a la vez que universal, en cuanto que su esencia se mantiene intacta a través del devenir histórico. Este tipo de manifestación del "yo" asume una posición de fuerza y privilegio que anula otras posibles identidades y expresiones autobiográficas, al subsumirlas en una colectividad anónima, amorfa y opaca. Los "otros heterogéneos" se derrumban bajo este "otro esencial" y se modelan de acuerdo a él (Smith y Watson xviii).

El género autobiográfico occidental construye así un mito cultural que sirve de parangón para cualquier otra manifestación de identidad, como lo son, por ejemplo, la autobiografía y el testimonio del sujeto "colonizado", o del sujeto "mujer", que siempre serán tachados de defectuosos. Estas prácticas "defectuosas", dicen Smith y Watson, tienen a veces la audacia de ser "contra-tradicionales" (*countertraditional*) y nos invitan

a que las leamos como experimentos sobre la subjetividad, y a que demos cuenta de su exclusión de la 'gran' literatura (xviii).

Balún Canán relata ciertas experiencias de la infancia de la autora durante el período histórico de la reforma agraria mexicana que se desarrolló bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas (1935-1940) (2). La lectura de esta novela como autobiografía "contradictoria" está plenamente justificada, pues en ella se abren espacios para la expresión rica y compleja de identidades *heterogéneas*—"otras"—muy distintas a las del discurso del sujeto homogéneo, sólido, de la autobiografía erigida en modelo canónico.

La narradora de *Balún Canán* es una niña de siete años, sin nombre conocido para el lector. Por su sexo y edad, la autobiografía tradicional la desautoriza como agente y observadora legítima de la historia, sentimiento de exclusión e inferioridad que no se le escapa a ella misma y que viene reforzado por la conciencia de su corta estatura:

Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto ... Miro lo que está a mi nivel. Ciertos arbustos con las hojas carcomidas por los insectos; los pupitres manchados de tinta; mi hermano. (9)

Desde este punto de mira, los adultos están arriba y los niños, abajo. Como estos últimos, los indios tampoco alcanzan grandes alturas, pero por razones que poco tienen que ver con la estatura física: las mujeres indias tejen "pichulej" en el suelo (11) y los

indios de la hacienda familiar esperan acucillados en el corredor las órdenes de la señora de la casa (62).

Revolverse contra este lugar asignado y aventurarse a volar en las alturas puede costar muy caro, lección que aprende la niña cuando en una fiesta local contempla el episodio doloroso de un indio que pide su boleto en castellano—la lengua del poderoso—para subir a la noria: "Oflo, vos, este indio igualado" (38). Como si de castigarle por su atrevimiento tratara, la barra que lo sujeta al asiento se desprende, dejándolo colgado en las alturas. Entre la sorna del gentío que se burla de él cuando por fin el artefacto desciende y el indio pone el pie en el suelo, la niña advierte que los ojos de su nana india están "arrasados en lágrimas" (40).

Aquella que nos pareció insignificante se revela ahora como observadora privilegiada. El campo que abarca su mirada, reducido, pensamos en un principio, por su estatura, edad y sexo, es en realidad un lugar de complicadas intersecciones que matizan sus percepciones sobre el mundo de maneras que al lector le resultan iluminadoras. Sus agudas intuiciones sobre conflictos que apenas puede articular en palabras, se producen gracias a su emplazamiento en el mundo de los indios (por su cercanía emocional a la nana), en el de los "blancos" (por nacimiento) y, dentro de éste último, en el de las mujeres.

Solidaria con la nana, la niña rechaza al hombre blanco, encarnado en la figura del padre, "el que manda, el que posee" (16). Por contraste, interrumpe un relato mítico de la nana sobre la pérdida de la palabra indígena con un tajante "Colón descubrió América", prueba de su cumplida asimilación de la "historia oficial" de la clase dominante a la que pertenece. Por último, se sofoca bajo el "peso de la injusticia" que la

desacredita incluso a los ojos de su hermano más pequeño, como mujer, al fin, en un mundo gobernado por varones (10).

La identidad de la narradora de *Balún Canán* se desarrolla a partir de las vivencias que provoca la interacción de estas variables—clase social, edad, sexo y raza—a las que habría que añadir la religión. También en este aspecto, la autobiografía de Castellanos subvierte la compacta yoidad del sujeto literario canónico, pues, como miembro del grupo de opresores, la niña se inicia en los ritos católicos, pero paralelamente, comparte la cosmovisión indígena en que la educa su nana. Si bien su propia familia le prohíbe el acceso al poder material—el patrimonio—y al saber—la historia escrita de la familia—que le están reservados a su hermano Mario, la nana compensa esta exclusión eligiéndola como legítima heredera de un saber milenario que se transmite oralmente. Mientras que la familia construye la identidad colectiva a partir de la conservación de las propiedades, los matrimonios entre miembros del mismo grupo social y, en general, el control del poder, la nana alimenta y fortalece la identidad de la niña desde un código distinto. Le transmite, por ejemplo, valores espirituales y éticos: la generosidad, la trascendencia del ser y la lealtad a los seres queridos, por encima de las clases sociales, el género sexual y la raza.

Sin embargo, la identificación de la niña con el mundo indígena dista mucho de ser total o coherente. En las relaciones con la nana se ponen de manifiesto dolorosos sentimientos de dependencia y rechazo, de amor y odio (Castillo 250). Cuando la niña interrumpe el relato mítico de la nana, ésta adopta los recursos de la familia opresora y la disminuye hasta el tamaño de "grano de anís" (9), ínfimo objeto que desmerece

cualquier tipo de atención. Devolviendo la ofensa, la niña rechaza la condición de "india" de la nana y decide beber leche todos los días para que no se le oscurezca la piel.

Existe entre los dos personajes, por lo tanto, un juego complicado de inclusión y exclusión en mundos originalmente separados y enfrentados por una historia de violencia y abuso. Es mérito indiscutible de Castellanos haber arrojado luz sobre estos sutiles aspectos de las relaciones de poder entre el mundo de los oprimidos y el de los opresores.

Las dos voces que abren el relato—la de la nana y la de la niña—encuentran un paralelo en la segunda parte del libro, donde la narración omnisciente de los hechos sangrientos durante la reforma agraria de Cárdenas es interrumpida por una voz histórico-mítica que relata los orígenes de Chactajal, la construcción de una escuela para los indios y la genealogía de la familia Argüello. De nuevo, la concepción autobiográfica de Castellanos rompe los moldes tradicionales al dar cabida a otras voces y cosmovisiones que actúan como contrapunto de las historias de la niña, de los patronos y de la propia nana. De esta manera, la narradora autobiográfica de *Balún Canán* se convierte en portavoz de varias colectividades—la hegemónica y la oprimida dentro de, al menos, dos clases sociales y razas—y transforma la búsqueda de su identidad en un espacio narrativo politizado que, como señalan Smith y Watson, puede ser contra-hegemónico al incorporar la etnografía y la narración colectiva del "yo" (xxi). Castellanos fuerza al lector a contemplar las relaciones de poder desde puntos de vista que no son los usuales—los de un narrador que, careciendo de autoridad, tiene el privilegio de participar de varias realidades desde "dentro"—y este cambio en los puntos de vista

tiene, a su vez, la capacidad de crear cambios en la conciencia social y política del lector.

Balún Canán: reescritura de los mitos y de la historia

Se han hecho varios estudios sobre la función del mito maya en la obra de Rosario Castellanos y las técnicas empleadas para incorporarlo con éxito a sus narraciones. Laura L. Crumley de Pérez (1983), por ejemplo, ha resaltado los paralelismos existentes en *Balún Canán* entre el relato lineal y progresivo correspondiente al tiempo histórico occidental y el discurso mítico maya. La recurrencia de ambos en la novela arroja luz sobre los acontecimientos históricos relatados: mito e historia se convierten en realidades dialécticas que se iluminan mutuamente.

En este análisis quiero proponer una tesis complementaria a la de Crumley de Pérez sobre el empleo y la función de la mitología en *Balún Canán*: la novela de Castellanos puede interpretarse como una reescritura de las tres primeras partes del *Popol Vuh*, las partes que anteceden a la creación del hombre definitivo, el de maíz.

Balún Canán se abre con una cita del libro sagrado maya que hace referencia directa a la Creación ("Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato ...") y que enlaza con la voz de la nana, ocupada en narrar también una historia con resonancias míticas:

... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen con el leño en la hoguera. Sube humo en el viento y se deshace.

Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú y
les baste un soplo, solamente un soplo ... (9)

Dos partes, que desarrollaré a continuación, me parecen esenciales en la cita: una es la referencia a la pérdida de la palabra y la otra, la mención de un interlocutor doble ("tú y el que es menor que tú"), con poderes especiales, tal vez mágicos, que la hablante deja en suspenso.

La ausencia de la palabra, por lo tanto, se encuentra en el origen de *Balún Canán*, pues es el referente que abre la historia narrada. De lo expresado por la nana, podemos inferir que se está refiriendo a la supresión violenta de la cultura, de la lengua y de la cosmovisión indígenas que llevaron a cabo los colonizadores. La carencia de palabra la sufren también los seres humanos al principio del relato del *Popol Vuh*, y es la principal preocupación de los dioses.

Los sucesivos actos de creación de este relato sagrado—cuatro, en concreto—tienen como meta conseguir un hombre civilizado que pueda expresar el agradecimiento a sus bienhechores. El primer acto de creación resulta fallido, pues da lugar a los animales que, una vez se les pide que hablen y alaben el nombre de sus padres, se dedican a chillar, graznar y cacarear ("no se manifestó la forma de su lenguaje, y cada uno gritaba de forma diferente" (3), 26). De manera semejante, la lengua que hablan las indias mientras tejen en el suelo, resuena en los oídos de la niña de *Balún Canán* "acezante como ciervo perseguido ... sollozos altos y sin lágrimas que todavía me espantan" (12). También se convierten en un patético ejercicio de incomprensión las clases a las que asisten los niños indios de la hacienda, impartidas por un maestro improvisado y renuente:

Leía, de prisa, pronunciando mal, equivocándose. Leía los horóscopos, los chistes, el santoral. Los niños lo contemplaban embobados, con la boca abierta, sin entender nada. Para ellos era lo mismo que Ernesto leyera el almanaque o cualquier otro libro. Ellos no sabían hablar español. Ernesto no sabía hablar tzeltal. No existía la menor posibilidad de comprensión entre ambos. (144-45)

La reacción de unos ante la lengua de los otros es parecida, en *Balún Canán*, a la de los dioses cuando oyen gritar a los animales: es un extrañamiento ante lo que no se reconoce como propio, ante lo "otro" y ajeno. Esta etapa primitiva de incomunicación entre los dioses y su creación se corresponde en *Balún Canán* con la incomunicación entre el mundo indígena y el de los que sustentan el poder. Así como el *Popol Vuh* narra los sucesivos intentos de creación de un ser que pueda comunicarse efectivamente con los dioses, *Balún Canán* se ocupará del valor de la palabra, oral y escrita, para la comunicación entre los mundos enfrentados del México post-colonial. En esta propuesta, la niña, sin nombre y sin palabra propia, juega un papel central.

La creación de un hombre que piensa y ora no se puede realizar en el *Popol Vuh* sin la eliminación de los peligros que lo acechan, pues es frágil y está más limitado que sus dioses (Megged 107). La urgencia de acabar con los males del mundo que el futuro hombre habitará es el resorte que mueve a los héroes gemelos del *Popol Vuh*: Hunahpú e Ixbalanqué. Una de sus mayores hazañas será la victoria conseguida sobre los dioses del inframundo, también llamado Xibalbá, responsables de las enfermedades, de las desgracias y de las muertes repentinas. Gran parte de los tres primeros capítulos del *Popol Vuh* se concentra, precisamente, en la lucha de los gemelos con estos dioses mal encarados (Megged 85).

Ahora bien, es el de Xibalbá un concepto estrechamente relacionado con el título de la novela de Castellanos. En el credo maya, "Bolontiku" es el nombre que se le da a los *nueve dioses* del mundo inferior (Megged 56) y "Balún Canán", el nombre que los mayas le dieron a Comitán, lugar donde se desarrolla la novela. Significa *nueve estrellas*. Recurre así la novela en un motivo que ya vimos antes: la división espacial del arriba y del abajo aplicada, esta vez, a las fuerzas supra-humanas o divinas. "Balún Canán", así pues, es un espacio superior que contrasta con el espacio mítico de Xibalbá, el reino del inframundo al que descendieron los héroes gemelos para vencer el mal, dar lugar a la luz y propiciar el nacimiento del hombre de maíz (4).

Desde las primeras palabras de la nana en *Balún Canán*, sabemos de una premonición sobre la llegada de dos seres—"tú y el que es menor que tú"—que llevarán a cabo "un soplo" (9). Puesto que el relato es interrumpido aquí por la niña, no sabemos cuál será la función de este "soplo": ¿reavivar la llama que destruye? ¿recuperar la memoria? ¿borrar las cenizas sin rostro? Podemos aventurar, sin embargo, un paralelismo deliberado entre los héroes gemelos del *Popol Vuh* y los dos hermanos de *Balún Canán*, como veremos a continuación.

En el libro sagrado maya, la victoria sobre Xibalbá no se puede entender como la mera destrucción violenta del inframundo. Los gemelos son los descendientes de Ixquic—hija de uno de los dioses de Xibalbá—y de Hun-Hunahpú, deidad del nivel superior. La preparación de un universo propicio para la creación del hombre de maíz pasa, por lo tanto, por la unión de dos deidades pertenecientes a dos mundos separados:

En el *Popol Vuh*, la lucha por la luz, por el amanecer que echa, al vencer, las tinieblas del inframundo, revela una verdad psicológica universal: para ser

creador o portador de la luz, se necesita tener parte de las fuerzas que crean las tinieblas. (Megged 123)

El puente que establece Ixquic entre los dos mundos, al provenir de las tinieblas y dar a luz a los gemelos en el nivel superior, es semejante a la función de la nana en la novela de Castellanos. La nana es el punto donde conectan el universo de los opresores—puesto que trabaja para la familia de la niña—y el de los oprimidos—puesto que ella es india. Al iniciar a la niña de siete años en los ritos de la creación maya, la nana la prepara como "portadora de luz" a partir de las fuerzas del mundo mágico de los oprimidos.

Pero para poder cumplir su función de enlace, Ixquic ha tenido que enfrentarse a la ley de Xibalbá y romper la prohibición de acercarse al árbol de la fertilidad en el que estaba ensartada la cabeza de Hun-Huhnapú, padre de los gemelos. Al acercarse al árbol, Ixquic queda encinta de los gemelos con la saliva de Hun-Huhnapú. Por ir contra las leyes y quedar embarazada, los habitantes de Xibalbá la repudian y su padre decreta que se la sacrifique. En el momento del sacrificio, las palabras que la madre de los gemelos dirige a sus verdugos marcan uno de los puntos más importantes del *Popol Vuh*, a saber, la institucionalización de un ritual que sustituya al sacrificio humano:

... este corazón no les pertenece a [los reyes de Xibalbá]. Tampoco debe ser aquí vuestra morada, ni debéis tolerar que os obliguen a matar a los hombres ... Así pues, la sangre y sólo la sangre será de ellos y estará en su presencia ... Recoged el producto de este árbol, dijo la doncella. (61)

Aun cuando salva la vida y asciende a la tierra, Ixquic sigue siendo un personaje excluido, rechazado, sin lugar propio. La abuela de los gemelos y madre de Hun-Huhnápú se muestra reacia a aceptarla como nuera ante la ausencia de pruebas de paternidad.

El camino hacia la creación, parece decir el *Popol Vuh*, pasa por la ruptura de un tabú, por el enfrentamiento a una ley y por la consiguiente exclusión del grupo social.

También es así en *Balún Canán*, donde los brujos castigan a la nana con llagas en las piernas por servir a la familia de la niña—"Es malo querer a los que mandan, a los que poseen. Así dice la ley" (16)—y los patronos acaban por expulsarla cuando predice la muerte de uno de sus dos hijos. Como Ixquic, la nana rechaza el castigo de la patrona Zoraida y defiende su libertad: "No me toques, señora. No tienes derecho sobre mí. Tú no me trajiste con tu dote. Yo no pertenezco a los Argüello. Yo soy de Chactajal" (231).

Así considerados, los acontecimientos históricos que terminan por enfrentar a los indios de Chactajal con la familia Argüello y que acaban con la destrucción de la hacienda son el preludio de un orden superior y más armónico, son síntomas de regeneración, de recuperación de la palabra con la venida del hombre de maíz, capaz de mostrar su agradecimiento a los dioses. Pero en el *Popol Vuh*, la creación definitiva conlleva un sacrificio. Para poder concebir a los gemelos, ya lo vimos, Ixquic tuvo que sufrir el rechazo de los suyos tanto como el de sus enemigos. También los gemelos serán inmolados y se convertirán en el sol y la luna, necesarios para la iluminación del universo que acogerá a la nueva generación de seres humanos. Antes de la metamorfosis, sin embargo, tendrán que vencer a las deidades falsas que reclaman

injustificadamente poderes absolutos. Es el caso de Vucub-Caquix, quien se expresa en el libro sagrado de la siguiente manera:

-Yo seré grande ahora sobre todos los seres creados y formados. Yo soy el sol, soy la claridad, la luna, exclamó. Grande es mi esplendor. Por mí caminarán y vencerán los hombres. Porque de plata son mis ojos, resplandecientes como piedras preciosas, como esmeraldas; mis dientes brillan como piedras finas, semejantes a la faz del cielo. Mi nariz brilla de lejos como la luna, mi trono es de plata y la faz de la tierra se ilumina cuando salgo frente a mi trono. (33)

Al erigirse arrogantemente como líder de una civilización ("por mí caminarán y vencerán los hombres"), Vucub-Caquix recuerda al hombre blanco de *Balún Canán*: el usurpador de tierras obsesionado por la acumulación de riquezas y la imposición violenta de una cultura y de una lengua pretendidamente universales. El ataque a Vucub-Caquix por parte de los gemelos se concentra en la destrucción de los ojos y los dientes, es decir, de la riqueza material del usurpador. Es un proceso de desacralización que en *Balún Canán* se corresponde con la quema de la hacienda a manos de los indios y con la toma de conciencia de la niña respecto a lo que su padre representa:

Yo salgo, triste por lo que acabo de saber. Mi padre despide a los indios con un ademán y se queda recostado en la hamaca, leyendo. Ahora lo miro por primera vez. Es el que manda, el que posee. Y no puedo soportar su rostro y corro a refugiarme en la cocina. (16)

Pero la batalla más difícil de los gemelos del *Popol Vuh* se libra en el inframundo, donde moran los nueve dioses del mal. Los gemelos descienden allí llamados por los

reyes subterráneos, que los han oído jugar en la superficie de la tierra. N. Megged describe este combate entre los héroes y los reyes como un enfrentamiento de dos conceptos religiosos y divinos representados en un juego de pelota (94). En *Balún Canán*, dos episodios marcan un conflicto similar. En ellos participan, también, los dos hermanos de la novela. El primero es la preparación para la comunión cristiana, durante la cual la niña y Mario toman conciencia de la existencia de un infierno—¿el Xibalbá del *Popol Vuh*?—y esta sabiduría nueva les hace darse cuenta de la necesidad de fortalecer los vínculos que los unen:

Mario y yo habíamos vivido siempre distraídos, mirando para otro lado, sin darnos cuenta cabal uno del otro. Pero ahora adquirimos, repentinamente, la conciencia de nuestra compañía. Con una lentitud casi imperceptible fuimos arrojando nuestras sillas de tal modo que, cuando Amalia nos participó que en el infierno bailaban los demonios bajo la dirección de Lucifer, pudimos cogernos, sin dificultad, de la mano ... [C]uando ya la sombra había ido apoderándose de los ladrillos del corredor, uno por uno, y nosotros quedábamos reducidos a su dominio. (253)

El segundo episodio es todavía más pertinente al texto del *Popol Vuh*, pues conecta el juego de los niños y sus cargadoras indias—recordemos que el juego de los gemelos iniciaba el desafío de Xibalbá—con el relato sobre la aparición del "diablo de las siete cuerdas, por mal nombre Catashaná" (259). Catashaná, en la historia contada por una de las cargadoras, provoca la asfixia de un niño durante el acto de la comunión. La fuerte reacción emocional que esta leyenda provoca en los pequeños de *Balún Canán* desencadena los acontecimientos trágicos que cierran la novela.

Para evitar el castigo de Catashaná, la niña roba la llave del oratorio donde se tenía que llevar a cabo la comunión. Como su nana, enfrenta la ley, rompe el tabú. Pero entonces Mario enferma y en su delirio expresa el terror que le produce el robo de la llave. Su hermana no está dispuesta a entregarla, pues ha escuchado las premoniciones de la nana sobre la muerte de uno de los hijos de la familia Argüello y, para agravar las consecuencias de este incidente, ha presenciado también la reacción de su madre: "Si Dios quiere cebarse en mis hijos... ¡Pero no en el varón! ¡No en el varón!" (250). Habida cuenta de su puesto prescindible dentro de la familia—el patrimonio cultural y económico le está reservado a Mario—la protagonista teme por su vida, que ha defender por encima de la de su hermano.

En el *Popol Vuh*, la victoria sobre Xibalbá pasa por la destrucción de Hunahpú a manos de su hermano, Ixbalanqué, quien lo resucitará en presencia de los reyes del inframundo para tentarlos con la promesa de la eternidad y así anularlos definitivamente. En *Balún Canán*, se sugiere que la muerte de Mario ha sido parcialmente inducida por el robo que la hermana realizó de la llave. Queda claramente expresado, además, que la acción de la niña resulta de la preferencia de su familia por el hijo varón, de la cultura de sacrificio y miedo que difunden las enseñanzas de la religión católica y de la revuelta de los mitos indígenas en sincrética dinámica con los católicos, como se observa en la historia de la cargadora india sobre la venganza de Catashaná en un niño blanco. Tenemos, pues, como en el *Popol Vuh*, un conflicto provocado por varios mundos enfrentados: el de los indios y el de los blancos, el de los hombres y el de las mujeres, el de los niños y el de los adultos.

En la tradición maya, el sacrificio de Huhnapú y su resurrección señalan el final del combate y el momento de la metamorfosis de los hermanos en las deidades del sol y de la luna. En *Balún Canán*, la niña imagina que el papalote de Mario se convierte en una estrella "fija y resplandeciente" (245). Además, Mario, como Huhnapú, resucitará gracias a su hermana. La regeneración en *Balún Canán* está encarnada en la palabra—"Arca de la memoria", dijo la nana (9)—que, al nombrar, recupera la existencia de las cosas y de los seres.

Allí donde el *Popol Vuh*, en la traducción occidental que nos ha llegado, se ocupa de la creación de un *hombre* capaz de articular su agradecimiento a los dioses, *Balún Canán*, como narración de carácter tanto autobiográfico como de ficción, propone, tras el dolor y el sacrificio absurdo impuestos por el patriarcado y la colonización, la reconciliación a través de la palabra de una *niña*:

Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos.

Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón. (291)

Varios son, entonces, las capas temáticas y los juegos literarios de *Balún Canán*. Como novela autobiográfica, el libro de Castellanos utiliza las esferas privadas del individuo y los tonos líricos con que resuenan en nuestros oídos los escritos sagrados mayas y cristianos para dar voz pública a colectividades marginales y sufrientes. La propuesta de la novela sobre la autobiografía, como género, es la de una búsqueda individual de identidad que va inextricablemente unida al destino de los pueblos y a la historia "no-oficial" de los desposeídos y maltratados por las elites de poder.

Balún Canán propone algo todavía más importante: la construcción de un nuevo orden social integrador de diferentes cosmovisiones a través de la palabra, pero una palabra que exprese la historia individual y colectiva de los desheredados. Lejos del negativismo o pesimismo que suele atribuirse a la obra de Castellanos, *Balún Canán* presenta la esperanza de la reconciliación después del sacrificio y del dolor, la esperanza de la luz tras las tinieblas de la existencia humana en el mundo subterráneo de Xibalbá.

Transitando mundos prohibidos, intrusas ambas en los campos del saber y del poder, la niña y su autora, Rosario Castellanos, ocupan un lugar de intersección en el que se fraguan incómodas identidades que llevan a la auto-denigración—"Soy mediocre"—tanto como al enfrentamiento a "la ley". *Balún Canán*—y la obra de Rosario Castellanos en general—presenta, por estos y otros aspectos, una modernidad inapelable que ninguno de sus críticos contemporáneos pudo prever.

Notas

(1). Ejemplo ya clásico de ello es el artículo de Josefina Ludmer sobre Sor Juana:

"Tretas del débil" (ver bibliografía).

(2). Los paralelos entre la vida de la autora y los sucesos de *Balún Canán* están

trazados, por ejemplo, en el prólogo de Poniatowska a *Cartas a Ricardo*, de Castellanos (ver bibliografía).

(3). Todas las citas del Popol Vuh han sido extraídas de la edición de Adrián Recinos (ver bibliografía).

(4). Para señalar otra coincidencia, "Balún Votán" es el nombre con el que se conoce a un legendario rey que desembarcó en México y puso los cimientos de una avanzada civilización en Anchan, Xibalbá (Megged 85).

Obras citadas

Castellanos, Rosario. "Autorretrato". *Obras*. Vol. 2. México: FCE, 1998. (187-89).

---. *Balún Canán*. México: FCE, 1995.

---. *Cartas a Ricardo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Castillo, Debra A. "Rosario Castellanos: Ashes without a face". *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. S. Smith y J. Watson. Minneapolis: U Minnesota, 1992. 242-269.

Crumley de Pérez, Laura L. "Balún Canán y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena". *Revista Iberoamericana* 50.127 (1984): 491-503.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango*. Patricia González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Huracán, 1985. 47-54.

Megged, Nahum. *Los héroes gemelos del Popol-Vuh: Anatomía de un mito indígena*. Guatemala: José de Pineda Ibarra, 1979.

Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la onda*. México: J. Mortiz, 1985.

Popol-Vuh. Trad. de Adrián Recinos. México: FCE, 1982.

Smith, Sidonie y Julia Watson. "Introduction". *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. S. Smith y J. Watson. Minneapolis: U Minnesota, 1992. xiii-xxxi.

Los bohemios frente a la ciudad burguesa:

Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900

Jesús María Vicente Herrero

Universidad Autónoma de Madrid

No todos los artistas que frecuentaron el Madrid de finales del siglo XIX fueron de provincias, ni todos se integraron dentro de la bohemia. Por este motivo, en la heterogénea vida artística en que tuvieron cabida los proletarios de la pluma, así como gustos o tendencias de todo tipo, el concepto de "viaje" (entendido como transcurso, y no necesariamente como desplazamiento hacia otros países o regiones) heredó una gran funcionalidad literaria.

Básicamente, los caracteres que recogió el estudio de la perspectiva del viaje regional podían resumirse en unas palabras de Pío Baroja. El escritor vasco le otorgaba a aquella búsqueda de conocimiento un sentido preciso, cuando afirmó: "Comienza a haber un deseo relativo de conocer la tierra donde se vive y cierto afán por viajar; no hay ese prestigio único de París, y se siente afición al campo, a las excursiones, a los viajes pequeños y a las ciudades de provincia." (1997:650) El matiz de estos desplazamientos fue sumamente importante, sin duda, pero en muy pocos casos (excepto en la literatura francesa, que convirtió a París en referente primordial para el resto de ciudades

européas) se analizó la idiosincrasia de los viajes por una ciudad pujante, repleta de novedades y sorpresas como lo fue el Madrid finisecular.

A pesar de todo, ambos tipos de percepción respecto a las itinerancias (el viaje regional y el viaje urbano) no fueron los extremos de una dicotomía. De hecho, se constató un fenómeno que hacía entroncar directamente la base de sus engranajes. Hablamos del aprendizaje. Ricardo Gullón lo manifestó en los viajes de la intelectualidad burguesa de fin de siglo:

Desde principios de siglo, recorrer y conocer los pueblos de España se había convertido en un deber moral y en un rito de pasaje de lo libresco a lo vivo, de lo que se aprende a través de las meditaciones culturales, tan importante como pueden ser, pero en definitiva nos hablan desde una perspectiva ajena, a una toma de contacto con la realidad. Si el primer impulso procedía de Giner, fueron Galdós (*Toledo*), Unamuno (*Andanzas y visiones españolas*), Azorín (*Castilla, Los pueblos*), etc..., quienes trataron del paisaje y del paisanaje de la patria con la pluma más incitante. (71)

De las palabras de Gullón se desprendía una idea muy interesante que afectaba tanto a los que necesitaban conocer a fondo la región, como a los obligados a una convivencia degradada en la nueva ciudad cambiante. Porque los conceptos de "experimentar" o "tocar" que este autor hacía intuir de sus palabras no sólo eran atribuibles a los elementos de la naturaleza, sino también a los objetos de la nueva urbe. Si los escritores pequeño-burgueses necesitaban adentrarse en la sabiduría de las gentes y costumbres de otras provincias, los artistas afincados en la metrópoli (y por ende los bohemios), requerían las nuevas pautas que la ciudad industrial estaba formalizando para una

convivencia jamás vista hasta entonces. De este modo, recorrer las calles, pararse ante los escaparates, deambular o entrar en garitos miserables, se constataron como experiencias que formarían el nuevo bagaje de la sociología urbana posterior.

Tanto los necesitados de una perspectiva personalizada del paisaje español, como los artistas engullidos por la masa gris e informe de la ciudad, tuvieron la oportunidad de revertir sus impresiones a la literatura, aunque no siempre hubo de plasmarse en un soporte tangible (González 17). Por ello, en este caso no se puede establecer un parangón entre Unamuno –inserto dentro del ideal pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza y del prestigio intelectual del krausismo– con el bohemio apartado de la industria cultural y puesto en la tesitura de sobrevivir (lo que explicaría que las obras anteriormente citadas por Ricardo Gullón fueran posibles). Y asimismo, corroboraba la tesis sobre un bohemio que hubo de conformarse con el contacto perpetuo de la vileza, el hambre, la indiferencia o el encanallamiento.

Como es obvio, partir de esta condición miserable también reforzaba la esterilidad creadora. Pero no eliminó la interiorización de una catarsis, el modo en que se ciñó a unos espacios que, para bien o para mal, eran los únicos posibles. En definitiva, podría decirse que mientras Unamuno, Azorín y el resto de escritores bien acomodados tuvieron la oportunidad de alejarse de una ciudad que todos criticaron, los bohemios recorrieron el camino inverso y sin posibilidad de huida.

La diferencia esencial entre los viajeros de la intelectualidad finisecular y los bohemios se hacía patente. Y era así porque los escritores pequeño-burgueses no estimaron primordial la minuciosa descripción de los lugares por los que caminaron, sino que ahondaron en la búsqueda del "paisaje literario en sí y para sí" (Cardwell 19). Además

del importante desplazamiento físico y espiritual de los protagonistas, el paisaje reflejó en ellos el culto a la acción argumental de sus obras. Por el contrario, los bohemios utilizaron el marco urbano para que los pocos personajes de sus obras recrearan el fatal ambiente a través del determinismo naturalista y, en mayor medida, el modernismo, tendencias que, en ambos casos, podían recoger una postura decadente (el caso más conocido fue el de Alejandro Sawa).

José Ramón González, al ocuparse de la ciudad moderna (ciudad que no tuvo su plasmación histórico-literaria hasta traspasar el siglo), apuntó a los libros de Manuel Machado *El mal poema* (1909), y al *Diario* de Juan Ramón Jiménez (1916), como los textos que recogieron los entresijos de aquella nueva ciudad (17). Pero teniendo en cuenta que en el último tercio del siglo XIX la ciudad estaba en construcción, parecía lógico que los escritores retrataran los procesos de ese nuevo montaje antes que predecir los resultados del mismo. Por ejemplo, la ciudad decadente que Rodenbach articuló en *Brujas la muerta* tuvo escaso reflejo en España. Obras como *Camino de perfección* de Baroja, o *Diario de un enfermo* de Azorín, podrían considerarse dentro de aquella órbita (sin olvidarnos de los ensayos unamunianos y de la influencia modernista vertebrada en torno a la revista *Helios*). Pero básicamente, la ciudad muerta tuvo su lógica entre la pequeña burguesía intelectual, quien se sentía plenamente urbana y, por ello, rechazaba la ciudad incapaz de asumir la belleza natural y la tradición positiva (aquella que Unamuno buscaría en la intrahistoria). Donde no tenía sentido era en un ámbito artístico marginal, simplemente porque no había en el decadente conciencia del significado "ser urbanita", ni, mucho menos, el de una nostalgia anterior identificada con la provincia.

En la base de este distanciamiento estaba la pose decadente del bohemio, que impidió, en buena medida, la traslación de su vida a los textos (aunque no fuera la única causa en un artista enfrentado constantemente al filisteísmo burgués). Aunque las manifestaciones no literarias tampoco obviaron su postura epatante. Por ello, el bohemio genuino que elegía la forma de vida de un arte aristocrático se imbricó, dándole un sentido particular, en el prosaico ir y venir de gentes, carruajes, ensanchamiento de calles, nuevas y constantes construcciones que le iban dando a la ciudad un aspecto de eterna muda y que, dicho sea de paso, también le permitió, aun sin desearlo, entrar en la estadística de los logros del progreso.

Por otro lado, creer que la evasión promovida por el éxito modernista —y en la que el bohemio tuvo gran protagonismo— fuera la llave para la segura edición de sus obras, era caer en un error mayúsculo. Las fugas hacia los paraísos artificiales vinieron de la mano de un decadentismo donde las drogas, el alcohol, la locura y la condición religiosa del arte lo inundaron todo con su presencia. Pero más que presencia literaria, estos fenómenos se manifestaron, como muchos otros, en la vivencia diaria de los cafés, las buhardillas, las calles o los prostíbulos. Tuvieron una constatación relevante, aunque por otra causa diferente: por el simple hecho de alterar el paisaje físico-social de la ciudad.

Si bien es cierto que los bohemios literaturizaron escasamente la penosa vida urbana finisecular, hubo otros escritores que lo hicieron, aunque con otros planteamientos. Incluso mucho antes de aquellas fechas, Galdós había mostrado el vía crucis que Clara, la protagonista de *La fontana de oro*, vivía a través de las calles de Madrid. El recorrido de Clara era parecido al que, años más tarde describirían Sawa en *Declaración de un*

vencido, o el mismo Ramón Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas*. Se trataba, *grosso modo*, de conectar el estado de ánimo de los personajes novelescos y los espacios degradados afines a esas sensaciones (técnica importada de Zola por Galdós)(t. Algo que el escritor canario volvió a hacer –entonces más comprensiblemente, puesto que en 1881 se estaba debatiendo en la vida literaria española acerca de la esencia del arte– en *La desheredada*. En varios momentos de la obra, Isidora, convencida de ser la hija única y por tanto heredera de los bienes de los Aransis, sentía renacer su ánimo ante las multitudes de la ciudad. Sin embargo, este aumento de la moral iba paralelo a la posibilidad de disfrutar de un amplio conjunto de bienes materiales a su alrededor. El simple pensamiento en la posesión de dichos artículos era suficiente para alterar su percepción de la realidad. Lo cual imprimía, sin ninguna duda, una velada crítica de Galdós hacia aquella sociedad capitalista que había sabido "igualar" todas las clases a través del consumo. Pero sobre todo, demostraba que las multitudes en torno a las ciudades finiseculares tuvieron un comportamiento dispar en relación con las mercancías a su alcance.

Los ejemplos de Galdós ponían de manifiesto el interés de los escritores del último tercio del siglo XIX por recrear el sentido de la ciudad en sus obras. Porque, el hecho de que Galdós fuera un escritor netamente realista, no obstaculizaba para que se diera en él el detalle del paseo o de la toponimia urbana asociada a la miseria. Más bien al contrario, Galdós los describió con detalle en sus obras. El mismo era aficionado a recorrer el centro de la ciudad y sus calles, demostrando que Madrid era una ciudad que concentraba en un espacio reducido los *topos* principales para un escritor. E incluso, en la descripción de sus paseos se podían observar ciertos tintes de aquel flâneur baudelairiano ensimismado con los comercios y las mercancías. Lo que nada tenía que

ver con el flâneur, sin embargo, era la muestra casi idílica de Galdós al cruzarse con la muchedumbre en las calles céntricas madrileñas. Contrariamente a lo sentido por Baudelaire, no era el anonimato de la masa el que lo asustaba. Su postura era tremendamente ingenua al ver en la cara de los paseantes un goce bajo el sol del mediodía. Por ello, la representación del Madrid galdosiano en las primeras obras conservaba el matiz del "paseante en Corte". Más que analista, era un observador neutro (del Moral 114-115).

A pesar de las diferentes tendencias, la literatura de la segunda mitad del siglo XIX contribuyó a la historia de la ciudad al dar un testimonio sobre la realidad urbana de su época. En muchos relatos, la gran urbe –todavía no era la ciudad moderna– fue el espacio fundamental, y en torno a ella se vertebraron las acciones más importantes de la vida social del hombre.

Pero para conocer el modo en que la ciudad industrial finisecular influyó en la vida y obra de sus artistas, era necesario volver la vista a la literatura francesa. Así, el modelo característico en las novelas de Balzac se circunscribía al urbanita que aún conservaba la propiedad de su rostro. La era de la multitud anónima no había comenzado, por lo que todavía se manifestaba la individualidad reconocible típica en los medios rurales. Con el crecimiento de las urbes, aquella individualidad iría evolucionando al anonimato hasta llegar a la colectividad completamente impersonal de las vanguardias (Navarro 146).

A través de otro ejemplo de la literatura francesa, en este caso *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, se nos remitía a la ciudad como metáfora del laberinto, de modo que muchas de sus obras se articulaban en torno a la atracción por el misterio y la

sorpresa continua de las tramas urbanas medievales. Por su parte, Baudelaire se sintió seducido por la transformación de la ciudad y la vida urbana, percibiendo la ciudad a través de la calle como espacio donde la multitud se movía. En aquel medio, el anónimo paseante buscaba sólo el placer de mirar: se convertía en flâneur. Este personaje no ejercía la mirada para informarse, sino que imprimía su espíritu en las cosas (Navarro 147). La idea principal que se derivaba de este planteamiento era que la percepción no estaba ligada necesariamente a los objetos, sino en nosotros mismos.

Baudelaire miraba a la gran ciudad vertiginosa a través de una nueva sensibilidad, como objeto artístico lejano al concepto ilustrado o romántico de belleza. Esta concepción de la ciudad se repetiría en obras posteriores. En *El hombre de la multitud* de Poe se dieron precisamente ejemplos del individuo-muchedumbre, el carácter mecanicista e instintivo de la multitud, la luz de gas, la soledad en la aglomeración, etc.

El mayor logro de Baudelaire fue conseguir sustituir la naturaleza de los románticos por una ciudad poética cuyo tema principal eran las multitudes anónimas circulando por las calles. El autor que mejor ha delimitado la figura del flâneur baudelairiano ha sido Walter Benjamin, quien mostró a un artista apacible surcando los recovecos urbanos y haciendo de ellos un minucioso y detallado estudio de lo que allí ocurría (50). Aunque lo más interesante de este nuevo modelo de prospección urbana era la posibilidad de separar el flâneur descrito por Benjamin, del bohemio que adaptó los contextos degradados a su vida y su obra.

El poeta descrito por Benjamin buscaba deliberadamente a la masa para disfrutar de ella, fijándose en el colorido de los escaparates, en las construcciones, y observando los cafés y sus habitantes para luego plasmarlo en los escritos –los folletones– (50). Por su

parte, en los artistas españoles finiseculares se constató un acercamiento a la figura del flâneur sobre todo por la vía de la sorpresa. Este matiz evidenciaba, por tanto, la necesaria diferenciación entre el caminante en busca de temas, del bohemio viajando por los espacios infrahumanos (López 68). Al optar por la noche y por el alejamiento de los espacios burgueses, los bohemios españoles se adscribieron a un flanear impuesto por las circunstancias de un medio hostil. Alejado, en consecuencia, de una necesidad descriptiva, cercana a la del espía, sobre la que se sostenía el constante deambular del poeta francés.

Lógicamente, la postura del bohemio no sólo fue una sostenida pose decadente, sino que tuvo que ver con los cambios sociales impuestos por una superestructura que incidió sobre todos los habitantes urbanos. De este modo, el imparable crecimiento de personas por las calles –unas calles que no querían al bohemio pululando y un bohemio que no deseaba cruzarse con aquel río humano–, dio lugar a sentimientos de todo tipo, desde la desorientación ante las nuevas costumbres, hasta el *shock* provocado por la dificultad de reconocimiento de las que, hasta entonces, habían sido prácticas habituales. La inadaptación a estos nuevos usos, además, se constató como un fenómeno largo y continuado en el tiempo. El periodista José Nakens, en 1914, seguía definiendo las sorpresas de la modernidad en términos irreconocibles. La ciudad cambiaba tan deprisa que se veía desbordado por las recientes modas, pero, sobre todo, por la alteración de un conjunto de comportamientos humanos adquiridos en el canje de los nuevos conocimientos. La admiración por la ciudad de fin de siglo y por sus productos se manifestó en Madrid con retraso, aunque verdaderamente, cercanos a la época de las vanguardias, los espacios y sus habitantes seguían alterándose a un ritmo alejado de lo

que podríamos llamar tolerable adecuación. De este modo explicaba Nakens aquellas sensaciones:

...nosotros mismos vamos lentamente encontrándonos como gallinas en corral ajeno. Nuevas costumbres, ideas nuevas, orientaciones distintas... Cuando alguna vez bajo á la Puerta del Sol sin tropezar con una cara conocida, y me fijo en las mujeres (...); y en los hombres, tan femeninamente confeccionados; y en los niños, tan deliciosamente querubinescos, paréceme que he venido por primera vez á Madrid en clase de *isidro* (...)

Todo me sorprende... El constante y vertiginoso cruzar de tranvías y automóviles; los establecimientos tan lujosos (...) ¡Este no es mi Madrid! Y me juzgo forastero hasta que vuelvo á mi casa. (227)

El extrañamiento de Nakens recuperaba una concepción típicamente burguesa: la casa como refugio interno. Al hombre agobiado por fenómenos que cambiaban a un ritmo excesivo para su mentalidad, sólo le quedaba el espacio íntimo, aquél donde podía recuperar la tranquilidad y el sosiego vividos alguna vez. Pero el bohemio, al carecer de arraigo a un lugar, no pudo idealizar espacios con referencias temporales concretas.

A pesar de todo, la conciencia de los habitantes urbanos no fue completamente anulada por la ciudad. En las primeras décadas del siglo XIX, voces críticas como la de Engels comenzaron a rechazar los modos alienantes de la gran urbe industrial. La centralización de la ciudad con sus amontonamientos, sus fuerzas humanas embotadas, o su anonimato, fueron recuperadas por Engels a través de un Londres brutal (74).

El miedo que Engels definió fue resultado de la corrupción del sistema en todos los ámbitos de la vida, aspectos que, por su negatividad, podían incidir en las posibles mejoras del sistema. Walter Benjamin recogió gran parte de esta denuncia, aunque retomando el análisis de Marx sobre el fetichismo de las mercancías para, posteriormente, trasladarlo a la figura del flâneur. Antonio Jiménez Millán ha ahondado en una idea similar:

...la nueva arquitectura de los pasajes, la mercancía expuesta y el culto a la novedad condensan la imagen utópica de la modernidad y, al mismo tiempo, el germen de su decadencia. Al descubrir la belleza en los aspectos más sórdidos de las ciudades, el poeta se transforma en una especie de héroe de la modernidad en el mismo plano que otras figuras marginales como el traperero o la puta.(14)

Bajo el germen de la nueva ciudad se iban sucediendo un cúmulo de ideas en los protagonistas del cambio que, como era lógico, respondían con sus impresiones a una sensación generalizada de confusión y mezcla. No era extraño, por ello, rescatar de las primeras andanzas por París del bohemio guatemalteco Enrique Gómez Carrillo algunas dosis de la filosofía del flâneur, cierto lastre impuesto por las lecturas románticas de juventud y una visión alejada de la típica ciudad turística:

Yo reía ante este recuerdo reciente el día en que, buscando un rincón propicio para sentar mis reales, iba descubriendo la belleza libre, noble y clara de París. Sin alejarme mucho del Barrio Latino, llegaba hasta el Louvre, hasta Montparnasse, y luego volvía hacia los alrededores del Luxemburgo, atraído por la alegría del bulevar Saint-Michel, que respiraba juventud, generosidad, tolerancia; en una palabra, todo lo que yo entonces llamaba bohemia. ¿Cómo por

la influencia de unos cuantos estudiantes taciturnos y de un café triste había yo podido no ver, no sentir el encanto casi pagano de aquellas realidades? Las parejas adolescentes pasaban junto a mí, enlazadas, cual en los cuadros de Watteau, y muy a menudo las bocas glotonas, uníanse sin recato en largos besos ingenuos... Los trajes, sin ser de otra época, distinguíanse de los que hoy lleva la gente de los barrios céntricos, en mil detalles pintorescos. Ellos, los estudiantes y los poetas, usaban amplios chambergos, corbatas flotantes y chalecos vistosos. Ellas, seducidas por el boticellismo triunfante, envolvían sus cuerpecillos en túnicas rameadas, que dejaban ver su busto ceñido bajo las alas de las esclavinas. Yo no me cansaba de mirar y de admirar aquellos grupos. (Gómez, s.f: 62-63)

Todavía, unas líneas más adelante apuntaba lo siguiente: "El París que siempre me había atraído era aquél y no el otro, el de la avenida de los Campos Elíseos, el de las carreras de caballos, el de los restaurants de lujo (...), el de *l'autre côté de l'eau*, como se decía en el quartier con algo de desprecio" (Gómez, s.f: 63)

Al militar en la bohemia, Carrillo se inspiró en los espacios habitados por las clases medias-bajas para recuperar el que creía verdadero espíritu del pueblo. El resto de París quedaba relegado a la ciudad industrializada y, por ende, a la riqueza material. Pero no debemos olvidar que en sus palabras aún había una carga excesiva de romanticismo que, con el tiempo, acabaría diluyéndose. Si la primera vez que conoció París le pareció una ciudad chabacana, la imagen anterior estuvo imbuida de una idealización excesiva:

(...) en todas partes y en todas las épocas de mi existencia, he sentido, al apearme del tren en el umbral de la ciudad desconocida, la deliciosa impresión

de esperanza y angustia, de temor y anhelo, que los peregrinos de las religiones experimentan cuando llegan á las Jerusalén de los milagros. Pero si he decir la verdad, confesaré que nunca esa embriaguez de todos los sentidos ha sido tan intensa como aquella tarde, ya muy lejana, en que llegué a París como quien llega á una cita suprema. ¡París! –decía una voz misteriosa dentro de mi pecho– ¡París!... (1907: 251)

En otro texto, el mismo autor se adentró, al igual que hicieron escritores como el Unamuno contemplativo, en la búsqueda del alma y la identidad nacional a través de la huida al pueblo o la provincia. Curiosamente, recogía aquel aprendizaje regional reivindicado por los autores de la intelectualidad finisecular, aunque en Carrillo hubiera, asimismo, una idea de rechazo hacia una ciudad imposible en términos artísticos. Por este motivo, era llamativa la traslación de las formas de conocimiento de la ciudad al mismo pueblo:

Yo, por mi parte, al entrar en un pueblo cualquiera, trato de olvidarme de que existen otros países en el mundo. Sin cicerone, sin plano, sin libros eruditos, me echo a andar por las calles. Poco a poco, el alma de la ciudad va revelándose. De los momentos surge la historia. Los fantasmas pueblan las ruinas. La vida palpita. Y así, casi sin sentirlo, llego a creer, al cabo de algún tiempo, que no soy un extranjero, ni casi un forastero, y que formo parte de la población en la cual me encuentro. (1919: 31-32)

En Gómez Carrillo el tema del pueblo se enriqueció con otro muy interesante, ya que permitía el alejamiento de la metrópoli. Se trataba del planteamiento en términos decadentes de las ciudades muertas. La búsqueda de esta apacibilidad remarcaba en

Carrillo su debilidad por la tranquila y apacible antigüedad, temática muy usada en la literatura evasiva finisecular en busca de un pasado donde recuperar el sustrato verdadero que estaba siendo destruido por la modernidad. De este modo, Carrillo ponía al mismo nivel las grandes capitales europeas y las pequeñas ciudades durmiendo en el apacible remanso de la historia de infinidad de civilizaciones:

No son sólo París, Barcelona, Milán, Buenos Aires y las demás Metrópolis noctámbulas las que merecen ser observadas a la claridad de las lámparas. En pueblos muy tranquilos, en villas viejas y casi muertas de países lejanos, cuando la sombra invade la calle es cuando los interiores revelan algo de su misterio. Deteneos entonces ante las ventanas, deteneos ante las puertas de las tiendas, y veréis las escenas familiares desarrollando sus lánguidas cintas cinematográficas al resplandor de las antiguas lámparas patriarcales. (1919: 17)

Los ejemplos vistos hasta ahora recogían una tipología del flâneur que, aun reflejando los estragos de la nueva ciudad, se circunscribían a un alejamiento en términos melancólicos. Ciertamente, en ellos también se daba la visión de progreso de la urbe unida a la confusión individual, o el modo de subjetivizar los nuevos productos de la modernidad, pero no manifestaba la denuncia del oprimido sin posibilidad de huir de unos espacios marginados. Las diferentes tipologías hacían necesaria, en consecuencia, la delimitación entre el flâneur parisino –que recogió en un solo individuo la figura del psicólogo-espía y la del inadaptado–, y un flâneur madrileño que bifurcó ambas posturas –por un lado la pequeña burguesía en su refugio regional, y por otro la bohemia decadente en una ciudad sin salidas–.

La doble vertiente se pudo extraer con cierta facilidad del flâneur parisino, pues la gran capital francesa recogió prontamente los embates de la modernidad y el capitalismo. En el caso español, con una industrialización escasa y tardía, la figura del ensimismado vigilante de las conciencias y los nuevos usos se diluyó entre un amplio abanico de artistas y tendencias diversas. En suma, el bohemio español no reflejó los caracteres básicos del flâneur sino en su cara amarga. El lugar o el espacio moderno que los bohemios frecuentaron no era en ningún modo apacible, sino que nacía roto y distorsionado. La consecuencia primera de esta desconexión era la falta de relación con un marco natural equilibrado. Al no existir éste, se hacía evidente que el desarraigo y la desposesión fueran los pilares de ese marco natural. De este modo, las descripciones supuestamente objetivas del bohemio (que hubieran dado lugar a denuncias reales), se quedaron en una subjetividad manifiesta que formaba parte del modo en que los marginados comprendían su propia vida. La idea final que subyacía a este planteamiento era la siguiente: si los bohemios fueron unos desarraigados, no tuvieron más remedio que amplificar los espacios bajo su descripción. Una descripción que no obligaba necesariamente a la escritura. Bastaba con establecer sociológicamente una propuesta global de sentido.

Su paso por esta figura tan importante quedaba enmarcada en la plasmación de los espacios mugrientos y, sobre todo, en su postura *epatante*, traumatizando así a una sociedad poco acostumbrada a ver por sus calles seres indeseables. Aunque, para bien o para mal, eran los espacios que, todos ellos, tuvieron que compartir. La historia de esta adecuación es la que inaugura, precisamente, el comienzo de una categoría de desigualdad social que, aun no siendo nueva –ya a mitad de siglo se había dado la problemática del creador opuesto al burgués dueño de los medios culturales–,

representaba por primera vez un choque brutal en que los espacios eran los vertebradores de una nueva convivencia.

Fuera de los casos francés y español, Raymond Williams, tratando a fondo la literatura inglesa, reforzó la idea del decadente sin espacio propio y empujado a la miseria más absoluta desde un punto de vista perfectamente aplicable al bohemio español: "(...) el creciente estrépito y el tumulto de la batalla diaria (...), sorpresa y curiosidad en las caras que se cruzaban a su lado (...), voces desconocidas que le preguntaban adónde iba (...) ¿Adónde ir? ¡Siempre lo mismo! ¡A cualquier parte!" (291)

El bohemio genuino finisecular encarnó realmente la figura del héroe de la modernidad. En él se reflejaban las características de los individuos no sometidos (aunque en parte sí lo fueron, el mero hecho de escribir en revistas y periódicos fue suficiente) por los dictados de la gran máquina industrial. Sin embargo, el número de estos artistas fue tan escaso que su aportación ha sido recogida en otros términos por la historia de la cultura.

Realmente, muy pocos artistas de la gran urbe se vieron libres del constreñimiento capitalista respecto a la masa. Por otro lado, el héroe moderno baudelairiano descrito por Benjamin a través de un hombre voluntarioso, fértil literariamente y exigente con su trabajo como base del trabajo poético, aún fue más extraño en España (88-89).

Si el flâneur había necesitado un aprendizaje de la nueva ciudad, es lógico pensar que el bohemio genuino desgajado de aquella figura también lo reclamara. Los pocos atisbos que, del flâneur francés, se trasladaron al español quedaron así en manos de algunos escritores burgueses finiseculares. Pío Baroja ofreció una de estas perspectivas en las

que se constataba la interiorización de algunas propuestas europeas frente al nuevo modo de observar:

Había aprendido y practicado algo de esa filosofía que se adquiere mirando a un río, por donde pasan barcos y gabarras, y sentándose en los bancos de los jardines públicos. Este punto de vista del banco del jardín público no deja de ser trascendental. Se ve el mundo de muy distinta manera desde el banco de un jardín público que desde la terraza de un palacio particular, desde la imperial de un ómnibus que desde el asiento de un automóvil. (1985: 615)

El tipo de filosofía al que se refería Baroja era el que había propiciado la nueva figura del hombre solitario por la ciudad de fin de siglo. Para entonces, libros como la *Psicología de las masas* de Gustave Le Bon, escrito en 1895, o las consideraciones sociológicas de Georg Simmel en la primera década del siglo XX, habían analizado el nacimiento de la nueva vida social y sus repercusiones sobre el individuo y la masa, creando, además, el germen de toda una literatura nacionalista posterior. La ciudad no sólo traspasaba el siglo, sino que creaba un complejo entramado de relaciones que requerían de una pronta normatización teórica tendiente a controlar adecuadamente su crecimiento desmesurado. Curiosamente, la teorización del nuevo marco iría muchos años por delante de la planificación física de la urbe (Benevolo 5), creando situaciones de lógica mansedumbre respecto a la ideología burguesa, que utilizaba represivamente los espacios arquitectónicos y urbanísticos como forma de mantener las diferencias de clase.

El Madrid del último tercio del siglo XIX y primeros años del XX no fue ajeno a esta cuestión. De hecho, la tardía industrialización generó fenómenos que ya se habían

repetido en la literatura francesa o inglesa en torno a 1850. Pero dejando de lado la literatura realista burguesa, Madrid también fue el marco que recogió impresiones y vivencias desde otros puntos de vista. Miserable, humilde, oscura, fría, injusta... fueron algunos de los adjetivos que le dedicaron los obligados habitantes de sus espacios. El origen de esta decadencia, aun debiendo gran parte de sus propuestas al modernismo finisecular, se concebía como desajuste social entre el individuo y la masa. El inconsciente colectivo, formado por la suma de inconscientes individuales, estaba normalmente institucionalizado por las fuerzas rectoras en el poder. Pero el bohemio, el degenerado, el decadente, no tuvo un vínculo respecto a aquella masa, dedicándose, por su postura antiburguesa, a exteriorizar sus sentimientos fuera de lo colectivo. De esta forma, no sólo se apartaban a sí mismos, sino que eran repudiados por una mayoría ciudadana. La clave para reconocer su "mal" no tenía que ver, por tanto, con el que afectaba a la masa dirigida desde arriba (por ejemplo el esnobismo identificado con las muchedumbres ciegas de consumo, tema recurrente en la literatura realista, y en el que muchos bohemios creerían estar en ocasiones, sintiendo un profundo fracaso en sus vidas), sino con sus propios reductos personales y con la forma de hacerlos visibles.

Aun así, la decadencia no sólo afectó espiritualmente, creando héroes de la modernidad. También lo hizo en términos físicos y palpables, dando a la sociedad de fin de siglo madrileña un aspecto negro, triste y hambriento. La muerte revestía los espacios de la gran ciudad con un manto perpetuo, llegando a acostumar a sus habitantes a su presencia. El mismo Sawa lo plasmó a través de Carlos, el protagonista de *Declaración de un vencido* (1887): "Es muy fácil, en estas grandes ciudades como Madrid, morir de hambre en medio de una plaza pública..." (1999: 162) La historia de un pobre

periodista que, de madrugada, llegaba a su casa, era otro ejemplo perfecto de caída espiritual y de supervivencia al borde de la casi total desposesión:

Madrid se despertaba: media hora más, y la vida de la corte volvería a recobrar toda su actividad. En aquella hora incierta, en que la noche parecía luchar con la aurora, en que a las sombras empezaba a faltar el silencio y a la luz la animación de un pueblo laborioso y charlatán, penetré por la estrecha calle del Mesón de Paredes y crucé las pobres travesías que habían de conducirme a mi habitación. Omito de propósito el nombre de la calle, en que los mal retribuidos trabajos periodísticos me habían hecho sentir mis reales. ¿Qué importa, por otra parte, que aquella fuese de las más humildes de la corte, si en la habitación que me permitía ocupar un propietario urbano, sólo porque sus fincas radicaban dentro de una ciudad, dormían mis tiernos hijos, aguardando el beso con que debía interrumpir su sueño, diez horas antes comenzado? (Ossorio y Bernard 394-395)

A través de esta cita, se ponía de manifiesto que la convivencia con el hambre no fue patrimonio exclusivo de los bohemios, sino de todo un entramado social trabajador. En consecuencia, las descripciones de este deambular por la podredumbre urbana nocturna (con unos espacios difíciles de habitar) no permitía la imaginación de idealizados contextos bohemios –aquellas plazas cantadas por Carrere, donde los artistas y las prostitutas daban pábulo a un amor empapado de alcohol–. Más bien, los topes miserables ayudaron a comprender el viaje interior de los bohemios, un viaje que Nicolle Robin consideraba imposible, puesto que la aventura de la degradación es la que permitía, al fin, integrar en la literatura no sólo a los desheredados, sino a todos los marginados (477).

Mientras el bohemio se adscribió al naturalismo, la convivencia entre éste, el obrero y el resto del lumpen se dio sin fricciones. La explicación a este hecho era obvia. El decadentismo que alentaba el naturalismo permitía la literaturización de la vida más inmunda, convirtiéndola –o así lo creían los obreros– en vehículo de denuncia social. Sin ir más lejos, en la revista anarquista *La Bandera Social* (Madrid, nº 31, 13-1-1885), se elogió la obra de Sawa *La mujer de todo el mundo* (1885) por su instinto revolucionario y sus aspiraciones. Y a pesar de todo, aquella obra no sólo se basó en el naturalismo, sino que incluyó tintes realistas y buena parte del romanticismo socialista al estilo de Sue, Victor Hugo o Soulié.

Antes de traspasar la frontera que rompió la estrecha ligazón entre el obrero y el artista a principios del siglo XX –artista que, comprometido o no, ya estaba adscrito plenamente al modernismo–, no podemos dejar de valorar que durante todo el último tercio del XIX, más que vertebrarse en torno al enfrentamiento, los espacios lúgubres de bohemios, obreros, prostitutas y delincuentes, fueron plenamente asimilados por sus protagonistas. Y lo fueron sin necesidad de una plasmación artística, ya que los contextos que habitaron bastaban para explicar la historia de una forma de "existir", "vivir", "compartir", etc.,

Alejandro Sawa representó fielmente en sus obras la historia de esta lucha contra los espacios. En sus primeras novelas lo hizo adscrito a un naturalismo con ascendentes románticos (*La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887), *Criadero de curas* (1888), etc.,) y en su póstuma obra *Iluminaciones en la sombra* (1910) como héroe plenamente decadente que trataba, de forma miscelánea, su particular filosofía de vida. A través de algunas impresiones de esta última, Sawa,

fundido con la multitud, era un habitante más de aquel mundo cruel y prosaico. Él mismo lo relató no sin una gran carga de pesimismo existencial:

Fundido con la multitud me dejó llevar involuntariamente, como un miserable cuerpo sin alma, hasta las alturas de Recoletos. El día es triste; pero llena los ambientes la alegría bestial de un pueblo suelto. Y aunque las nubes escurren lágrimas de vez en cuando, como en un duelo intermitente, las músicas de las estudiantinas alborozan la ciudad, reduciendo a añicos el luto de los corazones. Yo soy uno de tantos. Razón lleva el justo en amar la soledad, si no quiere descomponerse en la vulgaridad ambiente. Ya soy uno de tantos. Y me place momentáneamente dejar de ser hombre para convertirme en esa cosa, desconcertante y tremenda, que se llama la multitud, la Esfinge... (1977: 135)

Las calles, el río de la vida urbana corriendo por ellas y el artista llevado por la multitud. No cabía mayor depredación urbana hacia el creador puro, quien al final se siente solo y abandonado en medio de la muchedumbre. Esa sensación se contamina, además, con la identificación de una masa alocada, víctima del ocio vulgar que la burguesía le ha permitido disfrutar. Por un momento, Sawa siente que ha fracasado en Madrid.

Las sensaciones que Sawa experimentaba en este fragmento nada tenían que ver con el paseo literario, ni con el encuentro de la hermosura urbana, ni con el vagabundeo típico del artista transitando por los espacios que hizo reconocibles como propios. En este caso, se estaba definiendo la pesadilla del hombre acosado por los nuevos peligros nacidos en la ciudad populosa.

Aunque no dejó de darse, en algunos momentos, otro tipo de propuesta. Las memorias de Cansinos-Assens están repletas de viajes urbanos a través de las calles céntricas y sus edificios. En ellos, no todas las descripciones eran necesariamente amargas –tampoco lo fueron todos los días de los bohemios—. Por ello, también se daba la idea del paseo, de la tertulia callejera, del encuentro y el reconocimiento entre iguales (porque, en definitiva, todos pululaban por los mismos lugares): "Vagando en la noche, indeciso, a lo largo de la calle Arenal, cuyo asfalto azulea bajo la luna como un río, encuentro a Villaespesa e *Isaac*, que vienen muy deprisa en dirección contraria" (1995: 185). En otro lugar, ante la apacible noche veraniega madrileña, los bohemios podían disfrutar de los *topos* céntricos que los retrotraían a tiempos heroicos: "La plaza de Oriente, con su forma circular, invita a ceñirla con nuestros pasos indolentes en estas plácidas noches veraniegas y a veces salimos del café y nos ponemos a dar vueltas en torno a sus estatuas de reyes y reinas antiguas..." (Cansinos, 1985: 117)

En estos ejemplos, lo que se definía realmente era la costumbre del artista finisecular de contar las cosas alrededor de las calles, de dar sus nombres, de crear una simbiosis ambiental entre su arquitectura y su vida. Ricardo Baroja contó en parecidos términos las andanzas de estos artistas a través de las calles de Madrid y sus espacios diversos: "Una noche íbamos por la calle de Alcalá, por la acera de la izquierda, hacia la Puerta del Sol. La acera se estrecha mucho precisamente en la entrada de la plaza. Pasaba mucha gente y nos vimos obligados a echarnos al arroyo" (1969: 52).

Todos los emplazamientos eran importantes porque mostraban la relevancia de un Madrid reconocible por los itinerarios urbanos, a modo de viaje constante, en continua transición. Es Ricardo Baroja quien, de nuevo, lo expresaba de este manera:

Así como un ejército, por exigencias de la táctica militar o porque ha agotado las posibilidades de la región, abandona sus reales y se traslada a otros, así nosotros, dejando la horchatería de Candela, nos trasladamos al Nuevo Café de Levante. Estaba situado en la calle del Arenal, en la acera de San Ginés, donde ahora hay un almacén de paños. (1969: 57)

El centro de Madrid y sus calles adyacentes ponían de manifiesto lo cerrado y excluyente de las relaciones que allí se producían. Si Unamuno o Valle-Inclán podían andar de una punta a otra la calle de Alcalá, los bohemios llegaban a sentir horror si tenían que salir de la zona que habían acotado como propia. No era sólo el miedo a las multitudes (sobre todo si se producían por el día), sino la inseguridad de no tener cerca los espacios en que podían reflejarse. Para el bohemio, el contacto físico y visual con sus compañeros de "secta" era primordial para reestablecer la tranquilidad en sus vidas, para sentir la auténtica libertad que les estaba vedada en otros lugares por su simple condición de artistas marginados. Ricardo Baroja seguía describiéndonos estas sensaciones, ahora con Miguel Sawa como protagonista:

Algunas veces se alargaba el paseo hasta el monumento de Colón. Esto era rarísimo, porque el grupo sentía verdadera fobia por todos los países que se extienden más allá del Teatro Real y de la iglesia de San José.

Si nosotros hubiéramos perdido la vista y, paseando, no pudiéramos darnos cuenta exacta del sitio donde nos encontrábamos en nuestra habitual correría y el único que conservara el órgano visual fuera Manuel Sawa, hermano de Alejandro, por su mayor o menor facundia y alegría, habríamos podido determinar la distancia a que nos hallábamos de la Puerta del Sol con la

exactitud del marino que con el cronómetro y el sextante señala en la carta la situación del buque. (1969: 78)

La vida acotada en el centro impidió, en muchas ocasiones, que los bohemios relataran aspectos sórdidos de los arrabales. Y no porque no los conocieran –a muchos no les quedó más remedio que habitarlos–, sino porque su vida sólo tenía sentido alrededor de los espacios que habían limitado para su utilización. Otros escritores no bohemios como Pío Baroja sí se aventuraron por los barrios infrahumanos de las Vistillas, la Latina, las Injurias y aquel cinturón madrileño donde, junto a las casas de vecindad, los artesanos y obreros trabajaban en los tejares y en otros oficios variados. En ocasiones, Baroja se permitió incluir a la bohemia por estos lugares, fundiéndolos con los espacios de la nocturnidad y el vagabundaje. Pero lo más llamativo era la plasmación del contraste entre el centro urbano y los extrarradios, a través del cual Pío Baroja vislumbraba perfectamente el esquema que vertebraría en su trilogía de *La lucha por la vida*:

Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por ese sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador.

Dejar después la ciudad y ver entre las vallas de los solares esas eras inciertas, pardas, que se alargan hasta fundirse con las colinas onduladas del horizonte, en el cielo gris de la mañana, en la enorme desolación de los alrededores

madrileños.

Yo confieso que después de estas excursiones experimentaba al volver a casa como un remordimiento (...)

Sin embargo, al día siguiente volvía al café, nuestro centro de operaciones.

(1982: 41-42)

Recurriendo a otro tipo de viajes, los bohemios modernistas se acercaron a los límites de la ciudad para captar la naturaleza viva que ya no se daba en el centro de la ciudad. El contacto con esta pureza no eliminaba, sin embargo, la plasmación de un contraste con la marginación cercana. Era Cansinos-Assens quien lo relataba en estos términos:

Cruzamos la ciudad dormida y negra y llegamos hasta el callejón del Perro, a espaldas de Tudescos, y allí nuestro guía lírico se detiene ante un solar cercado de tablas.

Por encima de aquella valla se alza, en efecto, un arbolillo florido de cálices blancos como copos de la última nevada.

Y no se sabe qué es más conmovedor: si ese enteco arbolillo florecido de inocencia, en medio de un barrio de borrachos y prostitutas, o la ingenua sonrisa de este amigo de los grandes bigotes y el gesto duro, que de pronto nos descubre su tierno corazón, florecido también de inocencia infantil. (1995: 206)

Sin dejar de manifestar la importancia de las itinerancias plenamente modernistas, era en el ejemplo de Baroja, sin embargo, donde mejor se expresaban los devaneos nocturnos con la bohemia y, sobre todo, el interés por analizar el modo en que los miserables escritores vivían la noche. Además, en estas impresiones se mezclaba el rechazo que Baroja sintió toda su vida hacia la bohemia, a la que consideraba golfemia.

Su regreso a casa al amanecer rompía precisamente el vínculo posible con aquellos desarraigados sin hogar. Tan sólo le quedaba, al igual que le ocurrió a Unamuno, la atracción de aquel veneno que, a diario, corría por las tertulias de los cafés. Pero el intento de unir al bohemio con el lumpen de los arrabales sólo se sostenía dentro de la bohemia negra, aquella horda militante y maldiciente que levantaba los puños contra la ciudad y la burguesía (Aznar Soler 76). Lo cual demostraba que el bohemio genuino tenía muy poca o nula intención de convertirse en el impulsor de las mejoras sociales (a pesar de que plasmara estos problemas –más bien por cercanía espacial– en revistas finiseculares del movimiento obrero). Su mundo era el interior de un paisaje urbano determinado. Y ello le impedía, a su vez, la crítica ante el contraste de una sociedad que mezclaba la miseria con la fastuosidad, como cuando el mismo Gómez Carrillo, empapado de literatura, describió su soñado París. Un París en el que no se veía por ningún lado la podredumbre que sí atacó en otras ocasiones, tal vez porque ahora sólo le interesaba plasmar la postura artística por encima de cualquier otra opción:

Las calles y los jardines, las avenidas y los bulevares, las plazas y las encrucijadas, pasaban ante mi vista con el temblor fantasmagórico de las citas cinematográficas. Entre un callejón sórdido y una alameda de palacios, apenas notaba la diferencia. Y es que mis ojos no miraban hacia afuera, sino hacia dentro. Lo que yo iba contemplando era mi París, mi ciudad Santa, mi Meca.
(Gómez, 1907: 253)

En consecuencia, la convivencia con el lumpen, más que en los lugares citados de los extrarradios, se circunscribe a una mezcla de pobreza ambiente que pintaba el paisaje

central de las calles de Madrid, donde el bohemio concibió la idea de un centro urbano seguro junto a las clases humildes de la sociedad.

Por todo ello, la circunscripción a este espacio céntrico, al *ghetto* elegido por los bohemios, daba la sensación, en algunas ocasiones, de construirse como laberinto. Sin pretender adoptar la idea de pintoresquismo que algunos críticos han utilizado a la hora de definir la bohemia, la horda decadente enriquecía aquellos lugares con sus ideas y sus aportaciones a un arte constreñido por la ramplonería ambiente. Ello no implicaba que sus obras fueran novedosas –o incluso meritorias–, sino que alimentaban una estéril amenaza estética–porque en realidad los espacios no eran suyos, ya estaban allí cuando llegaron, de modo que no constituían un peligro latente– en contra de la sociedad refugiada en su adocenamiento.

Al final, el enfrentamiento que se acababa infiriendo era el del burgués que sentía repugnancia al tener que compartir con aquella "randa" unos espacios que habían creado para sí mismos y para su disfrute. Lógicamente, que el burgués sintiera desprecio se explicaba por un ambiente contaminado de continuo. Muchos son los ejemplos que muestran cómo estos artistas salían al paso de cualquier buen fiador. Asimismo los hay de aquellos grupos vocingleros que discutían en plena calle, un espacio que creían suyo y en el que habían inventado un mundo propio: "Si las discusiones no daban de sí, el grupo se echaba a la calle y paseaba, hasta el agotamiento de fuerzas, desde la esquina de Recoletos hasta la plaza de Isabel II, por la calle de Alcalá, por la Puerta del Sol y la calle del Arenal". (Baroja, 1969: 76)

Este esquema nos dejaba ver, por otro lado, la evolución que los espacios externos habían adquirido durante todo el siglo XIX. La concurrencia social que décadas antes

buscaba Larra (y que no encontraba porque a los habitantes aún les daba vergüenza comer, reír o vivir en público) estaba totalmente superada. Precisamente, el jardín público que Larra había soñado como espacio interclasista era ahora el de las calles del centro urbano. La ciudad finisecular había logrado expandirse desde los refugios internos hacia las múltiples arterias que representaban las calles, las plazas o los cafés. Y el escritor que recorría estos lugares ya no necesitaba un seudónimo para escribir. Ahora no se trataba de estar a salvo de los peligros de la calle, sino de ser parte integrante de la misma. En conclusión, el artista no salía con una máscara —única forma de que Larra pudiera encontrar trabajo—, sino que mostraba descaradamente sus propuestas. Buena parte de estas vivencias en total libertad seguían manteniendo, sin embargo, a una parte de la burguesía encerrada en la seguridad de sus viviendas.

Obras citadas

Aznar Soler, Manuel (1980): "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Vol. 6, Barcelona, crítica.

Baroja, Pío (1982): "Bohemia madrileña", en *Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio.

----. (1985): *La sensualidad pervertida*, en *Las ciudades*, Madrid, Alianza.

----. (1997): "Nuestra generación", en *Obras Completas I*, Barcelona, Círculo de Lectores.

- Baroja, Ricardo (1969): *Gente de la generación del 98*, Barcelona, Ed. Juventud.
- Benevolo, Leonardo (1967): *Orígenes de la urbanística moderna. Introducción a la arquitectura*, Buenos Aires, Tekne.
- Benjamin, Walter (1980): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- Cansinos-Assens, Rafael (1985): *La novela de un literato II*, Madrid, Alianza.
- Cansinos-Assens, Rafael (1995): *La novela de un literato I*, Madrid, Alianza.
- Cardwell, Richard (1989): "Modernismo frente a Noventa y ocho: el caso de las *Andanzas* de Unamuno", en *Glasgow Colloquiuna Papers I*.
- Del Moral, Carmen (1988): "Diversiones, pasatiempos...en el Madrid de Galdós", en AAVV, *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*, Madrid, Consejería de cultura de la Comunidad de Madrid.
- Engels, Federico (1968): *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Akal.
- Gómez Carrillo, Enrique (s.f): *Treinta años de mi vida, II*, Madrid, Cosmópolis.
- . (1907): *Cómo se pasa la vida*, París, Garnier Hermanos.
- . (1919): *El primer libro de las crónicas*, en *Obras Completas VI*, Madrid, Mundo Latino.
- González García, José Ramón (2001): "La ciudad como supuesto: desarrollo urbano y literatura modernista", en *Ciberletras* 4, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Garcia/html>

Gullón, Ricardo (1990): "Recuerdos de un amigo", en *Cuadernos*

Hispanoamericanos, homenaje a J.A. Maravall, 477-78 (marzo-abril).

Jiménez Millán, Antonio (1998): *Madrid entre dos siglos: modernismo, bohemia y paisaje urbano*, edición de Antonio Jiménez Millán, Málaga, Litoral/Comunidad de Madrid, 1998.

López Castellón, Enrique (1999): *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal.

Nakens, José (s.f): *Yo, hablando de mí (colección de artículos)*, Madrid, Imprenta Sáez hermanos.

Navarro Vera, José Ramón (1993): "Transformación urbana y literatura: de Baudelaire a Le Corbusier", en *Actas del primer coloquio internacional "Literatura y espacio urbano"*, Alicante, CAM.

Ossorio y Bernard, Manuel (1996): "Madrid sin sol y sin gas", en AAVV, *Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, Asociación de librereros de Lance.

Robin, Nicolle (1992): "La bohemia como viaje imaginario", en *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, t. II, *La parodia como viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Sawa, Alejandro (1977): *Iluminaciones en la sombra*, edición, estudio y notas de Iris María Zavala, Madrid, Alhambra.

----. (1999): *Declaración de un vencido*, introducción y notas Francisco Gutiérrez
Carbajo, Madrid, Atlas.

Williams, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.

El retorno a la muerte en *Contravida* y "El portón de los sueños" de Augusto Roa

Bastos

[Susana S. Martinez](#)

DePaul University

Siempre hemos vivido aquí: es justo que continuemos viviendo donde nos place y donde queremos morir. Sólo aquí podemos resucitar; en otras partes jamás volveríamos a encontrarnos completos y nuestro dolor sería eterno.

Popol Vuh

Leap into the boundless and make it your home!

Chuang-Tzu

El director norteamericano Mel Gibson caracteriza su película "The Passion of The Christ" (2004) como la culminación artística de una obsesión personal. Elaborada durante los últimos doce años, la película se ha destacado como la más controversial del año. Su estreno en Estados Unidos el miércoles de Ceniza, 25 de febrero de 2004, fue un rotundo éxito de taquilla a pesar de (o quizás debido a) las apasionadas reacciones del público y la crítica cinematográfica. (1). Con diálogos en latín y arameo, la película dramatiza las últimas doce horas de Jesús de Nazaret. Las escenas en que Cristo (James Caviezel) es maltratado, herido, y azotado con rigor y crueldad son visualmente desconcertantes.

El cuerpo marcado y ensangrentado en la película de Gibson me recuerda los cuerpos cicatrizados de los Cristos populares en la obra del paraguayo Augusto Roa Bastos. El Cristo de madera en la novela *Hijo de hombre* es amorosamente labrado por el leproso Gaspar Mora. Cristóbal Jara o Kiritó muere acribillado a balazos llevando agua a las tropas durante "La Guerra de la Sed." El nombre "Kiritó" significa "Cristo" en Guaraní (Marcos 15), lo cual explica que su muerte a manos de Miguel Vera se describa como "un breve descanso" (332). *Hijo de hombre*, como gran parte de la narrativa de Roa Bastos, se construye a partir de imágenes de sacrificio físico, expiación, redención, y renacimiento. El manuscrito de Miguel Vera, el narrador de los capítulos impares de *Hijo de hombre* concluye añorando una respuesta lógica al sufrimiento irremediable que ha plagado a su país: "Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que *esto* es el infierno y que no podemos esperar salvación. Debe haber una salida, porque de lo contrario ..." (381). En este trabajo, propongo trazar una lectura intertextual y visual a partir de los puntos suspensivos anotados por Miguel Vera antes de morir.

En la novela *Contravida*, el escape del "monstruoso contrasentido" se dramatiza en la fuga de la cárcel. La obra trabaja a partir de escenas y personajes de la narrativa de Roa que reviven según una serie de imágenes en torno al sacrificio, expiación, redención, y renacimiento. Aunque las imágenes están íntimamente entrelazadas, las analizaré en dos partes, partiendo de la imagen visual de la cruz. Primero veremos – como en línea vertical – la relación entre sacrificio y renacimiento en *Contravida*. Este plano se cruza con un segundo plano horizontal en que la escritura impulsa la expiación y redención del narrador. Ambos planos dialogan con imágenes del video "El portón de los sueños:

Vida y obra de Augusto Roa Bastos" (1999). La novela y el video, que podría verse como la versión fílmica de *Contravida*, contienen rasgos autobiográficos, lo cual explica la dedicatoria "A mi pueblo de Iturbe" en ambos medios.

1. "Los justos no mueren. Van a otra vida después de la muerte": Sacrificio y renacimiento de héroes populares

A mi modo de ver, el narrador de *Contravida* se une a los héroes populares de la ficción de Roa Bastos de manera paralela al mito guaraní de los palos cruzados. En su ensayo "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual," Roa Bastos explica que en la cultura indígena guaraní el símbolo cosmogónico de los 'palos cruzados' (yvyra-juasa) como soporte del mundo ha sido aculturado en la cruz cristiana de los evangelizadores pero con cambios significativos:

El deslizamiento semántico y mítico del concepto 'soporte del mundo' al concepto teológico y religioso de la cruz como símbolo de la redención y salvación cristiana se esfuma y desaparece en el mundo de la cultura mestiza. Cristaliza en la visión y noción de la cruz cristiana, denominada con un hispanismo: "kurusu"[...] El vacío de los "palos cruzados" del Génesis guaraní no se reabsorbe totalmente en el símbolo del sacrificio del Gólgota que los misioneros inculcaron en la mente y en el alma de los nativos (Roa Bastos 15-16). (2)

Sabemos que la figura de Cristo sobre la cruz se ha representado de diversas formas. La *Enciclopedia Hispánica* explica que en un principio, "Jesús era representado sobre ella vivo, triunfante, manifestando su divinidad, aunque con las huellas de los clavos en

manos y pies. Más tarde, su agonía y el sufrimiento se hicieron cada vez más expresivos y realistas. Este naturalismo adquirió caracteres patéticos en el barroco" (360). En la narrativa de Roa Bastos, el Cristo de madera tallado por Gaspar Mora y los cristos populares que se sacrifican por la comunidad guaraní adquieren una dimensión política.

Gaspar Mora, el músico carpintero y sobrino de Macario Francia, encarna el sacrificio físico en *Hijo de hombre*. Al contraer lepra, Mora se sacrifica separándose de la comunidad para evitar el contagio, pero construye un Cristo de madera de tamaño natural para dejar en su lugar. La referencia al sacrificio y crucifixión de Jesús es directa puesto que Mora muere precisamente durante Semana Santa, la época religiosa en que se conmemora la pasión de Cristo. El sacrificio de Mora cobra una resonancia política cuando los seguidores del patriarca Macario Francia transportan al hombre de madera a la iglesia del pueblo. La procesión exhibe rasgos subversivos para la cultura dominante: "Era un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgencia colectiva, como si el espíritu de la gente se encrespara al olor de la sangre del sacrificio y estallase en ese clamor que no se sabía si era de angustia o de esperanza o de resentimiento, a la hora nona del Viernes de la Pasión" (20). Para la comunidad guaraní, el Cristo de Mora revive (en vez de morir) durante la procesión del Viernes Santo. Pero esta muerte-vida o contravida representa una inversión del sacrificio voluntario que forma el eje central del Cristianismo. El Cristo de madera que pasean por el pueblo de Itapé parece una víctima indefensa, un "manso camarada" a quien debían vengar "y no como a un Dios que había querido morir por los hombres" (20).

En *Hijo de hombre* vemos que la cruz sobre la cual yace el Cristo de madera constituye una clara división entre la cultura dominante y los creyentes guaraníes. La autoridad

popular de Gaspar Mora y Macario Francia se contraponen a la autoridad oficial del cura de Itapé, quien encarna la represión institucional junto a Melitón Isasi, el jefe político corrupto del pueblo. Macario Francia rechaza la explicación canónica del sacerdote cuando éste prohíbe la entrada a la iglesia, y traslada al Cristo de Gaspar hasta el cerro de Itapé, tal como Jesús cargó su cruz. Como patriarca del pueblo guaraní, Macario rechaza la bendición oficial del cura y establece una clara división entre ambas tradiciones. Descarta el nombre "Tupá-Rapé" que significa "Camino de Dios" y "bautiza" al cerro de Itapé con el nuevo nombre de "Kuimbaé-Rapé" o "Camino del Hombre," para subrayar la solidaridad con los sufrimientos del hombre marginado.

El cambio de nombre es fundamental porque apunta hacia otra cosmovisión. La autoridad cristiana es subvertida nuevamente por la esperanza de renacimiento de la cultura marginada. El *Himno de los muertos de los Guaraníes* sirve de epígrafe a *Hijo de hombre* y promete la reconciliación del cuerpo y la voz: "He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos ... Y haré que vuelva a encarnarse el habla ... Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca." Este epígrafe sintetiza las enseñanzas de Macario Francia sobre la muerte como un breve descanso: "Porque el hombre, mis hijos ... tiene dos nacimientos ... Uno al nacer, otro al morir ... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo" (48). Esta es la cosmovisión que guía el viaje al origen del narrador prófugo en *Contravida* y de Roa Bastos en "El portón de los sueños."

El narrador anónimo de *Contravida* se une al grupo de héroes populares de la narrativa de Roa Bastos. Estos héroes se distinguen por su fuerte sentido de justicia social. Siguen

las enseñanzas de Macario Francia al pie de la letra al sacrificarse por el pueblo y por lo tanto viven en la memoria popular de la comunidad. Para dramatizar su permanencia en la memoria de la comunidad, los héroes populares como Solano López en el cuento "El trueno entre las hojas," y Gaspar Mora y Cristóbal Jara o Kiritó en *Hijo de hombre* reaparecen en *Contravida*.

La novela comienza con la fuga del narrador de la cárcel de Asunción. Es escritor y la importancia de la escritura se hace sentir desde el inicio de la narración al retomar textos anteriores de Roa Bastos como "Lucha hasta el alba" y "El viejo señor obispo": "Esto es lo malo de escribir historias fingidas. Las palabras se alejan de uno y se vuelven mentirosas. Los personajes que viven y mueren en un libro, cuando las tapas caen sobre ellos, se esfuman, no existen, se vuelven más ficticios que el ficticio lector" (27). Como en el cuento "La excavación," el túnel que escavan los presos se desmorona y Perucho Rodi y el narrador de *Contravida* son los últimos en la fila. En la novela, Rodi muere asfixiado cuando su compañero no logra salvarlo. Como en el cuento, el portón de hierro de la prisión queda abierto de par y par y los presos que intentan escapar son acribillados a balazos. El narrador de *Contravida* es el único sobreviviente de la masacre carcelaria: "Me zafé por el hueco de la cloaca y me orienté hacia las barrancas, mientras oía a mis espaldas el rabioso tableteo de las ametralladoras en el patio de la cárcel" (28).

Aunque no sabemos el nombre del narrador, sabemos que es escritor y prisionero político que ha estado preso durante siete años y fue sádicamente torturado hasta sufrir un infarto. La noticia de la fuga se transmite por radio y las imágenes sangrientas por el canal estatal. Unas mujeres lo recogen de noche en una carretilla y lo esconden en un

rancho, irónicamente en la zona de poder: "Reconocí el sitio donde las mujeres me habían guarecido: el triángulo escaleno que va desde la catedral al antiguo seminario, convertido en cárcel; desde el viejo cabildo pasado por el enorme Castillo de la Escuela Militar, hasta el Departamento de Policía" (15). Desde este momento en adelante, su libertad es provisional puesto que nunca logra escaparse de la mirada vigilante del poder. Tiene plena consciencia de ser un hombre perseguido e intenta escapar hacia la frontera argentina. Su única manera de huir es en el tren de Asunción a Encarnación que toma tres días y suele estar viligado por agentes e informantes de la policía secreta.

2. "Toda huida es siempre una fuga hacia el pasado": Escritura expiatoria y redención

Desde las primeras páginas de *Contravida* observamos un cambio notable en el mundo ficticio de Roa Bastos. A diferencia de la representación del escritor como traidor en *Hijo de hombre*, el narrador de *Contravida* representa la fusión narrador-escritor y héroe popular. John Kraniauskas señala el enfrentamiento explícito de modelos de acción y narración en *Hijo de hombre* – Vera es el intelectual formado por la racionalidad del estado y narrador principal, frente a Macario, el narrador ejemplar guaraní, y Cristóbal Jara es el actor ejemplar popular-campesino (Kraniauskas 210-211). Al salvarse de la masacre, este narrador encuentra la salida física y metafórica que le estaba vedada a Miguel Vera.

La escritura juega un papel fundamental en *Contravida*. En esta novela no hay una "escritura documental que representa el habla oficial" como señala Adriana Bergero en su lectura de "Borrador de un informe." Gran parte de la novela consiste de un monólogo interior en primera persona. Este monólogo nos da acceso a las reflexiones

personales y recuerdos de infancia en su pueblo natal de Itapé. Aquí, como en *Hijo de hombre*, la escritura representa una expiación que une al escritor exiliado a su comunidad. El exilio físico y metafórico consume al narrador: "Nadie sabe la cantidad de tiempo que necesita el hombre errante para encontrarse a sí mismo, antes de que pueda golpear, como un mendigo inoportuno, la puerta del hogar paterno. Viene en busca de lo que ya no existe" (267-268).

La novela y el video tienen como eje central el retorno al pueblo de la infancia. En "El portón de los sueños," Roa visita los espacios que marcaron su niñez y lo impulsaron a escribir: la estación de tren, el río, la escuela, la iglesia, el ingenio de azúcar, y el cementerio. Ambos medios conciben la vuelta al origen como un gesto de purificación y liberación que a su vez representa un viaje hacia la muerte.

En "El portón de los sueños," Roa viaja en tren a Itapé y se reencuentra con los personajes que han poblado su literatura a través del tiempo. Al seguir los pasos del autor vemos que *Contravida* es mucho más que una autobiografía novelada; es una reflexión personal sobre el exilio y lo que significa la escritura para la cosmovisión de su mundo ficticio que nos dice tanto sobre la realidad paraguaya y latinoamericana. Como vemos por la repetición de personajes y espacios, la escritura de Roa Bastos es una constante reescritura. (3). En una nota de la versión corregida de *Hijo de hombre*, Roa explica que veinte años después de publicar esta obra, decidió retocar y corregir el texto original:

Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto – me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva – no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un

texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura [...] Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones. Esto hace posible la aventura de las metamorfosis de los libros éditos o inéditos en busca de su identidad, exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida (Roa Bastos 12-13).

Mediante esta cita constatamos que la escritura representa un viaje de autodescubrimiento que impulsa una vuelta al origen en la narrativa de Roa Bastos. Es más, el narrador de *Contravida* se caracteriza como Hijo Pródigo, aunque es consciente de que vuelve al hogar que ya no existe. La escritura y memoria le permiten escaparse de su presente inmediato, no para refugiarse en la nostalgia, sino para prepararse para la muerte. Al retroceder mentalmente al espacio mítico de Manorá, el narrador reflexiona sobre su vida y se prepara para morir.

Contravida y "El portón de los sueños" trabajan a partir de la repetición de temas y personajes de la obra anterior de Roa. En el video desfilan personajes clásicos como la pequeña Gretchen de "Carpincheros," María Regalada y su hijo rubio que cuidan y limpian el cementerio, Natí y Casiano Jara, y su hijo Cristóbal (Kiritó) que se escapan del trabajo esclavo de los yerbales en *Hijo de hombre*. Roa se encuentra con El Supremo y Felix de la novela *El fiscal*. En la novela (pero no en el video) aparecen otros personajes de *Hijo de hombre*: Saluí, la prostituta convertida en enfermera durante la Guerra del Chaco, el médico ruso Sergio Miscovski, Damiana Dávalos que cuida a Miguel Vera durante su primer viaje en tren a la capital, y los mellizos Goiburu, los enemigos de la niñez que matan al jefe político Melitón Isasi en *Hijo de hombre* y al narrador de *Contravida*. Ante esta serie de personajes repetidos hay un personaje que

brilla por su ausencia – Miguel Vera, el traidor en *Hijo de hombre*. Vera es un personaje fundamental no sólo por ser el narrador de los capítulos impares, sino porque encarna la lucha entre oralidad y escritura que Roa desarrolla hasta sus últimas consecuencias en *Yo El Supremo*. Vera no aparece en *Contravidani* en "El portón de los sueños," es decir, es condenado al mutismo absoluto. Podemos leer esta ausencia fundamental como una expiación o redención del traidor en la figura del escritor y héroe popular de *Contravida*. El tema de la escritura como expiación une al narrador de *Contravida* a Miguel Vera. Vera desautoriza su escritura al decir:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando (21).

Para el narrador fugitivo de *Contravida*, la escritura representa otro tipo de expiación que lo remonta al lugar de origen: "Si alguna virtud tiene lo que escribo se reduce al hecho de que lleva en sí mismo el germen de su negación, de su destrucción. [...] Escribo solo para mí. Para capturar la huidiza memoria del presente, por lejos que uno retroceda" (98). A diferencia de Vera, el narrador y escritor de *Contravida* une la palabra escrita y la acción puesto que el maestro Gaspar Cristaldo le enseñó a hacer que la palabra viva en lo que uno hace. Más aún, expía la culpa de Vera mediante esta enseñanza del maestro.

La importante fusión de la palabra y la acción cobran un significado especial en el espacio del tren. En el video y en la novela el tren es una metáfora del país y su gente.

El ferrocarril representa el pasado que se está corroyendo en su propio metal: "Subir al viejo carromato de fierros viejos y descalabrados era meterse en el asilo de la paciencia. Más que un viaje en tren aquello era una procesión" (45). Es tan lento que los pasajeros caminan a la par del tren y se burlan, simulando que lo empujan. El tren es una reliquia de la historia: "Un pequeño fósil de la Revolución Industrial, que los ingleses trajeron al país [...] A lo largo de más de cien años, la vida del país había quedado detenida en el tiempo. Avanzaba a reculones, más lentamente aún que el tren matusalénico" (49).

En el video Roa explica que el ferrocarril nació con el país institucional después de la larga dictadura del Supremo. Fue un elemento civilizador que representó la modernidad, la libertad, el comercio, el progreso de la nación. En el capítulo titulado "Hogar" en *Hijo de hombre*, vemos que se gesta la resistencia en el espacio clandestino del tren. Aquí triunfan la otredad, el silencio y el bilinguismo. Los "merodeadores, vagabundos, parias perseguidos y fugitivos, hasta los leprosos" ayudan a los Jara a empujar el vagón a los márgenes del pueblo "para compartir un instante ese simulacro de hogar que avanzaba por la llanura o retrocedía hacia el pasado, sin rumbo, sin destino, pero desplazando una victoriosa, impávida, salvaje, alucinada atmósfera de seguridad, de coraje, de misterio, lo que también a ellos les comprometía a guardar el secreto" (162). La vía férrea marca, además, una frontera entre los marginados por un lado, y los propietarios.

El interior del tren es el espacio de la oralidad. Aquí la gente se comunica mediante el chisme, los cuentos populares, y los chistes sexuales. Los pasajeros cuentan versiones contradictorias sobre la muerte del coronel Albino Jara. Un viejo burlón contradice la versión oficial de la historia al debatir si murió de susto y si era mujeriego. Ante esta

libertad carnavalesca, sin embargo, subyace la mirada vigilante del poder represivo.

Una mujer "inmensamente gorda" (54) los calla con sus respuestas en tono patriótico.

Curiosamente, la mujer que declara su alianza con el estado trabajó como sirvienta para una familia aristocrática, y al enviudar, se convierte en la esposa del patrón. Viaja acompañada de un pequeño mono que cuida como si fuera su hijo. La función del mono es divertir a la gente con sus gestos sexuales porque su espectáculo genera un ambiente relajado de feria en el que ella vigila y espía a los pasajeros.

Doña Silveria Zarza, la soplona de la policía, ocupa un lugar de poder por su complicidad con el estado. El narrador prófugo no se puede escapar de su mirada. Ella lo espía incluso cuando parece estar dormida. Su meta es hacerlo hablar – tal como Migual Vera quería hacer hablar a Cristóbal Jara durante el viaje al vagón mítico en *Hijo de hombre*: "Hablabo poco y de mala gana. Menos aún en castellano. Respondía con monosílabos sin volver los ojos siempre ocupados delante de mí, mirando a través de las rajaduras de los párpados zurcidos por la luz como costurones" (156). Como señala Hugo M. Viera, "Ante la palabra opresora y traidora de Miguel Vera, el silencio de Cristóbal se presenta como espacio de resistencia [...] El silencio presenta una alternativa paradójica que desafía la hegemonía del concepto mismo del discurso, ya sea oral o escrito" (279). Para subvertir la mirada totalizadora de la soplona, el narrador de *Contravida* debe guardar silencio como Kiritó:

Mi mutismo se me complicó con una náusea de desprecio, que me resultaba difícil de ocultar [...] Mi defensa quedaba librada a mi sola, cautelosa simulada pasividad, muy inferior a los poderes de taimada marrullería de la exuberante mujer. Se me hizo evidente que, en cualquier momento y ante el menor indicio

de que sus sopechas eran fundadas, podía alertar por los medios más increíbles a los matones policíacos que seguramente se hallaban aún en el tren. Debía ocultarme mejor. Debía hacerme invisible (111).

La soplona le revela un secreto importante - va a haber un muerto en Manorá: "Un maestrillo anciano que hace todavía el gallito subversivo [...] Encontraron unos papeles del viejo en la cárcel y el plano de un túnel para la evasión de prófugos" (274). ¿A qué se debe la fusión del prófugo con Gaspar Cristaldo, el maestro que había muerto hace muchos años. Aquí vemos claramente la fusión del narrador de *Contravida* con los héroes populares Cristóbal Jara y el maestro Cristaldo.

Mediante esta fusión da un paso más hacia la segunda muerte. El narrador prófugo representa una fusión importante entre Vera que escribe y los héroes populares que actúan para el bien de la comunidad. Aquí parece romperse la dicotomía clásica entre escritura y silencio en la narrativa de Roa Bastos. Este narrador es un hombre de acción que escribe y vive en solidaridad con el pueblo. Más aun, el narrador de *Contravida* ha sufrido la represión estatal en carne propia, como Cristóbal Jara y Solano Rojas. Es un preso político que fue torturado. Más aún, rompe el silencio que caracteriza a los héroes populares. Al escribir, deja constancia de las luchas colectivas ante el poder y de su propia individualidad. Para ellos, el silencio era una forma de resistencia frente al poder de la escritura. El silencio del tren se interrumpe con expresiones populares en guaraní. Roa Bastos explica que el guaraní es una lengua oral que se caracteriza por el fenómeno de mutua invasión, esta interpenetración erosiva ha producido un fenómeno recíproco – la castellanización del guaraní y la guaranización del castellano. Dice:

Al optar por la escritura en castellano asume consciente o inconscientemente el rol, la posición ideológica de la cultura y de la lengua dominantes. Se sitúa fuera de lugar (exilio) y de la atmósfera en los que contar una historia imaginaria la torna real por sí misma en sus elementos míticos y mágicos" (Roa Bastos 16).

Al utilizar el karai-ñe'e (la lengua del señor), Roa asume la responsabilidad de rescatar, incorporar y fundar la voz de la oralidad en la escritura en castellano. Tanto en la novela como en el video, el portón marca el viraje del tiempo. Representa el espacio entre la vida y la muerte. Esta frontera o límite, como el espacio difuso entre Iturbe y Manorá, impulsa al narrador a seguir siendo un peregrino sobre la tierra.

Manorá, que significa "El-lugar-para-la-muerte" (199) es una aldea invisible que existe en el mismo corazón del pueblo de Iturbe. Es un espacio sagrado que solamente los discípulos de Gaspar Cristaldo perciben: "Manorá, por ejemplo, poco tenía que ver con la azucarera. Sí, mucho, con los cañeros, con los obreros de la fábrica, con la gente de las compañías más pobres [...] Manorá no tenía autoridades. Ni cura, ni jefes políticos, ni seccionales. Todo eso que era el orgullo de Iturbe y la causa de sus males" (201). Es una especie de limbo – "este deseo de buscar refugio en Manorá no era más que el ensueño de todo desterrado, de todo prisionero, de volver a sus raíces, de recuperar la infancia perdida" (267).

Al descender del tren, el narrador camina hasta reconocer la casa de sus padres, y observa el portón casi en ruinas. En camino hacia la casa del maestro, observa un resplandor que proviene del tronco de un árbol que se quema por dentro: "El pasado estaba allí, en ese hueco ardiente, de repente inmóvil, sin desperdicios, quemando sus impurezas" (302). La importancia de este momento de purificación – del tránsito hacia

el lugar para la muerte – se marca en el último capítulo de *Contravida* con el cambio de primera a tercera persona: "Al comenzar la curva el fugitivo vio delante de sí un resplandor [...] Nunca había visto una luz semejante. Toda luz es siempre nueva, recordó que el maestro Gaspar solía decir. Pero ese resplandor allí se le antojó que venía del fondo de los tiempos" (301). Se desnuda porque esta muerte es también un renacimiento: "Estaba entrando en el mundo, por el fondo de todo lo creado, libre de recuerdos, de nostalgia, de pesares, de remordimientos" (302). Anota una última palabra en el cuaderno, sube al hueco del árbol, el cuerpo flaco, lleno de cicatrices, desaparece por completo entre las llamas. Los mellizos Goiburú, los enemigos de la infancia lo llaman por su nombre y le disparan con "un odio antiguo y desmemoriado" (303). Ahora, la fuga del escritor se transforma en el regreso a casa del Hijo Pródigo. El sacrificio, la expiación, la redención y el renacimiento han cumplido su ciclo.

"El portón de los sueños" termina con Roa Bastos, de regreso en el tren después de recorrer su pueblo natal de Iturbe. Para finalizar el retorno al origen, escribe la palabra "Contravida" sobre una hoja de papel en blanco. El retorno al pueblo natal no sólo representa una vuelta al origen, sino también una despedida a los personajes que lo acompañaron durante el largo viaje del exilio. En ambos casos, el viaje hacia la muerte en *Contravida* y en "El portón de los sueños" apunta hacia un segundo nacimiento de acuerdo a las enseñanzas de Macario Francia y el maestro Gaspar Cristaldo.

Notas

(1). Según *USA Today* (1 de marzo de 2004), la filmación y producción de "The Passion of the Christ" costó 30 millones de dólares. En cinco días recaudó \$117.5 millones de dólares. Ramesh Ponnuro comenta sobre la violencia y las marcas corporales de la

película: "By the fifteenth minute of *The Passion of the Christ*, Jesus's right eye has swollen nearly shut. It stays that way for the next two hours. It is a brutal, almost unbearably brutal, movie. From the very beginning in the Garden of Gethsemane, the punches are real. The violence is not cool or "balletic." [...] This is not a movie that will sell popcorn" (30).

(2). En la introducción de *Tentación de las misiones jesuíticas del Paraguay*, Roa Bastos explica que Paraguaría o Paraguay, ese "Reino de Dios sobre la tierra," se edificó sobre dos "palos cruzados" según uno de los mitos de origen de los antiguos guaraníes (9).

(3). *Hijo de hombre* se publicó en 1960. Esta novela inicia la "Trilogía Paraguaya" continuada por *Yo El Supremo* y *El fiscal*. Fernando Burgos señala que *El trueno entre las hojas* (1953) y *El baldío* (1966) constituyen el núcleo de la cuentística del autor, dado que los volúmenes publicados entre 1967 y 1980 van básicamente integrando – con diversas ordenaciones – relatos provenientes de estos dos libros (Burgos 112).

Obras citadas

Bergero, Adriana. "Escritura, otredad y contradicción recuperada en "Borrador de un informe" de Augusto Roa Bastos." *Hispanamérica* n.66 (1993), 17-30.

Burgos, Fernando. "Historia e intrahistoria en la cuentística de Augusto Roa Bastos." *Augusto Roa Bastos Premio Miguel de Cervantes 1989*. Madrid: Anthropos, 1990.

Duviolis, Jean-Paul y Rubén Bareiro Saguier. *Tentación de la utopía: Las misiones jesuíticas del Paraguay*. Barcelona: Tusquets/Círculo, 1991.

Enciclopedia Hispánica. Barcelona: Encyclopaedia Britannica Publishers, 1994.

Kraniauskas, John. "Retorno, melancolía y crisis de futuro: El fiscal de Augusto Roa Bastos." Josefina Ludmer, comp. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994, 209-217.

Marcos, Juan Manuel. *Roa Bastos, Precursor del Post-Boom*. México: Editorial Katún, 1983.

Ponnuro, Ramesh. "A Movie and its Meaning: Mel Gibson's *Passion* is for all time." *National Review* (March 8, 2004), 30-32.

Roa Bastos, Augusto. "El portón de los sueños: Vida y obra de Augusto Roa Bastos." Princeton, N.J.: Films for the Humanities, 1999.

---. *Contravida*. Madrid: Alfaguara, 1995.

---. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

---. "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10:19 (1984), 7-21.

Viera, Hugo M. "El cuerpo del silencio: Héroes populares en la obra de Augusto Roa Bastos (1953-60)." *Monographic Review* 26 (2000), 268-280.

La identidad genérica como sitio de conflicto

en dos cuentos de Silvina Ocampo

[Águeda Pérez](#)

Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González"

El universo de los cuentos de Silvina Ocampo que se analizan a continuación ("El mar", publicado en 1937, y "Las vestiduras peligrosas", de 1970) (1) se organiza sobre la base de la oposición tradicional del tiempo y el espacio domésticos - como ámbito que debe ocupar la mujer - y el tiempo y el espacio públicos - como dominio exclusivo del hombre. Sin embargo, en ambos relatos la norma es violada por los protagonistas y esta transgresión constituye el mecanismo a través del cual se ponen de manifiesto otras características y funciones atribuidas a los sujetos también en virtud de la noción de género.

El propósito de este trabajo es observar en los textos mencionados de qué modo y en qué medida la violación de la norma es motivada por el hacer de los personajes femeninos, qué categorías normativas del sistema sexo/género se ponen en evidencia y se cuestionan o transgreden y, finalmente, cómo esta transgresión se vincula con la violación de las leyes del tiempo y el espacio. Asimismo, se incorporan a modo de eje

transversal el análisis de la inscripción de la narración en el modo fantástico y la reflexión sobre las funciones del discurso.

Los protagonistas de "El mar", una mujer, su hermano y su marido, que, junto a un niño, habitan una casa ubicada en un barrio de pescadores, aparentemente se identifican con los roles tradicionales que desde la antigüedad se ha esperado que varones y mujeres desempeñen: la actividad femenina consiste en administrar y atender el hogar, cuidar a los hijos, mientras que la actividad masculina se desarrolla fuera de la casa con el fin de proveer el dinero y el sustento. Sin embargo, las relaciones que se construyen entre los personajes revelan una trama más compleja.

En el inicio del texto, la protagonista espera en la playa, cerca de la casa, la llegada de los dos hombres con quienes vive. El narrador omnisciente focalizado en la perspectiva de la mujer muestra cómo se ven a la distancia:

La mujer dejó de morder sus labios; en el horizonte aparecieron dos diminutos puntos negros que aumentaban despacito; dos hombres venían caminando. (69)

Desde su punto de vista, la identidad de los personajes que llegan aparece desdibujada porque el espacio lejano en que se mueven los hace irreconocibles. Sin embargo, ella sabe de inmediato que son "dos hombres" (no cabe la posibilidad de que una mujer se ubique en ese espacio) y luego identifica --porque los recuerda, ya que los conocía "de memoria"-- algunos detalles de su apariencia:

La mujer sabía quiénes eran esos hombres, sabía cómo estaban vestidos, sabía de memoria cuál era el botón descosido de la camisa de su hermano y el remiendo del pantalón de su marido... (69)

La única identidad que la mujer puede reconstruir es la que se vincula con el género y la que surge a partir de elementos que ligan a esos personajes con la tarea de ama de casa que ella realiza (en este caso, específicamente la costura). Además, con la certeza de la llegada de los hombres, ella entra de inmediato en la casa porque debe tener la comida lista:

Después de inclinar la cabeza a un lado y a otro, dos o tres veces, como si ese movimiento atestiguara el regreso de los dos hombres, entró en la casa. [...]

La puerta permanecía entreabierta; entraron derecho a la cocina; la mesa estaba puesta. Después de quitarse los abrigos se sentaron frente a la mesa; la mujer iba y venía, retiraba la olla del fuego, buscaba sal en los estantes, hasta que todo estuvo listo y trajo la fuente... (69 - 70)

Desde los primeros tramos, entonces, el texto determina que la casa es el lugar de pertenencia de la protagonista – el ámbito y la actividad domésticos la definen – mientras que los hombres se mueven en un espacio externo que ella apenas puede vislumbrar. La determinación de estos límites precisos se confirmará hacia el final del relato desde el punto de vista de la mujer:

A esos hombres, que nunca la llevaban con ellos, que nunca se ocupaban de ella sino para pedirle comida o alguna otra cosa, ¿qué era lo que les pasaba? (72)

Sin embargo, esta primera caracterización de los personajes, ceñida a los estereotipos, se complejiza a lo largo del texto y lo abre hacia otros significados, contruidos a partir del desbaratamiento de una de las isotopías binarias que – señala Pierre Bourdieu – se atribuye a los sexos biológicos: impenetrable/penetrable (Amícola: 33). En forma

simultánea al desarrollo de la relación basada en la actividad de ama de casa de la protagonista, se da también una invisibilidad del cuerpo femenino. En un tramo de la primera parte del texto se lee:

... se desvestía sentada sobre la cama, los hombres la miraban... (70)

La frase que precede podría remitir al campo de lo erótico. No obstante, la circulación del deseo se anula en el contexto en que la frase se inserta:

Después de lavar los platos la mujer cansada se desvestía sentada sobre la cama, los hombres la miraban sin verla por la abertura de la puerta.

En el fragmento, aparece nuevamente el condicionamiento del trabajo doméstico (está cansada porque había estado lavando los platos) pero el cuerpo además está signado por la invisibilidad ("la miraban sin verla"), que remite no sólo a la anulación del deseo sino también a la concepción de lo femenino como un signo vacío a nivel sexual. Es decir, la imagen que los personajes masculinos perciben es aquella producida por el discurso machista que "sitúa a la mujer fuera de la representación: ella es la ausencia, la negación..." (Toril Moi: 143). Como señala Luce Irigaray, "la niña, la mujer, no tendría nada que enseñar. Expondría, exhibiría, la posibilidad de un nada que ver" (Toril Moi: 144). Entonces – en términos lacanianos - la mujer es confirmada en su posición sexual de ser el Falo, como ausencia y como carencia que proporciona el sitio en que el Falo penetra (2). Por esta razón, el personaje devaluado, concebido como un significante vacío o negativo, ha sido reemplazado en el imaginario construido por los personajes masculinos del texto por otro, con el que ellos se relacionan: la casa. Asimismo, quienes

"invisibilizan" a la protagonista también determinan la imagen que ella tiene de su propio cuerpo:

Ella oía entre sueños las voces de los hombres que la llevaban por un camino larguísimo, al final del que se quedaba dormida, meciendo la cuna del hijo. (70)

La mujer percibe su anatomía definida a partir de una sola de sus funciones, la maternidad, a la que ha sido conducida también por los hombres. Pero además, esta condición se vincula con la insensibilización del cuerpo, porque el final del "camino" implica tanto "mecer la cuna del hijo" como quedarse "dormida". Además de cumplir con su tarea como pescadores, los dos hombres se dedican por la noche al robo. Esta actividad los llevará al encuentro de otra casa, ocupada por otra mujer, a la que verán de un modo diferente.

Una noche, al tratar de ingresar en una casa para robar, ven por la ventana a una mujer que se prueba un traje de baño frente a un espejo. A partir de este episodio, el cuerpo femenino empieza a ser nombrado y a hacerse visible en el cuento, deja de ser una ausencia: sus posiciones ("de frente y de perfil") y sus movimientos (como los de "un baile") lo hacen presente. La visibilidad de este cuerpo en movimiento genera en los hombres la sensación de que hay algo que excede su comprensión (el "baile" es "misterioso"). Probablemente, el modo en que esta otra mujer se define a sí misma provoca tal sensación: el propio personaje hace visible su cuerpo, lo convierte en centro, lo percibe en tanto materialidad a través de la imagen que el espejo le ofrece (no a partir de la esencialización o mediatizado por la imagen especular machista). En esta casa, donde el cuerpo femenino se revela sin partir de una imagen "inferiorizante", los hombres no pueden ingresar:

Caminaron largamente en las lomas, volvían desandando caminos defraudados por aquel robo en que no habían intervenido la ganzúa ni el farol, en que no habían penetrado en el comedor eligiendo la platería, con el revólver apuntando a las puertas. (71)

En la oración precedente, se establece una nueva identidad entre los términos "casa" y "mujer". La palabra que da la clave para esta identificación es el verbo "penetrar". Así como la mujer es quien significa el Fallo, el poder, al constituir el lugar en que este penetra, también la casa sería penetrada, violada, por los dos hombres. Sin embargo, los protagonistas se enfrentan por primera vez a un cuerpo femenino que, rechazando la lógica especular machista, por medio de la cual – según Irigaray – "a la mujer se le niega el placer de la autorrepresentación, del deseo de lo mismo: se le evita cualquier placer que pueda ser específicamente de ella" (Toril Moi: 144), se exhibe y se superpone a la casa para darle su significado de impenetrabilidad. El encuentro con este personaje es el que marca el ingreso de los protagonistas en el ámbito de la ilegalidad, al poner en cuestión la ley del Fallo que organizaba la vida en el barrio de los pescadores.

El misterio y la imposibilidad de acceder a la casa/la mujer provocan en ellos la curiosidad y el deseo de apropiarse del objeto que ha suscitado la inquietante situación de la cual han sido testigos:

Entonces, uno de los hombres, agrandando el silencio, extendió el brazo y robó el traje de baño y una caja de cartón que estaba sobre la silla. (71)

Cabe destacar que el robo y el ingreso en el ámbito de lo ilegal se producen en el marco de un cronotopo que resulta significativo: la ventana. En el texto, esta constituye - como

ha establecido Bajtín en relación con el umbral – "el cronotopo de la crisis y los virajes en la vida" (Bajtín: 458). Luego del robo, la narración muestra a los dos hombres de regreso en su casa:

Entraron golpeando las puertas y vieron, de pronto, por primera vez, a la mujer durmiendo en el cuarto vecino; un hombre desnudo se asomaba por encima de la sábana. (71)

La visión que han tenido en el lugar donde han ido a robar ha cambiado su percepción de la mujer que los espera. Ella ya no es invisible, la mirada de los personajes masculinos se ha "desautomatizado", porque ahora es vista "por primera vez", su cuerpo comienza a aparecer en la imagen del "hombre desnudo" que "se asomaba".

Los últimos tramos del cuento tienen nuevamente como escenario el barrio de pescadores, pero también el mar, ámbito en el que se consolidará la nueva identidad de la protagonista.

La intención de los hombres es poner en acto lo que han visto y los ha seducido; si la mujer con la que conviven diariamente usa el traje de baño serán dueños del misterio, de aquello que despertó su curiosidad y su deseo. Sin embargo, otra vez las consecuencias son diferentes de las buscadas. Cuando la mujer recibe el traje de baño y el vestido que su hermano y su marido han robado, únicamente es capaz de pensarlos en función de su rol de madre:

Examinó el género del vestido sacudiendo la cabeza: no alcanzaba ni para hacerle una bombacha al hijo; todavía el traje de baño era más abrigado. (71)

Es cumpliendo una vez más la voluntad de los hombres que accede a ir al mar y usar la prenda que para ella carece de todo significado. Pero el cumplimiento de esa orden será, paradójicamente, la causa de su liberación. Como se ha dicho, la mujer se mueve exclusivamente en el ámbito de la casa, por lo tanto, playa y mar son para ella lugares casi desconocidos. Al mar tienen acceso otros, principalmente los hombres, para quienes es fuente de trabajo pero también de placer:

La llevarían hasta la playa a bañarse; ellos se bañaban siempre los días de mucho calor. (71)

Sin embargo, para la protagonista no tiene las características de un lugar placentero:

La mujer sacudió de nuevo la cabeza: el mar no había sido nunca un placer sino más bien un aparato de tortura incansable. (71)

El agua y el mar han sido considerados por innumerables mitologías y por algunas teóricas feministas (como Cixous) elementos femeninos por excelencia, que recuerdan la seguridad y el placer del útero materno, así como también evocan "los placeres interminables de la perversión polimorfa del niño" (Toril Moi: 126). El mar es el símbolo de una femineidad diferente, que la protagonista concibe como algo amenazador porque así lo ha determinado la visión construida por el discurso falogocéntrico, la única que ha conocido. En cambio, cuando entra en el agua vestida con el traje de baño de la otra mujer, pierde todos los miedos y la vergüenza de dar rienda suelta a los sentidos de su propio cuerpo, hasta ese momento invisible, limitado a su función materna y agotado por las tareas domésticas:

La mujer se olvidó de la vergüenza del traje de baño y el miedo de las olas: una irresistible alegría la llevaba hacia el mar (72).

En esas circunstancias se produce una nueva identificación ya que los hombres descubren que ahora la mujer se parece a la dueña del traje de baño:

Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemejaba bastante a la bañista del espejo. (72)

Como consecuencia del establecimiento de esta nueva equivalencia, se rompe otra: la mujer ya no será identificada con la casa que la condenaba a las actividades domésticas y la maternidad. Ahora se identificará con la otra casa/mujer, la impenetrable. Por esta razón, las partes de su cuerpo que la definían como madre se se hacen visibles y resignifican:

Sintió el mar por primera vez sobre sus pechos...(72)

Esta nueva visibilidad de un cuerpo que había permanecido negado provoca, nuevamente, el asombro de los hombres:

A esa mujer tan fuerte le crecían piernas de algodón en el agua; la miraron asombrados. (72)

La protagonista descubre su propio cuerpo por primera vez no definido a partir de la imposición o de la mirada del otro y esta circunstancia determina también un cambio en la relación entre los protagonistas. Consideremos las siguientes frases:

...la mujer [...] se sentó entre los dos hombres... (70)

Salió vestida como estaba [...]; los hombres iban de cada lado... (71)

Como se ve, en las oportunidades en que la mujer acompaña a los hombres se coloca "entre" ellos. Esta posición parece confirmar un lugar de subordinación o debilidad (ellos la custodian, la protegen, la sostienen) pero también parece remitir a otro rol que la mujer ha cumplido históricamente en la economía falogocéntrica.

Según Lévi – Strauss, "el objeto de intercambio que consolida y diferencia las relaciones de parentesco son las mujeres, ofrecidas como regalo de un clan patrilineal a otro a través de la relación de matrimonio. [...] En otras palabras, la novia funciona como un término de relación entre grupos de hombres; no tiene una identidad, ni tampoco intercambia una identidad por otra: refleja la identidad masculina precisamente al ser el sitio de su ausencia. [...] En el matrimonio la mujer no es considerada una identidad, sino sólo un término de relación..." (Butler: 73). En consecuencia, esta posición "entre" confirma la situación de invisibilidad en que se ubica a la mujer al comienzo del cuento a la vez que determina su función de vínculo entre el hermano (quien ha entregado el presente) y el marido (quien lo ha recibido). Por otra parte, el intercambio de mujeres entre clanes, sostiene también Lévi – Strauss, genera la heterosexualidad exogámica y constituye la base del "logro artificial de una heterosexualidad no incestuosa", pero también se vincula con "un deseo homosocial, una sexualidad reprimida y, por lo tanto, menospreciada; una relación entre hombres que [...] tiene que ver con los vínculos entre los hombres..." (Butler: 75).

Tomando en cuenta la teoría del antropólogo francés, podemos ampliar la lectura de las relaciones que se construyen entre los miembros de la familia de pescadores. En el

cuento, el vínculo entre los dos protagonistas masculinos es estrecho y simétrico: los unen el trabajo, el robo y se relacionan con la mujer de modo similar (ambos la ven como un significante vacío, ambos la obligan a ponerse el traje de baño y se sorprenden ante la nueva visibilidad de su cuerpo); ella, por su parte, los considera como una unidad: ambos la definen, a ambos se subordina y sirve. Por lo tanto, si ellos no manifiestan conductas diferenciadas, determinadas por sus roles de esposo y hermano y, al mismo tiempo, la mujer no percibe ninguna diferencia entre ellos, puede conjeturarse que la presencia del marido es únicamente el signo de la prohibición, que indica que la posibilidad del incesto entre los hermanos ha quedado anulada. Es decir, la relación construida entre los personajes se sostendría en primer lugar sobre este tabú ancestral. Pero, además, en la estrecha relación desarrollada por los varones, la mujer sería no sólo un elemento de enlace, que posibilita la reciprocidad, sino también la garantía que asegura la continuidad del otro tabú, el de la homosexualidad. En el final del cuento, la mujer que ha redefinido su cuerpo decide huir de la casa y los dos protagonistas masculinos pierden esta "mediadora". En consecuencia, una vez cercenada la posibilidad del incesto, deberán enfrentarse a la resolución del otro conflicto que había permanecido oculto. De ahí el sentimiento confuso que se genera entre ellos ("un odio obscuro empezó a envolverlos") y el surgimiento de una atmósfera cargada de misterio:

Vivieron en una madeja intrincada de ademanes, palabras, silencios desconocidos . (72).

De este modo, la cuestión de la penetrabilidad, asignada en primer lugar sólo a los personajes femeninos, se instala en el centro de la relación intermasculina. Como se observa en el análisis realizado hasta aquí, la narración de Silvina Ocampo es

abiertamente subversiva en lo que respecta a la construcción y la relación de los géneros masculino y femenino. Poner en evidencia las bases sobre las cuales se ha construido el concepto de "lo femenino" y desocultar los tabúes del incesto y la homosexualidad como base de la heterosexualidad normativa son los gestos mediante los cuales la voz de la ideología falocéntrica pierde estabilidad y se deja en claro que las palabras son la arena donde luchan no sólo las clases – como señaló Voloshinov – sino también los géneros. Sin embargo, si se presta atención al modo en que la identidad de género se cruza con el factor de la clase social en el texto que analizamos, la mirada parece ser algo más ambigua.

En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault determina que la puesta en discurso del sexo, tal como se produjo en las sociedades modernas desde el siglo XVII, que permitió el desarrollo de un saber a partir del cual se construyeron "tecnologías" por medio de las que el poder actuaba en los individuos, "se trató del cuerpo, del vigor, de la longevidad, de la progenitura y de la descendencia de las clases 'dominantes'". Por lo tanto, sostiene Foucault, "hay que sospechar en ello la autoafirmación de una clase más que el avasallamiento de otra: una defensa, una protección, un refuerzo y una exaltación (...)" (Foucault, 2000: 149). En este sentido, el cuento que trabajamos propone que el nuevo conocimiento de la sexualidad y del cuerpo femeninos así como su resignificación están en manos de la mujer pequeño burguesa, a quien los hombres van a robar. Es ella quien tiene la capacidad de construir el nuevo saber y, en consecuencia, posibilitar la puesta en marcha de la reestructuración del poder. En cambio, la mujer de los pescadores recibe sólo eventual y accidentalmente la herramienta que la llevará a la recuperación de su cuerpo y a la liberación. Es decir que, nuevamente, el cuerpo constituye el dominio de conocimiento de la clase dominante, el elemento diferenciador,

mientras que la clase dominada no tiene ningún poder de autoconstrucción y subversión: recibe lo que aquella produce. Por lo tanto, la desestabilización planteada en el ámbito del género no tiene su correlato en este caso en el ámbito de la clase, los dos factores simplemente conviven y se cruzan sin influirse mutuamente. No obstante, el hecho de que los personajes femeninos puedan relacionarse – más allá de que su contacto se realice de un modo tangencial – abre la posibilidad de la construcción de estrategias comunes para las mujeres que contrarrestarían en primer lugar el aislamiento a que se las ha condenado, ya que en el intercambio realizado por los clanes a través del cual, según Lévi Strauss, se ha instituido la economía falocéntrica "la relación de reciprocidad establecida entre hombres es la condición de una relación de no reciprocidad entre hombres y mujeres, y otra, por así decirlo, de no relación entre mujeres" (Butler: 75). En segundo lugar, y en consecuencia, se estarían tendiendo los lazos para oponerse al patriarcado en los mismos términos en que este se ha construido, es decir, en su carácter de "institución interclasista, cuyo eje está constituido por los pactos entre varones, es decir, por su posibilidad, negada a las mujeres, de invertir de poder a sus iguales" (Santa Cruz: 50).

Además de las casas, los pueblos y el mar, hay en el cuento otro escenario, el jardín de la casa de los pescadores, que se describe de esta manera:

Esa casa se diferenciaba de las otras porque tenía un jardincito muy pequeño, con canteros de flores rodeados de piedras y caracoles y un columpio colgado entre dos postes gruesos de madera.

Todos los chicos de las casas vecinas se columpiaban en ese jardín y por eso la llamaban "La casa de las Hamacas". (69)

El fragmento precedente incluye algunos indicios que apuntan a la imagen final de la protagonista. En primer lugar, este espacio es el que señala la casa como diferente del resto del barrio. Por otra parte, el jardín se vincula a partir de algunos de los elementos que contiene (las piedras y los caracoles) con el mar, que es el ámbito en el cual se produce la transformación de la protagonista. Pero el elemento central, el que da nombre a la casa y el que remite directamente al personaje femenino por medio de la ubicación "entre" es el columpio. Este constituye un símbolo que vuelve a hacerse presente en el final, cuando con la huida de la mujer de la casa, luego de haber descubierto su independencia y un cuerpo definido en términos no falocéntricos, se señala que las hamacas se columpian solas. El último párrafo propone el ingreso del texto en el ámbito de lo fantástico:

Mucho tiempo después se creyó que el demonio se había apoderado de La casa de las hamacas. Las hamacas se columpiaban solas. Una noche los vecinos oyeron gritos y golpes, luego, después de un silencio bastante largo, creyeron ver la sombra de una mujer que corría con un niño en los brazos y un atado de ropa. No se supo nada más. (72)

En el fragmento citado, la inclusión de las frases "se creyó" o "creyeron" son los signos de la inestabilidad narrativa que Rosemary Jackson considera definitoria del género y que se caracteriza porque "el narrador no entiende lo que está pasando ni su interpretación" (Jackson: 31 - 34). Por otra parte, la mención del demonio y las hamacas que se mueven solas constituyen la presencia de lo maravilloso, lo sobrenatural, que irrumpe en el mundo de lo mimético, lo que imita la realidad externa, para desestabilizarlo. De este modo, la inscripción del cuento en el modo fantástico

constituye una forma de hacer presente lo innombrable, lo que está fuera de la cultura, en este caso, una sexualidad no fálica que ha permanecido latente en las relaciones construidas entre los personajes y que se desoculta finalmente. Es decir, es la herramienta que permite poner en escena la desestabilización de la realidad simple y unitaria construida por el discurso falocéntrico.

El modo fantástico se hace presente también en "Las vestiduras peligrosas" con el objeto de poner en escena la heterogeneidad de la sexualidad y el cuestionamiento de la normativa heterosexual. Este cuento es la narración hecha en primera persona por una modista, Régula, quien relata de un modo aparentemente simple, como un chisme, una anécdota vivida con una de sus clientas. Sin embargo, también en este caso, la simplicidad oculta una visión del mundo más compleja y desestabilizadora. El discurso de Régula aparece cargado de frases hechas y dichos ajenos tomados o planteados como verdades universales y reglas generales; así, nombre y discurso parecen definir la esencia del personaje:

...hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy.... (35)

...dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios...(35)

... los novios vienen siempre de visita ... (35)

El amor es ciego.(35)

Una habitación con utensilios no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada. (35)

También su vida ha sido conducida según reglas estrictas de conducta que la llevan a afirmar "soy una mujer seria y siempre lo fui" (35) y a ser calificada de "santulona" (36) por su clienta. Este comportamiento parece estar basado en una moralidad estricta

ajustada a los cánones no sólo sociales sino también religiosos ya que hay una referencia constante a figuras e imágenes relacionadas con el imaginario católico: "Lloro como una Magdalena" (34), "¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!" (36), "Lloré gotas de sangre" (35). Sin embargo, la narradora renuncia a la identidad derivada de la norma al comenzar a trabajar en casa de Artemia pues allí se niega a usar su nombre:

...y le dije que me llamara por el sobrenombre, que es Piluca, y no por el nombre, que es Régula. (35)

Por otra parte, el inicio de la relación con la clienta está marcado por una mentira ya que Artemia buscaba una modista para que le hiciera vestidos y Régula siempre se había desempeñado como pantalonera:

Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije, de modo que estaba en ascuas cada vez que tenía que hacerle un vestido. (34)

La mentira no sólo constituye la base falsa del contrato laboral, una falta ética, sino que además oculta ante los ojos de Artemia cuál es la verdadera relación de Régula con el sexo masculino. Lo que la modista no quiere revelar es el motivo del abandono de su tarea como pantalonera, que se vincula con una experiencia que comienza a relatar de este modo:

Perdí mi empleo de pantalonera, porque no tuve paciencia con un cliente asqueroso al que le probé un pantalón. Resulta que el pantalón era largo de tiro y había que prender con alfileres, sobre el cliente, el género que sobraba. Siendo

poco delicado para una niña de veinte años manipular el género del pantalón en la entrepierna para poner los alfileres, me puse nerviosa. (34)

El rechazo hacia el cliente se justifica en primera instancia con otra regla tomada de los principios de la moral burguesa que señala el comportamiento "correcto" que debe asumir la joven en relación con la sexualidad. En este sentido, parece haberse negado – desde muy joven - a asumir su sexualidad pues se recuerda a sí misma como "una niña de veinte años" (el subrayado es nuestro). Pero, además, la negativa puede vincularse con el hecho de que en el episodio Régula descubre el narcisismo y el deseo de dominio masculinos que manifiesta la actitud del cliente. Según las palabras de la modista él establece una relación asimétrica en la cual manda - y ella obedece - a la vez que goza de sí mismo al admirar en el espejo el tamaño de su órgano sexual en la erección:

El bigotudo, porque era un bigotudo, frente al espejo miraba su bragueta y sonreía. Cuando coloqué los alfileres, la primera vez me dijo:- Tome un poco más, vamos – con aire puerco.

Le obedecí y volvió a decirme con el mismo tono, riéndose:

- Un poco más, niña, ¿no ve que me sobra género?

Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres. (34)

La visión que Régula tiene de la relación varón – mujer es relevante en su nuevo trabajo porque su tarea consiste en ayudar a Artemia a hacer realidad su deseo de ser tomada como objeto sexual por los hombres. Para ello debe coser y cortar modelos que la clienta dibuja y que lucirá en la calle por la noche con el propósito de poner en exhibición su

cuerpo y así seducir a los hombres. Artemia cumple exactamente con el modelo de la mujer que ubica la belleza en el centro de su vida:

...la niña vivía para estar bien vestida. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse... (34)

Esta preocupación por la belleza deriva del deseo de exhibir su cuerpo con el afán de "dar a ver (...), a sostener por el otro su sexualidad femenina"(Ostrov: 101):

- ¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo acaso? (36)

Por otra parte, según el punto de vista de Artemia, el modo ideal en que su sexualidad femenina se vería realizada es a través del sufrimiento de una violación después de la cual quedaría "inanimada, tendida y desgarrada en el suelo", es decir, obedientemente sometida al poder y la violencia masculinas.

En suma, es posible observar que tanto clienta como modista cumplen y rechazan a la vez normas relacionadas con el género y el ejercicio de la sexualidad, pero las reglas aceptadas y quebradas no son las mismas en ambos casos. Artemia no cumple con las reglas de la familia burguesa que condenarían su comportamiento promiscuo, pero sí desea ocupar el rol asignado para la mujer por las leyes de la cultura falogocéntrica, es decir, desea definirse como el lugar en que el falo penetra y, entonces, constituirse en la imagen negativa del varón, someterse para ser el instrumento a través del cual – como Régula ha observado - los hombres satisfagan su narcisismo. En cambio, Régula se ha ceñido a la regla establecida por el orden sexual de la familia, por lo tanto, el rechazo del esquema falogocéntrico que ha desarrollado a partir de su experiencia con el cliente la ha llevado a optar por la única alternativa posible: una vida de castidad.

En consecuencia, por el momento podemos afirmar que tanto el rechazo a la norma falocéntrica como la opción por la castidad son las razones por las cuales la modista no comprende la actitud de Artemia y vive con temor la posibilidad de que la joven haga realidad sus deseos:

Con temor la vi alejarse y no dormí en toda la santa noche. (37)

Régula, además, se siente incómoda al ver a Artemia admirar su propio cuerpo mientras se prueba un vestido:

Cuando terminé el vestido y se lo probó me ruboricé. La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa. (37)

La causa de su reacción, ruborizarse, podría hallarse en el hecho de que la actitud de Artemia constituye el reflejo fantasmático de los deseos reprimidos de Régula quien, como se ha dicho, ha renunciado a su sexualidad. Pero si consideramos esta renuncia en relación con su rechazo hacia el narcisismo y el dominio masculinos que ya hemos mencionado, podemos suponer que Régula se ruboriza porque – a diferencia de lo que ocurre en "El mar", donde la mujer termina definiéndose a partir de un goce que no sería fálico sino suplementario – en el acto de mirarse al espejo la clienta se complace imaginando, en función de los deseos que pretende concretar al lucir en la calle los vestidos que diseña, la futura obtención del placer exclusivamente en los marcos de las representaciones patriarcales.

A pesar de su intenso deseo, cada vez que Artemia sale a la calle con los vestidos diseñados por ella y realizados por su modista regresa defraudada. Es posible suponer,

entonces, que a Régula le resulta imposible lograr a través de la confección el efecto buscado por la diseñadora. La modista señala que desde el comienzo la tarea resultó difícil y la práctica sucesiva no le facilita el trabajo:

No crean que esto era fácil. Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre. (35)

Dos palabras del fragmento citado adquieren relevancia, se oponen y muestran nuevamente que las dos mujeres se comportan siguiendo patrones diferentes; estas palabras son "molde" y "dibujo". La tarea de pasar del dibujo al objeto real se vuelve dificultosa porque es Artemia quien se mueve en el ámbito del arte, de la creatividad, mientras que Régula necesita directivas precisas, reglas claras de las cuales no apartarse, para realizar su tarea. La propia narradora destaca al comienzo del relato las habilidades artísticas de su clienta:

A pesar de eso, hacía cada dibujo que lo dejaba a uno bizco. Caras que parecía que hablaban, sin contar cualquier perfil del lado derecho que es tan difícil; paisaje con fogatas que daba miedo que incendiaran la casa cuando uno los miraba (34.).

Además, es un dato relevante que, según Régula, el arte de la clienta alcanza su grado más alto de desarrollo en el diseño de vestidos:

Pero lo que hacía mejor era dibujar vestidos.(34)

Por otra parte, el estilo de las prendas diseñadas es personal y se aleja de los modelos tradicionales:

Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos (...). Los vestidos eran por demás extravagantes. (35)

De este modo, en el cuento se pone de manifiesto la característica tan común en la obra de Silvina Ocampo de condensar las cualidades de los personajes en sus nombres.

Como señala Noemí Ulla "los nombres de los personajes de sus cuentos responden a veces a una fonética simbólica, y puede afirmarse que para esta autora los nombres propios conducen por diversos caminos a relacionarse con las ideas, en este caso con las personas que designan" (Ulla: 40). De este modo, "Régula" es la regla y "Artemia" es el arte.

Pero, por otro lado, el nombre de la clienta adquiere otras connotaciones y permite ver qué concepción de arte circula en la obra. "Artemia", además de relacionar al personaje con el arte, lo acerca y a la vez lo aleja del mundo clásico grecorromano por su vinculación con el nombre de la diosa Artemisa. Este guiño construido a partir de la omisión de una letra unido al uso que el personaje da a sus habilidades artísticas constituye la presencia en el cuento de una ideología alejada de ciertas concepciones académicas tradicionales y emparentada con las experiencias de las vanguardias históricas, que no concibe el arte sobre las bases clásicas de la construcción armónica y proporcionada, que se aleja de la mimesis y, sobre todo, no ve en el arte una esfera aislada, con leyes propias, sino una parte más de la vida cotidiana que puede constituirse en una herramienta para construir la identidad (2). También Ulla destacó algunos de estos rasgos y determinó su origen al señalar que "es por demás evidente que

el cuestionamiento que presentan algunos cuentos y poemas de esta escritora respecto del arte de la representación o de la mimesis, y su vacilante acuerdo con la idea tradicional de la belleza, tienen por germen aquellos años de experiencia artística en la capital de Francia. Pablo Picasso, Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico, tanto como Joan Miró, Hans Arp, Paul Delvaux (...) debieron quebrantar la fidelidad clásica..." (Ulla: 187). Por otra parte, alejar de Artemisa al personaje por medio del nombre implica también alejarla del símbolo de castidad que la diosa representa, resaltando de este modo aún más la oposición en este aspecto entre clienta y modista.

En conclusión, el arte que quiebra las reglas clásicas constituye para Artemia el vehículo para quebrar también las normas instaladas en torno a la sexualidad femenina por la familia burguesa. Sin embargo, puede establecerse que así como el quiebre en relación con la academia propuesto por los artistas de vanguardia mencionados arriba fue finalmente absorbido por la propia academia, la ruptura que Artemia plantea no consigue realizarse sino en el marco provisto por las leyes de la cultura falocéntrica.

Como se ha señalado, Artemia se dedica a la tarea de construir su identidad femenina para darla a sostener por la mirada de los otros y, de este modo, ocupar la posición sexual que la cultura asigna a la mujer. Puede afirmarse que por medio de la puesta en escena de la femineidad, Artemia busca alcanzar el cumplimiento de la correlación sexo/género/deseo determinada por la matriz cultural heterosexual que requiere que el género siga al sexo y refleje y exprese el deseo en su opuesto. Según Judith Butler – quien retoma las ideas de Foucault desarrolladas en *La voluntad de saber* - esta correlación se establece por medio de técnicas discursivas y factores sociales destinados a regular la sexualidad, la cual deja de verse como una propiedad natural y se revela

como una serie de efectos sociales producidos sobre los cuerpos. La autora sostiene que también el género y el deseo, como todos los factores estructurantes de la subjetividad, son producidos por la misma tecnología social. De este modo, concluye Butler, el cuerpo mismo puede considerarse un constructo, efecto de prácticas discursivas hegemónicas y actuaciones reiterativas confirmatorias por medio de las cuales se establece una estructura binaria del sexo y el deseo que se plantea como original, natural y verdadera. Es decir, las nociones de originalidad y naturalidad son en realidad ficticias – pues no existe una identidad estable previa a las prácticas culturales – y, en consecuencia, los sujetos actúan la imitación de un ideal fantasmático. En este sentido, la desmesura que, según se ha establecido, caracteriza a Artemia se manifiesta no sólo en el modo de expresar su deseo (recordemos que el modelo que ella quiere imitar es el de una mujer violada que han dejado "inanimada, tendida y desgarrada en el suelo") sino también en la manera hiperbólica de ponerlo en escena. El formato de los vestidos lo manifiesta:

Parecía una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una computera, dentro del escote. (36)El vestido que había dibujado era más indecente que el anterior. Era todo de gasa negra, con pinturas hechas a mano: pinturas muy delicadas, que parecían reales, como el fuego de las fogatas y los perfiles. Las pinturas representaban sólo manos y pies perfectamente dibujados y en diferentes posturas [...]. Al menor movimiento de la gasa, las manos y los pies parecían acariciar el aire. (37)

El siguiente vestido [...] era de tul azul, con pinturas de color de carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto. (37)

La misma exageración que la protagonista demuestra deja en claro que el rol que desea cumplir no es más que una ficción pues, según Judith Butler, las exhibiciones hiperbólicas de "lo natural" revelan lo fantasmático. (Butler: 177). La protagonista de "Las vestiduras peligrosas" intenta concretar una nueva reiteración del ideal, pues sabe que debe imitarlo para lograr su objetivo.

Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito. (37)

Sin embargo, Artemia fracasa en la puesta en escena del ideal porque nunca logra tener "éxito" en su intento de despertar el deseo de los hombres aunque, en otras ciudades, mujeres vestidas exactamente igual que ella son efectivamente violadas. Por lo tanto, en el cuento, la norma es sólo parte del discurso, es esta repetición la única que se da con éxito, porque – como apunta Andrea Ostrov – el hecho de que Artemia se entere a través del periódico de que las imitadoras hacen realidad su deseo determina que "en el texto no hay violación sino sólo escritura, relato de la violación. O sea que la certificación - aunque violenta – de ser el objeto del deseo masculino, y por lo tanto, la posibilidad de sostener una identidad femenina a partir de la mirada del otro, es lo que prescribe la escritura, pero paradójicamente sólo allí – en la escritura – encuentra lugar" (Ostrov: 102). Además, la conexión establecida por medio de la escritura entre el universo en el que Artemia se mueve y los lugares lejanos donde otras mujeres cumplen su sueño es el elemento maravilloso cuya presencia determina la inscripción del cuento en el ámbito de lo fantástico. Significativamente, es también el recurso que lleva a pensar nuevamente que los diseños son en realidad adecuados para el fin que se busca pero Artemia no logra realizar el ideal porque Régula es incapaz de reproducir en los vestidos la esencia de los dibujos, no puede llevar a la práctica el arte – como se ha

señalado – pero tampoco la norma del discurso. Debido a que las vestimentas diseñadas por Artemia no producen efecto, la última ropa que Régula produce es de varón:

Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre.

(38)

No obstante, la presenta como una nueva repetición de la norma:

Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban. (38)

Efectivamente, la norma de la femineidad se repite con éxito en tanto Artemia logra su cometido y finalmente es violada. El desenlace pone en evidencia que el uso de los disfraces muestra la aceptación del mundo regido por la lógica patriarcal, aquel que considera el falo como único estructurante de la subjetividad ya que "la mascarada de la femineidad es [...] una consecuencia de la entrada de la mujer en la lógica fálica y una forma de masculinización, pues implica parecer lo que no se es o tener lo que no se tiene" (Piña: 36). Pero lo que también se pone en escena es el deseo homosexual: "en la realidad construida en el texto" - afirma Andrea Ostrov – " sólo parece ser posible una relación homosexual y sodomita, es decir, una relación que se funda en el deseo de lo mismo y que tiene como corolario la negación del sexo femenino como tal." (102)

Resulta relevante que, en el desenlace, Artemia no sólo es violada sino también "acuchillada por tramposa". En primer lugar, el modo en que es asesinada constituye una metáfora hiperbólica que enfatiza el sentido que tiene en realidad alcanzar el "éxito" en el ejercicio del rol de la femineidad: el cuchillo penetra el cuerpo femenino para anularlo. Pero además la muerte deja abierta la interpretación de la "trampa". ¿Qué es lo

que desean castigar los asesinos? ¿Haber descubierto que en realidad su deseo homosexual no pudo ser satisfecho porque a quien violaron era finalmente una mujer? ¿El intento por parte de la protagonista de asumir un lugar que no le corresponde, de apropiarse del falo? ¿O ambas cosas?

Ha quedado establecido claramente a través de los efectos provocados por la ropa diseñada en este caso por Régula, que ella ha sido siempre quien ha determinado el éxito o el fracaso de su clienta y, en definitiva, es quien desoculta y quiebra las leyes del discurso falogocéntrico por medio de los elementos que pone en juego en el desenlace: Artemia logra realizar su sexualidad de manera hiperbólica como lo deseaba pero únicamente cuando por medio de la vestimenta de varón que lleva niega su modo de construir la identidad femenina y al mismo tiempo hace entrar en escena el deseo homosexual que, aparentemente, no había tenido lugar en la realidad construida en el relato hasta este episodio.

Por otra parte, creemos que con los elementos que construyen este desenlace es posible relacionar ciertos indicios diseminados en el discurso de Régula que dejan abierta una zona de ambigüedad en lo que respecta a la construcción de su propia sexualidad. Cuando la modista relata su encuentro con Artemia, el discurso se vuelve algo confuso, contradictorio y está poblado de aclaraciones. Como afirma Claudia Hartfiel en relación con la narradora de "El goce y la penitencia", es posible decir que el discurso de la modista "abre una primera sospecha: justifica antes de narrar. Se puede, entonces, entender la obediencia como el primer disfraz que ostenta la narradora (...)" (55). Ya se ha dicho que Régula se reconoce siempre obediente a las reglas sociales, morales e incluso religiosas acerca de la sexualidad. Pero además incluye otras "justificaciones"

relacionadas exclusivamente con su relación con Artemia. Por una parte, comenta el agrado que genera en ella el compartir con su clienta tiempo no dedicado al trabajo para finalmente explicar que no era eso lo que ella deseaba (4):

Siempre me invitaba a tomar un cafecito o una tacita de té, con medias lunas. Yo perdía horas de trabajo. ¿Qué más quería? Si yo hubiera sido una cualquiera, que más quería; pero siendo como soy me daba no sé qué. (35)

Por otra parte, incluye a modo de aclaración (5) que la asiduidad de sus visitas a esa casa tenía por finalidad la tarea de la costura:

Iba a su casa tres veces por semana, para coser. (35)

Además, al señalar que en poco tiempo pudo entablar con su clienta una buena relación y que sentía afecto por ella, por medio de una pregunta retórica intenta dejar en claro la "inocencia" de su sentimiento:

Le tomé cariño y bueno, ¿qué hay de malo? (35)

Este interés de la narradora por descartar posibles interpretaciones "otras" que aquellas relacionadas con su actividad laboral específica y su interés por aparecer como devota cristiana y no como "una cualquiera" pueden vincularse en el texto con algunas otras actitudes y dichos del personaje. Cabe destacar que el rechazo por parte de Régula hacia la obediencia exigida por el cliente se transforma en rendición absoluta ante Artemia:

- Manos a la obra – yo exclamaba sin saber por qué, y me ponía a trabajar. Me tenía dominada. (35)

Además, es notorio que a lo largo del relato incluye en reiteradas oportunidades manifestaciones de admiración hacia el cuerpo femenino. La primera oportunidad en que este interés se manifiesta, es en relación con un objeto: el maniquí.

...un maniquí rosado traído de París, que daba ganas de comerlo... (35)

Pero luego, también se expresa en relación directa con el cuerpo de Artemia:

No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo... (36)

Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (38)

Por otra parte, la frase citada más arriba, por medio de la cual Régula confiesa su cariño por Artemia, se inserta en un contexto que la vuelve aún más ambigua:

A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal. Dicen que estaba enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca. El amor es ciego. Le tomé cariño y bueno; ¿qué hay de malo?(35)

La primera oración indica la concesión realizada por la modista a su ideología de clase para relacionarse más estrechamente con la clienta. La segunda oración, deja abierta una incógnita acerca del sujeto de la proposición incluida: ¿quién "estaba enamorada", Régula ("yo") o Artemia ("ella")? ¿La aseveración se relaciona con la oración

precedente – donde se mencionan los sentimientos de la modista hacia la clienta - o con la siguiente – donde se hace referencia al novio de la joven? Inmediatamente, sobreviene la crítica despectiva hacia el novio y el relato del abandono. Finalmente, la justificación de los sentimientos por medio del refrán popular y nuevamente nos preguntamos: ¿Qué sentimientos se busca justificar? ¿Los del novio, los de Artemia o los que expresará a continuación la oración que cierra el párrafo?

Todos estos elementos (el énfasis puesto en evitar interpretaciones erróneas de su relación con Artemia, las frases ambiguas acerca de sujeto y objeto de los sentimientos amorosos, la negativa de asumir su propia sexualidad, el rechazo hacia el varón, la subordinación, la atracción hacia el cuerpo femenino), unidos al horror frente a las intenciones de la clienta analizadas en el apartado anterior, parecen apuntar a la negación de una sexualidad falocéntrica y, más aún, al rechazo de la normativa heterosexual y a la presencia de un deseo homosexual que se reprime ya que, como se ha afirmado más arriba, la sujeción a la moral de la familia burguesa, las reglas y moldes a los que Régula ha decidido ajustarse, no le permiten ninguna otra opción más que la castidad. Por lo tanto, la homosexualidad no sería un elemento contingente que se incorpora en el desenlace, que ya hemos analizado, sino que, cuando Régula decide actuar por sí misma en el diseño de la vestimenta final, propicia la puesta en escena no sólo de los deseos de Artemia sino también de su propia ideología, rompiendo todas las clasificaciones, identidades y actuaciones preestablecidas por el discurso social hegemónico. Lo que el texto pone en escena son repeticiones que, siguiendo a Butler, podemos denominar "subversivas", es decir, prácticas que en la reiteración de la norma producen también su alteración. En definitiva, lo que se niega es cualquier

encasillamiento y clasificación posible: se manifiesta la heterogeneidad de la sexualidad.

Régula, el personaje que ha comprendido el mecanismo de la lógica falocéntrica, cumple en cierto modo un rol asignado por la cultura pero con la única finalidad de romper las reglas. El lugar que le ha sido dado es el espacio doméstico. Confinada en una habitación en la que debe cumplir con una tarea típicamente femenina, la costura, utiliza ese ámbito para provocar la transgresión. Esta, como se ha dicho, en primera instancia consiste en impedir que Artemia cumpla su deseo y, luego, en hacer que su clienta realice su femineidad pero en un contexto que a la vez plantea el cuestionamiento de la heterosexualidad normativa. Es el cuarto el ámbito en que se expresa por primera vez el deseo por el cuerpo femenino frente al maniquí. Y también es el ámbito en que produce la vestimenta que llevará al ambiguo desenlace en que se afirma y se niega a la vez la identidad falocéntrica. Por lo tanto, Régula es quien plantea la intersección y violación de las reglas que determinan la división entre lo público y lo privado. Recluida en el espacio y el tiempo domésticos, a los que la cultura la somete, asume la tarea de poner en escena, en el espacio público, la transgresión de la norma y sacar a la luz cuáles son las bases sobre las que se estructura la sociedad falocéntrica. Resulta relevante el hecho de que, en este caso – a diferencia de la situación planteada en "El mar" – la subversión sea obra de la modista, mientras que la mujer pequeño burguesa se mantiene fiel a las leyes del discurso falocéntrico. Sin embargo, como se ha dicho, Artemia transgrede ciertas normas, las de la familia burguesa, mientras que Régula las acata porque no puede asumir ni ejercer su sexualidad. Por lo tanto, el esquema en cierto modo se repite: Régula no podrá salir de los marcos binarios establecidos por la cultura en tanto el discurso y las prácticas dominantes no la

autoricen a ello. Por este motivo, el cuerpo de Artemia expuesto en la calle, primero rechazado y luego violado, constituye el primer instrumento de su accionar.

En segunda instancia es el propio discurso de la modista el que se construye como el "cronotopo de la transgresión". El cuento reproduce la oralidad de Régula, es un monólogo estructurado como un género menor, asociado tradicional y despectivamente al mundo de lo femenino: el chisme. Sin embargo, es a través de él que la narradora logra sacar a la luz lo abyecto (6) y la desarticulación de la tradición falocéntrica. Aunque también a través de sus acciones ha logrado invadir el ámbito normalizador del discurso público pues finalmente los diarios deben publicar la historia de la subversión y no de la repetición.

Como se ha establecido, los dos cuentos analizados poseen el rasgo común de estructurarse a partir de la oposición entre el tiempo y el espacio domésticos (donde se confina a las mujeres) y el tiempo y el espacio públicos (donde se mueven libremente los hombres), pero el límite convencional es desafiado y atravesado por los personajes femeninos. De este modo, el descubrimiento de una femineidad no definida en términos falogocéntricos libera a la mujer de las funciones de ama de casa y madre en "El mar" y un pequeño cuarto de costura es el ámbito donde Régula planifica la puesta en escena, en plena calle, de una sátira de la normativa heterosexual dominante en "Las vestiduras peligrosas". El quiebre de las normas reguladoras de tiempo y espacio se da junto con el cuestionamiento de las categorías normativas de la sexualidad y la identidad genérica. En este sentido, "El mar" desoculta los pilares de la lógica especular machista sobre los que se construye la identidad femenina al tiempo que descubre los tabúes del incesto y la homosexualidad que subyacen en la heterosexualidad normativa y, en consecuencia,

pone en crisis la validez de la oposición penetrabilidad/impenetrabilidad. Por otra parte, la correlación sexo/género/deseo se desbarata en "Las vestiduras peligrosas" y se deja en claro que sólo es una construcción discursiva y fantasmática. Es la inscripción de los cuentos en el modo fantástico lo que permite nombrar todos estos aspectos que históricamente han sido excluidos y ubicados en el universo de lo abyecto por la cultura. En el orden de la clase social, en cambio, los esquemas tradicionales parecen no modificarse ya que en los dos textos, donde la clase alta y la baja aparecen en tensión, subyace la consideración de que la burguesía es el único ámbito autorizado para que se origine la desterritorialización del cuerpo, en consonancia con el hecho de que esta clase erigió un dispositivo de sexualidad que le permitió afirmarse, adquirir conciencia de su propio ser y, luego, utilizarlo como instrumento de hegemonía frente a las otras clases (Foucault, 2000: 154). Finalmente, consideramos que la palabra misma se presenta como el ámbito de la transgresión por excelencia. La narradora de "Las vestiduras peligrosas" deja en claro que la apropiación del discurso por parte de los sujetos que ocupan un lugar de subordinación en la cultura dominante es una herramienta estratégica a la hora de redefinir los constructos sociales que han determinado la jerarquización.

Notas

(1). Se citan las versiones de los textos publicadas en: Silvina Ocampo. *Cuentos completos*. Vol. I y II. Bs. As. : EMECÉ, 1999.

(2). 'Ser' el Falo y 'tener' el Falo denotan posiciones sexuales divergentes (...) dentro del lenguaje. 'Ser' el Falo es ser el 'significante' del deseo del Otro y *aparecer* como ese significante. (...) El que las mujeres sean el Falo equivale entonces a reflejar el

poder del Falo, significar ese poder, 'encarnar' el Falo, proporcionar el sitio en que este penetra y significar el falo al ser su Otro, su ausencia, su carencia, la confirmación dialéctica de su identidad. Al afirmar que el Otro que carece del Falo *es* el Falo, Lacan señala claramente que el poder se ejerce por esta posición femenina de 'no tener', que el sujeto masculino que 'tiene' el Falo requiere a este Otro para que confirme y, por lo tanto, sea el Falo en su sentido 'extenso'." (Butler: 78)

(3). Peter Bürger señala que lo que tienen en común los movimientos de vanguardia es que rechazan "el arte de su época en su totalidad" y "sus manifestaciones se dirigen especialmente contra la institución arte". Asimismo, incluye el cubismo entre los movimientos de vanguardia porque "cuestionó el sistema de representación vigente en la pintura desde el Renacimiento" (54). Por otra parte, afirma que el objetivo de la vanguardia es "devolver el arte a la praxis vital" (62).

(4). Nótese el uso de la expresión "una cualquiera", empleada en el habla coloquial para aludir al comportamiento sexual promiscuo.

(5). La estructura de la oración, con la inclusión de la juntura que marca una pausa antes de la frase final, permite leer esta última como una aclaración parentética.

(6). Tomamos la noción de "abyecto" de Judith Butler, quien sostiene que la sanción del sujeto implica su diferenciación de todo lo que es expulsado e instituido como "otro" para consolidar identidades culturalmente hegemónicas, es decir, lo abyecto es aquello que existe como excluido. (Butler: 164/165). María Luisa Femenías cita la respuesta dada por Butler en una entrevista: "*lo abyecto para mí – sostiene – no se restringe al sexo y a la heteronormatividad. Se vincula a toda clase de cuerpos cuyas vidas no sean*

consideradas 'vidas' y cuya materialidad se entiende como una 'no – materia'" (Femenías: 185).

Bibliografía

Amícola, José. *Camp y Postvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Bajtín, Mijail. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

Butler, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.

Femenías, María Luisa. "Feminismo, postfeminismo y giro lingüístico". *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos, 2000.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 1999 – 2000.

Hartfiel, Claudia. "Silvina Ocampo: un secreto, una escritura, una mujer. Una hipótesis de lectura de 'El goce y la penitencia'". *Feminaria*, XIV – 26/27, 2001: 55 – 62

Jackson, Rosemary. *Fantasy*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

Ostrov, Andrea. "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". Noé

Jitrik (comp). *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: UBA, 1997.

Piña, Cristina. "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire". Piña, Cristina

(ed). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Bs. As.: Biblos, 1997.

Santa Cruz, M. y otras. "Aportes para una crítica de la teoría de género". *Mujeres y filosofía. Teoría filosófica de género*, Tomo I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 47 – 58.

Ulla, Noemí: *Inventiones a dos voces*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 2000.

Voloshinov, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

Santa Evita, entre el goce místico y el revolucionario

[Claudia Soria](#)

University of Southern California

Entre las muchas caras que han trascendido de Eva Perón, sin dudas, la de la "santidad" es una de las más controversiales. Polémica, divisora de aguas, la figura de Eva ha siempre oscilado entre los extremos de la santidad y el infierno. En este ensayo importa considerar quién es el artefacto cultural que ha sobrevivido a la muerte porque las numerosas representaciones de Evita locales y globales (en cuentos, novelas, films, obras de teatro y musicales) han claramente construido un ícono cultural que, coqueteando con la persona histórica, oscila entre el goce místico y el revolucionario. Si la santa es la figura que pasivamente se somete al poder patriarcal de la iglesia, la revolucionaria es la que activamente cuestiona ese poder al tiempo que propone una lucha como modo de subvertir el orden. Este trabajo se centra en el cuerpo santo de Evita, un cuerpo que proyecta a Evita de modo trascendente. Principalmente, a través del análisis de dos novelas, *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse y *Santa Evita* (1995) de Martínez --novelas ficticias protagonizadas por Eva Perón-- se verá cómo el cuerpo de Eva, aunque también su voz, se resisten a ser silenciados por la santidad ya que coquetean con el grito revolucionario.

La construcción de la santidad tiene su base en la historia. En julio de 1952, mientras Eva agoniza en la residencia presidencial, afuera, en las calles, en las iglesias y en los

hogares, el pueblo empieza a expresar su dolor, a imaginar su muerte y a extrañar la presencia de su cuerpo. Este duelo se expresa a través de misas, rezos, responsos, procesiones y homenajes, en los que se veneran retratos, bustos, estatuas y se improvisan altares. Contagiado por el fervor laudatorio de la despedida, la cámara de diputados declara a Eva "Jefa Espiritual de la Nación" y el diario *Democracia* se expresa en esos días con un lenguaje superlativo, al extremo de comparar a "Evita" con "la voz de Cristo" (Navarro *Evita*303, 311). (1)

Su muerte ocurrida como la de Cristo, a los 33 años (muere el 26 de julio de 1952), marca el comienzo de un periplo en el que el cuerpo de la jefa espiritual insiste. El velorio, que duraría tres días, se transforma en un espectáculo jamás visto, en "una explosión de dolor colectivo que rebasó todas las previsiones del gobierno" (317). Millones de personas quieren despedir sus restos, lo que determina que, para satisfacer a todos, el velatorio iniciado el 26 de julio se extienda hasta el 11 de agosto, fecha en la que el Cardenal Copello cierra el ataúd que es acompañado por una última procesión hasta la Confederación General del Trabajo (C.G.T.), la central obrera (320). Paralelamente, se vela el cuerpo de Eva en el Ministerio de Trabajo y se hacen los arreglos para instalar en la C.G.T. el laboratorio en que el anatomista Pedro Ara termina el embalsamamiento.

Mientras que Ara trabaja en "inmortalizar" el cuerpo de Eva (un trabajo científico y estético que consiste en "limpiar el cuerpo" para eliminar las marcas de la enfermedad y de la muerte) su cuerpo espiritual clama melancólicamente por un duelo nacional sostenido. Así, el 17 de octubre de 1952, "día de la lealtad peronista", se dedica a Eva (325). El balcón de la Plaza de Mayo, enlutado con crespones negros, sirve de escenario

para proyectar la voz grabada del discurso que Eva pronuncia el 1 de mayo anterior cuando le pide al pueblo que dé (que grite) "la vida por Perón". (2) Luego, Perón lee a las masas el testamento que Eva escribe en junio de ese mismo año (314, 325). En este documento histórico Eva pide al pueblo que le siga escribiendo cartas a la fundación a su nombre y que cuide a Perón de sus enemigos. (3) También, dona sus joyas y los beneficios obtenido de *La razón de mi vida*, su autobiografía, a la Fundación Eva Perón (371). Ese mismo día se estrena *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952), un documental del velatorio de Evita filmado por camarógrafos de la Twentieth Century Fox.

En todo caso, el cadáver inmortalizado por el embalsamamiento, las cartas del pueblo escritas a nombre de un cadáver, su testamento leído en un balcón vacío, la donación de sus joyas a la fundación y su muerte, multiplicada por las cámaras de Hollywood, parecen expresar la insistencia de un espíritu que se resiste a abandonar el cuerpo de Evita pero, también, hablan de la necesidad que tiene la cultura popular, las masas, de permanecer en el cuerpo de Eva, su maternal intermediaria. Como destaca el título del documental, con la muerte de Eva "el corazón" de las masas descamisadas "se detiene" porque ellos anticipan el peligro que los acecha por no tener nadie que los defienda, nadie que hable por ellos. El vínculo entre Eva y las masas descamisadas es tan poderoso que romper ese "cordón umbilical" no será tarea fácil porque implica la orfandad de un pueblo que ha gozado del cuidado materno.

Evidentemente, el anatomista Ara no es el único que intenta limpiar las marcas de la muerte del cadáver de Eva. El gobierno y las masas también contribuyen a borrar esas marcas. Así, para compensar la enorme pérdida se inventan modos de "retener" a la

"madre Evita", modos de atenuar el dolor, el agujero y la falta que actualiza su ausencia. Si el cadáver embalsamado es el modo que encuentra el cuerpo de eternizarse, "la santidad" es el modo en que se lava y se purifica el cuerpo espiritual de Evita. En la conciencia popular Eva vuelve como una santa. Que la ausencia de Evita se compense con la presencia de una madre que guía a sus hijos desde el cielo es ciertamente revelador. De hecho, en los cementerios y en las descampadas rutas argentinas sigue siendo común encontrar un busto o un pequeño altar con flores frescas y velas encendidas para venerar a "santa Evita".

Pero dentro de ese mismo pueblo hay otros que no se conforman con la idea de la santidad religiosa y que buscan otros horizontes menos silenciosos para la combativa líder. Si para sus fieles seguidores, las masas, la tarea benefactora de Eva es la misión de una "elegida", para el peronismo revolucionario, el peronismo de izquierda, Eva vuelve como el emblema de la lucha armada de los años 70, una lucha que también se cifra en el slogan "Perón o muerte" (una variación de "La vida por Perón") y que se levanta desde los márgenes del peronismo disidente, ansioso por ocupar el centro. En esta segunda apropiación Eva recupera su voz, su "grito de guerra".

Más aún, en la construcción de la santidad se observa una operación reveladora: el cuerpo femenino de Eva pasa por un proceso de "purificación" en el que se eliminan las características heterogéneas con el fin de fijar, inventar o establecer un cuerpo homogéneo. A través de este procedimiento se pasa de un cuerpo material a un cuerpo espiritual como si se pasara de un estado sólido a uno gaseoso. Así, la sublimación explica el proceso inconciente a través del cual se reemplaza un objeto sexual por un objeto no sexual. A través de esta "deslibidinización" del objeto Evita, se borran los

rasgos de una personalidad compleja y terrenal para elevarla a las figuras homogéneas, idealizadas y altruistas, de la santa y la revolucionaria.



[Click for full image](#)

Sin ir más lejos, la ilustración de la tapa de *Santa Evita* que hace Mario Blanco para la edición de Planeta sirve para entender el proceso de transformación que opera en las mencionadas novelas. En la ilustración de Blanco, Eva, vestida con una túnica oscura que pertenece a la orden de los franciscanos, cruza los brazos sobre su pecho. Si en vida el cuerpo de Eva aparece vestido y enjoyado y el cadáver viste una túnica blanca, en la estampa de "santa" Evita que ilustra Blanco se "desviste a Eva" y se la representa con la austera túnica marrón de los franciscanos. En rigor, la túnica no es el único significante que llama la atención. En la ilustración de Blanco, la cara de Eva, serena, iluminada por un halo que la enmarca, en nada recuerda el rostro que aparece en las fotografías que circulan tanto en biografías como en álbumes. Las fotos sociales de Eva con la sonrisa franca a cámara (típicas de los actos de inauguración) o las fotos políticas de Eva con el ceño marcado, el rostro encendido y el puño cerrado o elevado (típicas de los discursos

políticos), e incluso las fotos en que se retrata a Eva relajada en alguna pausa de su trabajo en la fundación, no evocan la creación de Blanco.

El rostro de Eva en la ilustración de Planeta remite a una iconografía convencional que privilegia el gesto del éxtasis --sólo visible en el rostro-- como característica del goce místico. En rigor, este goce, el mismo que expresa "El éxtasis de Santa Teresa" (1652), la escultura que Bernini hace de Santa Teresa de Ávila en Roma, es el resultado de un goce que el cuerpo expresa en el semblante como producto de su unión con lo Otro, es decir, con el misterio de la santísima trinidad que Dios encarna. (4) Sin embargo, el éxtasis que venera la iglesia e inspira a Bernini despierta la sospecha de otros que ven en las "contorsiones religiosas" una representación de la histeria, el modo en que la "pasividad femenina" se disfraza de cordero místico para encontrar la protección de un amo religioso. (5)

Lo cierto es que el éxtasis de la "santa" que se visualiza en el rostro de la Evita de Blanco no condice con la vida de la representada Eva sino que habla de una construcción literaria que sigue parámetros propios de la iconografía católica que encuentra sus ecos en otras figuras santas. En especial, aspectos de la Virgen María, María Magdalena y Juana de Arco se actualizan en "santa" Evita. La fuerza maternal y protectora de la "mater dolorosa", la conversión espiritual de la pecadora-penitente y la agresividad guerrera de la humilde campesina resuenan en el cuerpo santo de Evita. Pero, además, en la ilustración de Blanco las manos de Eva también hablan: la mano izquierda sostiene una espada y la derecha, un pequeño ramo de alverjillas (flores silvestres y populares). Si no fuera por la mano con la espada, la estampa de la santidad de Evita no presentaría ningún aspecto "subversivo". Pero es precisamente por la

irrupción de la espada que sujeta obviamente la mano "izquierda" que el cuerpo se presenta como el campo de batalla de dos posiciones contrarias y "cruzadas", la una propone la lucha (la revolución), la otra sugiere la paz --o mejor aún-- la una propone acción, la otra, pasividad.

Así, surge un aspecto distintivo que recorta a "santa" Evita de Juana de Arco, otra santa portadora de la espada e identificada con la lucha. Como se sabe, la espada de la heroína francesa se levanta en nombre de su nación para liberarla del enemigo inglés. Que una mujer campesina sea la que lidera la batalla es, por cierto, revolucionario en los días de la guerra de Orleans (1428). Sin embargo, Juana no pretende enfrentarse, menos aún subvertir o cuestionar, el poder patriarcal de la monarquía francesa. Más bien, Juana levanta su grito de guerra, su voz, en nombre de la nación francesa legitimando el poder patriarcal y reafirmando a través de su lucha. En contraste, acompañada por su voz que también es un "grito de guerra", la espada de Evita se levanta desde los márgenes de la ilegitimidad (Eva es una bastarda), desde los bordes de las masas desclasadas (las mujeres, los ancianos, los trabajadores) para proponer la revolución.

La lucha que arenga Eva no tiene antecedentes en América Latina, no sólo porque proviene de una mujer sino porque esa mujer, que es, nada menos, que la esposa del presidente de la nación, cuestiona el *statu quo*, esto es, el modo en el que las clases se organizan y la riqueza y el poder se distribuyen. Por eso, la portada de Blanco, en su síntesis, sugiere la figura de un especial tipo de santa que suma la revolución a la santidad y que se propone como la figura híbrida de una "santa revolucionaria". En todo caso, la ilustración de Blanco anticipa las tensiones que se debaten dentro del cuerpo de Eva en una porción significativa de textos --en particular *La pasión según Eva* y *Santa*

Evita. De modo similar al concepto publicitario que se vende desde la tapa de *Santa Evita*, estas novelas coinciden en vestir a Evita con los hábitos de una "santidad revolucionaria". Cabe esperar que este especial tipo de santidad entre en diálogo con el "enigma de la feminidad", esto es, con la pregunta acerca del deseo femenino que vincula históricamente la feminidad con la histeria. (6) También, cabe especular que los deseos de otras facciones representadas --la iglesia, la cultura popular, el peronismo, la izquierda militante-- se reflejen en el cuerpo de "santa" Evita.

En *La pasión según Eva*, el Padre Hernán Benítez, el confesor espiritual de Eva, es el principal responsable en el proceso que santifica su cuerpo. Como otros confesores en la literatura sobre la vida de santas, la figura de Benítez es central en la novela de Posse porque la santidad exige de un "director espiritual" que verifique el valor, a la vez que legitima, la experiencia mística. Así, en virtud de la "autoridad intelectual" del jesuita se construye la santidad de Evita. Según Benítez, como santa Teresa (de Calcuta), Eva es una "mística en estado salvaje" que vive el poder con una dimensión "divina" (272). Benítez ve el trabajo político de Eva, en el que ella usa el poder para "el bien común", y el trabajo social de Eva, en el que ella da de modo generoso, sublime y directo a los humildes, a los desamparados, a las mujeres y a "los distintos," como una "revolución de amor", "salvaje" (no civilizada) basada en la capacidad de Eva por "escuchar" al otro en sus necesidades (57, 272).

Pero además, la "escucha" de Eva no es la única causa santa en esta revolución. Según el testimonio de Benítez el "secreto" de Eva, aquel que la lleva a desaparecer nueve meses en 1943 en un momento cumbre de su carrera artística, no es algo deshonroso (como un aborto) sino algo sublime. Si bien se rehúsa a revelar el "secreto de

confesión" --esto lo desautorizaría-- Benítez argumenta que la naturaleza de ese secreto "bastaría para presentar a Eva ante Dios como una elegida" (166). Este secreto, mediatizado por el discurso del confesor, funciona para sublimar el cuerpo de Eva y "santificarlo" --Eva es una elegid-- ya que el "secreto de confesión" esconde "algo" que supera en calidad la obra social de Evita. En otras palabras, la santidad se cifra en un secreto que desafía el poder de la imaginación e ingresa en el terreno del misterio (166). Resulta revelador que aquello que haga santa a Eva sea un secreto, permanezca como secreto de confesión y, por ende, se resista a inscribirse en el lenguaje. Más bien, el hecho de que la experiencia mística no tenga lenguaje parece recordar la limitación propia del lenguaje cuando las mujeres fracasan en poner palabras al goce, específicamente femenino, que va más allá del goce sexual (fálico). (7)

En palabras de Benítez, "la tarea social de Eva implica una entrega similar a la santidad": Eva vive el poder "con la dimensión trágica del deber, del salvar, del deber hacer, del compartir el dolor y la frustración de los otros hasta sus últimas consecuencias" (232). Ahora bien, si la tarea social de Eva es "similar" a la santidad, qué reservas llevan al cura a no pronunciarse abiertamente a favor de la santidad, cuáles son los motivos que no revela este enigmático hombre de la iglesia (232). En la novela de Posse, el testimonio de Benítez lo pinta como aquel que guarda los "secretos" de Eva. Pero además, por saber y esconder esos secretos, Benítez es nada menos que el representante de la Iglesia Católica que accede al "enigma de su feminidad". Así, su testimonio pone en el tapete la solidaridad que existe entre el secreto y la sexualidad femenina ya que el secreto establece conexiones con la identidad sexuada de la mujer vivida como un secreto. Interior, invisible, enigmática, escondida y pudorosa como sus órganos sexuales, la feminidad de Eva cifra un secreto que, habiendo sido resguardado

por la confesión, debe ser abortado del lenguaje y, por ello, sólo se inscribe en el cuerpo. (8) Por eso, la santidad ha sido leída como una representación problemática que silencia a la mujer y la hace víctima del sistema patriarcal ya que su voz se ventriloquiza a través del discurso "autorizado" de la institución eclesiástica (Mazzoni 156). Que la mujer guarde un secreto es, por cierto, algo convencional pero que Eva guarde precisamente el secreto que valoraría su obra inscribiéndola en las filas de la santidad remite a un acto doblemente mártir porque, al hacerlo, Eva es una santa que sacrifica su santidad. En este acto de doble sublimación Benítez construye a Eva, primero, como "una elegida" y, después, como "una santa" que en virtud del "secreto" queda abandonada a la falta de representación que fantasmiza a la mujer. (9)

En la novela de Posse, Benítez no sólo es un informante sino que además participa en la trama como uno de los pocos personajes que entra en diálogo con Eva en los días de su reclusión. En estos días, aparte de Benítez, Eva es visitada por sus directos colaboradores: su mayordomo Renzi, su manicura Sara, Perón y su familia. Benítez es un personaje privilegiado por la cercanía que su función de confesor le confiere. Más aún, la presencia y la compañía de Benítez sirven como excusa para que Eva haga un balance de su vida y se "prepare", espiritualmente, para aceptar, elaborar y emprender "el viaje hacia la muerte". Pero, además, a medida que se acerca la muerte, los encuentros con Benítez muestran a Eva cada vez más sabia, más resignada y más serena (271). En cierto sentido, la enfermedad y los analgésicos que calman los dolores también sirven para apaciguar el espíritu combativo de Eva y para preparar el silencioso y asexuado camino de su santidad. Que la proximidad con la muerte, la aceptación del dolor físico y la renuncia al cuerpo y al sexo sea el "trabajo espiritual" que vincule a estos dos personajes no es poca cosa. A través de la compañía, el diálogo, la confesión,

la contemplación y la oración, el jesuita es el hombre que acompaña a Eva, cuerpo a cuerpo, en su viaje hacia la muerte. Es precisamente la profundidad de esta experiencia límite, que se metaforiza a través de la enfermedad, lo que le permite a Benítez ofrecer un testimonio íntimo de Eva en su "tercera vida" --como él mismo designa la etapa de Eva que coincide con el "vuelo místico" (272).

En *La pasión según Eva* la violencia de la enfermedad aparece directamente asociada con este vuelo místico (272). Entendida como un calvario y como una vía crucis, la enfermedad se presta a ser leída como la principal causa de la purificación del cuerpo que abandona sus impulsos sexuales. En *Santa Evita*, el 4 de junio de 1952, Eva asiste a la jura de la segunda presidencia de Perón (37-39). En esa ocasión, con escasos treinta y siete kilos, Eva soporta estoicamente los dolores que le cortan el aliento y debe usar un sostén, un arnés de alambre, para levantar un cuerpo encogido por el cáncer (37). Ayudada por el arnés, Eva se para al lado de Perón en el auto descapotable que los traslada desde el Palacio Unzué, la residencia presidencial, hasta el Congreso de la Nación. Pero, si en la representación del acto público de la jura, a través de los calmantes, el arnés y el adorno, la representada Eva disimula los dolores que la aquejan para crear el simulacro de un cuerpo erguido, en el film *Eva Perón* (1995) de Juan Carlos Desanzo, Eva (interpretada por Esther Goris) padece los dolores que le contorsionan el cuerpo y le cortan el aliento en la soledad de su lecho de enferma. En el film, antes de ser operada, Eva padece los accesos dolorosos del cáncer que sólo se alivian con morfina. Así, la enfermedad de Eva produce el simulacro de una experiencia mística ya que el éxtasis es provocado "artificialmente" por drogas que dibujan el éxtasis en la cara de la enferma.

Pero, además, esta lucha entre cuerpo y cáncer que se bate sobre la superficie del cuerpo de Eva sirve para calmar, domesticar y dulcificar los arrebatos de la belicosa Eva, "la bastarda", al tiempo que se apaga su energía sexual (líbido). Si, por un lado, la enfermedad "santifica" y "asexualiza" a Eva, por el otro, el pueblo interpreta esa enfermedad como una ofrenda o un sacrificio que Eva hace en su nombre. Es decir, el pueblo tiene su parte en la enfermedad que "quema" la vida de Eva. Así, el pueblo inconcientemente expresa su culpa y se presenta como aquel que enciende la hoguera porque Eva ha quemado su vida a través de un trabajo excesivo. Como se desprende del testimonio de su manicura Sara, Eva actúa en el cuerpo la demanda del sacrificio que le pide el pueblo. En otras palabras, Eva cae en la tentación del martirio en la que caen otros santos y goza de "sacrificar su vida por salvar" (38). Así, en la relación que se establece entre las masas y Evita la tarde del Cabildo Abierto (1951), el acto público en el que la masa presiona a la primera dama para que acepte la candidatura a la vicepresidencia, se advierte el mensaje que cifra el ansioso pedido del pueblo tal como lo interpreta Sara. En virtud de ocupar un espacio en el palco y de estar parada a metros de Eva, distanciada de la escena, Sara "intuye" lo que el pueblo pide. En palabras de Sara, el pueblo "ruge" desesperado y busca "en Eva lo que veían que no quería hacer Perón por ellos, ir hasta el extremo" (38). Sin embargo, como repara Sara, el extremo sólo puede coquetear con el abismo, con el precipicio: "...¿qué otra cosa puede intentar el que ya está en el extremo?" (38).

Sin dudas, la enfermedad aparece como el extremo que empuja a Eva a los abismos del dolor al tiempo que invita a sus adeptos a la devoción y al recogimiento. En este sentido, si Benítez es el hombre que guía el vuelo espiritual de la enferma en *La pasión según Eva*, en *Santa Evita* Atilio Renzi, el secretario personal de Eva, es el encargado

de cuidar y aliviar los dolores de su "lánguido" cuerpo (123). Si Benítez se ocupa de las sofisticaciones del espíritu, a Renzi le quedan las vulgaridades de la carne, las secreciones del cuerpo. Como refiere el narrador: "Verla extenuada y en los huesos despertó en Renzi una devoción más poderosa que el pudor: le limpiaba los orines [a Eva], frotaba con aceites sus pies hinchados, enjugaba sus lágrimas y sus mocos" (123). En la "tercera vida" de Eva, Benítez y Renzi se presentan como los cercanos colaboradores de Eva, eficaces orejas y manos que "escuchan" a Eva en las confesiones del espíritu y en los dolores de la carne.

Sin embargo, algo llama la atención en la relación íntima de Eva y "sus confesores". Si, por un lado, Benítez se presenta como el conocedor de "todos los secretos" de Eva -- secretos que ni Perón ni sus más cercanos colaboradores (su hermano Juan Duarte y su secretario Renzi) sospecha-- Eva también tiene sus reservas con su confesor ya que no comparte con él el proyecto revolucionario que sí conocen su secretario y su hermano, proyecto que consiste en armar a los sindicatos de trabajadores para formar una guerrilla urbana que, efectivamente, pueda defender a Perón de sus enemigos políticos. Por el otro, tampoco Renzi conoce el secreto que haría de Eva una santa. (10) Que Renzi no conozca un secreto de juventud vaya y pase. Pero que Benítez no conozca el proyecto que Eva ejecuta al mismo tiempo que se prepara "espiritualmente" para morir es llamativo. Así, en la "tercera vida", la representada Eva oculta "su secreto de Estado", aquello que escapa al "vuelo místico" que describe Benítez. A riesgo de pecar por omisión, Eva mantiene oculto un deseo que no tiene que ver con hacer un balance de vida para expresar su *mea culpa* ni tampoco -- otro "desliz" que desconoce Benítez -- con escribir diarios furiosos contra los militares golpistas (*Mi mensaje*). Benítez no habla de este diario que Renzi recupera en los días de la Revolución Libertadora (1955)

y que entrega a la madre de Eva (*Santa Evita*125). En su tercera vida, Eva aparece como una figura enigmática y femenina que elige cómo y de quién guardar sus secretos.

Evidentemente, el proyecto secreto que ocupa a Eva en su tercera vida --y que la lleva a inmortalizarse como la "Evita Capitana"-- es escribir un legado (fuera del lenguaje) con el propio cuerpo guerrillero. Para materializar este sueño, en la novela de Posse, Eva establece contacto con un coronel nazi cuya identidad se oculta bajo el nombre "Von F" y lo contrata para adiestrar a su ejército (21-22). Este coronel vive en Quilmes, provincia de Buenos Aires, bajo otro nombre, gracias al pasaporte falso con el que el gobierno peronista lo deja entrar en Argentina (45). El "secreto" se comparte entre unos pocos: el secretario Renzi y sus ex compañeros suboficiales, el hermano Duarte, la empleada de la fundación, Pichola Marrone, y la manicura Sara (43). Disfrazado de enfermero, el coronel visita a Eva en el Palacio Unzué para intimar detalles del trabajo (44). Este alemán, que asesora al ejército chino y que ha estado "en la Cancillería de Berlín, en la campaña de Francia y en los más peligrosos incendios del Extremo Oriente", responde ahora a las órdenes secretas de Eva Perón (44).

Pero, si Von F. es el encargado de adiestrar a la guerrilla urbana y planear sus estrategias, Eva es la que compra las armas belgas y la que paga el honorario de Von F. con los fondos de su propia fundación mientras simula mantener tertulias en las que se lee *La razón de mi vida* (22, 45). Así, Eva no repara en medios sino en fines y es capaz de urdir un plan maquiavélico con tal de actuar su última voluntad: adiestrar a los trabajadores para transformarlos en guerreros leales. En la novela de Posse, mientras pergeña este plan subversivo, la narradora Eva escribe *Mi Mensaje*. En este libro póstumo se incluye el testamento de Eva, el mismo documento histórico que Perón lee

en el balcón de la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1952, citado al comienzo (*La pasión* 311). En ese fragmento, Eva reitera, una y otra vez, obsesivamente, su amor incondicional por Perón y por su pueblo. También, reconoce (aunque no detalla) haber cometido errores "por amor" y pide que Dios la juzgue, no por sus defectos y sus culpas sino, por "su amor" (311). Si desde la palabra escrita Eva habla de amor, desde el cuerpo Eva escribe un legado que habla de guerra, de lucha y de resistencia.

Sin dudas, el testimonio de Renzi, su director colaborador, aporta valiosa información sobre la fuerza sindical y popular que Eva imagina (135-41). Testigo de un encuentro entre Eva y los dirigentes sindicales --Florencio Soto, Isaías Santín, José Espejo y el general José Sosa Molin-- Renzi informa sobre la "revolución justicialista" que se desarrolla a espaldas de Perón (136). La voz del informante Renzi retrata a una mujer moribunda que intenta exorcizar la muerte a través de un apasionado proyecto de guerra. (11) Según el secretario, después del renunciamento del 22 de agosto de 1951 y del levantamiento del General Benjamín Menéndez del 28 de septiembre de 1951 Eva "pierde la paciencia" y se transforma en "una revolucionaria" que no teme blanquear su posición "francamente izquierdista" (138). En este sentido, el testimonio de Renzi se completa con el de Benítez que declara que Eva se vuelve "comunista" al final de su vida: "su comunismo era intuitivo, cordial y no tenía nada que ver con las formas vigentes. El suyo era el comunismo emocional, el del revolucionario no el del funcionario (262). Más aún, según Benítez, Eva ve en Cristo (su modelo) "antes que nada un comunista" (262). En el discurso político del 28 de mayo de 1951, Benítez recuerda las palabras de Cristo que Eva hace propias: "He venido a traer fuego a la tierra porque quiero que arda más" (288). (12) Una vez más, se compara a Eva con

Cristo y se la afilia a la revolución "emocional" al adjudicarle un comunismo "cordial" que no se asemeja con "las formas vigentes" sino, quizás, con las formas de Cristo.

Lo cierto es que, antes de proponer la lucha armada, Eva también abrazó la paz y rozó otro camino sublime, distinto del de la lucha revolucionaria. Mucho antes de ser Evita pero antes también de tener un confesor y una práctica religiosa, Eva protege a la gente de la calle. Recién llegada a Buenos Aires, la joven Eva Duarte tiene una sensibilidad que la acerca a los "elegidos", una sensibilidad que se modela imitando el cuerpo de Cristo ("imitatio Christi"), modelo que guía a otros santos. (13) Como refiere un periodista del diario *Crítica*, en los días en que es actriz de reparto de *El beso mortal* (1936), el drama de Loic Le Gouradiec, Eva, que interpreta el papel de una enfermera, tiene una actitud muy "humanitaria" con uno de los miembros de la compañía de Pepita Muñoz que sufre una enfermedad contagiosa (*La pasión* 123). (Irónicamente, en esta obra, que instrúa acerca de la sífilis, uno de los actores contrae una enfermedad "contagiosa" que se mantiene oculta). A pesar de la orden de no visitar al colega en el hospital, Eva desobedece, se hace pasar por familiar del enfermo para llevarle alimentos y termina por contagiarse (123).

Esta cercanía que Eva establece, antes y después de tener su fundación, con el enfermo, el deforme, el anciano, el discapacitado, el humilde, el infante y el pobre, habla de un camino humanitario en el que Eva, como Cristo y como las santas que imitan a Cristo, no teme el contagio, ni la amenaza de muerte porque cumple con una "misión" que escapa a los miedos e inseguridades que aquejan al cuerpo mortal. Más bien, Eva se comporta como una mediadora o emisaria de Dios, como la madre María o como Cristo, como alguien que está más allá de lo inmediato porque no mide o no teme las

consecuencias de sus acciones. Sin embargo, y a pesar de que acciona como si estuviera protegida por un halo divino, Eva se contagia de su colega porque el cuerpo de Eva es frágil, finito, mortal y vulnerable.

Pero, si, en los días de la actriz, Eva Duarte no responde a ninguna institución religiosa, en el final de sus días, Evita es la estampa de la samaritana que, en su "tercera vida", se ha convertido, en gozoso sacrificio a la iglesia católica (*La pasión* 314). El día que Eva muere Benítez la visita por última vez. En esa visita Benítez describe las posesiones materiales que Eva guarda bajo su almohada: la estampita de Santa Rita (que recibe de su hermana Erminda), la carta del Papa Pío y una oración que reza a diario con el padre Benítez (314). Entre estas pertenencias, Eva conserva una frase que un "santo Padre" le entrega en París: "Señora siga en su lucha por los pobres, pero sepa que cuando esa lucha se emprende de verás, termina en la cruz" (315). Así, la estampa final que el confesor Benítez proyecta de Eva es la que imita a Cristo, es decir, la figura que se "crucifica" para sacrificar su vida en aras del bien de otros.

Pero, en rigor, la religiosidad de Eva no se parece a la de las santas canonizadas por la iglesia. Cuando se piensa en la afiliación de la obra de Eva se advierte que no está encuadrada dentro de ninguna religión oficial sino dentro del marco político del partido peronista. En cierto sentido, la representada Eva, en su fanatismo, en su obsesivo halago por Perón y por el pueblo, es, en parte, responsable de ritualizar el movimiento peronista y de transformarlo en una religión política capaz de prometer y cumplir con la fantasía del paraíso terrenal. Por supuesto, que, en esta religión, Perón no es un Dios ingenuo. Después de todo, como se adjudica el representado Perón en *La novela de Perón*, Eva es un producto suyo, él "la inventa" y él la usa para construirse como líder

(303). Lo cierto es que el fanatismo de Eva, "su idolatría por Perón", se apoya en un trabajo de sublimación en el que Eva ensalza la acción del "padre Perón" ante las masas descamisadas hasta el extremo de contagiarles su fervor religioso.

Sin embargo, este fanatismo litúrgico no se inscribe en ninguna religión oficial. Por eso, cuando se retrata su religiosidad (a propósito de un reportaje en Francia), la narradora Eva no oculta sus dudas y declara, abiertamente, su antipatía por la iglesia. Como Eva expresa "sin pelos en la lengua", esta antipatía se basa en que la institución "está un tanto alejada de Dios y del evangelio" (*La pasión* 261). Antes de sacrificar su vida a través del trabajo que realiza a destajo desde Fundación Eva Perón (1948), Eva critica a la iglesia en su tarea social porque la siente alejada de su credo. En esta declaración que Evita hace a la prensa mundial en los días en que su voz empieza a sonar, ya se perfila el rumbo de un camino que aleja a Eva de la iglesia al tiempo que la acerca "a Dios y a los evangelios", es decir, a Perón y a la doctrina justicialista.

Es de sospechar que, cuando Eva hable de la iglesia, no lo haga guiada por la razón sino por el corazón y por su reconocido resentimiento. Y en lo que atañe a su corazón, la iglesia ocupa un lugar muy concreto dentro de la novela familiar que remite a la infancia en Junín. En *La pasión* la narradora Eva comparte con su confesor un recuerdo en el que el cura del pueblo le niega la primera comunión, pese a estar preparada para recibir el sacramento, porque no tenía el vestido de "organdí blanco" (*La pasión* 277). En verdad, el vestido blanco parece funcionar como la excusa que el cura encuentra para negar la comunión a "la bastarda" y extender, así, la condición de hija ilegítima de Juan Duarte, a hija ilegítima de Dios. En su correlato adulto, aún siendo Eva la primera dama, la legítima esposa del presidente Perón, y aún teniendo el "vestuario apropiado",

el Papa Pío XII la condecora con las medalla del pontificado y el rosario de oro pero le niega las "honras supremas", el marquesado, que Eva ambiciona para compensar su ofendido amor propio (276).

La representada Eva parece ver en la política peronista una respuesta femenina a las necesidades de la gente que no encuentra en la iglesia porque la política le ofrece un modo de insertarse creativa, directa e inmediatamente en el proceso social a fin de transformarlo. Por eso, que Eva esté al frente de su fundación hace una diferencia. Mezclando la política con la religión y creando una "religión peronista", Eva inventa un modo práctico, autoritario y demagógico de imponer un hogar que es la patria y también la religión, es decir, un hogar que lo es todo. La representada Eva propone desde su discurso un mundo, que desafía, a la vez que cuestiona, la eficacia de la práctica religiosa. En el mundo de la "justicia social" que predica Eva no hay necesidad de buscar nada afuera del peronismo porque nada queda afuera del partido político: el peronismo lo abarca todo. Lo único que queda afuera es lo que Eva identifica con el demonio, esto es, el cuerpo enemigo (el militar y el oligarca), ese que enciende a Eva y la lleva a levantar la voz y a violentar su discurso con amenazas y exabruptos. Pero, es claro que, por criticar a la institución de la iglesia, Eva tiene un modo particular de entender la justicia social que, si bien tiene su correlato en Cristo y la simbólica distribución de los panes, no es digna de canonización.

Una vez más, las representaciones muestran a Eva coqueteando con los límites que la marginan del orden simbólico. Hija ilegítima de Juan Duarte, hija ilegítima de la iglesia, madre ilegítima sin hijos biológicos, mujer de pasado penitente, en vida, la representada Eva sólo encuentra aceptación y valoración en ser la hija del "padre Perón" y la "madre

de los descamisados". Pero si la vida la condena a ser "la mujer de" Perón y su fiel discípula, la muerte se presenta como el momento en el que Eva puede emerger como sujeto independiente de la figura tutelar de Perón. Así, en *Santa Evita*, la obra social que Eva realiza en vida empieza a tener efectos inesperados después de su muerte porque el pueblo pide su "santidad". Entre mayo de 1952 y julio de 1954 el Vaticano recibe "casi cuarenta mil cartas de laicos" atribuyendo a Eva varios milagros y exigiendo su canonización (66). Convencidos de que Evita "merece más que otras santas", las masas descamisadas reclaman la canonización de Eva ante el Papa porque encuentran que las virtudes de Eva "igualan a las de la virgen María" (66). A pesar de que la canonización le es previsiblemente negada, Eva se santifica en la cultura popular, además de immortalizarse como la figura revolucionaria que inspira a los movimientos guerrilleros de los años 70, precisamente por haberse mantenido fiel a los márgenes, por haber confiado en la revolución y por haber dudado de las instituciones.

Pero antes de ser una "santa" y una "revolucionaria", como observa el narrador Martínez, para las masas descamisadas tocar a Evita es "tocar el cielo con las manos" o es "tocar a Dios con las manos" (*Santa Evita* 198, 67). Sin dudas, no es solamente el deseo de tocar a la santa como si fuera un talismán lo que mueve a las masas a esperarla largas horas. También, las anima el deseo de ser escuchadas, "de ser interrogados sobre sus problemas familiares, sus enfermedades, sus trabajos y hasta sus amores" porque Eva se presenta como una mediadora directa de Dios (67). Por eso, "la gracia" de Eva se manifiesta a través de otras revelaciones místicas. En *Santa Evita*, emulando las apariciones de la virgen, en la pampa y en la costa patagónica, Eva "se les aparece" a los campesinos que dicen ver "su cara dibujada en los cielos" (67). Además, muchos sacrificios y ofrendas se hacen en nombre de "santa" Evita. En esta novela, una

adolescente marplatense de diecisiete años, Evelina, no sólo escribe cartas a Eva en las que se conforma con "estar en su memoria" sino que llega a "sacrificar su vida" en una huelga de hambre que hace en la playa Bristol de Mar del Plata. A través de esta huelga, Evelina quiere expresar su malestar por el "renunciamiento" de Eva a la candidatura a la vicepresidencia de la nación en 1951 (69). (14) En un temporal feroz que azota a las playas, Evelina, que lleva días de ayuno, pierde la vida demostrando así su apoyo incondicional a Eva y emulando o anticipando el sacrificio de Eva, crucificada por su enfermedad.

Pero, además, hay otros personajes del pueblo que empiezan a hacer sacrificios para "salvar" a Eva. En *Santa Evita*, los trabajadores tratan de aportar "su grano de arena" batiendo récord de trabajo continuo para expresar su desacuerdo con el "renunciamiento" (69). Así, en las distintas fábricas, los fanáticos empiezan a competir trabajando jornadas sin descanso de "noventa y ocho" y "ciento nueve" horas de trabajo ininterrumpido que el diario *Democracia* publica en primera plana (69). Pero, cuando el rumor de la enfermedad terminal de Eva se hace carne del pueblo, los récords mundiales de trabajo ya no alcanzan para pedir el milagro de la vida. Ni el padrenuestro bordado que una mujer del pueblo, Irma Cevallos, envía al Papa Pío XII para pedir por la salud de la enferma ni la procesión que la familia Masa (emblemáticos representantes de las masas descamisadas) hace con sus tres hijos a pie desde San Nicolás, provincia de Buenos Aires, hasta el Cristo Redentor en la cordillera de los Andes (un viaje que les lleva dos meses) son ofrenda suficiente para devolverle la salud a la enferma (71, 73). Estos últimos, los "Masa", arriesgan sus vidas al aventurarse por caminos inhóspitos de San Luis, cerca de la cordillera de los Andes, en los que un siglo atrás, Facundo Quiroga había escapado de las garras de un tigre (73).

El sacrificio de los Masa, el de los trabajadores y el de Evelina, parecen originarse en el deseo por devolver algo de lo que Eva maternalmente les ha dado. Pero además, el sacrificio sirve como tributo a Dios padre, el único que puede "salvar" a Eva de la muerte. Como expresa Raimundo Masa para animar su esposa cuando ésta desfallece del esfuerzo físico: "Nosotros somos nosotros y nada más. En cambio, si Evita muere, los abandonados van a ser miles. Gente como nosotros hay por todas partes, pero santas como Evita hay una sola" (73). Pero lo que Masa no advierte es que el sacrificio de su vida y el de su familia es la única moneda de intercambio en la rigurosa economía que propone la sublimación. Por eso, el "bárbaro" Masa está dispuesto a entregar su cuerpo gozosamente para devolverle la salud de Evita. Más aún, esta fascinación, que experimentan los trabajadores, Evelina y la familia Masa, habla del alto costo que implica sublimar el objeto Evita, costo que parece llevar irremediamente a la muerte y a la destrucción. (15)

Sin embargo, la convicción con la que Masa expresa "santas como Evita hay una sola", que, en todo sentido, descuenta su santidad, no guía a la representada Eva en la novela de Posse. En un diálogo que mantiene con su secretario Renzi en los días en que permanece encerrada en su torre de marfil ³/₄ el Palacio Unzué³/₄ Eva confiesa las limitaciones de su cuerpo espiritual y reconoce su imposibilidad de realizar "milagros". En esta charla Eva recuerda a Geraldina, una niña brasilera, que acude a Eva para que le devuelva la vista que pierde cuando se quema con un producto químico (*La pasión* 57). Guiada por su fe y por los cuentos que retratan a la primera dama como "una hada" o "una diosa", Geraldina cruza la frontera brasileña y acude a la Fundación Eva Perón en busca del milagro. En esa oportunidad Eva se lamenta de no haber tenido "los poderes de una diosa" (58). A pesar de la misa que oficia el padre Benítez para la niña, del llanto

de Eva y de la fe que, en este caso, no mueve montañas, Geraldina vuelve a Brasil ciega (58).

Sin embargo, en *Santa Evita*, la procesión de los Masa al desierto se ve coronada por un milagro que los salva de morir de frío e inanición. El 26 de julio a las 20:25 horas, los Masa encuentran un rancho en medio del desierto con agua y pan caliente -- es decir, el milagro se produce a la exacta hora en que Eva muere (74). Tal vez, el milagro se produzca porque, como dice Raimundo, los santos no hacen milagros cuando están vivos --"Hay que esperar a que se mueran y gocen de la gloria del Señor" (73)-- o porque la figura de Eva está tan sublimada que funciona como "placebo" que, aunque no cure a todos, sugestionan a muchos que no tienen otra escapatoria más que creer en "milagros" para evadirse de la realidad. En este sentido, Eva funciona como un "placebo" que viene a tapar una falta. Por eso, no sorprende que el emblemático personaje descastado de Masa sacrifique a su familia a cambio de un milagro que le devuelva la vida a Eva. En rigor, si los rezos y los sacrificios de las masas fracasan en devolverle la vida a Eva, sin embargo, triunfan en "inmortalizar" el cuerpo espiritual de Eva y transformarlo en un objeto que se resiste a ser clasificado en las filas de la silenciosa santidad.

Habrá que esperar a la década de los 70 para que Montoneros le devuelva a Eva su voz, su grito de guerra y lo eleve como bandera de la lucha armada. Si Eva ha trascendido como "Evita" es precisamente por haber levantado su voz contra las estructuras patriarcales del Estado. Tal vez el hecho de que Eva recupere su voz en los años 70 sugiera que una mujer sólo puede hablar a medias cuando se la viste con los hábitos de la santidad.

Notas

(1). El 7 de mayo de 1952, día del cumpleaños de Eva, el Congreso de la Nación declara a Evita, "Jefa Espiritual de la Nación". En este clima de reconocimiento y de duelo nacional, el congreso valora su acción y su obra que "la han colocado, a justo título, en el orden espiritual, como partícipe de las tareas del jefe de Estado, por lo que merece el título de Jefa Espiritual de la Nación" (Navarro 311). La noche de su muerte, la C.G.T. emite un comunicado proclamando a Evita "Mártir del Trabajo". Además, los títulos no son el único reconocimiento del partido peronista. Las sesiones de las cámaras legislativas fueron denominadas "Período Legislativo Eva Perón". El 16 de junio, Evita recibe el collar de la "Orden del Libertador General San Martín", una joya que anticipó la carrera de proyectos laudatorios cuya máxima expresión es el proyecto, nunca materializado, de construir el monumento a Eva Perón (311-12).

(2). En su estudio sobre el peronismo Plotkin describe las celebraciones del 1 de mayo (día del trabajador) y 17 de octubre (día de la lealtad peronista) como fechas altamente ritualizadas (*Mañana es San Perón*). En la "Nueva Argentina" estas fechas eran la oportunidad para que la clase obrera organizada renovara "su voto de alianza y fidelidad con su líder" (77). Hacia 1950, la manipulación de símbolos patrios había "tomado" el espacio público urbano: se cantaba el himno nación y la marcha peronista, se izaban banderas, se veneraba la imagen de Perón y de Evita, se hacían marchas militares y desfiles civiles (92). El peronismo adquiría así un carácter religioso y litúrgico que ostentaba públicamente el apoyo popular (78).

(3). El pedido de "cuidar a Perón de sus enemigos" es relevante en el contexto de octubre 1951, ya que el 28 de septiembre de ese año, mientras Eva se recupera de la

operación, el Coronel Benjamín Menéndez intenta un golpe de estado contra Perón que es controlado por el gobierno. En este discurso Eva ataca indirectamente no sólo a la oligarquía sino también a los militares nacionalistas, grupo con el que se identifica Menéndez

(4). En su esta obra maestra de la escultura barroca, un ángel atraviesa con una flecha el corazón de la santa Teresa. El rostro de la santa expresa el éxtasis que proviene del placentero dolor por verse atravesada por la flecha que representa el amor divino. En su estudio sobre las santas europeas, Mazzonni advierte la relación entre la mujer y lo Otro que caracteriza el éxtasis místico: "The relationship the woman mystic develops with her Other, that is, with the Trinitarian God, is characterized by flashes of intense pleasure and equally intense pain" (157). Esta combinación de placer y dolor, exacerbadas por la figura de la santidad, recuerda la configuración masoquista que Freud encuentra propia de la posición femenina ("El problema económico del masoquismo").

(5). Entre las místicas religiosas Santa Teresa de Ávila (1515-1582) ha sido considerada la quintaesencia del misticismo, el modelo de la santidad. Por la sensualidad de su escritura, Charcot diagnostica a santa Teresa como una "innegable histérica" (Mazzoni 37). No obstante, llama su atención la capacidad de santa Teresa de "curar" la histeria de otros (20). Muchísimos años después, cuando todavía se dividen las aguas entre los que ven en la santidad misticismo y los que ven histeria, Lacan retoma la figura de Santa Teresa -- que ilustra la portada de su seminario *Aún* -- para hablar sobre la sexualidad femenina. Así, Santa Teresa y San Juan de la Cruz ejemplifican el "goce Otro", un goce "suplementario" que sólo experimentan las mujeres o los hombres en

posición femenina -- aunque no den cuenta de él a través del lenguaje: "basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que [Santa Teresa] goza, sin lugar a dudas. ¿Y de qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que lo sienten, pero no saben nada" ("Dios y el goce" 92). A diferencia del goce sexual que es fálico, el goce Otro o goce femenino es una búsqueda que lleva a las místicas a "vislumbrar la idea de que debe haber un goce más allá del falo", un goce que vincula a la mujer con Dios (92).

(6). En su conferencia sobre la feminidad, Freud elabora sobre "el enigma de la feminidad" ("Feminidad" 105). En Freud, feminidad e histeria son sinónimos ya que el factor determinante en la histeria reside en el simple hecho de ser mujer. Si bien la histeria ha existido tanto en mujeres (con más frecuencia) como en hombres (con menos frecuencia), el discurso médico occidental ha relacionado el "hysterion" (en griego útero) con la sexualidad femenina. Las palabras de Séneca resumen esta posición: "Hysteria represents no more than the natural outcome of femininity, given that woman is predestined to suffer" (citado por Ender 25). Para un relato detallado de la historia de la histeria ver Verhaeghe (16-18) y Kaufmann (234-40).

(7). En el seminario *Aún (Encore)*, Lacan distingue entre dos tipos de goce: uno masculino (goce fálico) y otro femenino (goce Otro). El goce fálico está organizado en afinidad con la concepción freudiana de la libido entendida como una energía sexual única y masculina ("Del goce" 14). En este mismo seminario, Lacan advierte sobre un goce específicamente femenino, un goce "suplementario" que está "más allá del falo" (69). Este goce, que Lacan llama "goce Otro," es ciertamente enigmático porque si bien las mujeres lo experimentan, "no saben nada de él" ("Dios y el goce la mujer" 92). Es

decir, este goce no se inscribe en el lenguaje, permanece en el terreno de "lo indecible," de lo "real" lacaniano.

(8). Desde la menstruación, la sexualidad femenina aparece como un secreto. Como revela Deutsch, la menstruación marca la entrada de la mujer en la pubertad y en la vida madura ("Menstruación"). Una de las características de este período es que la hija relaciona esta vivencia de un cuerpo que sangra con un "secreto" que le ocultó su madre (149). Además, la menstruación dispara en la adolescente fantasías de desmembramiento, mutilación y desgarró, que no se prestan a ser compartidas socialmente (150). Estas fantasías se complementan con la visión cultural que establece un tabú alrededor de la menstruación.

(9). Reelaborando el concepto freudiano, Lacan sostiene que en la sublimación se "eleva al objeto a la dignidad de la cosa" ("El objeto y la cosa" 129). En otras palabras, la sublimación reubica al objeto en la posición de "la cosa", entendida como aquello que va más allá de la simbolización.

(10). Según un informante no identificado, existe una "famosa carta" que el Padre Benítez escribe a Blanca Duarte, hermana de Eva (*La pasión* 165). En esta carta se alude a un sufrimiento enorme que Eva padece y que ofrece a Dios como "holocausto de un inmenso dolor". Este secreto "jamás se sabrá en el mundo" ya que sólo lo conocen Blanca y Erminda (las hermanas de Eva) y Benítez (164).

(11). "Cuando serví el café [Eva] estaba encendida como en sus mejores tiempos. La mirada brillante en sus ojos oscuros. Hasta el calor del colorete parecía verdadero. Estaba sentada sobre la pierna doblada, en el sillón de cuero. Era una iluminada. [...]"

Creí que a partir de allí se curaría. Daba la impresión de tener más fuerza que esos cuatro hombres juntos. Desgraciadamente se trataba sólo de su fuerza espiritual..."

(136).

(12). Efectivamente, estas palabras son las que Eva pronuncia en el discurso del 28 de mayo de 1952 en el Palacio Unzué frente a los gobernadores y legisladores electos

(Navarro 308).

(13). La imitación de Cristo es fuente de inspiración de las santas. De hecho, desde el medioevo la corporalidad y la carne de Cristo han sido representadas tradicionalmente de modo femenino y, por ello, las místicas, tomaron la experiencia de Cristo como modelo (Mazzoni 154). Pero, además, el modelo de Cristo lleva a las santas a imitarlo no sólo en la prédica de su mensaje y en la calidad de su obra sino en los sufrimientos del cuerpo. En su versión extrema, los cortes del cuerpo de Cristo se reproducen en el cuerpo de la santa. Por ejemplo, santa Gemma Galgani de Lucca (1878-1903) reproduce en su cuerpo las heridas del cuerpo crucificado de Cristo que le sangran profusamente los días jueves y viernes (162).

(14). Estar en el pensamiento de Evita es el motivo que lleva a esta adolescente a escribir no una sino dos mil cartas con el mismo texto. Como expresa la iletrada Evelina: "lo único que pretendo es que leas esta carta y te acordés de mi nombre, yo se que si vos te fijás en mi nombre aunque sea un momentito lla nada malo me podra pazar y yo sere felis sin enfermedades ni pobresas" (68).

(15). Cuando el objeto sublime es elevado a la dignidad de la cosa, es decir, a la dignidad de lo irrepresentable, ejerce un poder de fascinación que, en última instancia, conduce a la muerte y a la destrucción (Evans 183).

**Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas
o el arte de hacer ruido**

[Carmen de Urioste](#)

Arizona State University

Introducción

Con *Sonko95* (1999) José Ángel Mañas da por terminada la "Tetralogía Kronen", integrada además por las siguientes novelas: *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* (1995) y *Ciudad rayada* (1998). Como el propio Mañas explica en la 'Nota del autor' al final de *Sonko95*, las narraciones que componen la tetralogía pertenecen al género de la novela punk o nobela, modalidad narrativa en la cual tienen cabida «todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla» (283). Es decir, en ellas se oye el 'ruido' lingüístico producido por la sociedad contemporánea—las interferencias ortográficas, las incorrecciones coloquiales, las distintas jergas sociales—con un fondo musical de los Ramones o de la Velvet Underground. Según Mañas «[e]l punk es anti-técnico, antiliterario y anárkiko, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la toskedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístiko» («Literatura» 42) y aplica el término punk a sus novelas en su sentido original de sinónimo de anarquía o libertad, ya que el originario movimiento británico de mediados de los setenta estaba basado precisamente en los principios libertarios de oposición a un estado represor. (1)

El ‘ruido’ percibido en la tetralogía de Mañas posee el valor figurado de la representación cultural de un sector joven de la sociedad española que en la década de los noventa experimenta cierto grado de marginación con respecto a los modelos de modernización adoptados por el país en su determinación de incorporarse a Europa después de la muerte del General Francisco Franco. A partir de 1974 (2) y durante aproximadamente una década, España acometió un proceso acelerado de renovación que, como señalan Helen Graham y Jo Labanyi en *Spanish Cultural Studies* (1995), «has obliged Spaniards to live in different time frames at once: that is, to experience simultaneously what in the rest of Europe have been successive stages of development» (312). Este proceso dejó a los jóvenes españoles de los ochenta enfrentados con una serie de problemas que por un lado eran similares a los que habían experimentado sus contemporáneos europeos 10 o 15 años antes, pero que por otra parte eran muy peculiares, debido a la celeridad de su introducción, a su distinto momento histórico y a su aceptación generalizada por parte de la sociedad. El imprescindible movimiento cultural joven de la España de los ochenta, que se denominó movida madrileña, estaba basado fundamentalmente en la necesidad de cortar con los sistemas culturales franquistas de manera casi instantánea, a fin de propiciar la nueva imagen de la España democrática y, a diferencia de otros movimientos contraculturales jóvenes europeos, estuvo favorecido desde el gobierno del PSOE, alianza que bien pudo propiciar su desaparición un lustro más tarde como apunta Mark Allison en «The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s». (3) La ruptura que supuso la movida aparece documentada desde varios puntos de vista en un reportaje que la revista *Rolling Stone* publicó en 1985 titulado «The New Spain» (4) en el cual, tras una descatada frase que sirve como subtítulo, «After years of repression under Franco, the youth of Madrid

are talkin' bout regeneration» (33), se identifica movida con democracia (34) al mismo tiempo que se señalan algunas de las características del movimiento: musical (33+), contracultural (34), elitista (38), independiente de las multinacionales del disco (40), apolítico (42), alejado de la Iglesia (42) y proclive al consumo de droga (42 y 69).

Por otro lado, como señala Cristina Moreiras Menor en «Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain», mientras la sociedad de los ochenta compartía la idea de la integración de España en Europa, lo cual propició la aceptación de cualquier idea o estilo europeísta, la década del noventa se caracteriza por la desaparición de un proyecto colectivo y «by a total absence of state, governmental, or global European-style projects other than that of monetary integration» (135). Debido a las especiales circunstancias del país en los ochenta, la movida madrileña resultó ser un producto españolísimo con unas peculiares características que la diferencia de la cultura joven española de los noventa, la cual no está en relación de continuidad con ella en su españolidad, sino que supone una ruptura con la misma y una identificación con las culturas jóvenes occidentales, ya que «[b]y the mid-1990s, the lives of young people in Spain were in many respects indistinguishable from those of the young across the Western world» (Allison 271). En este sentido, la cultura punk de los noventa funciona como un espejo de la situación político-social del país, manifestando de manera contracultural la integración completa de España en el mundo occidental, con el cual comparte los problemas de las sociedades de consumo: la propia existencia de movimientos contraculturales, el desempleo, la violencia, el terrorismo, la xenofobia, el agotamiento de los recursos naturales y la drogadicción.

Las cuatro novelas de Mañas que componen la tetralogía establecen un nuevo espacio literario dentro de la cultura española, al presentar en sus páginas la nueva relación del sector social más joven con la sociedad de consumo. En este espacio se divulgan actitudes de uso y abuso de drogas, sexo y violencia, consideradas éticamente negativas por la sociedad causativa en su identificación de punk con «vulgarity, violence, vileness, venereality and intellectual vacancy» (Cashmore 35). Es decir, como productos subculturales, las novelas de Mañas hacen referencia a la quiebra del consenso social ante la democratización de España y señalan las contradicciones ideológicas de dicho sistema político-social. En este nuevo margen de la cultura española, el sujeto de representación es normalmente un joven urbano de clase media y baja que se construye, en oposición a las nuevas pautas de sociabilidad, una identidad subversiva con la que expresar su nihilismo, su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social.

A partir de las cuatro novelas de la "Tetralogía Kronen", en este ensayo se analizarán los elementos que contribuyen a la emergencia de una nueva conciencia juvenil española dentro del marco de la cultura punk. Cada una de las novelas de Mañas presenta un elemento dominante que describe las señas de identidad de la nueva cultura y de esta manera la ciudad se plasma en *Historias del Kronen*, la música en *Mensaka*, las drogas, al sexo, y la violencia en *Ciudad rayada* y, por último, el bar en *Sonko95*, aunque dichas características son asimismo visibles en las demás novelas, sin olvidar que el 'ruido' lingüístico constituye el principio básico constitutivo de las mismas.

El ruido y el estilo o Mañas frente a Benet

En un artículo aparecido en *Ínsula* a propósito de la publicación de *Ciudad rayada*, Germán Gullón definió los textos de Mañas como «altamente heteroglosos» debido a que «su prosa es una incesante conversación a varias voces, que se retuerce, cambia de dirección, vuelta y vira, y en ese continuo deslizarse por las páginas va enriqueciéndose con una cantidad de palabras, muchas de ellas de neologismos, que contribuyen los diferentes personajes» (33). Además de esta finalidad de la literatura neorrealista de mostrar la palabra en un aquí y un ahora irreflexivo, como señala Gullón, el objetivo de la literatura punk cultivada por Mañas es buscar la muerte del Estilo o *grand style*—según la exposición del mismo realizada por Juan Benet en *La inspiración y el estilo* (1973)—pues sospecha que detrás del hermetismo estilístico no hay nada. Mientras Benet defiende que «[e]n literatura el tema en sí puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento» (16), el cual puede ser entendido como un estilo próximo a un «estado de gracia» espiritual del «hombre que ha alcanzado el grado de madurez» (38), Mañas reivindica un antiestilo que surge de la representación de la realidad más cruda sin el «velo voluntarioso al que uno recurre para esconder la Nada» («Literatura» 42), al mismo tiempo que repudia el valor de la madurez autorial en pro del entusiasmo, las ganas y el talento («Literatura» 43). Mañas aboga por la representación de la «ANGUSTIA en bruto» («Literatura» 42) dentro de un marco de oralidad, argot y humor frente a un lenguaje escrito con características de pureza y permanencia. Las características defendidas por Mañas le servirán para llevar a cabo una provocación al castellano oficial:

El punk es ruido, desorden, biolencia, mala pronunciación.

El punk es caos, anarkía potencial, uso incorrekto de.

El punk es rayadura pura.

El punk es («Literatura» 42)

Resulta innegable que el ruido lingüístico comunicado en la tetralogía constituye un indicio subversivo explícito, ya que la introducción de una representación ruptural en el lenguaje de las novelas puede compararse a la perturbación social producida por la indumentaria punk. En este sentido, no solamente es la ideología punk el motivo de preocupación de la sociedad burguesa, sino que los signos punk más superficiales—la distintiva forma de vestirse y el autoaniquilamiento— generan unas relaciones sociales que ofenden y amenazan a la sociedad biempensante. De la misma manera, las narraciones de Mañas provocan inquietud tanto por su contenido como por la anarquía introducida en el lenguaje de las mismas, ya que supone la subversión más evidente del orden establecido. Dicho ruido anti-estilístico se manifiesta de distintas maneras a lo largo de las narraciones: (5)

- 1) uso del lenguaje coloquial: «napias» (*Historias* 103) por nariz; «tronco» (*Mensaka* 54) por amigo; «pipas» (*Ciudad* 9) por pistolas; «guay» (*Ciudad* 174) por muy bueno; «bareto» (*Ciudad* 63) por bar de poca categoría; «prigaos» (*Mensaka* 66) por necios;
- 2) utilización de palabras o expresiones malsonantes: «mierda», «follado» (*Mensaka* 71); «puto dueño» (*Sonko* 95 88) en posición antepuesta al sustantivo para expresar descontento y fastidio; «a nadie le importa un carajo» (*Ciudad* 66)

por quedarse indiferente; «se va a ir todo al carajo» (*Mensaka* 138) por estropearse o malograrse;

3) resemantización de palabras o expresiones: «cerda» (*Historias* 117) por mujer; «boniato» (*Ciudad* 99) por billete de mil pesetas; «rayado» (*Ciudad* 196) por drogado; «tigre» (*Ciudad* 182) por retrete; «dándose el palo con Joli» (*Historias* 117) por sobando/besando a una chica; «nabo» (*Ciudad* 105) por pene; «ninguno tenía ni guarra» (*Ciudad* 114) por no tener ni idea;

4) creación de palabras, especialmente en relación con la droga: «tripis» (*Historias* 89) por gotas de LSD empapadas en papeles; «pasti» (*Ciudad* 111) o pastilla por droga sintética, especialmente éxtasis (MDMA); «nos ponemos unos tiritos» (*Sonko* 81) por preparar droga en polvo para inhalarla; «eskama» (también escama) (*Ciudad* 89, *Mensaka* 69) por cocaína de buena calidad; farla y farlopa por cocaína y todos sus derivados como enfarlopar, enfarloparse, farlopero, farlosos: «y siempre tenía tan buena farla» (*Ciudad* 209), «Ay, farlosos, murmura Roberto» (*Sonko* 38); «keli» (*Ciudad* 49) por casa, «ñasco» (*Sonko* 143) por bocado;

5) introducción de neologismos: «after-punk» (*Historias* 117); «sampler» (*Ciudad* 110); «free-lance» (*Sonko* 172);

6) utilización de onomatopeyas: «agarro el Ventolín que anda rodando por la esquina, y flus, flus, me siento un poco mejor» (*Sonko* 138); imitación del sonido de un ensayo de violín en la página 121 de *Sonko*95; transcripción de la

respiración abdominal «OMMMMMM» en la página 91 y siguientes

de *Mensaka*;

7) empleo de una ortografía fonética, a menudo utilizada para indicar que los personajes están bajo el efecto de la droga como por ejemplo en *Ciudad rayada* en páginas 129 y siguientes: «En beinte minutos ya habíamos llegado y aparkado en una calle un poko más allá porke estaba akojonado de ke Tula estuviera esperándome» (130);

8) transcripción de conversaciones telefónicas como en *Historias*, página 124 y siguientes;

9) intertextualidad con canciones: «[u]na de las canciones era sobre uno que iba todo puesto, viendo a los turistas, *voy volando y los pasotas dicen: quedao, mira ese nota, que a gusto lleva su vacilón, voy tan a gusto que hasta los picos me ofrecen opio y congoleña y líbano rojo y paso de tó*» (*Ciudad 57*);

10) imitación de distintas formas de hablar: A) locutores de radio: «*Odio* a los comentarista de los Cuarenta Principales. Parecen que no pueden hablar normal, tío. Siempre tienen que poner esa vocecita de enrollados y hacer comentarios como: «Me encanta la última canción de tal gilipollas, vuelve más fuerte que nunca»» (*Ciudad 95*); B) tartamudos: ««Venga, ch-ch-chaval, seguro que alguna pirulilla de so-so-bra tienes.» Era un poco tartaja y eso agobiaba mogollón»(*Ciudad 63*); C) personas con problemas de dicción (ceceante): «—A mí eze olorcillo ez que pone, no puedo evitarlo. Y qué buena eztá con eza faldita ezcoceza. Tenez que verla jugando con zuz mocazinez. ¡Qué piernecitaz! ¡Zi ez

que no tiene ni un pelo, tío! ¡Ni un puto pelo!» (*Sonko* 7); D) gitanos: «—Mal royo, Kaise. No mola náa. Pero mira, komo yo no boy a dormí con mi gitana lo ke podemos hasé é kedarno lo dó akí y seguí kon esto» (*Ciudad* 130).

Como ya señaló Cashmore en relación a la música, en la cultura punk tanto el emisor como el receptor comparten el mismo código transgresor—«Punk music and musicians didn't just represent youth; they are part of it. The reciprocal spitting at concerts signalled the link between the band and the audience» (36)—y a través de esta identificación con el público, toda manifestación artística punk se convierte en crítica del sistema capitalista al desbaratar los límites de clase establecidos por él. De la misma manera, en la literatura punk se crea un continuum, mediante las transgresiones lingüísticas, entre escritor-texto-lector que desafía las categorizaciones establecidas por la sociedad burguesa donde esferas tales como escritor~lector, arte~realidad, literatura~subliteratura funcionan por oposición sin posibilidad de aproximación. Es decir, dicha representación subversiva del lenguaje sirve la doble finalidad de desmontar las barreras de dificultad establecidas a menudo entre los escritores que practican el *grand style* y los lectores, mientras que manifiesta que en estas novelas se prestigia lo natural frente a lo construido y reglamentado. Por otro lado, la «muerte del Estilo» supone un enfrentamiento de la cultura punk con el canon, el cual niega la legitimidad a las producciones intelectuales que no se identifican con su ideología y sus procedimientos. En este sentido la opinión de Mañas en su manifiesto punk es concomitante con la expresada de manera mucho más general por Dick Hebdige en *Subculture: The meaning of style* (1979), ya que este último mantiene que toda subcultura representa un ruido, una interferencia, que se opone al sonido cultural y como tal no se debe subestimar «the signifying power of the spectacular subculture not

only as a metaphor for potential anarchy ‘out there’ but as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation» (90).

En el momento actual más que nunca, ante un mundo literario que se caracteriza por la inmediatez en sus múltiples variantes—la velocidad, la movilidad, la producción masiva, el consumo, el cambio, la reproducción o la renovación, entre otras, plasmadas en las leyes de mercado así como en la importancia conferida a los agentes literarios, a los medios de comunicación y a los lectores—, el canon representa un lugar clausurado donde salvaguardar ciertos valores éticos y morales de la sociedad, convertidos por los intereses políticos con tinte de culturales en cualidades estéticas. En este sentido la cultura punk, como toda contracultura, se desarrolla en los márgenes de lo canónico y desde la periferia desbarata el concepto de ‘calidad’ asociado a los hipotéticos productos canónicos. Ante dicha amenaza de quiebra en la representación de la durabilidad canónica, la crítica más tradicional reacciona con juicios de valor como el siguiente de Fernando Valls al referirse a la obra de un grupo de jóvenes narradores españoles de los noventa—entre los cuales, por supuesto, no se encuentra el nombre de Mañas: «Sus libros no son, sin embargo, ni los más vendidos, ni—en la lógica falaz del sistema—los más conocidos, aunque sí los más apreciados por los lectores exigentes y por la crítica atenta. Ninguno cultiva esa narrativa de usar y tirar (*kleenex*, *tetrabrick*, se le ha llamado) tan en boga hoy» («Narrativa»). (6) Ya que el propio orden canónico o cultural, al formularse como criterio excluyente, posibilita la existencia de márgenes, no es de extrañar que la periferia se apropie de los conceptos del sistema regulador y que se los devuelva una vez resemantizados con desequilibradores significados. De esta manera a la comedida apreciación maniquea sobre la literatura actual de un crítico canónico para una publicación canónica, (7) como la realizada por Valls, se contrapone

la crítica punk de Roger Wolfe sobre la literatura actual recogida en *Todos los monos del mundo* (1995)

[p]rácticamente todo lo que se escribe, se publica, es basura. Esto lo sabe todo el mundo. Lo saben quienes lo escriben. Lo saben quienes lo leen. Lo saben hasta los críticos. En sus raros momentos de sinceridad consigo mismos (cuando están cagando, p. ej.), saben que es así. Lo saben pero sustentan el Montaje. El Gran Montaje Cultural. Los periódicos, las editoriales, con sus intereses creados, sustentan el Montaje. Es un negocio. Un negocio de proporciones insospechadas. Una mafia. Una mafia de rascaculos que no conseguiría engañar ni a su abuela. (47)

en donde de manera manifiesta se desmonta el concepto canónico de ‘calidad’ avalado por Valls al denunciar el entramado de negocio mafioso del mundo cultural. En esta misma línea de resemantización de significados culturales sublimes, Mañas publicó un manifiesto punk en el número 108 de la revista *Ajoblanco* (1998) con el título «Literatura y punk: El legado de los Ramones». La finalidad del manifiesto era la creación de un espacio de desarrollo para los escritores que la crítica literaria más tradicional dejaba fuera del canon, constatando al mismo tiempo la transnacionalidad del movimiento y sus conexiones con la literatura británica (Irvine Welsh), (8) con los jóvenes caníbales italianos, (9) el pos-realismo norteamericano, (10) y los autores latinoamericanos recopilados en *McOndo* (1996). (11) En la introducción del manifiesto se afirma que «el gallinero literario anda revuelto» (39) por la emergencia durante la década de los noventa de una serie de escritores que él cataloga en una terna bajo los siguientes rótulos: 1) galería de horrores, representada por autores tales como Múgica,

Casavella, Lóriga, Wolfe, Etxebarria y él mismo; 2) autores pasables como Maestre, Romeo, Prado y Benedicte; y 3) autores serios como Salabert, Benítez Reyes y Prada, «el Gran Chupapollas de Mi Generación» (40). Con dicha clasificación Mañas no sólo parodia la realizada por Sabas Martín en la introducción a la antología *Páginas amarillas* (1997), (12) sino que se apropia del propio lenguaje crítico para otorgarle nuevos significados ya que su artículo trata precisamente del anti-estilo elaborado dentro del grupo denominado ‘galería de horrores’, «[p]arafraseando a un tío muy listo: solo puedes apropiarte del lenguaje cuando lo utilizas para tus propias intenciones y con tu propio acento; hasta ese momento las palabras están en boca de otras personas, en los contextos de esas otras personas y sirviendo a las intenciones de esas otras personas» («Literatura» 43). En este sentido la cultura punk se construye como una de las posibles culturas de oposición al orden establecido y al articular sus principios de resistencia al mismo, al definir sus límites, potencia el anti-estilo de la literatura de «usar y tirar»— *kleenex* o *tetrabrick*, siguiendo la terminología de Valls—como se analizará a continuación.

La cultura punk en las novelas de Mañas

Antes de convertirse en una moda, tanto prêt-à-porter como de alto diseño, (13) en sus orígenes el punk emergió como un movimiento contracultural con unas coordenadas propias basadas en las libertades tanto individuales como colectivas y, en definitiva, se trató de una respuesta de la parte más joven de la sociedad a la masiva industrialización del mundo desarrollado, puesto que muchos de estos jóvenes se encontraron en el centro de una nueva marginación social debido a la alta tasa de desempleo. La propuesta cultural punk—que se caracterizó exteriormente por los pelos en punta pintados de

diversos colores y por las ropas y botas militares, además de las cadenas—era expresar a través de su indumentaria y de su forma de conducta la marginación a la que el utópico sueño de paz y amor de la generación hippie había relegado a toda la generación siguiente. Por lo tanto, se trataba de un movimiento generacional que expresaba un profundo nihilismo y que buscaba nuevas formas de relación

social no marcadas por la jerarquía o el autoritarismo. Desde sus premisas de movimiento contracultural con el lema «No future» popularizado por los Sex Pistols, el punk criticó fuertemente a la monarquía británica, hizo evidentes sus fantasías sexuales y practicó la autodestrucción en sus propios cuerpos. En oposición al bucolismo estético de la cultura hippie, el punk se distingue principalmente por ser una cultura urbana juvenil que tiene como centro de asociación el bar—espacio de desarrollo de ideas alternativas, lugar de presentación de nuevos sellos disqueros independientes y de fanzines underground de bajo presupuesto—y, en segundo lugar, por tratarse de una corriente eminentemente musical, con los Sex Pistols como fundadores del punk británico y contando entre sus filas a grupos tales como The Clash, The Stooges, Mc5, The Stranglers o Damned. (14)

El espacio de la "Tetralogía Kronen" es la ciudad de Madrid con una característica macro-urbana que ha sido señalada por Gullón en su introducción a *Historias del Kronen* cuando afirma que «[m]ás que la ciudad lo que encontramos en *Historias* es una megalópolis (Madrid), una super-urbe carente de centro» (XXX). A las múltiples imágenes literarias de la capital de España, (15) hay que añadir la nueva visión contemporánea y veloz de la ciudad manchega realizada por escritores como Mañas, Agustín Cerezales, Benjamín Prado, Ray Loriga o Ismael Grasa, autores de una nueva

novela testimonial posmovida que, en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, «voluntaria o involuntariamente testimonia sobre ese malestar de fin de milenio, sea cual sea el disfraz tribal que acepten los miembros de la mal llamada *generación X*» (379). En la mayoría de las novelas de estos autores han desaparecido las señas de identidad de lo madrileño para ser sustituidas por las características de cualquier gran ciudad con perfil internacional, en la cual conviven de manera más o menos pacífica las distintas tribus urbanas (Vázquez 376-78) cuyas «pasiones son musicales, su curiosidad es egocéntrica, pueden llegar a militar política, religiosa, éticamente en el Real Madrid o en el Atlético y generalmente no votan o votan al PP» (Vázquez 378). En el marco de la mencionada sistemática resemantización de significados que se ha propuesto la cultura punk, las novelas de Mañas están dentro de los parámetros de lo que yo definiría como costumbrismo punk, entendido éste como una crónica del Madrid nocturno, drogata, musical y pandillero de la última década del milenio con una economía sumergida basada en la droga cuyo centro comercial se establece en el bar. (16) La ciudad de la tetralogía se caracteriza por el consumo frente a la producción tanto en la consideración de reflejo de la identidad de las personas que forman parte de ella como en la influencia de la misma ciudad sobre sus habitantes, ya que «[c]onsumption in/of the city carries therefore resonance of the negotiation of identity, and of a sense of belonging, which generate the meanings of space and place» (Ryan 169). La identidad de la ciudad y de sus habitantes ha dejado de ser estable para pasar a pactarse de acuerdo a las prácticas sociales de aquellos que la producen tanto como de los que la consumen, es decir, la identidad del espacio se negocia dependiendo de las diferentes utilizaciones del mismo a lo largo del día por los diversos consumidores urbanos. Pero además, la lectura de los espacios urbanos hay que hacerla no sólo desde las

coordinadas temporales de un determinado momento, sino también desde las consideraciones sexuales, raciales, genéricas y de edad de los usuarios. (17) La ciudad se hace omnipresente en la tetralogía y los personajes de Mañas poseen los dos aspectos de consumo y producción de relacionarse con ella: por un lado, la ciudad es un espectáculo que el sujeto consume—«así que tendían la ropa en el balcón del salón, que molaba porque daba sobre la Emetreinta, y más de una noche de verano la he pasado yo allí, flipando con el escalextric y poniéndome con el Kiko» (*Ciudad 13*)—y, por otro, los personajes producen su propio espacio urbano, puesto que dominan y ordenan la ciudad dependiendo del contrato social que desarrollan, entre otros, pasar droga, socializar, comprar discos, ensayar o tener relaciones sexuales de distintas orientaciones como en el siguiente caso:

— A mí se me ha bajado el punto. Además no me gustan los travelos.

— Venga, tanto entrar tías, tanto entrar tías, ¿y no te apetece que te hagan una mamada? Anda ya...

Roberto termina por convencerme y vamos a Castellana en su coche. Allí se para delante de un travelo que lleva un traje amarillo muy ajustado.

(*Historias 118*)

A través de estos modos de relación entre persona y espacio, la ciudad se internaliza en cada sujeto y el grupo se forma al participar los individuos en determinada subjetividad urbana. En este sentido se hace preciso señalar que la mayoría de las secciones en que se subdividen los capítulos de *Historias* se inician con una mención al espacio urbano—«Santa Bárbara, Colón, Avenida de América, Francisco Silvela» (87) o «[b]ajamos por una perpendicular a Fuencarral, pasamos una iglesia y seguimos por la calle del Espíritu

Santo hasta la calle de la Madera» (112)— (18) que sitúa y caracteriza al sujeto igual que su edad, su grado de educación o su trabajo. De esta manera se puede comprender la convivencia pacífica de las distintas tribus urbanas, señalada por Vázquez Montalbán, debido a que la ciudad ha dejado de ser un todo unitario bajo el control panóptico estatal y en cada fragmento de su descentralización espacial los diferentes grupos proyectan y cumplen sus deseos, al mismo tiempo que la ciudad genera nuevos espacios para su utilización. Las cuatro novelas de la tetralogía expresan la relación consumo/producción con el espacio urbano: *Historias del Kronen* y *Sonko95* a través del bar de su título; *Mensaka* por la ocupación de uno de sus personajes que es exactamente eso un mensaca o mensajero, empleo originado en la gran ciudad por la necesidad del transporte rápido de productos; y, por último, la novela del consumo de droga y la producción de violencia, *Ciudad rayada*.

En la ciudad del consumo, el bar representa su centro y no es por casualidad que dos de las novelas de la tetralogía incluyan el nombre del bar en su título, mientras que los personajes de las otras dos pululan incansablemente por una serie de bares—el Lunatik, el Veneciano, el Bombazo, el Revólver, la Vía Láctea—donde trabajan, toman copas o pasan droga. En las novelas de Mañas se ha producido un desplazamiento desde la ciudad al bar y, por consiguiente, el espacio interior del bar se ha apropiado de diversas funciones socioeconómicas que antes se distribuían entre distintas áreas ciudadanas: como lugar de encuentro y socialización a través de la mirada—ya que el volumen de la música no facilita el diálogo—suplanta a la plaza pública; como espacio de presentación de fanzines y grupos musicales alternativos compite con ateneos, bibliotecas y teatros; como centro laboral abre una oferta de trabajo temporal—camareros, relaciones públicas, recoge vasos y porteros—para los más jóvenes con un salario a menudo

insuficiente y con despido libre; como lugar de transacción de drogas rivaliza con la calle; y como ámbito de deshago sexual desafía al parque. Al apropiarse de esta multiplicidad de funciones urbanas, el bar reproduce tanto en su ordenación interior como en su gestión y horarios los modelos urbanos a los que ha despojado. Así, por ejemplo, mientras el Sonko practica la apariencia de un negocio en cooperativa, (19) administrado en democracia por sus varios accionistas con un horario de apertura nocturna, la disposición de su espacio interior responde a la distribución ciudadana por barrios de las distintas clases sociales:

De los tres ambientes del garito, la barra de Armando es la zona VIP, bien iluminada, música bajita, donde se quedan los pijos recalcitrantes de la época de Gustavo. En la segunda barra hay luz rojiza y peña más enrollada. Y ya al fondo los incondicionales se atrincheran en torno a la pecera en una habitación prácticamente a oscuras con música a toda caña y pestazo a peta. (*Sonko* 31)

El acodarse en una u otra barra categoriza al individuo de una manera inequívoca, otorgándole ciertas marcas que en otro entorno menos ruidoso hubieran procedido de la forma de hablar, del nivel educativo o de la ideología, entre otros factores. En el Sonko se observa lo que Jean Baudrillard en *Le système des objets* (1968) identificó como la sociología de la colocación dentro de la cual habita el hombre de colocación, el cual «no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente» (26). Es decir, el individuo adquiere sus características por el espacio que ocupa y «por consiguiente, él mismo debe ser ‘funcional’, homogéneo a este espacio, si quiere que los mensajes de colocación puedan partir de él y llegar a él» (26). El frecuentar, apropiarse, organizar y dominar el espacio del bar se convertirá en la

obsesión básica de los personajes de la tetralogía, pues de estas funciones dependen sus características existenciales. Dentro de esta necesidad de control del espacio adquiere sentido la frase de Carlos que abre *Historias del Kronen*—«Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde porque está siempre hasta el culo de gente» (11)—pues en el tumulto del sábado la relación entre individuo y espacio se hace difusa, dificultando al sujeto su precisa colocación, lo cual entorpece su reconocimiento por los otros individuos, pudiendo dar lugar a malinterpretaciones. A lo largo de las cuatro novelas de Mañas se observa una evolución en la relación del sujeto con el espacio, pues mientras en las tres primeras los personajes intervienen como elementos exteriores del bar, en *Sonko95* el bar se erige como el protagonista indiscutible de la novela, dado que los personajes poseen únicamente existencia en su relación con él. La novela traza la historia del Sonko contada por un narrador en primera persona—identificado con el propio Mañas literaturizado—, el cual posee parte de este espacio urbano al convertirse mediante su compra—descrita en el primer capítulo—en uno de los dueños accionistas del mismo. (20) En los 13 capítulos impares de la novela se realiza una completa identificación entre sujeto/narrador y espacio, ya que la novela empieza con la adquisición del bar y termina con el conocimiento de su venta fraudulenta por parte del anterior dueño. Es decir, el autorretrato autorial se lleva a cabo con un fondo espacio-temporal muy determinado y una vez que ambos ejes han sido clausurados y se encuentran en obras, así también se inicia la transformación en la identidad del sujeto/narrador que entrega el manuscrito de la novela policíaca al editor, al mismo tiempo que finaliza la novela que el lector tiene entre manos (280) para concluir asimismo la tetralogía (283). De esta manera la metamorfosis del sujeto/narrador coincide con la remodelación del local donde estuvo el Sonko: «el local está en

obras... *muchas horas ahí dentro, ¿eh, Tino?, y la de copas que nos habremos pulido. Un espacio tan pequeño y cuántas historias. ¿Tú crees que volverán a abrir?... no sé»* (279).

Basada totalmente en la relación entre novela y música, *Mensaka* se destaca como la novela más musical de las cuatro, puesto que la música y los negocios alrededor de ella modelan su argumento, mientras que *Ciudad rayada* y *Sonko95* se centran en la música de una manera referencial a través de personajes que son pinchadiscos. (21) En la segunda novela de la tetralogía, su misma estructura sigue las pautas organizativas de los conjuntos musicales porque en ella los componentes de un grupo rock que intenta lanzar su producto con una multinacional del disco—David (batería), Fran (guitarra) y Javi (bajo)—narran sus experiencias musicales y humanas compartiendo su liderazgo en la narración con un coro formado por Beatriz, Cristina, Laura, Ricardo y Natalia. La novela aparece dividida en 18 capítulos—narrados en primera persona por los distintos personajes identificados al comienzo por su inicial y un punto—, más una introducción—extracto de una entrevista realizada al grupo por un fanzine musical—y un epílogo, relatado en tercera persona. A lo largo de la novela cada narrador/personaje interviene dos veces, en una disposición paralela a la de una composición interpretada por un conjunto musical en la que cada uno de los integrantes del mismo cantara dos estrofas, impidiendo de esta manera la creación de un narrador/solista homogéneo, de un héroe/protagonista centralizador de la narración.

Por otro lado, la música se encuentra en los orígenes de la «Tetralogía Kronen» ya que las novelas no sólo son deudoras en su estructura de los principios musicales desarrollados por los Ramones para sus composiciones, (22) sino que en ellas la música

ocupa una dimensión central tanto temática como estructural y referencial. La simbiosis entre música y literatura observada en la tetralogía proviene de una larga tradición a lo largo del siglo XX, dentro de la cual se pueden citar las conexiones entre la novela negra y el jazz o entre el rock & roll y la generación *beat* estadounidense. Sin embargo, dentro de la tradición musical del siglo pasado se puede apreciar un desplazamiento desde el individuo hasta el grupo, en otras palabras, el líder de la banda de jazz, el guitarrista o la estrella de la canción han sido sustituidos a partir de la década de los sesenta por el grupo y por una constelación de grupos que han contribuido a la descentralización del solista/sujeto. A partir de la constitución del conjunto musical, el espectador no se ve forzado a una identificación cultural singular, sino que su identidad se establece a partir de la no-homogeneidad del grupo y a través de los diferentes grupos, poseyendo un amplio margen de identificación con los miembros que componen al mismo.

Por último, en *Ciudad rayada* el título informa al lector del grado de consumo alcanzado por la ciudad, pues según Ciriaco Ruiz el adjetivo rayada expresa «[q]ue no puede superar la adicción a la droga» (353). Los proveedores y distribuidores de droga representan una amplia gama social que va desde el policía corrupto, el Barbas, hasta el gitano marginal, el Chalo, pasando por jóvenes de familias acomodadas como el narrador, apodado el Kaiser, y Gonzalo Solozábal, hasta malhechores comunes como el Tijuana. A partir del narrador/protagonista de la novela—pícaro moderno que dejó la escuela a los 15 años y que en el momento de la narración tiene 18, cuyo oficio es «pasar», o sea vender, droga—, el lector puede apreciar la dependencia del consumo de drogas del sector más joven de la sociedad en un deseo de evadirse de la realidad más cercana. Como afirma Patrick Mignon en «Drugs and Popular Music: The

Democratization of Bohemia» la emergencia del consumo de droga en la ciudad contemporánea de la segunda mitad del siglo XX está ligada a la industria del ocio y al desarrollo de la música popular que se erige como el arte por excelencia, de tal manera que «popular music and drugs are two products which, by their very success, indicate the spread of behaviour previously reserved for the elites: the right to explore one's interior or social space» (176). En la droga el joven sujeto urbano busca una respuesta a la tensión generada entre su propia existencia y su destino social, en un afán de resistencia al sistema que se traduce como una tendencia al pederpanismo, provocado por una ausencia de futuro personal ante el desempleo, los salarios bajos, la masificación, la inmigración o el terrorismo, entre otros desafíos sociales. En este sentido hay que interpretar la frase que cierra la novela como la resistencia al tiempo, pues para la cultura punk la palabra futuro no contiene ningún significado:

y prefiero kedarme en aquel día en el parke de atrakciones, y sólo sé ke no kumplo los dieciocho hasta diciembre del 96 y ke estamos todavía en los nobenta, ke espero ke no se akaben nunca, porke en el 2000 tendré beintidós takos y eso será una mierda; o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta ... (222-23).

A modo de breve conclusión

En la escritura de la «Tetralogía Kronen» José Ángel Mañas sigue, en primer lugar, los principios resumidos en la ética y estética punk del *do-it-yourself*, es decir, sencillez, sentimiento lúdico y accesibilidad—razón por la cual sufren la desestima de una parte de la crítica que las considera light y faltas de profundidad— y, por otra parte, hace suyas las características básicas formuladas por Roger Wolfe para la buena literatura:

«[r]ealismo, sobriedad, brevedad» (63) además de minimalismo. El realismo punk adoptado por Mañas cumple las función tanto epistemológica como ontológica de presentar la realidad en relación al conocimiento así como la realidad como existencia.

En cuanto al conocimiento, las cuatro novelas de la tetralogía Mañas establecen un nuevo espacio de representación dentro de la narrativa española de los noventa, en el cual se plasma una realidad juvenil incómoda—y por lo tanto social y culturalmente marginal—para una sociedad burguesa, biempensante, europea y democrática como la española de fin de milenio. A través de sus representantes—la mayoría de los críticos y de los medios de comunicación de masas—dicha sociedad sanciona una cultura que sustenta sus mismos valores estéticos, identificados en aras de la tradición con principios éticos, o viceversa. Es decir, para que la sociedad española pueda mantener las características anteriormente mencionadas, su cultura debe responder, entre otros, a los principios de uniformidad, identificación y reconocimiento, lo cual se consigue a través de la interposición de un filtro crítico, selectivo, tanto entre lo que la realidad como elemento artístico es y lo que esa sociedad en cada momento prescribe que sea, como ante las formas de representación estética de la misma realidad. Como mantiene Germán Gullón en «El miedo al presente como materia novelable» (1999), una parte amplia de la crítica pretende que los textos narrativos presenten «sólo lo aceptable para un miembro de la sociedad» (15), dejando excluida de la materia novelable aquella que no se ajuste a las normas de decoro exigibles a la realidad literaria. En este sentido las novelas de Mañas o de Ray Loriga suponen un riesgo para sus autores puesto que «[n]ovelar el presente tiene siempre algo de precario y de peligroso, porque los parámetros que soportan la realidad actual novelada no están consensuados» y al mismo

tiempo «[s]e les acusó de que la realidad que pintaban con mucho alcohol, sexo y droga era una exageración» (Gullón, «Miedo» 15).

Con respecto a la existencia, las novelas de Mañas designan la realidad transcendente de un sector social que ha estado y está excluido del discurso social mayoritario. Al dejar sin nombre a una parte de la sociedad cuyas prácticas son consideradas negativas por un consenso basado en la tradición, se anula la veracidad de la presencia de toda una comunidad joven que busca en la música, en la ciudad, en el bar, en el sexo y en la droga las respuestas que la sociedad de consumo no ha sabido darle. La cultura punk representada en la «Tetralogía Kronen», como toda cultura de resistencia, obliga a la revisión de conceptos evitados por la sociedad española de los noventa en su afán de progreso, como son paro juvenil, drogadicción, asesinato y homosexualidad

Notas

(1). La palabra "punk" está tomada del lenguaje carcelario inglés y fue utilizada primeramente dentro de un contexto musical. Según el diccionario de la RAE, «punk» se define como un «movimiento musical aparecido en Inglaterra a fines de la década de 1970, que surge con carácter de protesta juvenil y cuyos seguidores adoptan atuendos y comportamientos no convencionales» (1863), pudiendo usarse asimismo para identificar al partidario del movimiento y como adjetivo. La RAE fecha la aparición del movimiento de manera canónica ya que la mayoría de los críticos sitúan el origen del mismo en 1976 con los Sex Pistols, aunque otros lo adelantan siete años con la aparición de Iggy and the Stooges. Los críticos tampoco son unánimes a la hora de

determinar la duración del movimiento punk pues mientras algunos señalan su final en los primeros años 80, otros reflexionan sobre la persistencia del movimiento en diferentes etapas que continúan hasta la actualidad. Dentro de esta última modalidad crítica, después del paréntesis de la década del 80, el resurgimiento del pensamiento punk o post-punk en la década de los noventa se realiza en los EEUU con el éxito del grupo musical Nirvana y con la emergencia de la denominada Generación X, «a new, disaffected generation born in the 1960s, many members of which identified with punk's charged, often contradictory mix of intelligence, simplicity, anger, and powerlessness» («Punk»).

(2). Fecha simbólica ya que el proceso de modernización español había comenzado años antes.

(3). Para información y bibliografía sobre la movida consultar el ensayo de Teresa M. Vilarós *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*(1998) y el artículo «Más allá de la movida: España en los noventa» (1997) de Elena Gascón Vera, así como los volúmenes de estudios culturales de Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, y Helen Graham y Jo Labanyi.

(4). El autor del reportaje escrito es Bob Spitz y va acompañado de unas magníficas fotografías realizadas por Mary Ellen Mark.

(5). Recientemente han sido publicados dos diccionarios de obligada consulta a la hora de leer las novelas de Mañas. Se trata del *Gran diccionario de argot: El sohez* (2000) de Delfín Carbonell Basset y del *Diccionario ejemplificado de argot* (2001) de Ciriaco Ruiz.

- (6). El grupo de 'calidad' al que se refiere Valls está formado por los siguientes escritores: Belén Gopegui, Juan Miñana, Antonio Soler, Luis Magrinyá, Fernando Aramburu, Javier Cercas y Andrés Ibáñez.
- (7). El artículo de Valls apareció en *El País* en el año 2000 y fue publicado en un volumen editado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con motivo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México).
- (8). Autor de *Trainspotting* (1993).
- (9). Entre otros , Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, Stefano Massaron y Paolo Ceredda.
- (10). Representado por Bret Easton Ellis y su texto seminal *American Psycho*(1991).
- (11). Antología de jóvenes narradores de diversos países de habla castellana realizada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Los escritores incluidos por nacionalidad son los siguientes: Argentina: Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman; Bolivia: Edmundo Paz Soldán; Colombia: Santiago Gamboa; Costa Rica: Rodrigo Soto; Chile: Alberto Fuguet y Sergio Gómez; Ecuador: Leonardo Valencia; España: Martín Casariego, Ray Loriga y José Angel Mañas; México: Jordi Soler, David Toscana y Naief Yehya; Perú: Jaime Bayly; Uruguay: Gustavo Escanlar.
- (12). En *Páginas amarillas* Martín clasifica a Mañas bajo el epígrafe "La cofradía del cuero" junto a Ray Loriga, Benjamín Prado y José Machado. Los restantes rótulos categoriales son: "Universos juveniles", "De ambientes, iniciaciones y búsquedas", "De la comedia a lo grotesco" y "La condición literaria".

(13). En la creación del estilo punk en la alta costura han colaborado diseñadores como Versace, Gaultier, John Galliano, Katherine Hammet, Karl Lagerfeld y Thierry Mugler.

(14). En España las ciudades o regiones con mayor desarrollo punk fueron: Madrid, Cataluña—especialmente Barcelona—, Euskadi y Zaragoza. Durante la década de los ochenta la vida punk madrileña giraba en torno a Rock-Ola, bar donde se presentaban los mejores grupos musicales punk y punto de encuentro, no siempre pacífico, de las distintas tribus urbanas: «Mods, heavys, punks, pijos, paletos, mirones, ejecutivos convivían, incluso con regocijo, hasta la Tuna iba de vez en cuando... y nadie se extrañaba» (Alonso 120). Sin intención de agotar la nómina, dentro del espacio musical español cabe mencionar los siguientes grupos: Kaka de Luxe, La Banda Trapera del Río, el primer Ramoncín, Espasmódicos, Cadáveres Aterciopelados, Cicatriz, Las Vulpes, Ox Pow, Desechables, Parálisis Permanente, Seguridad Social, Siniestro Total, Toreros After Olé, La Polla Records, La Broma de Satán, MDC, La Uvi o Comando 9mm. Por último entre los fanzines difusores del movimiento punk se pueden citar, entre otros: en Cataluña, *Pajarraka*, *Último Grito*, *Antídoto*, *Hueso Duro*; en Euzkadi, *Desorden Público*, *Sublevados*, *Goma-2*, *Krash*, *La Pesadilla del Poder*, *Musikaz Blai*; en Madrid, *Penetración*, *Sarna*, *El Piolet de Trotski*, *Atún Peludo*, *La Kolumna de la Peste*; en Zaragoza, *Amonal*, *Idea-Fix*, *Bazofia*, *Particular Motors*, *Kaspa de Rata*, *U.-I.R.A.*, *Radical Alternativa*. Una imagen gráfica del punk español se encuentra en el libro recién aparecido de José A. Alonso *Hasta el final. 20 años de punk en España* (2001).

(15). Entre otras, las realizadas por escritores como Quevedo, Torres Villarroel, Mesoneros Romanos, Larra, Pérez Galdós, Azorín, Baroja, Gómez de la Serna, Sawa,

Sánchez Ferlosio y Martín Santos. Para estudiar la importancia del espacio urbano, en general, en la narrativa española actual véase la tesis doctoral de Juan José López Cabrales, *La ciudad de las palabras. Imágenes urbanas en las novelas españolas contemporáneas* (1996).

(16). El bar siempre ha constituido un valioso espacio de desarrollo literario como se observa en *La comedia nueva o El café* (1792) de Leandro Fernández de Moratín o *La colmena* (1951) de Camilo José Cela.

(17). Es importante considerar el significado de identidad entre espacio e individuo al nombrar ciertos barrios o calles de Madrid, por ejemplo, Chueca, Malasaña, La Moraleja, Serrano, Castellana, Vallecas, M30 y reflexionar sobre la relevancia del paisaje urbano en películas tales como *El día de la bestia*, *La comunidad* o cualquiera de las películas de Pedro Almodóvar.

(18). Para mayor información sobre el tema véase el artículo de Carmen de Urioste, "La narrativa española de los noventa. ¿Existe una generación X?"

(19). La democracia en la gestión del bar es una apariencia pues al final de la novela Gustavo decide vender el bar sin consultar al resto de los accionistas.

(20). *Sonko95* está basada en una experiencia del propio Mañas, «[e]n un momento dado, montamos un bar, luego cerró y ya está» (Cubillo), lo cual acredita el subtítulo de la novela, *Autorretrato con negro de fondo*. Dicho subtítulo explica el molde metanarrativo de la novela: en los capítulos impares se desarrolla la narración principal que se corresponde a la parte autobiográfica del subtítulo, mientras que en los pares se cuenta una novela policíaca en la cual los detectives Julián Pacheco y Nacho Duarte

investigan la muerte de un importante productor de cine homosexual. Es decir, el complemento del subtítulo—*con negro de fondo*—hace referencia a la modalidad de novela negra del relato enmarcado. Los capítulos autobiográficos siguen bastante fielmente un proyecto personal del autor, según sus propias declaraciones a Óscar Cubillo: «La verdad es que he trabajado con material bastante autobiográfico, pero desde el momento en que vas al espejo de la ficción y te conviertes en un personaje, ya es otra cosa. Siempre manipulo y me permito licencias: lo importante es que sea un novela».

(21). En ocasiones esta referencialidad puede llegar a convertirse en un auténtico documento musical, a la manera de un fanzine intertextual, como sucede en el capítulo 3 de *Sonko95*, donde a lo largo de casi veinte páginas se realiza una crítica de numerosos grupos musicales punk, tales como Red Cross, Offspring, Collective Soul o Mano Negra.

(22). Según la *Encycloæpedia Britannica Online* «the Ramones cultivated a simple three-chord sound that became the foundation of punk rock. Played at a blistering tempo, frequently lasting little more than two minutes, and with catchy, often willfully inane lyrics (so stupid they were smart, according to some critics)» («Ramones»).

Obras citadas

Allison, Mark. «The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 265-73.

Alonso, José Antonio. *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Zaragoza: Zona de obras, 2001.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 12ª ed. México: Siglo veintiuno, 1992.

Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Carbonell Basset, Delfín. *Gran diccionario de argot: El sohez*. Barcelona: Larousse, 2000.

Cashmore, E. Ellis. *No Future. Youth and society*. London: Heinemann, 1984.

Cubillo, Óscar. "Me gusta el ruido". *La guía de La Rioja en internet*. 14 de enero 2002
<<http://www.larioja.com/imagina/991029/cultura/cultura.html>>.

Fouz-Hernández, Santiago. "¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/Armendáriz's *Historias del Kronen*". *Romance Studies* 18.1 (2000): 83-98.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Gascón Vera, Elena. «Más allá de la *movida*: España en los noventa». *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Coords. John P. Gabriele y Andreina Bianchini. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997.

Graham, Helen y Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Gullón, Germán. Introducción. En *Historias del Kronen* de José Angel Mañas. III-XXXIX.

--- . «El miedo al presente como materia novelable». *Ínsula* 634 (1999): 15-17.

--- . «La novela multimediática: *Ciudad rayada*, de José Ángel Mañas». *Ínsula* 625-626 (1999): 33-34.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York: Routledge, 1991.

Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas, eds. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000.

López Cabrales, Juan José. *La ciudad de las palabras. Imágenes urbanas en las novelas españolas contemporáneas* (1996)

Mañas, José Angel. *Ciudad rayada*. Madrid: Espasa, 1998.

--- . *Historias del Kronen*. 2ª ed. Barcelona: Destino, 2000.

--- . «Literatura y punk: El legado de los Ramones». *Ajoblanco* 108 (1998): 38-43.

--- . *Mensaka*. Barcelona: Destino, 1995.

--- . *Sonko95. Autorretrato con negro de fondo*. Barcelona: Destino, 1999.

Mignon, Patrick. «Drugs and Popular Music: The Democratization of Bohemia». *Rave Off. Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Ed. Steve Redhead.

Aldershot: Avebury, 1993. 175-92.

Moreiras Menor, Cristina. «Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 134-42.

« Punk». *Encyclopædia Britannica* <<http://search.eb.com/eb/article?eu=101243>> [Accessed April 9, 2002].

O'Connor, Justin y Derek Wynne. *From the Margins to the Centre. Cultural Production and Consumption in the Post-industrial City*. Aldershot: Arena, 1996.

« Ramones, the». *Encyclopædia Britannica* <<http://search.eb.com/eb/article?eu=101304&tocid=0&query=punk>> [Accessed April 15, 2002].

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. 2 vols.

Redhead, Steve, ed. *Rave Off. Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993.

Ruiz, Ciriaco. *Diccionario ejemplificado de argot*. Barcelona: Península-Cilus, 2001.

Ryan, Jenny and Hilary Fitzpatrick. «The Space that Difference Makes: Negotiation and Urban Identities through Consumption Practices». En *From the Margins to the Centre. Cultural Production and Consumption in the Post-industrial City*. Eds. Justin O'Connor y Derek Wynne. Aldershot: Arena, 1996. 169-201.

Spitz, Bob. «The New Spain». *Rolling Stone* 449 (1985): 33-34+.

Urioste, Carmen de. "La narrativa española de los noventa. ¿Existe una generación X?" *Letras Peninsulares* 10.2-10.3 (1997-98): 455-76.

Valls, Fernando. «La narrativa española, de ayer a hoy». *El País digital*. 5 de diciembre 2000. <http://www.elpais.es/p/d/20001205/cultura/valls.htm>

Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. 4ª ed. Madrid: Extra Alfaguara, 1996.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Wolfe, Roger. *Todos los monos del mundo*. Sevilla: Renacimiento, 1995.

NOTAS/NOTES

Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De Sobremesa*:

Patología o intertextualidad?

[Alfredo Villanueva-Collado](#)

City University of New York

Este ensayo es parte de una investigación más amplia de la que ya he publicado varias secciones sobre la estructura formal y la red referencial de la única novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*. Mi propósito es examinar el rol que juega el *Diario* de Marie Bashkirtseff en el texto de Silva, quien lo integra al suyo directamente--a través de la lectura que José Fernández, el protagonista, hace de su propio diario durante la sobremesa del título-- e indirectamente, como parte de la red referencial. Además, deseo brevemente mostrar la importancia del *Diario* desde su publicación en 1887 hasta nuestros días, y responder a ciertos aspectos negativos de la crítica, que todavía intenta patologizar tanto a Silva como a Bashkirtseff y a sus textos representativos, encontrándolos "víctimas" de morbos físicos y psicológicos.

Marie Bashkirtseff, tísica, pintora frustrada, muerta prematuramente de tuberculosis pocos días antes de cumplir veintiséis años en 1884, entra a la historia literaria mediante la publicación de su *Diario* en 1887. Casi inmediatamente, en 1889, es traducido al

inglés en Estados Unidos por Mary J. Christie de Serrano, gran amiga de Rafael Pombo (Orjuela 61). En 1890 aparece en Londres una segunda traducción en dos volúmenes, hecha por Matilde Gilder, y en los Estados Unidos una tercera traducción, hecha por A.D. Hall and G.B. Heckel. En 1891 se re-edita la traducción de Serrano y sale la primera edición traducida por ella, de las *Cartas*. El interés por el *Diario* no ha menguado con los años, sobre todo después de la apertura de los 84 cuadernos originales en la Biblioteca Nacional de París en 1964. En 1985 aparece en Inglaterra una re-edición del original publicada por Virago Press, y el primer volumen de una traducción integral al inglés en Estados Unidos, hecha por Phyllis y Catherine Kronenberger, aparece en 1997. (1)

Colette Cosnier comenta en el prólogo a su biografía de Bashkirtseff que lee el *Diario* por primera vez en un curso de literatura comparada sobre Anais Nin y Bashkirtseff, donde se entera que Simone de Beauvoir lo considera como un modelo del género del diario íntimo (12). Una lectura de los cuadernos originales convence a Cosnier que la imagen de "la doncella casta de las camelias, la virgen sabia Marie Bashkirtseff" (2) no existe, siendo un invento tanto de sus editores como de su propia madre. Cosnier apunta; "Se ha cambiado su fecha de nacimiento, se han suprimido expresiones juzgadas como poco propias, se han censurado pasajes enteros considerados indecentes, se ha azucarado todo lo que indicaba una revuelta contra los límites impuestos a la condición femenina," concluyendo, "bajo la criatura angélica y desencarnada un cuerpo de mujer grita su deseo" (14). (3)

En otras palabras, tanto el original de 1887 como subsecuentes ediciones y traducciones son expurgaciones de los manuscritos originales. Todas las primeras ediciones

del *Diario* de Bashkirtseff fueron totalmente expurgadas, cambiadas y contaminadas por la madre, su primer editor, Albert Theuriet, y luego el aventurero Pierre Borel, quien logró que Madame Bashkirtseff le diera los originales que le había negado a Theuriet y los fragmentó con miras a un sensacionalismo comercial. (Cosnier 314-316). Sin embargo, el impacto epocal del texto es indiscutible. William Gladstone, Anatole France y Maurice Barrès escriben sobre ella. De 1887 a 1891 se venden ocho mil ejemplares—el equivalente de un ‘best seller’ contemporáneo-- y se publican las cartas de Bashkirtseff a Edmond de Goncourt, Emile Zola, Sully Prudhomme y Guy de Maupassant (Cosnier 316). Ya hemos visto como proliferan las traducciones al inglés tanto en la Gran Bretaña como en estados Unidos. Cosnier resume la importancia del *Diario*:

. . . los escritos de Marie Bashkirtseff arrojan luz sobre las contradicciones y conflictos que ha podido vivir una mujer que ha escogido expresarse por medio de una carrera artística. Se lee el *Diario* como crónica de luchas, esperanzas y desilusiones. Es un documento lleno de amargura: el mundo de la creación le pertenece a los hombres. A las mujeres se las tolera a medida que juegan los papeles que se les asigna; mujeres demasiado lindas para ser enteramente artistas, mujeres que a fuerza de ser Musas no pueden ser sino pálidas copias de un Maestro, mujeres inferiores, mujeres ignorantes, mujeres a las que hay que recordar que su bienestar requiere la prohibición de ciertas disciplinas. (328) (4)

En lo que respecta a la difusión del *Diario* en España e Hispanoamérica, al parecer ocurre más tarde que en los países de habla inglesa. La primera referencia que he encontrado alude a una traducción en Argentina de 1903, y en 1994 Espasa-Calpa

publica una edición en España. Esto quiere decir que aquellos escritores latinoamericanos, incluyendo a Silva, que lo utilizaron de una forma u otra en sus escritos deben haberlo leído en francés o en inglés. Alberto Miramón, biógrafo "oficial" de Silva, asegura en 1951 que éste regresa de París en 1886 con los dos volúmenes del *Diario* y el texto de Nordau, que aparece en alemán en 1892 y se traduce al francés en 1894, aseveración que algunos críticos corrigen y que otros recogen sin comprobar su veracidad. (5) En 1895, Enrique Gómez Carrillo incluye un ensayo sobre la rusa en su *Literatura extranjera*, en el que alaba su cosmopolitismo, intensidad vital y prodigiosa capacidad intelectual (59-70). Cuando Rubén Darío, en 1911, reseña la obra de Marie Bashkirtseff, señala que a pesar que el *Diario* se encuentra plagado de "naderías, cosas comunes, uno que otro epifonema, observaciones picantes," de pronto aparece "la verdadera perla, el talento." Darío admira la forma: "He aquí otro botón, hecho con rapidez y facetas cortantes" (M.B 225-226). Amado Nervo, en 1915, alaba el "alma desnuda" de la Bashkirtseff, creando a través de su figura un fuerte contraste entre lo que ella representa y el mundo que a él le ha tocado vivir: "Había nacido yo y vivía en un país sin formación . . . en una época sin relieve; me movía, salvo contadas ocasiones, entre gente mediocre, entregada en alma y vida a los negocios y ajena por completo a las fiestas del espíritu" (1363). (6)

Nervo retrata el medio ambiente de la emergente burguesía hispanoamericana, indistinguible ideológicamente de la burguesía europea. Sorprende el consejo de Nervo a los escritores latinoamericanos porque apunta tanto en la dirección que ya Silva ha tomado como en la que tomaría la que hoy llamamos "literatura femenina:" "Yo diría, pues, a todos los hombres escojidos [sic.] de nuestra América; escribid vuestro *Diario*. Pero lo diría con más insinuante ruego a las mujeres nuestras, cuyo matiz espiritual

suele ser de una delicadeza incomparable. Y añadiría: No temáis mostraros tal cual sois. No temáis que las imperfecciones os achiquen" (1366).

Nervo considera que el diario íntimo, por su sinceridad, adopta una postura contraria al concepto burgués de imagen pública, tan importante para el postulado hegemónico de lo propio/lo impropio con el que la burguesía se distingue tanto de las clases superiores como de las inferiores. Por lo tanto, el diario íntimo es una modalidad contradiscursiva de la modernidad estética. (7) El éxito del *Diario* de Marie Bashkirtseff también se asocia con el impacto de la literatura rusa, que para esta época comienza a leerse en traducciones a diferentes idiomas occidentales. Nervo compara a Bashkirtseff con Tolstoi (1365). Para Jacinto Blanco Fombona, Bashkirtseff captura la esencia de la literatura rusa:

Aparte de su talento, su hermosura . . . todo el romanticismo de su leyenda, el alma de María Bashkirtseff es tan desolada y amarga como las de los personajes de libros que otros rusos—Dostoyevski,, Gorki, etc.—pintan en sus novelas. Y aunque los personajes del libros sean formados con fragmentos de vida, acaso con páginas de vida propia, siempre nos interesa más—o por lo menos a mí me interesa más—el alma de verdad y amargura de María Bashkirtseff (1116).

Marie Bashkirtseff también tuvo sus detractores. El comentario de Nordau en *Degeneración* es mínimo y oblicuo. En su ataque a Maurice Barrès menciona a la rusa: "...más tarde canonizó a Marie Bashkirtseff, una chica degenerada quien murió joven de tisis, víctima de locura moral, con un comienzo de delirio de grandeza y de persecución tanto como de mórbida exaltación erótica, bajo la invocación de "Nuestra Señora del Vagón Cama" (Notre-dame du Sleeping)" (121). (8) Silva lo incorpora en el

diario de Fernández, traduciendo la cita, eliminando la referencia a Barrés y a la tuberculosis, y dando la referencia exacta: "Maria Bahkirtseff, una degenerada, muerta joven, tocada de locura moral, de un principio de delirio de las grandezas y de la persecución y exaltación erótica morbosa (*Dégénérescence*, volumen II, página 121)" (121).

En 1966, Héctor Orjuela, utilizando a Doris Langley Moore (9) como fuente y después de mencionar la falsificación de los textos originales, señala que éstos "revelan que la joven etérea, misteriosa y soñadora—imagen ideal forjada por la exaltación romántica de sus admiradores—fue en realidad un ser complejo, vano, egoísta y extremadamente ambicioso (60). Orjuela asevera: "El hecho de que *De sobremesa* fuera escrita en forma de diario íntimo es prueba de que Silva imitó a la Bashkirtseff para componer su novela" (62) llegando a asegurar que Bashkirtseff es "la verdadera Helena de *De sobremesa*" (66).

Otros críticos se han ocupado de la relación Silva/Bashkirtseff en el contexto de *De sobremesa*. En 1987, Evelyn Picon Garfield examina a Bashkirtseff y a Silva en cuanto al diario íntimo, comparando contenidos pero no estructuras. Como Orjuela, enfatiza las "almas gemelas" de Fernández y Bashkirtseff (267), cayendo en una de las numerosas y ambiguas trampas que Silva tiende a sus futuros lectores. Entre las semejanzas, cita el ansia de conocimiento (267), la frustración intelectual (267), la ambición, y el deseo de fama (268). (10) Compara el suicidio putativo de la Bashkirtseff y el supuestamente real de Silva como eventos espejos (268), sin tomar en cuenta la desesperación de la rusa al enterarse de su sentencia de muerte. Menciona el hecho de que Silva llama a Bashkirtseff su "hermana" (270)—término proveniente de la infraestructura alquímica

que conforma la novela-- (11) y siguiendo las pautas de Alain Girard, la clasifica de "diario íntimo," cuando en realidad se trata de un "diario ficticio" (Raoul 3) que además es un "diario de crisis," un documento escrito específicamente en respuesta a una crisis, y discontinuado una vez que ésta se ha resuelto (Girard 7). Señala astutamente que la tradición del diario íntimo—y por lo tanto la figura de la Bashkirtseff--no arraiga en los países hispanoparlantes por "un pudor extremado' (273), y que la estructura del diario de Fernández es circular, sin ahondar sobre ello (274). Termina Picon Garfield creando una oposición binaria entre la Bashkirtseff como modelo de la mujer sensual y contradictoria de la modernidad y la mujer "ideal" del Modernismo, personificada por Elizabeth Siddall (274).

También de 1987 es el estudio de Aníbal González sobre utilización de marcos como principio estructural en *De sobremesa*, donde se pregunta "por qué se privilegia tanto la pintura en la novela de Silva, así como en la estética finisecular" (88), y señala el cambio de paradigma narrativo que constituye la modernidad artística: el paso de la novela temporal a la novela espacial (90). Su premisa de trabajo lo lleva a enfatizar la figura de Marie Bashkirtseff como pintora, *no* como escritora, citando la fecha de publicación del *Diario* como 1884 (92), y observa: "Como la Bashkirtseff, el narrador de *De sobremesa* se encuentra con que debe condensar muchísimas cosas en un espacio y un tiempo reducidos y, más aún, que la multiplicidad de experiencias que quiere comunicar no se puede contener en un solo cuadro, un solo marco" (93).

Añade González: "Lo que tenemos en *De sobremesa* es un intento de producir una serie no graduada de marcos, a la manera de una galería de cuadros aunque . . . Silva no puede evitar una cierta gradación entre ellos, como en el caso . . . del 'retrato' de la

Bashkirtseff." (94). Para González, existe un "colapso de marcos" en *De sobremesa* "que subraya la total ineptitud de Fernández para diferenciar lo interior de lo exterior, la acción de la contemplación, la vida de la literatura . . ." (102). En tal "colapso" reside precisamente el meollo estructural del texto, exponiendo la implacable e irónica anulación, por parte de Silva, de la oposición modernidad científica/modernidad artística. Diez años más tarde, en 1997, Sylvia Molloy examina la relación Bashkirtseff/Silva en un problemático estudio que refleja una postura postmodernista. Molloy llega al *Diario* de la Bashkirtseff a través de otro libro cuya portada que muestra una chica en una pose sugerente, agarrando un diario o libro, en bata abierta hasta los muslos, frente a una ventana abierta, y que Molloy adquiere asumiendo que es un texto erótico. Pero en cambio se trata de un estudio psicológico sobre Bashkirtseff. Molloy dice tomar como punto de partida para su ensayo un comentario de Barrès:

Meditar sobre Bashkirtseff era un ejercicio espiritual, alegaba Barrès; era necesario *visualizarla* a través de su diario, en lo que Ignacio de Loyola llamó *composición de lugar* . . . Marie Bashkirtseff *in situ*. Marie Bashkirtseff como localización pasó a ser en las palabras increíblemente sugerentes de Barrès, una *station idéologique*, un retiro ideológico (14) ([12](#))

Molloy re-interpreta "el entusiasmo de Barrès por Bashkirtseff" en términos que refieren a la cubierta de ese libro que tanto le llamara la atención: "Admirablemente proponía un sujeto—una adolescente . . . tipo que cada vez más ocupaba el imaginario masculino como objeto de la ciencia y, en muchos casos, de significantes cruces de género. Es en esos términos que he de considerar la respuesta de Silva a Bashkirtseff

en *De sobremesa*, respuesta que dialoga explícitamente con el comentario de Barrès, y que lo lleva unos pasos más allá" (14) (13)

El término "composicion de lugar" no refiere a una localización espacial, como lo interpreta Molloy, sino temporal—grabados referentes a momentos en la vida de Cristo que el lector se supone que ve como puentes o entradas hacia una meditación de carácter espiritual o místico. Constituyen un estímulo para la imaginación activa del que medita. Molloy ha re-enfocado el ensayo de Barrès hacia el terreno de una particular patología (presumiblemente masculina, pero de origen femenino, como veremos), y de paso, la presumida "respuesta" de Silva a Bashkirtseff. Su ensayo tiene por meta precisamente la patologización tanto de Bashkirtseff como de Silva y de los textos bajo estudio, el *Diario* y *De sobremesa*, a la manera de Max Nordau y sus seguidores.

Para ello, necesita devaluar ambas figuras y ambos textos. Sobre Bashkirtseff, asegura: "El nombre de Marie Bashkirtseff significa poco o nada para la mayoría de los lectores modernos, habiendo perdido su resonancia, su masiva—y debo añadir internacional —atracción. Está vacío el ícono . . ." (12). (14) Vierte vitriolo sobre la rusa sin haber realmente explorado los mecanismos por los que un ser condenado a muerte negocia la transición inexorable: "La pérdida de la voz, entonces, y los desórdenes de la garganta son los primeros síntomas en la extensa lista de achaques de Bashkirtseff que, mientras impiden su progreso como cantante, tendrán el paradójico efecto de realzar su belleza ante sus propios ojos, de incrementar su propio absorbimiento narcisista" (15). Molloy *necesita* convertir los achaques de Barshkirtseff en *maladies imaginaires*, ya que propone la tesis de que Charcot, el galeno que hiciera fama y fortuna diagnosticando el novísimo morbo de la histeria femenina, hubiese

tratado a la Bashkirtseff por esta "enfermedad" y no por la tisis que la aquejaba (17).

(16)

En cuanto a la figura de Silva/Fernández, Molloy cae en la "ficción biográfica," fallando en distinguir entre autor y personaje. Señala que a Silva le persigue el estigma de "afeminado" (21), el que extiende a Fernández, a pesar de que Silva se ocupa asiduamente de establecer (y subvertir) la extraordinaria heterosexualidad de su protagonista. Según Molloy, Fernández aparece como "terriblemente femenino" y "terriblemente masculino," señalando: "esta inestable combinación—el dandy feminizado como visionario político--pasaría a ser una de las marcas distintivas del Modernismo latinoamericano"(21) (17) Molloy convierte a Fernández en un travestí que se apropia de la voz histórica de la Bashkirtseff para expresar su propia ambigüedad sexual ((22). Finalmente, sugiere que la marca sobre el corazón que Silva pide le dibujen antes del fatal disparo es un reflejo del cáustico yodo que deja su mancha sobre el pecho impoluto de la Bashkirtseff (25).

También le es necesario a Molloy devaluar la manera cómo Silva incorpora el *Diario* a su propio texto. Uno de los puntales de la novela es la feroz sátira que hace del discurso de la modernidad científica en su variante médica, crítica que recoge la visión desilusionada de la propia Marie. El *Diario* documenta ampliamente cómo por años circuló de médico en médico, recibiendo siempre un diagnóstico errado, la seguridad de que los síntomas no eran los de una enfermedad mortal. Pero Marie, con la clarividencia de los que saben que se les acaba el tiempo, escribe el 3 de octubre de 1880:

Me siento triste. No, me temo que no hay nada que hacer. Por cuatro años me he estado tratando una laringitis bajo los mejores doctores, y va de mal en peor. Por

cuatro días mejoraron mis oídos; comencé a escuchar; ahora [la sordera] recomienza. Pues bien, haré una profecía—voy a morir, pero no inmediatamente. Eso sería demasiado bien, terminaría todo de una vez. Pero voy a arrastrar mi existencia con catarros, toses, fiebres y toda clase de cosas. . . (18)

Silva comprime la agonía temporal de esta intolerable espera, que se recoge a todo lo largo del *Diario*, en un poderoso párrafo:

Se ha sentido tan enferma en los últimos días, han sido tan agudos los dolores que la han atormentado, tan intensa la fiebre que le ha quemado las venas, tan profundo el decaimiento que la ha postrado por horas enteras! . . . En el silencio grave del salón de consultas el esculapio la ausculta lentamente . . . y tras el minucioso examen prescribe cáusticos que queman el seno, aplicaciones de yodo que manchan, desfiguran, drogas odiosas" (123).

Cuando Molloy examina este pasaje, atribuye a Silva el mismo interés especular por el cuerpo femenino que la ha hecho adquirir el libro con cuya descripción abre su ensayo, citando la descripción que hace Fernández de Bashkirtseff mientras la examina uno de sus numerosos médicos. Al no encontrar una cita que refiera directamente a este pasaje en el texto de Bashkirtseff, ácidamente comenta: "La consulta descrita en el texto de Silva, como es de suponerse, es apócrifa", y añade: "El texto de Silva hace un montaje de una disfunción histérica" (23) (19) Esto es, asume que (a) la labor intertextual de Silva es mera transcripción—lo que llama "apropiación de la voz" (voice snatching) y (b) que tal transcripción refiere a una patología—la histeria-- que pasa de Bahkirtseff tanto a Fernández como a Silva. (20)

Molloy privilegia su propia posición crítica al señalar que Bashkirtseff, Silva y el propio Fernández ocultan "la verdad" del mal que los aqueja, pero que sin embargo ella ha podido "ver," no como otros críticos que se han quedado, por decirlo así, cortos de vista: "Si viéramos a *De sobremesa* como una novela sobre la neurastenia masculina y sí, histeria. . . obtendríamos un argumento mucho más rico y, va sin decirlo, una mucho más rica lectura. Entonces no necesariamente se leería a *De sobremesa* como una narrativa de búsqueda (de amor, de identidad) sino como una novela de incesante morbo e inquietas identificaciones de género (24). (21)

Silva utiliza el *Diario* de Marie Bashkirtseff en variadas y complejas estrategias estructurales—el arriba/abajo," el "revés" y el círculo-- creando una red referencial hermética que separa al lector común del "iniciado." Estas estrategias también se apuntalan por una densa red alusiva, cuya meta es la ironía, la parodia y en último caso la devaluación tanto del discurso científico como del discurso artístico --anulando el conflicto entre modernidades. Comencemos por examinar estrategias de caracterización y detalles cronológicos. Marie muere el 31 de octubre de 1884; Helena, el 31 de diciembre. Un 28 de octubre Fernández descubre la tumba de Helena (240); el 28 de octubre de 1884 Marie recibe su última visita (Cahuet, 283). Maurice Barrès recrea la figura de la Bashkirtseff a través de su imaginación activa (361); lo mismo ocurre tanto con Marie como con Helena en el diario de Fernández (121).

Por otro lado, Marie tiene dos grandes pasiones: los brillantes y la ropa (Cahuet, 170), detalles que reaparecen en la creación de Nelly, la norteamericana que Fernández seduce después que se recupera de su voto de castidad. Pero el detalle de la ropa sirve a la vez de contraste binario: Marie ama vestir de blanco, Nelly, de negro. Como Nelly,

Marie es caracterizada como una mujer moderna por excelencia, sobre todo en su irritación contra el tiempo (4-1-1878). Barrès la llama "Nuestra Señora del vagón-cama", refiriéndose a sus frecuentes viajes, pero añade que "este bajo apodo moderno" contiene otro que la clasifica en la familia espiritual del Fausto, arquetipo del hombre moderno: "Notre-dame-qui-n'est-jamais satisfaite/ Nuestra Señora que jamás está satisfecha" (368). Silva lo apropia poéticamente como "Nuestra Señora del Perpetuo Deseo", alusión irónica a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (128).

El juego irónico de referentes incluye la fecha de nacimiento de Bashkirtseff. Cosnier ha establecido que nace el 24 de noviembre de 1858 y muere el 31 de octubre de 1884; dado el caso que el calendario ruso se adelanta doce días al gregoriano, habría nacido el 12 de noviembre, no el 11 como indican todas las ediciones del *Diario* (27). Utilizando las fechas tradicionales, muere 11 días antes de cumplir 26, edad que Barrès le atribuye al morir (357). Orjuela es el único que acierta con la edad correcta (66). Pero Silva primero cita 24, se corrige y apunta 23 (120), creando un falso paralelo con la muerte de la madre de Helena, quien también muere a los 23 años (200), pero ateniéndose a la fecha que aparece en la nota necrológica aparecida en *Le Figaro* (Cosnier 313) Bashkirtseff tiene una tía llamada Helena (26-11-1876) y entre sus composiciones favoritas se encuentra "La Belle Hélène" de Jacques Offenbach (18-12-1876).

La devaluación irónica de la mujer 'idealizada' que fuera Marie Bashkirtseff se acentúa mediante la inserción de su material biográfico en la descripción de Lelia Orloff, cortesana, bisexual y amante de Fernández. El curioso detalle de tal bisexualidad refleja el hecho de que, en el *Diario*, Marie abiertamente rechaza la condición femenina y desea para sí una identidad masculina que le dé acceso a las libertades y privilegios que

se le niegan por ser mujer (30-9-78; 2-1-79). El estatus "profesional" de Orloff recoge los rumores acerca de la reputación de Marie que la persiguieron a lo largo de su corta vida, dados sus excesos exhibicionistas y devaneos nada prudentes (Cosnier 175-76). El verdadero nombre de Lelia es Marie Legendre, lo que la hace tocaya de la rusa. Su "apellido de batalla" incorpora, en una irónica referencia, las figuras de Nelly, la "horizontal" norteamericana, y la propia Bashkirtseff a la estructura alquímica de la novela, ya que refiere al gigantesco diamante obsequiado por el príncipe Gregory Orloff a Catalina de Rusia, y que ésta hiciera colocar en la punta de su cetro, donde permanece hasta hoy en día. (22) Su apellido francés refiere a la calle donde vive sus últimos días Jules Bastien-Lepage y donde recibe las visitas de Marie (26-6-1884).

"Legendre" también refiere a un juego polisémico: légende/leyenda, léger/ligero, y le genre/el género. Este juego semántico bilingüe parece indicar que (a) la novela-diario de Silva pertenece al mismo género que el diario de Bashkirtseff; (b) la vida de Bashkirtseff tal y como la describe Barrès (358) es una leyenda, al igual que es leyenda lo que Silva hace con la figura de la rusa y con respecto a sí mismo; (c) que Celia es la contraparte "ligera" de Marie, siguiendo el principio estructural del arriba/abajo; (d) que desde los nombres Marie Bashkirtseff / Marie Legendre/ Lelia Orloff se constituyen los binarios amor/muerte, sexualidad/ espiritualidad, arte/comercio. Bashkirtseff, en el *Diario*, incluye una tipología femenina/masculina con la que Silva monta un arriesgado juego hermético de ambigüedad sexual. Señala la rusa:

Dicen que la mujer más poética es la rubia; pero asevero, al contrario, que es la mujer materialista por excelencia. Mirad ese pelo dorado, esos labios color de sangre, esos ojos grises, ese cuerpo rosado que pintara el Ticiano tan

admirablemente, y decidme que se les viene a la mente. Y de hecho, la Venus pagana y la Magdalena cristiana son ambas rubias. Mientras que la morena, que es un sinsentido, como el hombre rubio—la mujer morena, con sus ojos aterciopelados y sus mejillas de marfil, puede permanecer pura y divina (26-5-1876). (23)

Así que las morenas y los rubios son "sinsentidos de la naturaleza." En una carta escrita su madre desde Caracas, Silva menciona que ha conocido a "un baroncito rubio, el pelo al rape, los ojos azules pálidos, las manos finísimas, que lee a Wundt y viaja por la cordillera (Miramón 205). Una de las conquistas de Fernández es "la rubia baronesa alemana que tiene la carnadura de las Venus del Ticiano" y "es lectora de Hauptmann y German Bahr" (230). Fernández comenta sobre Lelia Orloff: "Así debieron amar las sacerdotisas de Afrodita que creían en su diosa y consideraban sagrado el Acto" (135). También son rubias Nini Rousset, la desconocida prostituta inglesa, Nelly, la propia Helena, y el afeminado doctorcito en el episodio con Charvet. Helena es descrita repetidamente con "dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados" o "las manos blanquísimas y finas" (154), a la manera del baroncito alemán.

Pero Silva tiene la última palabra en cuanto a la tipología erótica de la Bashkirtseff. Fernández seduce tanto a rubias—la francesa Lelia, la baronesa alemana, la americanita Nelly —como morenas—Musellaro, la italiana, y Consuelo, su compatriota colombiana. Es Consuelo quien actúa como verdadera guía de Fernández al señalarle el valor real de lo autóctono en el contexto comercial europeo: "Dime, ¿a qué tú no has pensado en esto? Mira el café, el chocolate, las piñas, la vainilla, las esmeraldas, el oro—todo eso que es lo mejor, viene de nuestra tierra" (371).

El *Diario* también le provee a Silva directrices estilísticas y estructurales. Hablando del naturalismo, señala Bashkirtseff que el meollo de su técnica artística es el "saber qué escoger y cómo atraparlo. El poder de selección hace al artista" (7-8-1882). (24) Silva describe a Bashkirtseff desde estos parámetros, haciendo un resumen de su vida y obra que resulta muy superior a los ensayos que le dedican France y Barrès. Éste, por ejemplo, convierte a Marie en una putativa católica ferviente, sin duda reflejando su propia ideología religiosa. Silva rechaza el enfoque de Barrès, contaminado de catolicismo, y prefiere re-crear la figura de Marie desde *su* imaginación activa: "Cierro los ojos y me la imagino así, de acuerdo a las páginas del *Diario* . . . (121). Silva enfatiza la desbordante energía de Bashkirtseff, su sed de conocerlo todo y hacerlo todo *en face de la mort*. Irónicamente, Silva inmediatamente hace referencia al texto rechazado al mencionar que Fichte y Hegel están entre los autores favoritos de Marie, información que aparece en el ensayo de Barrès.

Una segunda estrategia es la compresión de textos. Indica Bashkirtseff: "!Ah, nosotros que hemos leído a Balzac y leemos a Zola, qué placeres de observación poseemos! (14-2-1882). (25) Dos años más tarde, Bashkirtseff apunta: "Comencé ayer un cuadro bastante grande en el viejo jardín de Sèvres—una joven sentada bajo un manzano en flor, un camino que se pierde a lo lejos, y por todos lados ramas de frutales en flor, la yerba bien fresca, violetas y pequeñas flores amarillas" (24-3-1884). (26) Silva comprime las entradas:

Tras varias horas de lecturas de Balzac, en que ha vivido en comunión con aquel genio enorme, el proyecto del cuadro con que sueña . . . los nervios tendidos para realizar el milagro de trasladar al lienzo la frescura de los renuevos, la carne

sonrosada de la modelo sobre la que flotan las diáfanas sombras de las ramas de un durazno en flor, el verde húmedo de la yerba tierna, el morado de las violetas y el amarillo de los ranúnculos que esmaltan el prado... (122)

Existe aquí una compleja interacción entre textos. Marie convierte su lienzo en texto literario al incluirlo en su *Diario* a manera de esbozo. Silva lo retoma y retrabaja, convirtiéndolo en otro texto literario al aumentar los detalles, y encima creando lo que es en efecto otra versión del lienzo. Indica Fernández que Marie queda inmediatamente desencantada con el resultado: " Por la tarde, rendida. . . hubo un instante en que tuvo que contenerse para no rasgar el lienzo en que trabajó con todas sus fuerzas" (122). Este detalle ocurre en el *Diario* tres meses mas tarde: "Me han tenido que restringir entre cuatro no rasgar el lienzo en pedazos con un cuchillo. Ni una esquina salió como la quería" (30-6-1884). (27) Ese mismo día, según Fernández, Marie sale de compras para consolarse:

Un detalle la hace olvidar la momentánea angustia. Doucet el costurero, la espera para ensayarle un vestido de crespón de seda rosado, que tiene por todo adorno una guirnalda de rosas de Bengala . . para que al lucirlo ella en el próximo baile, la concurrencia . . . tenga la ilusión de contemplar, sonriente y animada por la vida, la más hermosa de las pinturas de Greuze (122)

La entrada en el *Diario* que corresponde a ese episodio está fechada dos años antes de que Marie comience el cuadro en Sèvres. Marie, comentando acerca del baile al que ya ha asistido, apunta: "Llevé un traje hecho conjuntamente por Doucet y por mí, en compañía, una reproducción casi fiel de la Cruche Casée de Greuze . . . Una larga cadeneta de rosas de Bengala desapareciendo y perdiendo sus pétalos en los pliegues de

la falda" (13-1-82). (28) Una vez más Silva repite el juego de compresión—bien se puede decir abolición—del tiempo y el espacio. Pero el juego entre literatura y pintura es aún más complejo. Marie aspira a ser un lienzo viviente; Fernández aspira a una Helena real, no pintada.—el patrón estructural de "al revés." A esa reunión que Marie asiste, también concurre Jules Bastien-Lepage, a quien describe como "el pequeño Bastien-Lepage, chiquitín y muy rubio, con el pelo a la bretona, nariz achatada y una barba de adolescente" (21-1-82). (29) Fernández lo describe en términos casi idénticos:"

...Bastien- Lepage, el preferido, chiquitín, enérgico, chatico, con su rubia barba de adolescente . . . " (123). Hay que hacer notar que en ningún momento Fernández menciona que probablemente está escribiendo desde notas que ha hecho del *Diario*, o quizás con él abierto sobre el escritorio. La transposición casi exacta de frases y pasajes completos indica, sin embargo, una intensa labor creativa de edición e incorporación de textos de parte de Silva.

Las descripciones que Fernández hace de los cuadros de la Bashkirtseff en su diario corresponden casi *verbatim* a las descripciones que hace la propia Bashkirtseff en el suyo, de manera que no es necesario el asumir, como hace Orjuela (64) que Silva haya conocido los cuadros personalmente. Lo que importa es que en tales descripciones sigue operante el principio de compresión y re-escritura de un texto al otro. Silva incluye en el diario de Fernández las siguientes descripciones del *Diario* en lo referente a la labor artística de Bashkirtseff: estatua y pintura de María Magdalena, 2-5-1883, 12-5-1883; Nausicaa y Ariadne, 22-3-1883, 4-4-1883; la medalla, 25-6-1884; y descripción de la calle. Este pasaje es de particular importancia, porque recoge el credo artístico de Marie:

!La calle! Regresando de la casa de Robert Fleury caminamos por las avenidas que rodean el Arco de triunfo; eran cerca de las seis y media—un atardecer de verano; porteros, chiquillos, mensajeros, trabajadores y mujeres, todos en sus puertas o conversando frente a las vinerías.

¡Ah, que admirables cuadros formaban—realmente admirables! Jamás se me ocurriría tener por meta una parodia de la verdad, eso es lo que hace la gente vulgar; pero en esta vida, en esta verdad, hay cosas admirables. Los grandes maestros son sólo grandes a través de la verdad.

Llegué maravillada de las calles, y aquellos que desprecian lo que llaman naturalismo, no saben lo que es y son unos imbéciles.. (7-8-1882) ([30](#))

Silva alude a este pasaje, pero las premisas artísticas cambian considerablemente. Silva ha manipulado su material de tal forma que las premisas artísticas que pone en boca de Bashkirtseff pertenecen verdaderamente a él. Ella se refiere a un "naturalismo" que consiste en una selección certera de detalles. Sin mencionar una posible "verdad" en el sentido de verosimilitud, el texto de Silva enfatiza a la vez un enfoque impresionista—los efectos de luz—y uno simbolista—un "ritmo misterioso," -- para expresar "el alma de las cosas." No se trata pues de "capturar" sino de "sorprender":

La calle--ese canal de piedra por donde pasa el río humano--hay que estudiarla, verla bien vista, sentirla, para trasladar a otros lienzos sus aspectos risueños o sombríos, los efectos de niebla y sol; entre las líneas geométricas de los árboles que crecen en la atmósfera pesada de la ciudad, y sobre el banco del boulevard exterior, quietas y en posturas de descanso para sorprender en ellas, no el gesto

momentáneo de la acción sino el ritmo misterioso de la expresión de la vida, hay que pintar dos chicuelas flacuchas (125).

Silva re/crea los proyectos artísticos de Bashkirtseff a su manera, complicando así aún más la hermética red de referentes. Bashkirtseff planea una escultura que menciona sin mayores detalles: "Intentaré hacer el cuadro de las santas mujeres este verano, y en escultura mi gran preocupación es Ariadne" (22-10-1883). (31) Silva añade detalles que Bashkirtseff *no* proporciona, sacándolos de la descripción mucho más completa que la rusa hace de la escultura de Nausicaa, y hasta de un proyecto pictórico que data de varios meses antes. De paso, incluye un comentario negativo sobre la pintura que devalúa la labor principal de la rusa, pero que en el con/texto parece haber sido expresado por ésta:

Los proyectos de escultura la fascinan porque la escultura es honrada y no engaña al ojo con los colores, ni admite farsas ni tapujos... Modelará todo lo que sueña; moribunda de amor y de tristeza, caída sobre las arenas de la playa al ver huir en el horizonte la vela del barco que lleva a Teseo, una Ariadna con el pecho lleno de sollozos; luego un bajo relieve colosal con seis figuras sorprendidas en actitudes llenas de gracia.(125)

El "lector común" que no conozca el *Diario* a fondo puede muy bien deducir de tal pasaje que Bashkirtseff prefería la escultura a la pintura, lo cual hace que se pueda cuestionar el conocimiento del *Diario* por parte del propio Fernández—quien es el que "escribe." ¿O es acaso una licencia literaria? Silva deliberada y herméticamente crea una distancia entre autor y protagonista, opaca las demarcaciones fronterizas entre disciplinas artísticas, la distinción entre "imitación" o "reportaje" y creación imaginal.

Las "seis figuras llenas de gracia" se refieren a una pintura que Marie, fiel a su proyecto naturalista/realista, estaba planificando con chiquillos callejeros: "Seis chiquillos, agrupadas las cabezas unas junto a otras, sólo de medio cuerpo. El mayor tiene doce años y el pequeño seis. El más grande, visto casi de lado, sostiene un nido, y los otros miran con actitudes apropiadas y justas" (4-4-1883). (32) Tal cuadro, sometido a la imaginación activa de Silva, se convierte en un "bajo relieve colosal."

El episodio de la medalla que Marie tanto ansía también revela cómo Silva, al trasponerlo al diario de Fernández., lo "feminiza," eliminando la voluntad de triunfo y el deseo de originalidad y perfección que constituyen la ambición de la rusa. Ésta apunta: "¿Por qué no ganó mi cuadro una medalla? Deben haber creído (muchos entre ellos) que alguien me había ayudado. Ha sucedido que se otorgan medallas a mujeres que se han hecho pintar sus cuadros, y una vez otorgada la medalla, da derecho a participar al año siguiente, y se pueden enviar los horrores más simples" (25-6-1884). (33) Silva escribe: "¡Ah, la medalla!, desde hace tiempo, cómo la ha deseado, cómo la ha perseguido, cómo la ve en sus sueños; la medalla la hará comprender que hizo bien en consagrarse a la pintura, que no se ha equivocado, que es alguien, que puede amar, pensar, vivir como viven todos, tranquila, sin atormentarse con tantas ambiciones" (125-26). Esta versión elimina la referencia al clima darwiniano en que se desenvuelve toda actividad artística y devalúa el sentimiento que motiva a todo artista; el deseo de reconocimiento, la necesidad de immortalizarse. Al parecer, si Bashkirtseff consigue la medalla se apagará su ambición y podrá vivir una vida de acuerdo a las reglas sociales imperantes

Existe aun otra dimensión de la interacción entre textos. En el diario de Fernández, Silva describe cuadros que Bashkirtseff *no llega a pintar* dada la condición terminal de

su dolencia, esto es, cuadros im/posibles, y los posibilita al incorporarlos descriptivamente a su texto –esto es, convirtiéndolos en retratos verbales. Por ejemplo, Marie describe "dos chiquillas ajadas por la pobreza y el vicio ancestral y un bohemio grasiento y lamentable con la cara encendida (125). En el consultorio de Rivington espera "una pobre chiquilla . . .de ralos cabellos de un rubio sucio, desteñida tez salpicada de pecas y descolorida boca entreabierta" (183) doble y "revés" de la Helena angélica, ya mortalmente gastada por la enfermedad que también aqueja a Marie. El "bohemio grasiento" refiere a "un viejazo apoplético y obeso . . . con el cogote rojo" (183) (34) y a la "mujer pálida y flaca con cara de hambre, las mejillas y la boca teñidas de carmín" (195), mostrando que Silva no tiene reparos en incluir detalles "naturalistas" en un texto profundamente simbólico. Silva se postula co-creador y continuador de la obra de la Bashkirtseff; no sólo nos provee un retrato de la artista y una descripción de su obra, sino que también crea un retrato verbal de los temas que ella soñó pintar pero no pudo, pero que él completa por ella, añadiéndolos como detalles a su novela.

Otros cambios suprimen contextos. Marie, desde una perspectiva femenina/ feminista, confronta el hecho de su muerte con un descarnado rito de angustia que enfatiza una vida que se apaga sin haber realizado su total potencial: "¡ES IMPOSIBLE! ¡Palabra aterradorante, desesperante, horrible, monstruosa! ¡Morir, Dios mío! ¡Morir! ¿Sin haber dejado nada tras de mí? ¡Morir como un perro! ¡Cómo han muerto cien mil mujeres cuyos nombres están apenas grabados en sus tumbas!" (7-8-77). (35) En el fragmento del diario de Fernández que recoge tal angustia, éste comete un error de fechas que hace cuestionar su lectura del *Diario*. La versión de Silva es mucho más convencional. Aunque menciona el aspecto creativo, enfatiza otros aspectos como el amor y el no poder satisfacer impulsos vitales:

Morir, Dios mío, morir así tísica a los 23 años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada que salvará el nombre del olvido; morir dejando el mundo sin haber satisfecho miles de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí. (124).

En este ensayo he intentado mostrar (1) la permanencia del *Diario* de Marie Bashkirtseff desde su publicación en 1887 hasta su última traducción al inglés en 1997, y su repercusión en algunos escritores latinoamericanos del fin de siglo; (2) cómo *De sobremesa* incorpora el *Diario* de Marie Bashkirtseff tanto explícitamente—haciendo referencias directas, resumiendo y comprimiendo información—como implícitamente—utilizándolo como otra fuente de la irónica red referencial que constituye la estructura formal de la novela y que, debido a su complejidad, ha frustrado por tanto tiempo los intentos que se han hecho de penetrarla; (3) cómo todavía pesa sobre Silva, su obra y sus fuentes la carga del discurso dominante que, bajo la máscara de la crítica pseudo científica, continúa patologizando al artista al equiparar creatividad y morbo. (36) Por mi parte, reitero una opinión ya expresada en uno de mis artículos anteriores y recogida por Klaus Meyer-Minneman: "En *De sobremesa* se nota menos un conocimiento de un autor en particular que un conocimiento enciclopédico de los temas, inquietudes y conflictos de la cultura finisecular-- desde el ocultismo hasta la confrontación con la modernidad" (X)

Notas

(1). *Marie Bashkirtseff. I Am The Most Interesting Book of All*. Vol. 1 (San Francisco: Chronicle Books, 1997).

(2). Para facilitar la lectura, he traducido todas las citas del inglés y francés al español:

Demoiselle aux camélias, vierge trop sage . . .

(3). On a modifié sa date de naissance, on a supprimé des expressions jugées peu châtiées, on a censuré des passages entiers considérés sans doute comme indécents, on a édulcoré tout ce qui était révolte contre les limites imposées à la condition féminine. . .

.. derrière la créature angélique et désincarnée, un corps de femme crie son désir.

(4). Les écrits de Marie Bashkirtseff éclairent les contradictions et les conflits qu'a pu vivre une femme ayant choisi de s'exprimer dans la carrière artistique. Le Journal se peut lire comme le récit des luttes, désespoirs et des découragements. C'est un constat plein d'amertume; le monde de la création appartient aux hommes, les femmes ne sont y tolérées que dans la mesure où elles jouent le rôle qu'on attend d'elles; femmes trop jolies pour être des artistes à part entière, femmes qui faute d'être Muses ne peuvent être que les pâles copies d'un maître, femmes inférieures, femmes ignorantes, femmes à qu'il faut rappeler que la bienséance les interdit de certains sujets.

(5). Héctor Orjuela y Evelyn Picon Garfield corrigent las fechas mucho después que Alfredo Roggiano las cita erróneamente en "José Asunción Silva; aspectos de su vida y obra," *Cuadernos hispano-americanos* 9 (1949): 589-599. Todavía en 1978, Betty T. Osiek repite esta información.

(6). Señala Nervo que escribe a los 31 años de la muerte de Bashkirtseff, lo que fecha la reseña como de 1915.

(7). Utilizo el término "contradiscursos" tal y como lo define Richard Terdiman e utilizo en "Ideología y política: la corrupción de la semilla histórica en *De*

sobremesa." *Discurso literario; Revista de temas hispánicos*, 6, 1(Otoño 1988): 255-266.

(8). . . . et plus tarde il canonisa Marie Bashkirtseff, une dégénérée morte jeune de phtisie, atteinte de folie morale, d'un commencement de délire des grandeurs et de la persécution ainsi que de d'exaltation érotique morbide, sous l'invocation "Notre-Dame du Sleeping."

(9). *Marie and the Duke of H.; The Dream Love Affair of Marie*

Bashkirtseff (Philadelphia: J. B. Lipincott, 1966). Al parecer, no fue una biografía muy elogiosa o exacta. Comenta Cosnier que Langley Moore parece haberse leído los cuadernos "apresuradamente" (29).

(10). Características comunes a los artistas de todas las épocas, y que por lo tanto no se pueden considerar excepcionales en este caso.

(11). Ver mi artículo "*De sobremesa* de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo." *Revista de Estudios Hispánicos*, (Vassar), XXI, 2(Mayo 1987): 10-21.

(12). To reflect on Marie Bashkirtseff was a spiritual exercise, claimed Barrès; it was necessary to *envision* her through her journal, in what Ignatius Loyola called *composición de lugar*, a composition of place. Marie Bashkirtseff *in situ*. Marie Bashkirtseff as site, became, in Barrès's incredibly suggestive words, *a station idéologique*, an ideological retreat.

(13). It admirably posited a subject—a female adolescent . . . a type increasingly occupying the masculine imaginary as an object of science and, in many cases, of significant gender crisscrossings. It is in those terms that I shall consider Silva's response to Bashkirtseff in *De sobremesa*, a response explicitly in dialogue with Barrès's commentary, and taking that commentary several steps further.

(14). "The name Marie Bashkirtseff means little to most modern readers, having almost completely lost its resonance, its massive—and I should add international—appeal . . . the icon is vacant. . . ." Sin embargo, un examen de la bibliografía de Bashkirtseff muestra que se le ha publicado continuamente

(15). Loss of voice, then, and disorders of the throat are the first symptoms in Bashkirtseff's protracted list of ailments that, while hindering her progress as a singer will have the paradoxical effect of enhancing her beauty in her own eyes, of advancing her own narcissistic self-absorption.

(16). Molloy señala pasajes del texto que apunta a Charcot como modelo para Charvet, el médico francés que atiende a Fernández durante su estadía en París, casi lo mata con una sobredosis de bromuro, y le aconseja sexo en moderación como cura para una condición que muy específicamente rehusa nombrar. Molloy no percibe la intención despiadadamente paródica de Silva en cuanto a la devaluación del discurso científico. Ver mi artículo "Arte, ciencia, y la creación de estructuras literarias en José asunción Silva," *Encuentro de la Literatura con la Ciencia y el Arte: VI Simposio Internacional de Literatura*, Juana Arancibia, ed. (Buenos aires: Instituto Cultural Hispánico, 1990): 353-378.

(17). This instable combination—the feminized dandy as political visionary-- would become a hallmark of Latin American Modernism. Notemos como Molloy extiende la premisa patológica a todo el movimiento en todo el continente. Para un examen de la ficción biográfica, ver mi artículo "Gender ideology and Latin American Critical Practice: José Asunción Silva's Case," *Translation Perspectives VI* (1991):113-126.

(18). Je suis triste

Non, voyez-vous, il n'y a rien a faire. Voila quatre ans que je soigne chez les plus célèbres docteurs une laryngite, et cela va de mal en pis.

Depuis quatre tours, mes oreilles allaient bien; j'y entendais bien; maintenant, ça recommence.

Et bien, voyez, je vais être prophète.

Je vais mourir, mais pas tout de suite, cela mettrait fin à tout, ce serait trop bien. Je vais traîner mes rhumes, ma toux, des fièvres, tous sorts des choses.

(19). The consultation described in Silva's novel, as might be guessed, is apocryphal Silva's text enacts hysterical dysfunction.

(20). El diario de Bashkirtseff muestra claramente las cinco etapas por las que pasa un enfermo terminal: negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Existe un hecho incontrovertible: Bashkirtseff confronta su muerte desde una edad muy temprana. Llamar al proceso de negociación "histeria," como lo hace Molloy, es ya en sí una lectura patológica. Propongo, como lecturas más válidas de la novela, el artículo de Oscar Montero, "Escritura y perversión en *De sobremesa*," Revista Iberoamericana LXIII, 178-179 (enero-Junio 1997): 249-261, y el de Gabriel Giorgi: "Nombrar la

enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa* de José Asunción Silva http://www.lehman.cuny.cyberletras/clnl/ens_o4htm

(21). If we were to *see De sobremesa* as a novel of male neurasthenia and yes, hysteria . . . we would have a much richer story and, needless to say, a much richer reading.

Then *De sobremesa* would not necessarily be read as a quest narrative (for love, for identity) but as a novel of unremitting disease and uneasy gender identifications.

(22). Partiendo de la premisa que existe en Silva una voluntad de confundir al "lector-mesa," hice una búsqueda en Internet y encontré esta fascinante información en "Diamonds in

History" <http://www.beadhub.com/SiteContent.aspx?ContentItem+TheOrloff>

(23). On prétend que la femme blonde est la femme poétique, et moi, je dis que la femme blonde est la femme matérielle par excellence.

Voyez ces cheveux dorés, ces lèvres de sang, ces yeux gris foncé, ce corps rosé, que Titien peint si bien, et dites-moi les pensées qui vous viennent à l'esprit! D'ailleurs nous avons Venus, chez les païens; Madeleine chez les chrétiens, toutes les deux blondes.

Tandis que la femme brune, qui au fait, n'est qu'un non-sens comme un home blond,, la femme brune avec des yeux de velours et des joues de vivre, pu rester pure, divine.

(24).*savoir choisir* et de la saisir. Le choix fait l'artiste.

(25). Ah! Que nous autres qui avons lu Balzac, et qui lisons Zola, nous avons des jouissances d'observation!

(26). J'ai commence hier un assez grand tableau dans le vieux verger de Sèvres, une jeune fille assise sous un pommier en fleurs, un sentier qui s'en va, au loin, et partout des branches d'arbres fruitiers en fleur, de l'herbe très fraîche, des violettes et des petites fleurs jeunes.

(27). Il a fallu me tenir à quatre pour ne pas crever ma toile à coups de couteau. Il n'y a pas un coin faite comme je le voudrais.

(28). J'ai porte un robe faite par Doucet et moi, de compagnie, la reproduction presque fidèle de la Cruche Casée de Greuze . . . Un grand cordon de roses de Bengale allant se perdre dans la jupe en s'effeuillant . . .

(29). . . . le petit Bastien-Lepage, qui est tout petit, tout blond, les cheveux à la bretonne, le nez retroussé et une barbe d'adolescent . . .

(30). –La rue ! en revenant de chez Robert-Fleury, nous avons fait passer pas les avenues qui entourent l'Arc de Triomphe, c'est vers six heures et demie, l'été ;les concierges, les enfants, les garçons en courses, les ouvriers, les femmes tout cela aux portes ou sur les bancs publics, ou causant devant les marchands de vins.

Mais il y a là des tableaux admirables ! tout bonnement admirables ! Loin de moi de viser surtout à la parodie de la vérité, c'est le fait des vulgaires ; mais dans cette vie, dans cette vérité il y a des choses admirables. Les plus grands maîtres ne sont grands que par la vérité.

Je suis rentrée émerveillée de la rue, oui, et ceux qui se moquent de ce qu'ils appellent le naturalisme ne savent pas ce que c'est, et sont des imbéciles. Il s'agit de saisir la nature sur le fait, de savoir choisir.

(31). Les saintes femmes en peinture, que je tacherai de faire cet été; et en sculpture, ma grande préoccupation c'est Ariadne.

(32). Six gamins groupés les têtes près les unes des autres, jusqu'à mi-corps seulement. L'aîné a une douzaine d'années et le petit six. Le plus grand, vu presque de dos, tient un nid, et les autres regardent avec des attitudes variées et justes.

(33). Pourquoi mon tableau n'a-t-il eu de médaille?

La médaille . . . C'est qu'ils ont de penser (beaucoup d'entre eux) que je m'étais fait aider. Il est déjà arrivé qu'on donne des médailles aux femmes qui s'étaient fait faire les tableaux, et, une fois la médaille donnée, on est admis de droit l'année suivante, et on peut envoyer les plus plats horreurs.

(34). Esta descripción también coincide con la que Marie hace del duque de Hamilton, de quien había estado enamorada, la última vez que lo ve: "Le beau jeune homme . . . est devenu un gros Anglais très rouge . . ." (6-10-87).

(35). ET C'EST IMPOSSIBLE! Mot affreux, désespérant, horrible, hideux!!! Mourir, mon Dieu! Mourir!!!! Sans avoir rien laissé après moi? Mourir comme un chien!

Comme sont mortes cent mille femmes dont le nom est à peine gravé sur leur tombes!

(36). Tendencia que todavía se manifiesta mientras escribo estas líneas, como lo demuestra "Going Early Into That Good Night," (*New York Times* 24 de abril de 2004), artículo en el que Felicia R. Lee reseña dos libros recientes que "prueban" a través de "estadísticas" que los poetas (norteamericanos y europeos en este caso) muestran una tasa más alta de enfermedades mentales y suicidio que el resto de la población. En España acaba de salir *Suicidas. Antología* (Madrid: Editorial Opera Prima, 2003), que

recoge cuentistas y novelistas. Sobre el tema de la patologización de la figura del artista en Latinoamérica durante el Modernismo, véase mi artículo "Masculine Culture, Feminoid Modernism: José Asunción Silva and *El mal metafísico*," *Confluencia* 19, 2(Spring 2004): 184-196.

Obras citadas

Bashkirtseff, Marie. *Journal de Marie Bashkirtseff*. Paris: Mazarine, 1980.

Barrés, *Trois Stations de Psychothérapie*. (1890). *L'oeuvre de Maurice Barrès*. Tome II. Paris; Club de l'Honnête Homme: 341-70.

Blanco Fombona, Jacinto. "María Bashkirtseff-Dostoyevski." *Obras selectas*. Madrid-Caracas: Ediciones Edime, 1958: 1115-1116.

Cahuet, Alberic. *Moussia: The Life and Death of Marie Bashkirtseff*. Keene Waller, trans. New York: The Macaulay Company, 1929

Cosnier, Colette. *Marie Bashkirtseff: Un Portrait Sans Retouches*. Paris: Pierre Horay, Editeur, 1985.

Darío, Rubén.. "Todavía la Bashkirtseff." *La Nación*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1911. En *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Vol. I. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1968: 225-226.

Girard, Alain. *Le Journal Intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Gómez Carrillo, Enrique. "Marie Bashkirtseff." *Literatura extranjera*. París: Hermanos Garnier, 1895.

González, Aníbal. "Retratos y Autorretratos: Marco de acción del intelectual en *De sobremesa*." *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987: 82-114.

Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991

Miramón, Alberto. *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1951.

Molloy, Sylvia. "Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff." *Latin American Literary Review* 50 (1997). 11-29.

Nervo, Amado. "Un alma desnuda." *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1973, 1363-1367. [Artículo de 1915].

Nordau, Max. *Dégénérescence*. Vol. II. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1895.

Orjuela, Héctor. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

Picon-Garfield, Evelyn. "De sobremesa: José Asunción Silva, el diario íntimo y la mujer prerrafaelita." *Nuevos asedios al modernismo*. Ivan Schulman, ed. Madrid: Ediciones Taurus, 1987: 262-281.

Raoul, Valerie. *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1980.

Silva, José Asunción. *Obras completas*. Caracas; Editorial Ayacucho, 1978.

Octavio Paz y las intermitencias de la revolución

Jorge Perednik

Ensayista, Poeta

Hay cuatro poemas dentro de *Ladera este*, de Octavio Paz, "Intermitencias del Oeste (1), (2), (3) y (4)", que permiten al lector aventurar la existencia de una serie. El signo exterior más evidente de esta serie se lee en el título, repetido en todos los poemas y en cada uno de ellos numerado sucesivamente del uno al cuatro. Luego el contraste de ese título con el del libro sugiere una relación oeste-este y propone pensar a los poemas, dentro de ella, como instantes efímeros durante los cuales el occidente eclipsa al oriente en su propia superficie. Luego los poemas, en vez de sucederse uno detrás de otro, están alternados con poemas distintos, lo que genera el efecto de intermitencia que anuncia el título. Y los poemas con que alternan forman por su parte también una serie, "Himachal Pradesh (1), (2) y (3)", y refieren en su título a un estado de la región de los Himalayas, símbolo del este, con lo que la alternancia de una serie con otra, los tres poemas de "Himachal Pradesh" entre los cuatro de "Intermitencias del Oeste", aumenta el efecto intermitente. Finalmente los poemas forman un conjunto temático que refiere a la historia de la revolución, o rebelión, o revuelta, o como quiera denominársela en este siglo: a los hitos de su fracaso.

"Intermitencias del oeste (1)" trata el caso de la Revolución Rusa desde una de sus realidades. La Revolución Rusa tuvo sus luces y sombras, sus aspectos positivos y negativos. Así como París puede (debería) ser pensada también desde sus cloacas, que tienen su museo además de sus historias, el gobierno bolchevique puede (debería) ser pensado también desde sus campos de concentración, sobre todo porque la historia de estos últimos está inextricablemente unida a la revolucionaria:

INTERMITENCIAS DEL OESTE (1)

(CANCIÓN RUSA)

Construimos el canal:

Nos reeducan por el trabajo.

El viento se quiebra en nuestros hombros.

Nosotros nos quebramos en las rocas.

Éramos cien mil, ahora somos mil.

No sé si mañana saldrá el sol para mí.

¿Fue Mayakowski el que dijo: el gallo

Proletario canta en el alba del hombre? *

Los dos primeros versos:

Construimos el canal:

Nos reeducan por el trabajo.

muestran tres prácticas sociales, una de ellas tácita:

1. la reclusión, que fue la condición humana de muchos millones de personas durante el proceso soviético,
2. el trabajo forzado, que fue la principal vía de exterminio de los reclusos, y
3. la reeducación, su causa-fin justificatorio.

Estas tres prácticas operaron para conformar un aspecto importante de la realidad social en la U.R.S.S. que fue ocultada sistemáticamente por sus autoridades, porque resultaba insosteniblemente contradictoria con sus principios proclamados: el campo de trabajos forzados o campo de concentración. Por este sistema pasaron, se calcula, por lo menos cuarenta millones de personas (sesenta millones, según Soljenitsin), un grupo humano mayor que la población de muchos países. Una sociedad que vive bajo semejante realidad confirma el principio de que en determinado punto la cantidad se transforma en calidad.

El campo de trabajos forzados, contra lo que se puede suponer o lo que se quiere hacer creer, que fue una excepción aplicada a grupos marginales o miembros de cierta clase social, con el fin de reeducarlos o resocializarlos, es una manera de organizar la sociedad, un sistema de tratamiento generalizado de la población, aun la que no está en el campo, porque la presencia de éste, como lugar culminatorio de la represión, es una amenaza sobre toda la sociedad y condiciona las conductas de sus habitantes.

El concepto de "reeducación" que justifica y cohesiona este sistema refiere tanto al mal educar, que caracterizaría la sociedad burguesa, cuanto al bien educar, supuesto atributo de la sociedad revolucionaria, e incluye la idea de que la mala educación es previa a la buena educación: encierra la concepción de un orden sucesivo, lineal, como el que se atribuye a la enfermedad y el remedio. Conforme a esta lógica se reeduca al mal

educado, al que adhiere a la ideología que transmite la mala educación burguesa. Pero en la práctica también se reeduca, según la conocida fórmula de Lenin, al que está "enfermo de infantilismo izquierdista", es decir, al que critica la "mala" educación burguesa y además cuestiona y denuncia la supuesta "bondad" de la que la reemplaza. Mal educado entonces pasa a ser, por defecto o por exceso, a la derecha o a la izquierda, el que piensa con una ideología que no es la del régimen, el que piensa distinto. El concepto de reeducación está indisolublemente ligado al concepto de disidente y habla de la sociedad que lo utiliza y de su función en ella: es un justificativo para reprimir, un signo de que no se tolera el disenso; su mecanismo se pone en marcha en cuanto surgen índices de que alguien no adhiere al pensamiento oficial. Respecto al papel que cumple es claramente ideológica: falsea la realidad, lo cual es fundamental en primer lugar para el que se presenta como revolucionario y reprime: le permite pensarse y sentirse diferente de los otros represores, como un reeducador y no como un represor, en el preciso instante en que condena o ejecuta a un individuo por su ideología. Pero para que este aparente milagro alquímico que transforma al policía en maestro sea creído por todos se necesita una prueba que demuestre que el campo de concentración es un instituto pedagógico, y esa prueba, que va a constituir el objetivo de todo este mecanismo represor, es la autocrítica. Dice el segundo par de versos:

El viento se quiebra en nuestros hombros.

Nosotros nos quebramos en las rocas.

El encuentro entre el viento y las rocas queda interrumpido por la presencia humana; el trabajo de erosión eólica sobre la naturaleza choca con el trabajo de erosión sobre los hombres, quienes, interpuestos entre ambos elementos, resultan los objetos de su doble

agresión. También la tarea reeducativa es un lento o brusco trabajo de erosión sobre el recluso, que alcanza su meta, como dicen los versos, con el "quiebre" de la persona. Y la manifestación del momento de quiebre coincide con el momento de la autocrítica. Esta refinada forma de nombrar la confesión adviene ya sea porque el recluso no puede tolerar la represión y acepta decir lo que le exigen, aún lo que no es cierto, aún lo que no cree, o bien porque la conjunción de métodos represivos hace estallar su anterior cosmovisión, lo confunde hasta el punto de aferrarse a la única seguridad que tiene a mano: la palabra que el acusador-pedagogo lanza en su contra. En virtud del trabajo erosivo, en una suerte de alquimia, el recluso, ex-revolucionario o ex-contrarrevolucionario, pasa del convencimiento al arrepentimiento. Si antes lo redimía su pasión militante, ahora tiene una nueva fe redentora, su pasión autocrítica. Cuanto más claramente exprese el reconocimiento de sus errores y culpas, mayor será su virtud ideológica: mejor entenderá lo que le pasa y mejor se sentirá. El que se autocrítica como resultado de la tortura física o psíquica sella con su acto la derrota de su resistencia; al confesar que su posición disidente constituía un error afirma el acierto del régimen al que se oponía y aún involuntariamente pasa a sostenerlo. La autocrítica inventa el crimen, o al menos lo perfecciona, porque completa la acusación y justifica el castigo. Y lo hace doblemente, ante el acusado y el acusador; a este último la confesión que arranca al primero le confirma la justicia de su acción. En suma, prueba la eficacia reeducativa del régimen: da un sentido revolucionario y constructivo a la reclusión, a los trabajos forzados, a todo el sistema concentracionario, y también tranquiliza las posibles malas conciencias del recluso y de los guardianes convenciendo a ambos de la justicia de sus posiciones.

Luego habrá un paso más, una suerte de argumento-trampa que en última instancia defiende al sistema del gran peligro que encierra toda reeducación: la posibilidad de que el reeducado engañe: el argumento de que la misma pretensión o anhelo de libertad de ese recluso que, habiéndose supuestamente autocrítico y adaptado al modelo, pide salir del campo, es un signo que permite poner en cuestión la autocrítica. Este argumento de permanente duda sobre la sinceridad de los internados es eficaz, consigue cerrar el círculo vicioso de la reclusión para siempre, pero al margen de ello en definitiva es correcto: el que tiene anhelos de "ser libre" no ha sido reeducado lo suficiente, no es aún apto para reintegrarse a la sociedad leninista. La reeducación como método curativo es, en sus resultados, imposible de probar; así aparece este problema: una de las formas de alcanzar el objetivo de la represión, terminar con toda disidencia, consiste en erosionar mental y físicamente a los reclusos hasta obtener su autocrítica. Pero esta autocrítica puede ser sólo aparente; el guardián bien puede sospechar que los nuevos conversos son apenas simuladores: también esta Inquisición "Socialista", como demostró su precedente Católica, puede forzar cripto-opositores en las personas de sus adherentes. De lo que se concluye que hay una sola forma de terminar efectivamente con la disidencia: terminar con los disidentes. A ella se refiere la tercera estrofa del poema: al exterminio físico, al genocidio:

Éramos cien mil, ahora somos mil.

No sé si mañana saldrá el sol para mí.

En la reducción aritmética de seres humanos que expone el poema, los cien mil se vuelven mil, y los mil, mí. El cuerpo mismo de las palabras se va reduciendo desde las siete letras iniciales hasta las dos finales, o llevada la expresión a números, de seis cifras

a una, o desde los 100.000 a la unidad. En la nota correspondiente al poema, Octavio Paz aclara haberlo escrito a raíz de una lectura "sobre las purgas de la época de Stalin". Hay una tendencia a concebir el campo de concentración como una excepción en la historia de la U.R.S.S., una desviación o exceso adjudicables sólo a la época de Stalin. Sin embargo no es así: la ideología de la represión extrema, en todas las experiencias históricas habidas, es inseparable del marxismo-leninismo, está en el centro mismo de su concepción, la dictadura del partido; y el campo de trabajos forzados ha sido una práctica cotidiana, nacida con el régimen bolchevique por orden de Lenin y vigente hasta sus últimos días. El récord de víctimas de la era estalinista no es más que eso, un pico en la historia del continuo represivo en la U.R.S.S., un dato numérico. Léase cualquier escrito del fundador Lenin –que ya en diciembre de 1917 ordenaba la creación de la Cheka, policía política del régimen–, y no será difícil encontrar más de un hilo en esa línea. Por ejemplo en su ensayo "Como organizar la emulación" (tomo XXXV de sus *Obras*), publicado entre el 7 y el 10 de enero de 1918, a menos de cuatro meses de ocupar el gobierno central, el título es índice de la ideología propuesta. El método de la emulación consiste en crear un modelo de hombre –o de conducta– que hay que imitar para ser considerado socialmente valioso. El buen esclavo, el buen siervo, el buen asalariado: desde la sociedad esclavista hasta la burocrática, los Señores han impuesto su modelo, no siempre económico: también están el buen ciudadano, el buen padre de familia, el buen alumno, el buen miembro del partido, etc.

Por otro lado la existencia del modelo implica que la sociedad está organizada para la competencia: que hay ambiciones, jerarquías, luchas, ascensos, concentración de poder; en suma, que las relaciones sociales imperantes son de dominación: en el caso leninista bajo el comando de un nuevo segmento social, la dirigencia intelectual de vocación o

profesión revolucionaria, organizada en el partido. El ensayo de Lenin insiste, en pos de que el nuevo orden social funcione, en la necesidad de organizar e incentivar la emulación, que es el proceso por el cual se modela a las personas para que se adapten a la nueva sociedad. El que se resiste a aceptar los modelos sociales atenta contra el hipermodelo, la sociedad revolucionaria, introduce –según el discurso oficial– la anarquía, y por lo tanto debe ser reprimido. Para el discurso oficial generar anarquía o ser anarquista, aunque implica introducir modelos sociales distintos, funciona como una acusación de romper con todo modelo, de ser asocial, es decir, como un recurso para inhibir o reprimir la conducta del que no se somete, del que aspira a un cambio.

No es raro encontrar en las *Obras* del Lenin ya gobernante expresiones como la que sigue, escrita a fines de 1917: para implantar "un riguroso orden revolucionario" hay que "aplastar sin misericordia los brotes de anarquía entre borrachos, gamberros, contrarrevolucionarios y otros individuos". Cambiando en el enunciado del "riguroso orden" un adjetivo, contrarrevolucionario por revolucionario, la ideología última no cambia y el discurso sigue siendo creíble, aunque haya que reubicarlo en el etiquetado desde la izquierda a la derecha: es el discurso de un orden que, cualquiera sea la adscripción que reclame, quiere absolutizarse y reprimir, "aplastar sin misericordia" a los que resistan. Los lugares concentracionarios que este orden produce, se llamen como se llamen, estén bajo el régimen que estén (la dictadura liberal-militar de Videla en la Argentina, el nacional-socialismo de Hitler en Alemania, la sociedad burocrática de Lenin y sucesores en la U.R.S.S.), son siempre imponentes máquinas represivas. Y las distinciones en las modalidades, destinatarios, etc., del exterminio son siempre y apenas disquisiciones del represor, distracciones del objeto y función del campo: limpiar la sociedad de disidentes.

En el artículo mencionado, "Cómo organizar la emulación", Lenin proclama como "objetivo único general" "limpiar la tierra rusa de todo bicho nocivo". Esto es, asocia emulación y limpieza, las piensa como operaciones complementarias, lo que en principio puede resultar extraño, pero en definitiva habla del orden ideológico que nutre al autor: los que siguen el modelo sirven, los que no lo siguen merecen ser limpiados. Así, son bichos nocivos (léase opositores o disidentes) los que se resisten a emular, los que se oponen de palabra o de hecho a las conductas-modelo impuestas. Según afirma el ensayo, "hay que limpiarlos de la tierra rusa". Bichos nocivos, en palabras de Lenin, eran "los obreros que rehuyen el trabajo" (esta expresión se refiere, en una peripecia ideológica, a los obreros en huelga por reivindicaciones laborales). Además, sigue Lenin con su enumeración, "¿en qué barrio de gran ciudad, en qué fábrica, en qué aldea, no hay saboteadores que se autodenominan intelectuales?". El modelo de intelectual es el bolchevique; el que no lo es, piense lo que piense, es un bicho nocivo, un saboteador.

Decidido a exterminarlos, Lenin propone en su artículo varias formas, entre ellas "la condena a los trabajos forzados más duros": aquí aparece con su firma, como en tantos otros escritos, la defensa teórica y la orden de fundación del campo de trabajos forzados, de cuya inauguración Lenin es el máximo responsable creativo y ejecutivo. Efectivamente la represión policial y militar contra la sociedad que inaugura su gobierno "comunista" dedica al campo de trabajos forzados una superficie geográfica más grande que la suma de varios países, el archipiélago de Gulag, lo puebla con millones de habitantes –disidentes o sospechosos– y lo vuelve a vaciar, o como gustó decir Lenin, a "limpiar" mediante el exterminio.

Dice Marx en sus *Tesis sobre Feuerbach*: "La cuestión de la verdad objetiva del pensar humano no es una cuestión teórica sino una cuestión práctica. La verdad, esto es, la realidad y el poder del pensamiento, ha de ser demostrada en la práctica. La discusión respecto a la realidad o la no realidad de un pensamiento aislado de la práctica es una cuestión puramente escolástica." Dadas las prácticas leninistas que hoy se conocen con bastante detalle, ¿hasta qué punto se puede seguir sosteniendo que una sociedad como la soviética encajó en algún momento dentro de la categoría de "socialista"? Una primer respuesta, tranquilizadora para los socialistas, es que la política bolchevique no tuvo nada de socialista o inclusive que, usurpando su nombre, fue antisocialista –y por cierto que muchas de sus prácticas son completamente opuestas a lo que la teoría predicaba–, pero otra respuesta, repugnante para los socialistas aunque no puede ser descartada sin más, es que el bolchevismo es el socialismo, su única cara política, su única práctica posible.

¿Fue Mayakowski el que dijo: el gallo

Proletario canta en el alba del hombre?

Como la teoría y la práctica que diferencia Marx, también en el poema hay dos "canciones rusas", que según el régimen serían calcos, pero que de ser superpuestos no coincidirían: la canción de lo que se dice y la canción de lo que se hace. La canción de lo que se dice está bellamente expresada por Mayakowski, para cuya imaginación el nuevo régimen sería el alba del hombre, anunciada por el canto de los trabajadores. La canción de lo que se hace, que ocurre en el mismo tiempo y lugar que la anterior, es la que señala el subtítulo del poema, *Canción rusa*, y se describe a lo largo del poema de Paz: muestra por contraste cómo se realizó la utopía de los teóricos, qué forma tomó en

su primera ocurrencia histórica más o menos duradera, la revolución rusa: el proletario no fue un gallo que canta sino un recluso sin futuro, la canción no fue un festejo ni un anuncio sino un lamento, y el alba del hombre no fue lo que describía Lenin antes de ser gobernante, sino un enorme campo de concentración.

**Como agua para chocolate As A Novel of Self-Discovery Formulated Through
Parody**

[Patricia Sánchez-Flavian](#)

Fort Lewis College of Durango

Reflecting the diversity of authors, genres, themes, and techniques in this postmodern era, contemporary women's writing in Spanish America takes many forms. Often, feminine writing, in an attempt to counter the dominant patriarchal voice, appropriates, and then reformulates a traditional male genre from the perspective of the marginalized female. As seen in *Como agua para chocolate*, Mexican author Laura Esquivel borrows from the general configurations of the traditional male Bildungsroman and applies them to her own novel.

The Bildungsroman features a male protagonist who progresses through certain stages in his growth from which he acquires knowledge about his role in society. In other words, it involves a journey of "rites of passage." Susan Rosowski defines this male genre as a novel which recounts the youth and young manhood, of a sensitive protagonist who is attempting to learn the nature of the world, discover its meaning and pattern, and acquire philosophy of life and 'the art of living.' (48) The female in the "Bildungsroman" is present only to support the role of the male protagonist. Her development isn't traced; rather, she is a 'signpost' in the journey of the male hero - a measure of his success or failure.

In the female novel of self-discovery, the protagonist is elevated to the position of hero, and undergoes a journey of development and maturation. However, in contrast to the masculine form of this sub-genre in which the male's journey is usually exterior, the female journey is largely an interior experience. According to Rita Felski, one of the paradigms of this type of novel "emphasizes spatial and symbolic patterns rather than temporal and open-ended dimension of narrative; it is mythical rather than historical" (137). It is precisely because her search is inward, and the awakening of the female hero is a result of a changed consciousness, that her voyage is symbolic and mythical rather than historical.

Many of the feminine protagonists of the novel of self-discovery in fact reflect opposition to male oppression. Felski points out that this resistance may identify itself under various factors: "economically, in financial dependence and poverty; sexually, in the lack of a self-defined sexuality; and emotionally, in the feelings of inadequacy and the acceptance of the supportive and passive role" (133). In this type of narration the protagonist encounters the impetus to overcome these barriers; Esquivel's *Como agua para chocolate* indeed encompasses these aspects.

The major conflict in the work is due to a cultural and familial issue; as the youngest of three daughters, it is expected that the protagonist, Tita, never marry, but remain at home in order to care for her mother until her death. Of course, as the novel opens, she has already encountered Pedro, the love of her life, and is in hope that Mamá Elena will relent. As expected, she does not, and, adding salt to the wound, offers Rosaura, Tita's older unmarried sister, to him instead. Another custom holds that younger sisters should not marry before their older siblings, and Mamá Elena sees this development as a way

of obtaining a husband for her more homely daughter, who also happens to be her favorite. Thus is the foundation laid for the internal journey that Tita must traverse in order to do battle against time-honored traditions.

The principal technique employed by Esquivel to subvert the masculine genre of Bildungsroman in order to present it as a feminine novel of self-discovery is parody, one of the principal characteristics of Latina feminine writing of recent years. In her study *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Elzbieta Sklodowska maintains that this approach has been initiated by many Latin American women in order to sabotage the discourse of the patriarchal paradigm (144), and Heidi Schmidt agrees that it has evolved as a major characteristic of modern literature written by women - especially those from México and Germany (247).

In *Como agua para chocolate*, Esquivel not only parodies the male Bildungsroman, but also some traditional forms of feminine literature. For example, traces of formulaic fairy tales in which the heroine is abused by a wicked mother figure are evident, while there is ingenious reference to a genre of writing that has historically been attributed to feminine literary production of the Nineteenth Century. As Kathleen Glenn relates, "the narrative conventions, emotions, language, and imagery of the *novela de entregas* or the *folletín* are the main target of Esquivel's irony, she in addition pokes fun at fairy tales" (44).

Literary critic Elaine Showalter contends that women have always been forced to write subversively; she argues, "that feminist content of feminine art is typically oblique, displaced, ironic and subversive; one has to read it between the lines" (270). She additionally proposes that this female literary past must be recovered in order to

establish a "community of female tradition" in the present (271). Kathleen Glenn concurs, suggesting that the revival of old-fashioned forms of writing has become a conscious act of contemporary female writers:

A number of female writers have resurrected forms that traditionally have been looked down on by the male literary establishment and excluded from the canon: La novela rosa, the gothic and the epistolary. They have consciously revitalized these supposedly secondary, minor forms. In so doing they have claimed a voice, a room, and a literature of their own. (47)

Laura Esquivel accomplishes this feat in *Como agua para chocolate*; the author's flagrant exaggerations of obstacles encountered by the protagonist are indubitably reminiscent of literature of the late Nineteenth Century. Also, in contrast to the epigraph, a common characteristic of masculine writing of that era, the format of the novel is based on recipes. They introduce each of the twelve chapters, representing the months of the year, and at the end of each, there is an announcement of the recipe to appear the subsequent month. The "to be continued" feature emulates the Spanish folletín and the Romance Novels written by Nineteenth Century women; both were published in monthly episodes (Glenn 44). By the end of the Third Chapter, Tita begins to incorporate personal journal entries into the recipes, a biographical aspect, also significant to that type of female writing. Framing the novel within the Mexican Revolution completes the allusion to writings from that literary epoch. Through the parody of conventional feminine writing, Esquivel is able to deconstruct traditionally accepted interpretations, opening up the possibility for different and deeper meanings.

Kristine Ibsen also associates the structure of *Como agua para chocolate*, through recipes, to women's magazines of the Nineteenth Century: "These periodicals, sometimes called *calendarios por señoritas*, included, like Esquivel's novel, recipes, home remedies and often, sentimental novels in monthly installments" (137). The recipes in Esquivel's work frame each chapter literally and figuratively: literally, by being physically present, at the beginning and at the end, and figuratively, by being responsible for the exaggerated and bizarre behavior of many of the characters. This novel thus establishes its links with one of the only forms of writing originally approved for women, and it becomes the principal vehicle for expression.

Recipes as a method for conveying information cannot be sold short; as Susan Leonardi argues, a recipe is "an embedded discourse, and like other embedded discourses, it can have a variety of relationships within its frame, or its bed" (340). And, Diana Rebolledo describes just how closely the recipes in *Como agua para chocolate* are intertwined with the narrative:

Esquivel structures the narrative around recipes that are so central to the narration, they cannot be separated. The recipes, household remedies....become the central icons for 'seeing' and 'knowing,' freedom of expression....Meaning and authority are incarnated in the recipes. (130)

The recipes and food are clearly responsible for much of the parody in the novel, which in turn, discloses many different "embedded discourses." The importance of the role of food is in fact established in its opening pages, and it is employed for the initial parody of a male *Bildungsroman*. Tita's father dies suddenly of a heart attack and Mamá Elena gives birth prematurely to Tita from the shock of the tragedy. Her birth amidst a torrent

of tears on the kitchen table during the preparations of a meal, denotes at least two possible meanings. On the one hand, it establishes the groundwork for the "heartrending" existence her future holds:

Pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio. Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina. (13)

Tita was born crying while her mother was dicing a cebolla (an onion); which most likely represents the oráculo mentioned by Nacha (the cook who becomes a close companion): the prediction of Tita's dismal future without love and marriage. Since the conditions of the moment of birth have traditionally been seen in literature as representative of the course of the hero's journey, Tita's path has been clearly charted. Indeed, Tita's birth also parodies, and thereby subverts, that of El Cid, hero of the Spanish Epic that records his 'rites of passage,' beginning with his birth: *él que en una hora buena nació* (Anónimo 130). As opposed to being fortunate enough to have been born at a "good" hour, Tita has had the misfortune to be born at a "bad" hour.

The shock of her husband's sudden death affects Mamá Elena's ability to nurse the newborn. Nacha takes responsibility for her feeding and Tita is therefore raised in the kitchen among the servants. She continues to find herself in situations of despair, another important aspect of the novel of self-discovery (Felski 133). Antonio Marquet describes Tita as the "unloved" child of the house: *es una niña odiada: detestada por su hermana, vigilada estrechamente por su madre* (58). (1) Flashbacks concerning mistreatment by her mother during her childhood appear throughout the narration, until

finally, Tita's ruminations, while preparing a special dish requiring quail, clearly illustrate the tenuous relationship existing between mother and daughter. As she contemplates killing the birds, she muses,

[e]n este momento pensó en lo bueno que sería tener la fuerza de Mamá Elena. Ella mataba así, de tajo, sin piedad. Bueno, aunque pensándolo, no. Con ella había hecho una excepción, la había empezado a matar desde niña, poco a poquito, aún no le daba el golpe final. (50)

This type of introspection contributes to the journey toward self-awakening as Felski argues that "[w]hat is significant is that self-discovery is defined as a developmental process occurring over time" (139). Tita is beginning to recognize and admit the unfairness of Mamá Elena's past treatment.

Tita's despair reaches new heights when Mamá Elena ignores her pleas to marry Pedro, instead arranging a marriage between him and Rosaura. According to Felski, the major problem faced by women is generally attributed to socially constructed gender roles: "the starting problem posed is invariably that of the restrictive nature of female social roles" (133). However, in *Como agua para chocolate*, Tita is not even allotted the traditional role of housewife, a role she greatly desires; rather, she is given an even more repressing role as her mother's life-long caretaker. Ironically, since a "female identity is thus characterized as a lack, a problematic absence, existing only as a projection of male wishes and needs...." (Felski 133), Tita's dilemma is compounded. She is not even permitted the status of 'signpost' to measure Pedro's personal growth. Rationalizing that at least they will be close to each other, Pedro agrees to marry Rosaura, and Tita is thus subjected to living in the same house as the newlyweds.

Taking her own expectations - which have been formulated by her own society - into consideration, Tita's circumstances only serve to sustain her growing lack of identity. She finds tranquility in the only place in which she feels content: the kitchen where she spent most of her childhood. When Nacha dies, Tita takes over the cooking and it becomes her private domain. In contrast to the Bildungsroman, in which the male leaves home to "slay the dragon," the female on a journey of self-discovery seeks surroundings that aren't a threat to her: "a place that echoes rather than threatens her sense of self" (Felski 135). Esquivel thus keeps her heroine in a female space and, by ascribing to it monumental importance and power, she has cleverly inverted another masculine facet. The kitchen becomes the hub for the action in the novel, and it is from there that Tita controls the other characters through her cooking; as Gastón Lillo and Monique Sarfati-Arnaud point out,

[l]a cocina es espacio doméstico al que ha sido tradicionalmente confinada la mujer. La cocina y la cama, vuelve a aparecer aquí como un elemento central del mundo representado. Pero ese espacio doméstico es investido de otras funciones, y las mujeres de la obra ejercen desde allí su control. (486)

The kitchen, thus, becomes an extension of Tita, and through it Esquivel reinforces a nucleus for the community of women, a very important component for the novel of self-discovery (Ibsen 137). Felski agrees, contending that

[e]ncounters with other women also form a central part of the discovery process....the group of women providing the organic and harmonious community which opposes the rationalized world of male society. (135)

The women who make up Tita's community of support compose an eccentric group.

There are two ghosts: Nacha, whose spirit goes on to appear to Tita to offer continued support, (2) and Luz del amanecer, the ghost of John (an American doctor who takes Tita to his Texas ranch when she reaches her breaking point) Indian grandmother, and is instrumental in Tita's self-awakening process. (3) Two other primary companions are Chenchá, another servant, also very supportive of Tita, and Gertrudis, the oldest sister who experiences her own "awakening" in the novel. (4)

Even though Esquivel keeps Tita blameless from deliberate evil-doings, she equips her with the instruments to unwittingly control the other characters. Many of the dishes prepared by Tita result in consequences of one form or another to those who consume the delicacies. Through a parody of Pedro and Rosaura's elegant wedding, for example, which was planned according to *El Manual de Carreño*, "the" book of etiquette of the time period, the author provides Tita with the opportunity to inadvertently undermine her sister's wedding day. While mixing the batter for the cake, Tita cannot help but shed tears over the loss of her beloved Pedro. Because of the depth of her sadness, the addition of her tears to the other ingredients affect all of the guests; they become not only inexplicably sad, but also excruciatingly ill. Rosaura, while trying to reach a place amongst the others lined up along the riverbank to be sick, slips and slides in the overwhelming waves of vomit. Her dignity is crushed as her wedding dress is covered with the substance: "no hubo un solo pedazo de su vestido que quedara libre de vómito" (42). This occurrence clearly implies that the wedding should never have taken place, suggesting a bad omen for the marriage itself. It also provides Pedro with an excuse for postponing the wedding night: it was weeks before he "felt" well enough to consummate the marriage.

Another example of the effect Tita's food has on others is seen in an unmistakable inversion of sex-roles through the parody of a sexual conquest. The special aforementioned quail-dish, prepared with petals from roses given to Tita by Pedro, provides an unexpected opportunity for the two to unite mentally, but results in genuine physical feelings. The combination of the quail (which Tita had struggled to kill) and the rose petals (which absorbed some of her blood from thorn-pricks) proved to be a very effective union, with Tita as the aggressor:

[d]e esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual....Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor.... (53)

The role of aggressor, usually granted to the male hero is bestowed upon Tita. Controlling the sex act, it is she who penetrates Pedro through the vehicle of the food; and, in turn, Pedro's reaction seems feminine, especially in his appreciative "thank you" at the end of the episode:

Pedro no opuso resistencia, la dejó entrar hasta el último rincón de su ser sin poder quitarse la vista el uno del otro. Le dijo, 'nunca había probado algo tan exquisito, muchas gracias.' (53)

Tita and Pedro had stumbled upon a way to be together, even with others present. Gertrudis, also in attendance, is so captivated by their encounter that she also experiences similar sensations: y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida. She leaves to cool off in the outside shower, but her fevered skin begins to sizzle at the water's touch. She runs off, still

unclothed with smoke emanating from her body, and is literally scooped up, onto his horse, by a general of the Revolution, who was drawn to the ranch by the sensations radiated by Gertrudis. Thus is her escape from under Mamá Elena's dominance; the young woman eventually becomes an officer in the Revolution, responsible for leading hundreds of troops. (5)

Mamá Elena, also witness to this episode, realizes that Pedro and Tita have not overcome their feelings for each other. She had already noticed the development of a closer relationship between them since the birth of Pedro and Rosaura's baby. Rosaura had been unable to nurse Roberto, and due to the scarcity of wet-nurses, even Tita makes an attempt to feed him. She is surprised to discover that she is able to nurture the child; becoming Pedro's son's wet-nurse has drawn the two even closer. After their comportment at the table, Mamá Elena now believes it's time to take action, so she sends Pedro and Rosaura to live in the United States.

The baby dies soon after the move because "he wouldn't eat." This is the final straw for Tita as she finally breaks down at the news of his death. As tragic as this incident is, it provides the basis for Tita's salida: her ability to escape from under her mother's control, another important feature in the process of self-discovery. According to Felski, "[a] shift in physical space can be central to the process of self-discovery" (134). She is not leaving to prove herself, as does the male hero in a Bildungsroman, rather, she is being removed from the site responsible for her collapse. Because Mamá Elena displays indifference to Tita's catatonic state, John Brown, the doctor who services the pueblo, takes her to his ranch in Texas. (6) As they are leaving, Chenchu runs out to the carriage to give Tita the afghan she has been knitting since the eve of Pedro and Rosaura's

wedding. It is so long that it cannot fit inside the carriage, so it trails along the road behind it:

Chencha, corriendo y llorando a su lado, apenas alcanzó a ponerle a Tita en los hombros la enorme colcha que había tejido en sus interminables noches de insomnio. Era tan grande y pesada que no cupo dentro del carruaje. Tita se aferró a ella con tal fuerza que no hubo más remedio que llevarla arrastrando, como una enorme y calidoscópica cola de novia que alcanzaba a cubrir un kilómetro completo.

This passage brings to mind, once again, the heroes of Epic Poems; in this instance, a vision of them riding away on their horses, their cloaks trailing in the wind behind them. For Tita, however, the afghan is the external symbol of her internal journey – knitting was part of her reflection process, and its exaggerated length symbolizes the intensity of that process.

Tita is still in a catatonic state when she arrives in Texas. She refuses to speak or eat, but soon realizes through John's quiet reassurance that she is not obliged to do anything. Free from the stress and tension produced by her mother's demands, she begins to take more concentrated steps toward her self-awakening. Her greatest epiphany comes about through watching her hands move; Tita begins to understand that she is the one who controls them and thus should be able to manage her own life as well, but since her mother always directed their movements, she does not know what to do with them. As Tita begins to realize the depth of the hold that Mamá Elena has had on her, she slowly begins to recover. When she retrieves her voice, she makes two

important decisions: she will never return home and that she will marry John, who by this time has fallen in love with her.

However, Mamá Elena is paralyzed during an attack by revolutionaries and Tita doesn't hesitate to return home to care for her. Her reaction is not surprising because according to Marianne Hirsch, women do not break family ties as easily as men; however, apart from that factor, this event actually contributes to Tita's self-awakening - returning to the original site of dependency is an important step in the process. Hirsch points out that contrary to the Bildungsroman, which is linear in nature, the woman's "awakening" is distinguished by its circularity – her need for repetition (46). Indeed, Felski suggests, "[t]he heroine must become what she once was, recover an identity which is complete and self-contained, rather than contingent, and historically and socially determined" (141). Even though Tita is now the one in charge, she does remain under her mother's dominance, financially and culturally; however, this time around her emotions are in rein. Actually, Mamá Elena imagines that Tita is trying to poison her, so she gladly allows Chenchá to serve her.

Tita takes yet another step towards her self-awakening when Mamá Elena dies. Her mother takes a remedy that is supposed to counteract the poison she believes Tita is feeding her, and it ironically causes her death. While going through her things, Tita uncovers a secret that finally enables her to understand her mother - she had also lost her own true love as a young girl. He was the father of Gertrudis, but her family forbade their marriage because he was a Mulatto, and he was killed before they had the opportunity to run away together (130). Tita realizes that she had a great deal in common with her mother, and she truly mourns her death, though she does not

backslide and forgive unequivocally. She clarifies that she does not cry for the woman who treated her so badly: "Durante el entierro Tita realmente lloró por su madre. Pero no por la mujer castrante que la había reprimido toda la vida, sino por ese ser que había vivido un amor frustrado" (130). Through this incident, Esquivel not only allows Tita to display her emotional growth, but also draws attention to the fact that each generation of women has to cope with current societal and cultural expectations.

Mamá Elena's spirit continues to haunt Tita even after her death, illustrating Tita's difficulty in trying to escape her influence. Pedro and Rosaura return so that Pedro can manage the ranch, and Tita and Pedro finally consummate their love. Tita thinks she may be pregnant, triggering one of her mother's more memorable appearances in which she blames Tita for the unhappy state of Rosaura's marriage. She comes to believe that she must indeed give up Pedro: "renunciar para siempre a Pedro, pues no podía hacerle más daño a Rosaura" (61). Tita thus makes a concentrated effort to stay away from him and reaffirms her decision to marry the doctor:

It is not until Pedro is badly burnt, and Tita defiantly cares for him, that she begins to complete her self-awakening. When she stands up to Rosaura and the ghost of her mother, Tita also stands up to herself. She admits to herself that she really does love this man, even though he has displayed weakness during times when she needed him; Prince Charming has not been much of a prince - he has never stood up to Mamá Elena in defense of Tita, much less made an attempt to rescue her from the "wicked mother."

In her novel, Esquivel illustrates that the "self-awakening" process is not easy. In their introduction to *Voyage of Woman*, the editors speculate that, "it may be frustrating because in some novels it occurs in stages" (Ashland, et al, 14). This also illustrates

Rosowski's contention that the woman's "awakening" includes the recognition and acceptance of her limitations:

The protagonist's growth results typically not with 'an art of living,' as for her male counterpart, but instead with a realization that for a woman such an art of living is difficult or impossible; it is an awakening to limitations. (49)

Tita accepts that it is Pedro she loves and would rather be with him - even with limitations. They strike a bargain with Rosaura – they will fulfill their love discretely in order for Rosaura to save face, and they even agree to share in Esperanza's (the new baby) upbringing. (7) In making these decisions, Tita begins to take charge of her life and achieve autonomy. However, Esquivel parodies even this; on the night of Esperanza's wedding, when the couple are finally able to make love without fear of discovery, Pedro dies. Realizing she does not want to live without him, Tita swallows the matches she knows will ignite through the combustion provided by the heat of her body, and the two undertake their final journey through a glorious pathway created from the fireworks generated through the enormity of their love.

Through the parody of the Bildungsroman and conventional forms of female writing, Esquivel accomplishes several feats. The gross exaggeration of Tita's plight, not only mocks the male version of the hero, but also emphasizes the dilemma in which women have historically found themselves: culturally, emotionally and financially. The author places very real people in very real situations; for example, Tita lives under her mother's dominance, and when she dies, she is transferred to Pedro's. It is indeed ironic that it is from him, whom John must request Tita's hand in marriage.

By presenting Pedro as the weak character, however, and Tita as the strong one, Esquivel not only inverts traditional Mexican gender roles, but also cleverly subverts the notion of the weak woman awaiting her rescue. The role of the customary male hero is inverted to that of support to the female hero: Pedro becomes the 'signpost' of measure for Tita's personal growth. As Alberto Julián Pérez notes in his study: "El personaje femenino....es omnipotente....El personaje masculino queda marginado en la casa: no le corresponde honor, ni autoridad. Es débil, manejable, dependiente, subalterno" (51). By awarding Tita a traditionally female role, through which she functions with power and control, Esquivel undermines a "macho" ideal - the kitchen obviously represents the headquarters for her community.

In granting Tita her powers through food, Esquivel calls attention to, and reinforces, the historical importance of women. The primary indication of this is the obvious connection between the food she prepares and her herself: the food and she are literally intertwined:

Tita, too, is a succulent dish, and the text of *Como agua* is written on and with her body. She knows that creativity is as necessary in the kitchen as in the bedroom and recipes for cooking, loving, living, and writing need not be followed literally. (Glenn 45)

This type of revision of a traditionally masculine genre through traditionally feminine aspects accentuates even more the mockery of the masculine features thus eliminating the need to appropriate the language of men. According to Sklodowska, this corresponds to a standard format implemented by many contemporary female authors:

La mujer imita a los sistemas expresivos masculinos, pero sin dejarse reducir a ellos. Al contrario, la mujer descontextualiza la práctica discursiva masculina, sea por medio de una repetición juguetona, sea a través de una desautomatización (en el sentido otorgado al término por los formalistas rusos).

(145)

Esquivel clearly illustrates in *Como agua para chocolate* that women do not have to appropriate the language of men in order to create successful literature. She also undeniably succeeds in the retrieval of the essence of women's literature of the past and makes a major contribution to women's literary production of the present.

Tita's journey of self-discovery is important because of its significance for women in general. A woman should be able to pursue whichever career she desires without fear of criticism, whether it is housewife and mother or doctor. Tita emerges from her journey a complete person – a hero, who has battled her inner dragons and won. The greatest aspect of her journey, however, is that through the writing talents of Laura Esquivel, the reader has been able to accompany her.

Notes

(1). Being the youngest and least favorite of three daughters, Tita could easily be Cinderella.

(2). Tita's Godmother appears in the form of Nacha who literally raised her. She is her strongest ally against her mother and continues to appear to her after death to provide guidance.

(3). After Tita has a total breakdown and is taken to his ranch by John Brown, food again reflects its prominence in this novel. She refuses to eat and talk upon her arrival, and initially becomes aware of her surroundings through the aroma emanating from Luz de Amanecer's cooking of Indigenous foods. This affair is clearly reflected in the name, Luz de Amanecer, which literally translates to "Light of awakening/morning/dawn." The two women spend many gratifying hours talking together. Instead of having only one Godmother as is common in fairy tales, Esquivel grants Tita two of them, and it is interesting to note that they are both Indigenous.

(4). Gertrudis, the oldest sister, is the child of a mulatto, an unfulfilled love from Mamá Elena's youth. More explanation of Gertrudis appears in the development in the paper.

(5). Through Gertrudis, Esquivel subverts more literally the male hero in the Bildungsroman. She spends some time working in a brothel after she leaves home – Mamá Elena of course disowns her, but Tita remains in touch with her. Gertrudis eventually reunites with the general who absconded with her and becomes a generala in the Mexican Revolution. Multiple sexual conquests along with commanding hundreds of troops indeed invert traditional Mexican gender roles.

(6). At the news of Roberto's death Tita climbs up to the loft inhabited by pigeons, removes her clothing and wallows in their excrement. In order to demonstrate her disapproval of her daughter's behavior, which Mamá Elena considers to be extremely

inappropriate, she removes the ladder so Tita cannot climb down. By the time Chenchu is allowed to get her, Tita refuses to come down – she has entered a catatonic state.

(7). Rosaura is already telling the infant that she will never marry because she will have to remain at home to care for her mother. Tita, however, is determined never to allow that to happen. Rosaura dies before Esperanza is grown, however, so there is no danger in that occurrence. Even though Rosaura is no longer alive, Pedro and Tita remain discrete in their relationship until Esperanza's wedding day.

Works Cited

Anónimo. Poema de mío Cid. Ed. Francisco Lopez Estrada, 1987.

Ashland, Elizabeth, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Introduction. *Voyage of Woman*. Ed. Ashland, et al. Dartmouth: U of New England, 1983.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. New York: Doubleday Publishing Co, 1993.

Felski, Rita. "The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?" *Southern Review* 19 (1986): 13-48.

Glenn, Kathleen. "Postmodern Parody and Culinary Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*." *Chasqui* 23.2 (November 1994): 39-47.

Hirsch, Marianne. "Spiritual Building." *Voyage of Woman*. Eds. Elizabeth Ashland, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Dartmouth: U of New England, 1983. 23-47.

Ibsen, Kristine. "On Recipes, Reading, and Revolution: Post boom Parody in Como agua para chocolate." *Hispanic Review* 62.2 (Spring 1995): 133-46.

Leonardi, Susan J. "Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster á la Riseholme, and Key Lime Pie." *PMLA* 104 (1989): 340-7.

Lillo, Gastón y Monique Sarfati Arnaud. "Determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.3 (Spring 1994): 479-90.

Marquet, Antonio. "Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel." *Plural: Revista Cultural de Excelsior* 237 (June 1991): 58-67.

Pérez, Alberto Julián. "Como agua para chocolate: la nueva novela de mujeres en Latinoamérica." *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Eds. Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 41-59.

Rosowski, Susan J. "The Novel of Awakening." *Voyage of Woman*. Eds. Elizabeth Ashland, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Dartmouth: U P of New England, 1983. 49-68.

Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow*. Tucson: U of Arizona P, 1995.

Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics." *Twentieth-Century Literary Theory*. Ed. K. M. Newton. New York: St. Martin's P, 1988. 268-272.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 1991.

Schmidt, Heidi, "La risa: etapas en la narrativa femenina en México y Alemania. Una aproximación." *Escritura*, XVI 31-32 (enero-diciembre 1991): 247-257.

Más mujer que nadie: los retos de las mujeres en el nuevo milenio

[Mayra Santos-Febres](#)

Ensayista, Poeta

1. Pequeña Flor

Hace exactamete tres semanas me topé con un texto profundamente desconcertante. Es de esos textos que muerden alguna parte del cerebro y del pecho a la vez, no por su increíble belleza, sino por una extraña mezcla de rabia e incertidumbre. Leer fue algo parecido a ver a alguien oliéndose el cuerpo, los humores en el medio de la ciudad. Imposible no identificarse con quien se embriaga con sus propios humores. Una misma se huele, en secreto. Los humores te dicen que eres mujer, madura, en su punto para el amor, para el dolor, para la cólera. Pero, ¿olerse en la calle, a plena luz del día? Y escribir un cuento que parta de esa sensación, la vacíe en las palabras? Un texto así sólo pudo haber sido escrito por una sola persona. Clarice Lispector. Efectivamente. La cuarta página leía así:

En las profundidades del Africa Ecuatorial, el explorador francés Marcel Pretre, cazador y hombre de mundo, se topó con una tribu de pigmeos de una pequeñez sorprendente. Más sorprendido quedó al ser informado de que existía un pueblo todavía más diminuto allende florestas y distancias. Entonces, más hacia las profundidades, él fue....Entre mosquitos y árboles tibios de humedad, entre hojas ricas del verde más perezoso, Marcel se enfrentó con una mujer de cuarentaicinco centímetros de alto, madura, negra, callada. "Oscura como un

mono", informaría a la prensa y que vivía en lo alto de un árbol con su pequeño concubino. En los cálidos humores silvestres, que tempranamente maduran a las frutas y les dan una casi intolerable dulzura al paladar, ella estaba ingrávida.
(p.87)

En el cuento de Clarice Lispector, la pequeñísima mujer fue bautizada como Pequeña Flor. Despertó todo tipo de reacciones cuando su foto salió en la prensa. Despertó, por ejemplo, espanto en familias que recordaron cuánto daño hace la necesidad de amar. Despertó escozores en una señora que observaba y observaba la foto y que le echó la culpa a la primavera por tan malos pensamientos. Despertó el terror en los niños el ver a la diminuta mujer paseando su desnudez por la copa de los árboles. También despertó en una familia entera las increíbles ganas de poseer a otro ser humano. Y cito:

Y fue ahí mismo dónde, encantados, se asustaron al descubrir que ella era todavía más pequeña de lo que la más aguda imaginación inventara. En el corazón de cada miembro de la familia nació, nostálgico, el deseo de tener para sí aquella cosa menuda e indomable, aquella cosa salvada de ser comida, aquella fuente permanente de caridad. El alma ávida de la familia quería volcarse en devoción. Y quien sabe, ¿quién no deseó alguna vez poseer a un ser humano solamente para sí? (p.91)

El cuento sigue como la mayoría de los cuentos de Clarise Linspector. No pasa nada. O pasan cosas pequeñísimas, diminutas como Pequeña Flor. Nada, que el explorador la vio reír, responder con su risa a una mirada llena de pavor y de deseo que no pudo evitar dedicarle desde la superficie de la tierra de la cual se sentía dueño. Y el mundo se le cayó encima. Tuvo que huir hacia lugar seguro- la ciencia y la razón fueron su escudo.

Con estas armas comprobó la inferioridad de ese ser, lo catalogó en su lista de flores y animales y prosiguió con su empeño de desentranar los secretos del mundo.

"Oscura como un mono..." El sobresalto de esta frase me remitió a mil referencias que dolían casi igual como el cuento de Clarise Linspector. Me remitió, por ejemplo, a la historia de Saat Jee, la Venus Hotentote, descubierta por un explorador holandés durante el siglo 19. Saat Jee fue sacada de su tribu, puesta en exposición como parte de un circo rodante y, después de muerta, mostrada en vitrinas a lo largo de los siglos por algo que encontraron entre sus piernas. Una pequeña flor de carne, los labios de su vagina recrecidos a propósito por un sistema de ataduras que, al cabo de los años aumentó el tamaño de su entrepierna. Era práctica común entre las mujeres de su tribu. Tan común como el alargamiento del pene o de las orejas o del cuello. Quizás la primera cirugía cosmética de la que tenemos noticia. Pero, los científicos del Musée deL'Homme que le hicieron la autopsia a su cuerpo sin vida determinaron de esta manera que las mujeres, sobre todo las negras, estamos hechas para la carne, totalmente sumergidas en un cuerpo que se hincha como una flor devoradora y humedecida, que canibaliza toda razón. Conservaron la vulva de Saat Jee en un potecito con formal dehído, como prueba para generaciones venideras. Aún sigue allí.

Este cuento me remite también a las historias acerca del desarrollo de la ginecología y sus instrumentos de labranza- el speculum. Hace ya treinta años, Luce Irigaray dedicó un libro de teoría feminista al instrumento, desarrollando todo un discurso que conecta a la mujer con el lenguaje utilizando al speculum como metáfora para nombrar la relación de poder intrínseca en el "nombrar", es decir, el poder del lenguaje falogocéntrico, con la apropiación del cuerpo femenino por parte del patriarcado. Si el lenguaje es un

espejo, ¿cómo se refleja la mujer en él, dado el falogocentrismo que late en el centro de ese sistema de signos? Irigaray dice que de la misma manera en que una mujer se relaciona con un speculum, algo que le abre el cuerpo en dos, que no le permite verse pero sí que la vean. Desde adentro, como cosa, "oscura como un mono..."

Irigaray tenía razón. La relación entre mujer y lenguaje es problemática, más parecida a nuestra relación con un spéculum que con un espejo. Miles de ensayos, poemas y novelas se han adentrado en la exploración de dicha relación. Aquí en Puerto Rico puedo recordar tres textos seminales que afincan la discusión: "De bípeda desplumada a escritora puertorriqueña", ensayo de Ana Lydia Vega, múltiples poemas del "Sombrero de plata" de nuestra Olga Nolla y el poemario entero de Nemir Matos "Las mujeres no hablan así." Eso sin contar las innumerables tesis, monografías y prólogos escritos sobre el tema. Definitivamente, Luce Irigaray tenía razón al revisar el concepto lacaniano de relación "especular" entre el ser humano y el lenguaje. Lo que creo que Irigaray dejó fuera fue la historia de cómo se desarrolló el aparato. Fue en el Sur de los Estados Unidos. Los primeros speculums se hicieron de metal y se trataron entre las piernas de docenas de mujeres esclavas. Muchas sufrieron perforaciones en la vagina e infecciones fatales hasta que se mejoró el instrumento, que luego fuera usado en sus amas para curarles de "histeria". Todas conocemos el cuento. El remedio para la histeria en el siglo pasado consistía de la amputación del clítoris o la extracción del sistema reproductor. Aún se conoce esta operación con el nombre de "histerectomía." En fin, que el cuerpo oscuro de una mujer fue usado para "rescatar" a otra mujer de las tinieblas de su cuerpo. El cuerpo oscuro de esa mujer, que, como Pequeña Flor, como Saat Jee, vivió un momento escapada de ser comida, ingrávida entre las copas de los árboles, para pasar de

repente a ser objeto de consumo no tan sólo del trabajo, sino de la ciencia y la tecnología en Occidente.

Donna Haraway dice desde los años 80 que la tecnología es "frozen social relations", relaciones sociales congeladas, concretizadas en el hielo del metal, de los cables, de la fibra óptica. Por lo tanto, los instrumentos se pueden leer como historias de relaciones sociales y están inmersos en ellas. El *speculum* y su historia de desarrollo y aplicación encierra en sí toda una red de relaciones sociales que crean una jerarquía entre cuerpos. El cuerpo de la ciencia, predominantemente masculino, fragmentado, invisible insiste en la objetividad, en dejar afuera todo lo humano, en ceñirse al experimento. Es el ojo que mide y mira. El experimento es el cuerpo (de la mujer, de la tierra, de la enfermedad). Regular las oscuras manifestaciones de su risa. En el escalón más bajo han colocado al cuerpo racial femenino. Por ese empieza la autopsia. Allí se prueban los experimentos. En ese cuerpo mudo y oscuro, como en el de un animal, que queda al límite de la ética. Es un cuerpo que puede esconderse en laboratorios, en campos de concentración o de refugiados, en ghettos, en las trastiendas y cuartos de servicio de las casas grandes, en los arrabales de la pobreza. Su propia "oscuridad" lo camuflagea de la "esfera pública," para citar a Habermas. Lejos y por debajo de los salones donde los patriarcas exhiben a las señoras y señoritas de la casa, lejos aún de los campos donde las esposas de los agregados y peones de las fincas comparten en trabajo, por debajo, inclusive de las prostitutas, quedaba el cuerpo racial, oscuro como un mono, fuente de infinita piedad, de infinito terror, de infinito deseo, ese cuerpo ingrátido y fuera del lenguaje que llama al patriarca deseoso, o al científico curioso con el aroma de su pequeña flor. Ese aroma lo hacía "perder la razón, acceder a sus más oscuros deseos." Por que, admitámoslo, ¿quién alguna vez no ha deseado poseer por completo a un ser humano?

Pero, en el centro mismo del deseo de posesión, late la intrínseca paradoja. Para poseer a otro ser humano tienes que negarlo. Según la tradición judeo-cristiana que heredamos en Occidente, la manera consistente en despojar a un ser de su humanidad es reducirlo a ser mero cuerpo. Convertirle el cuerpo en cárcel.

2. El cuerpo como cárcel

Las mujeres y el cuerpo siempre hemos tenido una relación problemática. Tantas veces vivimos encerradas en su parcela, sin poder salir del cuerpo; tantas veces nos vimos a nosotras mismas como ofertas para la demanda de hombres, tanto quisimos convertirnos en las doncellas puras, honradas, hermosas y amantísimas. O en las seductoras hambrientas y poderosas. Por que, admitámoslo ¿quién no ha deseado secretamente ser completamente poseída? Ser poseídas, sí, que nos traten como a una mimada, consentida mascota, y así ser relevadas de la increíblemente dolorosa y solitaria responsabilidad de ser un ser cabal, capaz de tomar decisiones y afrontar consecuencias. Pero, admitamos también ¿qué mujer contemporánea se atrevería a declarar a viva voz que desea ser tan sólo eso? El siglo pasado, el XX, nos ofreció más. Nos ofreció la posibilidad de profesiones, poderes de adquisición, movilidad, control de natalidad, leyes que nos protegen, la posibilidad del deseo, la declaración legal de la igualdad. Y nos abrió bifurcó la definición de los que es ser mujer. Nos cambió los remitentes. Pero este cambio no nos ha liberado del cuerpo. Nos pasa a muchas que aún nos sentimos asfixiadas, atrapadas por el cuerpo y por la red de significados que éste teje. Es como si ahora, en los inicios del siglo XXI no pudiésemos salir de la estrecha cárcel de los cuerpos. Sabemos que el paradigma ha cambiado. Lo cambiaron las revistas de belleza cuando convirtieron en vacía "moda" los reclamos y preceptos de la segunda ola del

feminismo: la llamada liberación sexual. Allá por el año 68 empezó la remodelación del paradigma.

No fue en el 68, fue antes. Fue con el descubrimiento y masificación de la píldora anticonceptiva. Ocurría entonces que por primera vez en la historia de Occidente, toda mujer, no importa su clase o su raza, tuvo la opción de controlar su fertilidad. Claro, las Iglesias pusieron el grito en el cielo. Ahora no era Dios (ayudado por la virtud femenina) o el Estado (con la ayuda de Dios) quien decidía cuántos hijos podías parir. Ahora se podía gozar del cuerpo. Se empezó a discutir el placer femenino, nació la liberación sexual.

Muchas feministas piensan que esta historia la sabe todo el mundo. Y no es así. Mi madre creo que nunca se enteró. Ella, como muchas otras mujeres trabajadoras y "oscuras" como un mono, usaron la libertad que les ofrecía la píldora para introducirse aún más en el espacio del trabajo, para salir del ciclo de la pobreza y, a veces, cuando se le ponían viejas las pastillas anticonceptivas, para abonar las plantas. Pero el cuerpo se le seguía escurriendo de las manos, ajeno, distante y a la vez carcelario. Gozárselo hubiera sido ir en contra de todo lo que le habían enseñado. Para mi madre, ser una buena mujer- hacendosa, responsable, hogareña, fuerte, valiente, abnegada, honrada- era un paso adelante, era verse a sí misma como mujer, en vez de como bestia de carga, habitante de cloacas, sirvienta, mujer de uso, una negra o una jíbara orillera. Para las mujeres de clase obrera, lo femenino era un lujo, un privilegio, un acceso a un sistema de valoración exclusivo para las mujeres de clases más altas. Cuando llegó la liberación femenina, mi madre y muchas otras mujeres como ella, tomaron la píldora, pero no acogieron la liberación sexual. Primero, porque aquello hubiese sido abandonar el sueño

de convertirse algún día en una "señora." Segundo, porque para poder gozar del cuerpo había que asumir la responsabilidad y el reto de conocer un cuerpo que se les hacía ajeno- racialmente ajeno, clasistamente ajeno, socialmente ajeno.

Sin embargo, y sin ellas en mente, el paradigma cambió. Lo cambió *Cosmopolitan*, es decir, cuando apareció y se comercializó la imagen de la "mujer liberada." Esta mujer trabajaba, viajaba sola, salía a bares, tenía aspiraciones profesionales, sabía de finanzas, de política. Pero además, la chica Cosmo no dejaba de ser "mujer." Es decir, que esta "chica" conocía modas y maquillajes, podía cocinar platos afrodisíacos para veinte personas y, además, había descubierto más de 100 maneras de prolongar el placer de su hombre en la cama. Era la Mujer Biónica, la mujer del siglo XX. La contradicción en tacas. Nada, que el mito de la femineidad ahora salía a la calle, maletín en mano, pero sin dejar de ser mito y ahora exigiendo sus orgasmos. Y a las mujeres que hacía escasos 10 años habían adquirido el derecho de tener casa propia, ahora se les exigía salir de nuevo a la calle, a la intemperie, de donde habían llegado. Probarse fuertes, ellas que siempre lo habían sido, echar a un lado el mito de la delicadeza, ella que nunca lo habían vivido, proveerse a sí mismas, ellas que habían mantenido familias enteras, sin ayuda de un hombre, a veces a expensas de su propia sexualidad. ¡A quien rayetes les importan los orgasmos- yo lo que quiero es una cama en donde descansar!- me imagino que pensaban las mujeres trabajadoras durante la liberación sexual. Y las otras, las liberadas, las miraban con pena y les decían "pobre hermana enajenada."

Así miré yo a mi madre, yo, mujer formada bajo el nuevo paradigma de la liberación sexual. La miraba como a una mujer que soñaba a destiempo con ser una señora. La criticaba a ella sin darme cuenta de que en mí no se operó tampoco una transformación

profunda. Quizás para ella la sexualidad no era un asunto crítico. Pero para mí la sexualidad se convirtió en una asignación más que cumplir para hacerme "mujer." Ahora había que tener muchos amantes y saber complacerlos. Había que lograr orgasmos instantáneos que probaran que era merecedora del afecto de un hombre, que había vencido a mi madre, roto la cadena de las mujeres abnegadas, sufridas, inconformes y negadas a reclamar la parcela de placer que les tocaba. Pero el cuerpo, es decir, la relación personal, "sagrada," íntegra con el propio cuerpo seguía escapándoseme de las manos.

Por esa grieta entre el cuerpo dislocado y las manos anhelantes se coló la contradicción. A muchas se nos ha colado. Britney Spears se nos coló, clamándose virgen, pero vistiéndose y retorciéndose como una gata en celo. Se colaron nuestras versiones nativas de la "mujer sexual pero muy honrada" que pueblan las revistas de chismes, los videos musicales, los programas de televisión - mujeres envueltas en espumas de jabón, medio desnudas, pero con un crucifijo en el pecho. Bajo su imagen de "pin-up girl" aparecen citadas diciendo "Le doy gracias a Dios por todo lo que me ha dado." La contradicción en j-string. Nos han espetado un nuevo modelo de lo femenino- uno que conjuga la sexualidad con la desconexión con el cuerpo. Este paradigma refuerza estereotipos peligrosos- los de la mujer manipuladora, que usa su cuerpo por un lado y su "moralidad" por el otro como gancho de seducción, los de la "Lolita" de Nabokov- ingenua devoradora de hombres que no sabe lo que hace, por inmadura, por bobita o por "loca." Por ello, no puede hacerse responsable de la inestabilidad emocional que provoca. Pero esa contradicción es insostenible, y alimenta al monstruo de la violencia. No estoy acusando a la víctima. Estoy describiendo cómo algunas mujeres "jugamos" a serlo y cómo nuestra sociedad patriarcal ha encontrado nuevas maneras para

recompensar a aquellas mujeres que quieran jugar este peligroso juego. El juego de ser más mujer que nadie. De ser la mujer "perfecta."

El mercado y nuestra sociedad patriarcal posmoderna de principios de milenio ha aprendido la lección. No nos da un solo paradigma para lograr la perfección, lo civilizado y entendible. No, nuestra sociedad contemporánea cree en la diferencia. Ya desmontó la vieja jerarquía de los cuerpos decimonónicos. Nos da varias opciones a escoger. No hay trastienda donde esconder a los cuerpos primitivos. Y hay una nueva relación entre los cuerpos, la ciencia y la tecnología: una relación más cibernética, más clonada. Esta relación se basa en el consumo. A medida en que la mujer pueda y tenga más acceso para modificar y remodelar su cuerpo, para comprarse un cuerpo que después intercambiar por aceptación social, sexualidad; a medida en que una mujer contemporánea pueda tratar su cuerpo según su valor de cambio, es más mujer. Ya el cuerpo deja de ser una cárcel porque se puede tener más de uno, modificarlo a ventaja, hacerle ampliaciones y reducciones porque sí y para obtener la recompensa de la aceptación social.

La libertad profesional de muchas mujeres, nuestra libertad legal, económica y fiscal nos ha depositado de nuevo en el cuerpo. Porque ahora nos han convertido el cuerpo propio en bien de consumo. Ahora, el cuerpo como imagen es signo de "superioridad" en la medida en que está más hecho, más manufacturado, más intervenido por la tecnología. Los senos agrandados o reducidos, los tummy tucks, los tintes, uñas, narices, dientes rehechos, reconstruídos son emblemas de acceso al binomio dicotómico que divide la sociedad global entre consumidores y consumidos, entre los que tienen acceso a computadoras e internet y los que no, entre los cuerpos preclaros y liberados de

sus prelingüísticos humores y aquellos otros cuerpos oscuros y cerrados, como los de un mono- los cuerpos a los márgenes del mercado. Y créanme compañeras, quedan de esos cuerpos, quedan y son muchos, aunque no aparezcan en CNN o en el Internet, ni en tiempos de guerra. Aparentemente invisibles en la preclaridad del mundo de la imagen, los cuerpos "oscuros," los "no representados", saltan entre las copas de los árboles de una selva virtual, escondidos del imaginario colectivo colonizado por los sueños de la sociedad global. Muchos de estos cuerpos son de mujeres, mujeres que cuando son puestas frente a la cámara, nos despiertan la más infinita piedad, el más terrible terror, y los más oscuros deseos. Pequeñas flores de carne, se huelen el olor de su hambre o de su desgracias o de su alegría en plena calle, frente a nuestros ojos. Los poderes de siempre manipulan nuestras reacciones para sustentar sus planes de guerra, de exterminio, de dominación, porque, admitámoslo, ¿quién alguna vez no ha deseado poseer a un ser humano, determinar su suerte por entero, decidir por el, liberarlo de sus contradicciones, salvarlo de ser comida, tenerlo tan sólo para saciar nuestro apetito?

3. La risa de la carne.

Quizás tenga razón Gayatri Spivak, cuando hace veinte años dijo que los subalternos no podían hablar. Muchas compañeras feministas, algunas hindúes como ellas, le refutaron su posición en ese controversial ensayo de los 80 "Can the subaltern Speak?" Chandra Mohanty, por ejemplo, refutó diciendo que las mujeres subalternas, esas que quedan fuera inclusive de la esfera del feminismo, a causa de su clase y raza, acceden al lenguaje público en otras esferas a las que no tenemos acceso nosotras, las mujeres intelectuales, las escritoras, periodistas, sociólogas, las mujeres letradas que gozamos del increíble privilegio de la visibilidad y el acceso a la palabra en un mundo que

sistemáticamente reserva esos placeres para otras poblaciones. Chandra le recordó a Spivak los juntes entre mujeres intelectuales y activistas tales como el de Domitila Barrios de Chungara y Noemi Viezzer o el de Elena Poniatowska y Jesusa Palancares. O los cuentos/entrevistas de Masaweta Devi, de Nawal El Saadawi y Laura Restrepo que dieron obras en donde la escriba se ponía al servicio de la testimoniante. Durante los ochenta y noventa se puso en tela de juicio dicha relación, la impureza y el uso de estos "testimonios" para otros intereses que en nada tenían que ver con las de las mujeres subalternas. Pero ahí están. Ahí están las novelas *Me llamo Rigoberta Menchu* y *así me nació la conciencia*, *Woman at point Zero*, *Hasta no verte Jesús mío*, y muchos más. Pero quizás sea cierto lo que dice la Spivak. La relación entre lenguaje y mujer subalterna resulta en silencio. Quizás es cierto que no podamos creer en la pureza de las palabras de las pequeñas flores del mundo, que debemos dudar de la selección y edición de estos "testimonios" tal y como los editan las reporteras, las escritoras, los reportajes, la intelligentsia. Quizás los cuerpos oscuros y animales de estas mujeres que han sido racializadas, vejadas, encarceladas en su carne ya quedan fuera de lo inteligible, no puedan hablar. Tal ha sido su degradación y maltrato.

Pero pueden reír. Aquí la maestría desestabilizadora del cuento de Clarise Linspector. Pequeña Flor rió y su risa suave y calmada derrumbó el mundo del explorador. Dice Clarice de Pequeña Flor:

Metódicamente, el explorador examinó con la mirada la barriguita más pequeña de un ser humano maduro. Fue en ese instante en que el explorador, por primera vez desde que la conociera, en vez de sentir curiosidad o exaltación o triunfo o espíritu científico, el explorador sintió malestar. Es que la mujer más pequeña

del mundo se estaba riendo....Estaba riéndose cálida, cálida. Pequeña Flor estaba gozando de la vida. La propia cosa rara estaba sintiendo la inefable sensación de no haber sido comida todavía...Esa risa, el explorador, incómodo, no consiguió clasificarla. Y ella continuó disfrutando de su propia risa suave, ella que no estaba siendo devorada...

No ser devorado es el objetivo más perfecto. No ser devorado es el objetivo secreto de toda una vida. Mientras ella no estaba siendo comida, su risa bestial era tan delicada como es delicada la alegría. El explorador estaba atrapado. (p. 92)

En el 1978 Hélène Cixous escribió un ensayo muy interesante que tituló "La rire de la Medusa." La risa de la Medusa postula que las mujeres escriben desde una visión de mundo diferente de la falogocéntrica. Que nosotras no queremos "penetrar el misterio." No como Mallarmé ni como Lezama Lima, sino que nuestra relación con nuestros cuerpos nos hace pensar en el conocimiento como agua, y en la escritura como el roce de cuatro labios y miles de cilios que se manchan en su tinta cíclica para escribir, para acceder lo inteligible, el conocimiento. La Medusa ríe por que se desliza por debajo de las palabras. La petrificación de la escritura es aparente.

Pero, ¿de qué se ríe Pequeña Flor, la mujer más diminuta y animal del mundo? Las Pequeñas Flores del mundo se rién de aún no ser comida. De haberse escapado una vez más de la devoración, con su cuerpo íntegro, con su pequeño concubino, con su cría minimísima encerrada en su barriga, con la certeza del misterio más allá de las palabras. La certeza de un misterio tan oscuro como los exploradores y hombres de ciencia ven en su cuerpo. Se rien porque saben que adentro existe aún más oscuridad. Las Pequeñas

Flores del mundo rién celebrando que ese día no han sido devoradas. No han sido aún ni la comida ni la carnada. Ahí está la lección.

De más está decir que pienso que cada mujer debe elegir cómo se proyecta y que tiene derecho a hacerlo como le da la gana. De más está decir que toda mujer tiene derecho a escoger cómo vive su deseo, cómo habita su cuerpo. Pero pienso que esta decisión no es ni "individual ni privada", que está mediada por miles de transformaciones del paradigma de la femeneidad. Que, como hace años denunció Nemir Matos en su poemario "Las mujeres no hablan así," nos siguen intentando robar el cuerpo. El cuerpo no es para la familia, ni para la Iglesia, ni para la Budweiser, ni para atrapar un buen marido o escalar las esferas laborales. El cuerpo tampoco es para cumplir con ninguna ideología- ni siquiera con la de la liberación sexual. El cuerpo es la casa propia, la manera más íntegra e íntima que tenemos para relacionarnos con los demás. Es la puerta hacia la vida y las relaciones más fundamentales con los seres humanos. Creo que para acabar de crecer como mujeres tenemos que revisar las maneras en que habitamos nuestros cuerpos. No verlos como objetos de intercambio, o como encarnación de utopías, sino encontrar una manera de aprender a conocerlos. Una vez logremos esa integración real, entonces, su disfrute será profundo, íntegro, liberador. Al fin podremos todas salir de nuestras cárceles de carne.

¿Cómo podemos la mujeres visibles, las letradas, las consumistas, escaparnos de ser la carnada y la comida? No sé, quizás a través de la risa. De algo estoy segura, que hay que celebrar cada instante en que nos escapamos de la fauce, jamás pensar que la batalla está ganada. Fue hoy que nos escapamos de la fauce, hoy tan sólo. Mañana el ojo de la ciencia, del consumo, de la depredación estará dispuesto a una nueva cacería. Hay que

estar siempre dispuesta a la escapada, a la batalla. Pero sin dejar de reír. Es decir, de abandonarnos al oscuro movimiento de las cosas raras y vivas que se agitan en nuestra conciencia, más allá del lenguaje. Que no nos atrape la clasificación tampoco, una vez que aprendamos y tengamos el cuerpo. Reír, lo inefable. Hay que aprender a reírse, inclusive de este terrible juego que es creerse más mujer que nadie.

RESEÑAS/REVIEWS

A Crooked House: A Review of *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish-American Literature* by Roberto Ignacio Díaz

As in many countries and regions, the construction of Spanish American regional identity and of its constitutive national identities has frequently been linguistically based. The fact that in the foundational anti-imperialist poem "To Roosevelt" (1905) Rubén Darío would express concern over the disappearance of an "America . . . that still speaks Spanish" betrays the imbrication of language, identity, and, in this case, politics (38). (1). Therefore, Roberto Ignacio Díaz's attempt in *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature* to "reconfigure Spanish American literature as an entity with no fixed linguistic midpoint" explicitly questions this supposedly necessary association between language and regional and national identities (26). In the attempt to subvert this linkage between language and identity, *Unhomely Rooms* isolates what it calls, in an elegant and useful neologism, "heterolingual" literary works and authors. These writings, like loose strands in a tapestry, lead outside the apparently monolingual textual web of Spanish American literatures to other literary traditions, as well as helping to uncover the existence of heterolingual knots within the region's literary weave.

While Díaz mentions several heterolingual authors, such as the Peruvians Ventura García Calderón and César Moro, or the Argentines Domingo Faustino Sarmiento and Victoria Ocampo, *Unhomely Rooms* focuses its critical gaze on the Franco-Cuban María

de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, also known as the Comtesse Merlin, the Anglo-Argentine William Henry Hudson, and the Chilean expatriate in the United States María Luisa Bombal. Surprisingly, Díaz also writes about José Martí, the foundational figure of Cuban nationality and literature, and the celebrated "Boom" writers Guillermo Cabrera Infante and Carlos Fuentes. This inclusion of Martí and Cabrera Infante is a clear example of the manner in which *Unhomely Rooms* attempts to bring what is generally marginalized--Martí's and Cabrera's writings in English--to the Spanish American canonical center. In fact, by focusing on Martí's little studied English language writings, *Unhomely Rooms* not only reminds us that the Cuban poet was a heterolingual writer, but, following Gustavo Pérez Firmat's ground-breaking analyses of Cuban American culture, it also makes the point that his was "a life on the hyphen" (53). By studying Cabrera Infante's English language history of tobacco, *Holy Smoke*, and noting the importance of its references to Merlin, Díaz makes us aware not only of the presence of isolated French or English texts within Spanish American literature, but, even more significantly, that these also constitute a heterolingual tradition within the larger Spanish-language one. A similar undermining of boundaries is present in the study of Carlos Fuentes's novel *Distant Relations*, originally written in Spanish. In this story of haunted houses and households, and of the entangled relationships between two parallel Mexican and French pairs of fathers and sons surnamed Heredia, Díaz maps the many roads that in Fuentes's story and in the region's literary and political history lead into French literature.

However, in *Unhomely Rooms*, Díaz does not limit himself to identifying the existence of a heterolingual tradition in Spanish American literature. In fact, for him, "heterolingualism" is intrinsically linked with Spanish American literature from its

beginnings: "In virtually every period of Spanish America's history, one can find writers biographically linked with the continent (a term that I employ not only as a geographical, but as a cultural concept) who compose works in languages other than Spanish, or in a mixture of languages" (14). The sporadic references throughout *Unhomely Rooms* to the Inca Garcilaso de la Vega, the 16th century mestizo historian who has frequently been seen as the foundational Spanish American writer, best exemplifies the heterolingual vein already present at the "origin" of Spanish American literature. In fact, the Inca, whose literary and cultural innovations were rooted in his native knowledge of Quechua language and culture, can according to Díaz not only be seen as "a classic site of Spanish American writing," but also as "an example" for "Spanish American literary studies in this new age of multiculturalism" (89).

But Díaz's references to the Inca are also indicative of the limits he sets to his attempt at reconfiguring the study Spanish American literature. After all, the Inca claimed that his work was nothing but "a commentary and gloss" on the Spanish chroniclers of the conquest (qtd. in Díaz 88). While one can claim the Inca's work as a precocious deconstruction of Spanish historiography, the fact is that he presented it as correcting in detail, but not in substance, earlier official Spanish historiography. (2) In a similar vein, *Unhomely Rooms* does not deny the centrality of Spanish language literature. As Díaz writes: "if at first it may seem that the acknowledgment of heterolingual practices unhinges Spanish from its customary central position in literary studies, it will become apparent that the practices of writing in Spanish are still a major signifying element even in those works that shun the language" (26). In fact, following Claudio Guillén, *Unhomely Rooms* argues that Spanish American literature constitutes a system,

where "no single element can be comprehended or evaluated correctly in isolation from the historical whole" (qtd. in Díaz 24). Heterolingual Spanish American works must, therefore, be seen as part of the regional system insofar as their comprehension requires taking the latter into account.

However, as should be obvious, the relationship between heterolingual Spanish American writings and the region's literary mainstream is problematic. At the same time that these texts imply the Spanish American literary system and cannot be fully understood outside it, they deny the traditional linguistic basis on which this system is built. In order to deal with this paradox--Spanish American texts that are not written in Spanish--Díaz resorts to the Freudian concept of the uncanny as reworked by Julia Kristeva. If Freud's notion of the uncanny, as that which is both strange and familiar, leads to viewing heterolingual texts as "haunting," that is, as problematizing, even threatening, the Spanish American literary tradition; Kristeva's reworking of the concept as leading to the acceptance of "foreignness in ourselves," is seen by Díaz as permitting "a less lugubrious characterization of the nation, one that houses the foreign through a calm admittance of everything, the familiar as well as the strange" (35). Both Spanish American identity and literature are thus reconfigured to incorporate and acknowledge "paradoxical communities . . . where a plurality of races and tongues are longstanding facts in the lives of nations" (88). Thus, rather than proposing the dismantling of the building of Spanish American literature, Díaz, limits himself to describing it as a crooked house in which "unhomely rooms," long occupied by heterolinguals, exist. In fact, Guillen's and Kristeva's theorizations are, according to Díaz, perfectly compatible in that if the latter recognizes the "foreign, that is, the "uncanny," as part of the self, for the former a system is "relatively open, loose,

disjointed" and, therefore, capable of incorporating these "foreign" elements (qtd in Díaz 24).

By means of elegant readings of the texts above mentioned--as well as others, such as Lucio Mansilla's *Una excursión a los indios ranqueles*--Díaz presents a renewed vision of Spanish American literature, one which includes heterolingual texts and authors as constituting one of its permanent veins. Moreover, as we have seen, *Unhomely Rooms*, while clearly a book about literature is not shy about extending its conclusions to society as a whole. In fact, it clearly makes the point that if Spanish American literature is multilingual, this is a consequence of the multilingual and multicultural nature of the region's populations. For Díaz, Kristeva's call for "paradoxical communities are nothing new in Spanish America, where a plurality of races and tongues are longstanding facts in the lives of nations" (88). *Unhomely Rooms*'s stress on the central role played by Spanish within the region's literary system can be traced to its insistence in imagining Spanish America as a community, no matter how heterogeneous its actual populations and societies may be. As befits a study of heterolingual authors, *Unhomely Room*'s emphasis on the centrality of Spanish is grounded on the region's history and social reality rather than on an essentialist vision of identity: one could very easily imagine a future Spanish American literary system where Spanglish or even English has replaced Spanish.

However, one cannot help but question whether *Unhomely Rooms* vision of linguistic interactions in Spanish America is too upbeat. After all, the incorporation of indigenous languages and texts, not to mention populations, has throughout Spanish America been done in conditions far from harmonious, and with uneven success, even leading one to

question the existence of any regional community, no matter how "paradoxical." Díaz's reliance on Kristeva, whose notion of otherness as being a reflection of one's hidden inner "foreignness," can be seen as domesticating, even rendering the actual contact with the real-life "foreigner" unnecessary, is arguably one of the causes for this theoretical lacuna in his arguments. If Kristeva's *Strangers to Ourselves* consistently elides the actual economic realities that help explain postcolonial immigration, Díaz's lucid analysis of the cultural implications of heterolingualism does not deal in depth with the historical, political, and economic factors that underlie Spanish American heterogeneity. (3)

Furthermore, while Díaz's study successfully achieves its explicit goal of dismantling the myth of an exclusively monolingual Spanish American literature, *Unhomely Rooms* raises questions that are not fully answered regarding what determines whether a text belongs to the region's literature or not. Should one, for instance, consider as Spanish American Hemingway's *Old Man and the Sea*, with its Cuban setting and characters, or John Steinbeck's *The Pearl*, with its Mexican story and after-life as a film directed, photographed, and acted by the ur-Mexicans Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, and Dolores del Río? Is Richard Rodriguez's *Days of Obligation* with its references and even theoretical dependence on canonical Mexican authors such as Octavio Paz and José Vasconcelos part of the Mexican and Spanish American literary system? And what about Faulkner's work, which despite being clearly set in the (U.S.) American South, has been extremely influential among the "Boom" authors and which was received by Jorge Luis Borges as *criollo*. (4)

While *Unhomely Rooms* correctly dispatches Hemingway's tragic adventure into the North American literary system (23), the criteria used to judge whether a work is Spanish American or not is somewhat vague. Writing about Merlin, Díaz writes:

I will argue, that in the case of Merlin or others, the facts of biography, especially when underscored by a textual engagement with the native land should at least be seen as a call for a suspension of disbelief, a delayed judgment, until a critical act of reading has taken place that may reveal, or not, the text's possible meanings in the context of Spanish American literature. (23)

As should be obvious, if Spanish American literature is a system, biography and "critical acts of reading" are part of an impersonal writing and reading "machine"--even if it is made up of flesh and blood people--that ultimately determines what belongs to it. For instance, while Rodriguez's *Days of Obligation* is, among other things, an unexpected Californian rewriting of Vasconcelos's *The Cosmic Race*, it has, until now, been excluded from the Mexican or Spanish American literary "systems" to the chagrin of its author. (5)

These omissions are, however, marginal to *Unhomely Room*'s main purpose of bringing to the fore the region's heterolingual literary strains. And, as indicated above, Díaz's study not only convincingly shows the importance of the heterolingual past and present in Spanish American literature, but the manner in which even the core of the region's canon, as exemplified by the works of Martí, Fuentes, and Cabrera Infante, cannot be understood without reference to other linguistic and literary traditions.

Moreover, Díaz's study possesses the greatest of all critical virtues: timeliness. *Unhomely Room*'s publication seemingly coincides with a transformation of attitudes towards Spanish America's heterolinguals. This change is fueled by the breakdown of national boundaries due to the rise in legal and illegal immigration to the United States, and the creation of permanent diasporic communities which refuse to sever ties with their original homelands. A consequence of this development of "split nations," to use Román de la Campa's term, is the current desire to incorporate heterolingual authors into the regional and national canons, as manifested by the recent proliferation of studies, books, and conferences dedicated to their study. (6) For instance, Ricardo Silva- Santiesteban, writing about the Francophone César Moro, argues that "surely for us he is not a French poet, but rather a Peruvian poet whose work we wish to rescue and inscribe into our tradition" (par. 1). (7) Roberto Ignacio Díaz's careful readings and sophisticated theoretical framework in *Unhomely Rooms* help provide many of the critical tools for this process of "inscription" of heterolinguals taking place throughout Spanish America.

[Juan E de Castro](#)

Eugene Lang College

Notes

(1) In *Unhomely Rooms*, Díaz deals at some length with Darío's poem, coming to the conclusion that it "conjures Spanish America as a multiracial society predicated on the homogenizing voice of monolingualism" (74). See Díaz 61, 71-77.

(2) One must keep in mind, however, that the Inca wrote during a moment when ideological and ethnic purity were the dominant values in Spanish culture. (The Inca himself will participate in the repression of the Moriscos--the descendant of the moors--from Spain). Thus his extreme care in not directly criticizing earlier Spanish historians can be explained as responding to the actual dangers posed in being seen as non-Hispanic.

(3) Slavoj Žižek has described this transformation of the social into the psychological as one of the central problems of contemporary theory: "at the end of the day, we learn the root of postcolonial exploitation is our intolerance toward the Other, and, furthermore, that this intolerance toward the 'Stranger in Ourselves,' in our inability to confront what we repressed in and of ourselves. The politico-economic struggle is thus imperceptibly transformed into a pseudo-psychoanalytic drama of the subject unable to confront its inner traumas" (par. 12).

(4) Writing about Faulkner's *The Unvanquished* in 1938, Borges argues that "the strange world of the *The Unvanquished* is a blood relation of this America, here, and its history; it, too, is *criollo*" (186).

(5) Despite being occasionally presented in the (US) American media as "an intellectual and spiritual heir of Vasconcelos's" ("Author Savors the Melting Pot" 14), Rodriguez has "given up expecting Latin America to translate my work" ("Brown is the Color of Philosophy" 281). On Rodriguez's links with Vasconcelos, see my *Mestizo Nations* 101-118.

(6) For instance, Moro's centennial has given rise to two conferences in Lima, Peru, the "Coloquio: César Moro y la Vanguardia," on September 15 and 16 of 2003, and the "Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina," on December 2003 in Lima. But Moro is not the only heterolingual currently being honored. The conference "Narrando los Márgenes: Hudson y *The Purple Land*" is scheduled for June 2004 in Montevideo. On the concept of split states, see de la Campa 376-80.

(7) The complete quotation is as follows: "Moro raises the problem of his bilingualism. The greater part of his work was written in French and, although he's been included in some anthologies of French surrealism, surely for us he is not a French poet, but rather a Peruvian poet whose work we wish to rescue and inscribe into our tradition" (par 1; my translation).

Bibliography

Borges, Jorge Luis. "William Faulkner, *The Unvanquished*." Selected Non-Fictions. Ed. By Eliot Weinberger. Viking: New York, 1999.

Campa, Román de la. "Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries."

Comparative Literature 53.4 (2001): 373-88.

Darío, Rubén. "To Roosevelt." Trans. by Lysander Kemp. *Twentieth-Century Latin American poetry: A Bilingual Anthology*. Ed. By Stephen Tapscott. Austin: U of Texas P, 1996. 38-39.

De Castro, Juan E. *Mestizo Nations: Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: U of Arizona P, 2002.

Díaz, Roberto Ignacio. *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2002.

Rodriguez, Richard. "Author Savors the Melting Pot as the Perfect Brew." Interview with Christopher Caldwell. *Insight on the News* 4 Jan. 1993. 14-17.

---. "Brown is the Color of Philosophy: An Interview with Richard Rodriguez." Interview with Claudia M. Milán Arias. *Nepantla: Views from the South* 4.2 (2003): 269-82.

Silva-Santisteban, Ricardo. "La poesía como fatalidad." April 3, 2004.

<http://webserver.rcp.net.pe/convenios/moro/poe_prologo.htm>.

Zizek, Slavoj. "Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten *The*

Communist Manifesto for the 21st Century." *Rethinking Marxism*

13.3/4 (2001): 190-98. April 3, 2004. <<http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-have-michael-hardt-antonio-negri-communist-manifesto.html>>.

***Puente del cielo* de Adriana Díaz Enciso** (Adriana Díaz Enciso. Barcelona: Mondadori, 2003, 115pp)

La escritora mexicana Adriana Díaz Enciso publicó el año pasado su segunda novela, titulada *Puente del cielo*. Más conocida por su poesía y por las letras que le compone a la agrupación de rock Santa Sabina, Díaz Enciso forma parte de un grupo de escritores mexicanos noveles y talentosos que empiezan a ser expuestos al mercado internacional gracias a los esfuerzos de la Colección Literatura Mondadori de Autores Mexicanos. La autora de los poemarios *Sombra abierta*, *Pronunciación del deseo* y *Hacia la luz* ya tenía una novela publicada en el 2001 titulada *La sed*. En esta segunda novela, Díaz Enciso explora la temible confabulación entre Thanatos y Eros, siendo su mediador el cuerpo enfermo de Julia, su protagonista.

Julia es tan sólo el nombre de un cuerpo de mujer débil y abatido. En las páginas de esta novela lo nominal queda subyugado a la fatalidad de lo corpóreo. El lector llega a saber muy poco de los detalles que conforman su vida personal. Sólo por retazos va descubriendo los acontecimientos que irán explicando la razón por la cual la rodeaba "aquel cerco invisible", sinónimo de la sutil frontera entre la vida y la muerte. Tras una estancia indeterminada en el hospital, Julia, aquejada por una enfermedad que tampoco se nos advierte, cae atrapada en un mundo un tanto vampiresco que la mantendrá en vilo entre *el aquí* y *el más allá*. Así pues, las primeras líneas van perfilando a una persona más o menos verosímil que, a pesar de su debilidad física, decide levantarse de su lecho de enferma y tomar un autobús para llegar hasta el bar El Gato Ebrio, lugar,

nos dice la narradora, asiduo para ella y su novio. Allí verá al amor de su vida, Flavio, acompañado de otra mujer y más importante, conocerá a Julián, el hombre misterioso, terriblemente blanco y hermoso, que la acompañará por el resto de la jornada.

Dividida en nueve capítulos cortos, esta novela, desde su inicio, nos coloca al borde del vértigo. Sentimos con la protagonista ese aire raro que la circunda, la fatiga que apenas la deja estar en pie, el frío irremediable de su cuerpo, de las paredes, de las baldosas del suelo pero, sobre todo, el miedo visceral que siente al no saber lo que le está pasando.

Sólo Julián parece conocer lo que le sucede. Ángel de la guarda, de la muerte o del amor, este hombre misterioso se encargará de inyectarle vida al cuerpo de Julia cada vez que la seduce. La interacción erótica entre ambos--que mucho tiene de la llamada literatura maldita decimonónica—será crucial para que la protagonista se mantenga con "vida". Es una vida que pende de un hilo y ese hilo es Eros. Por tal razón, su sexualidad, plasmada en las sensaciones de su cuerpo atormentado por la presencia de Thanatos, es su re-creación. El cuerpo enfermo, antes yacente en la cama de un hospital, se transfigura ahora en el cuerpo seminal de la creación edénica y trata de reinsertarse en el Paraíso por medio del amor.

La descripción del entorno así como dos pasajes tipo fábula que se substraen de la historia principal nos revelan que tras la narradora hay una poeta. En especial, la historia entre tierna y tétrica que le narra a Julián sobre el conejo blanco de ojos rojos que tenía cuando niña. El aire gótico que adquiere la ciudad y la actuación casi fantasmagórica de sus personajes nos obligan a ser lectores sombríos y expectantes. A pesar de que el ritmo poético de la narración y alguna que otra frase común como "la llama encendida del amor", que repite varias veces, desilusiona nuestras expectativas de

una contundente recreación gótica, lo cierto es que la narradora logra despertar nuestra curiosidad hasta el final cuando queremos saber si verdaderamente Julia estaba viva o muerta, y si se trataba de un asesinato o un suicidio. El lector juzgará si el puente del cielo fue su dolor o la chispa vital que encendió en ella Julián.

Con la lectura de *Puente del cielo* nos hemos percatado de que hay una poética que se repite con más insistencia dentro de la literatura contemporánea escrita por mujeres; me refiero a la poética de la enfermedad. Adentrarse en la intimidad de un cuerpo lacerado por la misma y de un espíritu truncado por el dolor ha sido primordial al acercarnos a textos diversos como *Porque hay silencio* de la puertorriqueña Alba Ambert, *Vivir la vida* de la mexicana Sara Sefchovich y *Diario de una pasajera* de la chilena Agata Gligo. Habrá quienes piensen que no se trata de literatura seria sino de simples manuales de recuperación que se escriben siguiendo las modas pautadas por los vaivenes mercantiles del mundo editorial. Este no es el espacio para indagar una posible respuesta pero sí quisiéramos señalar lo curioso de tal resonancia precisamente en estos momentos históricos que vive la humanidad. Frente a la descorporalización que los avances biomédicos—alejados de una perspectiva holística—promueven, y frente a la deshumanización a la cual los cuerpos son sometidos en insensibles espectáculos televisados (piénsese en la morbosidad de cuerpos destrozados y reconstruidos en el más reciente conflicto bélico de Estados Unidos), textos como éste nos ayudan a repensar la fenomenología del dolor y a reflexionar sobre la caducidad de un cuerpo enfermo, sin restricciones de género, raza, clase o edad. Nuevamente la literatura se convierte en el espacio depurador de nuestras más abatidas experiencias humanas; esta vez de la mano de Adriana Díaz Enciso, que no sólo contribuye con un nuevo perspectivismo gótico a las letras hispanoamericanas contemporáneas sino que también

añade un nuevo título al topos de la Muerte, tan arraigado en la literatura mexicana precolombina y posterior.

[Carmen M. Rivera Villegas](#)

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez