

CIBERLETRAS

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

ISSUE 38
July, 2017

In Memoriam,

Ursula Hoffmann

TABLE OF CONTENTS

- Jorge Camacho
La India y ‘la linda criolla’: Representaciones de Cuba durante la guerra de independencia (1868-1878)
- Emil L. Cruz Fernández
Orientalismo e intertextualidad en Memorias póstumas de Brás Cubas: El delirio del protagonista como parodia del Isrā y el Mi’rāj o viaje nocturno de Mahoma
- Víctor Figueroa
Desiring Colonial Bodies in Mayra Santos-Febres's Fe en disfraz
- Sofia Kearns
La compaginación de identidades étnicas y femeninas en la poesía indígena de Liliana Ancalao y Rosa Chávez
- Oleski Miranda Navarro
Facundo grown old: racial diagnosis in Domingo F. Sarmiento's Conflicto y armonías de las razas de América

La India y “la linda criolla”: Representaciones de Cuba durante la guerra de independencia (1868-1878).

Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

Los ojos de la india (pues no pretendemos disputarla este nombre) se encontraron con los de la linda criolla.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*(1841)

El 10 de octubre de 1868, casi medio siglo después que el resto de los países latinoamericanos alcanzaron su independencia, estalló la guerra de liberación en Cuba, la cual duró diez años. En esta guerra se enfrentaron dos ejércitos, el peninsular y el separatista, y no se disputó únicamente en el terreno militar, sino también en la literatura y las imágenes visuales que se intercambiaron. En sus discursos a favor de España, las autoridades y sus partidarios llamaban a la lealtad de los cubanos contra los “hijos ingratos” que se habían revelado contra la “madre generosa,” que se lo había dado todo. Como dice Gelpí y Ferro en *Álbum histórico fotográfico*, el capitán general de la Isla en aquel entonces, Don Domingo Dulce, arengaba a los voluntarios españoles con frases como “*España, nuestra madre España*, en el difícil y peligroso trance de una regeneración inevitable, os lo agradece.” “No me falte vuestra confianza, y la bandera española, terminada que sea esta *lucha de hijos ingratos contra una madre generosa*, tremolará más brillante y esclarecida” (213, énfasis nuestro). Por esta razón, los cubanos que aspiraban a liberarse del régimen colonial tenían que empezar por desligarse de estas metáforas cargadas de españolismo, y justificaciones coloniales, y crearse otros símbolos

que los representaran. Uno de estos símbolos fue el del indígena, el de la raza “candorosa y pura,” que como ya había hecho notar José María Heredia en uno de sus poemas, era acosada por el “hierro furibundo” del español, “y como niebla al sol, desaparece.” (*Poesías*, 213). Heredia que se había exiliado en México después de fracasar la conspiración de “Rayos y Soles de Bolívar” en Cuba, fustiga con este poema a España, el “vencedor,” uniendo su propia experiencia de expatriado con la de los antiguos aborígenes de Cuba (*Poesías*, 213). Lo mismo hará Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien tuvo como maestro a Heredia en Cuba, cuando cita estos mismos versos al inicio del capítulo IX de su novela antiesclavista *Sab* (1841). En esta novela, la Avellaneda crea una alianza ideológica-familiar entre la vieja Martina, de ascendencia indígena, y el mulato esclavo, porque como dice “los hombres negros serán los terribles vengadores de los hombres cobrizos” (*Sab*, 93). De modo que una y otra vez, en los textos que hablan de Cuba y antes incluso del estallido de la guerra de independencia, se unen el pasado y el presente, se critica a España, se crean alianzas entre las razas espoleadas, y se habla de “venganza” contra la metrópoli.

Después de Heredia, las voces principales del indigenismo en Cuba serán la misma Tula, José Fornaris, Santacilia, Joaquín Luaces y Nápoles Fajardo, quienes a mediados del s. XIX recrearon en sus versos la vida de los originarios que menciona Bartolomé de las Casas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), razón por la cual tuvieron que exiliarse o fueron criticados por las autoridades del Gobierno colonial. No por gusto, el historiador español, Justo Zaragoza haciendo un repaso de los principales motivos que llevaron a la guerra en su libro *Las insurrecciones en Cuba*, decía que los jóvenes cubanos habían hecho héroes, “en su mayoría imaginarios” a los primeros habitantes de Cuba, y que, en sus escritos, personajes como

Hatuey representaban “la independencia” y eran las “víctimas de la tiranía de los conquistadores” (I: 493). Y agregaba Zaragoza, que “aquella juventud, que gran parte de ella no la componían más que los descendientes de los que mataron al deslenguado Hatuey [...] no querían descender ni de indios ni de negros,” por lo cual ni por su origen ni palabra podían aspirar a representarlos (I: 493). Su dilema, decía Zaragoza, podía resumirse en la contestación que dio un indio mexicano a un criollo, “que por ser hijo de la tierra reclamaba la propiedad de ciertos territorios, diciéndole “si tu padre no, tú ¿por qué?” (I: 494, énfasis en el original).

En efecto, al recuperar el pasado indígena para criticar a los españoles, los “siboneyistas” no hacían más que utilizar la historia como un arma de lucha, para “inventarse” una identidad que los diferenciara de España. Uno de los críticos más severos de los “siboneyistas,” fue Juan Martínez Villergas, el editor del periódico satírico *El Moro Muza* que tenía como dibujante a Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889). En una de las caricaturas de *El Moro Muza*, del 7 de noviembre de 1869, Landaluze muestra a Carlos Manuel de Céspedes, el líder de la Guerra de los Diez Años, con un carcaj lleno de flechas y montado sobre el vagón de un tren que llevaba el nombre de “Hatuey 2°” y debajo hay unas letras “PDDO” cuya pronunciación es “pedo” (44). A pesar de todo, los poemas de José Fornaris se hicieron tan populares que su libro *Cantos del Siboney* (1855), pasó por varias ediciones y los periódicos satíricos extremaron sus burlas contra él. Lo pintaban con plumas en la cabeza y en medio de la selva rodeado de caciques indígenas. Pero Fornaris, no fue el único que lo hizo tampoco. Otro escritor que no estaba asociado al movimiento siboneyista, Luis Victoriano Betancourt, escribió en la misma manigua revolucionaria, la leyenda que se titula “La Luz de Yara” que apareció

en el periódico independentista *La Estrella Solitaria* (1869-1877) de Camagüey, el 10 de octubre de 1875.

La narración está basada en un suceso del periodo de la Conquista que cuenta Bartolomé de las Casas en su libro y ha devenido desde entonces uno de las historias fundacionales de la nación. Según Las Casas, los soldados españoles tomaron prisionero al indio Hatuey, que había venido de La Española para alertar a los indígenas cubanos del verdadero propósito de los españoles. Hatuey, dice Las Casas, fue condenado a morir en la hoguera, pero antes de morir el Padre le pidió que se convirtiera al cristianismo para que fuera al cielo, a lo que Hatuey respondió que, si los españoles también iban al cielo, él no quería ir “allá, sino al infierno, por no estar donde estuviesen y por no ver tan cruel gente” (36). Coincidentemente, el suceso que cuenta Las Casas ocurrió en una localidad llamada igual a la que sirvió de centro del alzamiento en 1868: Yara. No eran los mismos lugares porque Céspedes tenía su ingenio en Manzanillo, y Hatuey fue quemado vivo en Baracoa. No obstante, el discurso independentista hace coincidir ambos lugares, y por eso, la narración de Betancourt convierte a Hatuey en “el primer mártir de la independencia de Cuba,” que los españoles “el tirano invasor” habían conquistado y esclavizado (223). En aquel lugar, según Betancourt:

Tres siglos pasaron. Una noche la luz errante se detuvo sobre el mismo sitio en que se había alzado la hoguera de Hatuey. Y en aquel momento, las palmas de Cuba, esos espectros silenciosos de los indios, sacudieron violentamente sus fantásticos plumeros. Y el éter se iluminó con una claridad pura y brillante. . . / Era la luz de Yara que iba a cumplir su venganza. /Era la cuna de Hatuey que se convertía en cuna de la independencia. / Era el Diez de Octubre. (“La Luz de Yara,” 223-24).

La importancia de esta “leyenda” radica en la capacidad y la necesidad que tenían los revolucionarios de recordar y apelar a la historia cubana para fundamentar su causa. No por casualidad, como dice Benedict Anderson en “El efecto tranquilizador del fratricidio” la Historia como disciplina académica cobró importancia a principios del s. XIX, cuando se crearon las principales cátedras en Universidades europeas como la de Berlín (1810) y la Sorbona (1812), y surgieron los grandes historiadores en este continente como Leopold von Ranke (1795–1886), y Jules Michelet (1798–1874). Como dice Anderson, Michelet se veía a sí mismo como intérprete de los acontecimientos, los actores, y los sacrificios del pasado. “Exhumaba” los muertos olvidados de la historia para demostrar la “aparición consciente de la nación francesa,” aun si estos sacrificios no fueron percibidos de esta forma por ellos (“El efecto,” 95). Nadie como Martí encarnó el ideal de “exhumar” los restos de los indígenas para que contribuyeran también a la causa de la independencia. En un artículo sobre su amigo, el doctor Fermín Valdés Domínguez, en *Patria*, lo felicita por encontrar sus huesos en una cueva cubana, y por eso lo llama:

el explorador enérgico [que] en lo más hondo y viejo de nuestro país, con ojo de hermano compasivo descubrió en las cuevas elocuentes, como si hablasen desde sus cuencas desdentadas, los cráneos de nuestra raza primitiva, que revive en sus restos leales y hermosos, y será fuerza y poesía de la patria venidera. (OC IV, 470)

Era necesario darle un cuerpo a la patria, exhumar sus huesos para que aun después de muertos fueran útiles. En consecuencia, en otro artículo que escribió sobre

Valdés Domínguez para el periódico *La Lucha* de La Habana, para reconocer su tarea de hacerle justicia a los estudiantes de medicina fusilados injustamente por los voluntarios españoles, decía el cubano: “¡pero los muertos son las raíces de los pueblos, y abonada con ellos la tierra el aire nos los devuelve y nutre de ellos” (OC IV, 357). ¿No podríamos esperar que Betancourt y otros hicieran lo mismo con los indígenas? Después de todo, en 1884 Manuel P. Delgado fundó en Cayo Hueso el periódico separatista *La Voz de Hatuey* que los cubanos literalmente hablaban por su boca.

Luis Victoriano Betancourt organiza, por tanto, la historia en una serie de eslabones encadenados por un mismo propósito y recupera al cacique para la causa independentista. Para él era tan importante como para Martí que los indios hablaran a través de sus acciones, y fijaran para la memoria de las generaciones venideras aquel acontecimiento fundacional. Para ambos la patria es un continuum, que tiene su raíz y sus muertos. Ambos habían tenido que sufrir la “destrucción” del “tirano invasor,” y Yara había sido el origen de los dos acontecimientos. Y se entiende que así sea, ya que el origen es el mito que obsesiona a todos los republicanos desde la fundación de la antigua Roma como dice James Smith en *Politics & Remembrance* (27). El pueblo de Yara, en este caso tendría la misma importancia simbólica que Roma. Ejemplificaría el inicio sagrado de la lucha de los cubanos contra los españoles al estar destinados ellos a “cumplir [la] venganza” de los nativos. Para realizar esta venganza los independentistas requerían de una memoria que no se dejara vencer por el perdón, ni el olvido. Tenían que religar el presente con el pasado, los cubanos con los antiguos siboneyes para incitar a todos a la lucha.

Las referencias a la antigua raza aborigen en el discurso independentista de la guerra, no se limita, sin embargo, a la literatura y las caricaturas satíricas. Algunos mambises creyeron incluso que el nombre “mambí” provenía de la antigua lengua aborigen. Según el soldado español Antonio del Rosal, quien estuvo 56 días prisionero de las fuerzas rebeldes en 1874, en su libro *En la manigua*, durante el tiempo que estuvo con los cubanos escuchó varias explicaciones de este nombre y entre todas, la que más se aproximaba a la verdad, según decía, era la que le dio el teniente coronel del Ejército Libertador, Saladriga. “Mambí,” decía Saladriga,

es la palabra india con que en los antiguos tiempos se designaba a los que se rebelaban contra sus caciques. Aquellos insurrectos, a semejanza de los actuales, se refugiaban en lo más espeso de los bosques, donde permanecían constantemente ocultos, sin dejarse ver más que cuando intentaban alguna fechoría. (cit. en Rosal, *En la manigua*, 248)

De este modo, “mambí” era una palabra que reflejaba su identidad, pero también la estrategia que ambos grupos usaban para luchar contra los caciques y los soldados españoles. Y agregaba Del Rosal que esta palabra fue la misma que le dieron los españoles a los rebeldes dominicanos y mexicanos durante las guerras de independencia en aquellos países (*En la manigua*, 248). En efecto, como dice Richard Gott en *Cuba, a new history*, los españoles blancos apodaron a los rebeldes dominicanos negros con el nombre de mambís, derivado de **mbi**, en referencia a su origen africano, que usaron para sugerir que todos eran criminales y bandidos, pero durante la guerra de independencia de Cuba los negros la adoptaron como un signo de distinción (73). En consecuencia, no era la palabra

“india” como pensaba Saladriga. No obstante, al estallar la guerra de 1868 los partidarios del régimen español, críticos de los separatistas, hicieron referencia también a los cubanos a través de símbolos que mostraban a Cuba como una india bajo la custodia o el cuidado de España. Al hacerlo, no hacían más que retomar la misma imagen que habían recreado los poetas cubanos, re-contextualizándola ahora de forma radical, para justificar el poder y el derecho de la metrópoli a mantener a Cuba bajo su mando. Este es el caso de la foto de la Galería Varela y Suárez aparecida en el *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba* (ilustración 1).



La foto pertenece al archivo de la guerra, y muestra el interés de los cubanos por la fotografía. En 1868, el mismo año que comenzó el conflicto bélico, se hizo la primera exhibición fotográfica en Cuba (Retter, “Cuba,” 353), y Leopoldo Varela y Solís es uno de los fotógrafos que trabaja en La Habana en aquella época en el establecimiento C.D. Fredericks y Daries. En diciembre de 1870, Leopoldo Varela anuncia que abre un establecimiento con el nombre de “Gran Galería de Varela, Suárez y Cp” (Sarmiento, “La cotidianidad” 154), y estas son las fotos que aparecen en el *Álbum* de Gelpí y Ferro. En este libro se hace un recuento de la historia de Cuba y de la guerra que todavía se estaba desarrollando desde una perspectiva aliada con el gobierno. En su forma el álbum es similar a otros que se publicaron en este tiempo en Hispanoamérica, que recogían las fotos de figuras principales del gobierno, casi siempre vestidas de militar, junto con una explicación de su participación en conflictos bélicos. Cuatro años después, en 1876, José Joaquín Ribó publicó una *Historia de los voluntarios cubanos*, en dos volúmenes, que también recoge las fotografías de este cuerpo militar en la Isla, pero no hay fotos artísticas, solo fotos de militares de cuerpo entero posando con seriedad ante la cámara. En el *Álbum fotográfico* de Gelpí y Ferro, sin embargo, sí aparecen varias fotos tomadas en estudio, y en una de ellas hay dos mujeres que representan a España y a Cuba. Una joven india representa a Cuba, y otra mayor representa a la Madre Patria. Esta última está vestida con un lujoso traje, capa larga al estilo imperial, y armadura guerrera, y a su izquierda, aparece la india con una saya de piel, un cintillo, una pluma en la cabeza y sin zapatos. Su única arma es una lanza, que aparece rota a sus pies. Ambas mujeres aparecen en el centro de la fotografía, encima de un promontorio hecho con símbolos de la

metrópoli (el escudo y el león español) y de Cuba (el tinajón de agua). ¿Qué nos dice esta foto?

Primeramente, todos los símbolos que la conforman tienen la intención de mostrar la superioridad de España sobre la Isla. Ambas están paradas sobre un montículo, donde España ocupa el lugar más alto y Cuba solo tiene puesto un pie. Este posicionamiento establece las diferencias de edad y poder entre ellas, y crea un espacio de comunión, a condición de que se respete la subordinación de una a la otra. La indígena sirve así para resaltar la distancia que había entre Cuba y España, y la necesidad que tenía una de la otra. No es la primera vez que un conjunto alegórico similar represente la unión entre ambos países, ni que la indígena represente a la América en el discurso colonial.

Esta imagen era precisamente la que acompañó la Conquista y procede del archivo europeo del s. XVI, como aparece en los grabados de Marten de Vos (1532–1603) y Adriaen Collaert (1560–1618), en donde la América es una india salvaje, semidesnuda, que lleva un carcaj de flechas, un arco sobre la espalda y plumas en la cabeza. Estas alegorías muestran, por consiguiente, a esa misma joven montada sobre el lomo de animales exóticos y salvajes como el armadillo, los caimanes, y los delfines, que remiten a un mundo de monstruos, caníbales y bestias medievales. Más tarde, con la independencia, los revolucionarios echaron mano de esta representación de la india y la pusieron junto con héroes como Bolívar para mostrar la identidad latinoamericana. Este es el caso del cuadro del pintor neogranadino Pedro José de Figuerola (1770-1836) titulado precisamente “Bolívar con la América India” (1819) (Chicangana-Bayona, “La india de la libertad”). En la Cuba colonial, esta misma representación aparece en el conjunto escultórico conocido por el nombre de “La fuente de la India,” erigido en 1837, por los

reformistas cubanos, es decir, antes incluso de que los “siboneyistas” comenzaran a escribir sus poemas. En este caso, y por ser Cuba todavía una colonia de España, Cuba-India aparece sola o junto con la reina de España como en el grabado de Víctor de Landaluze para el *Álbum Regio* (1855) de Vicente Díaz de Comas (ilustración 2).



Landaluze pudo haberse inspirado en la escultura de Giuseppe Gaggini, el autor de “La noble Habana,” para hacer su dibujo, o pudo haberse inspirado en cualquiera de las otras imágenes que aparecieron de la América-India desde el siglo XVI. No obstante, la característica principal de “La noble Habana” es el escudo de armas de la ciudad que sujeta con la mano derecha y le da su identidad local y cubana, un escudo que, sin embargo, en el dibujo de Landaluze para el *Álbum regio* se sustituye por el de España. Asimismo, en la misma ilustración de Landaluze, la india en lugar de estar acompañada por delfines, otro de los símbolos asociados con la Isla que aparece incluso en el escudo de armas de Cuba publicado por Vicente Díaz de Comas en su libro, ahora está acompañada de un enorme león, símbolo del imperio español y el poder colonial, el que mira de reojo a la muchacha.

Estas alegorías de Cuba, subrayo, tienen puntos de coincidencias, y diferencias entre ellas, de acuerdo a quienes la representan, y qué les hacen decir. Anterior a la escultura de “La noble Habana”, incluso, la Corona española le había concedido a Cuba un escudo en 1516, publicado luego en el *Mapa histórico Moderno*, donde la unión entre ambos territorios se construye a través de símbolos religiosos, y de la conquista, representados por una virgen española, la ciudad y el conquistador, símbolos todos que representaban la ley y la civilización europea. Por eso en aquel caso, la Isla es representada como otra joven blanca que lleva en una mano el arado y en la otra el instrumento para cortar el trigo. De su lado, eso sí, aparecen los atributos tradicionalmente asociados con la América: la naturaleza, la flora y la fauna autóctona como el cocodrilo, la serpiente, y los frutos que yacen a sus pies. Animales y frutos que reaparecerán en

representaciones posteriores, en forma de cornucopias, y que fueron algunas de las tantas posesiones que obtuvo la Corona durante la Conquista que todavía en aquella fecha se estaba llevando a cabo. Esta alegoría, al igual que las que aparecen en las obras que tratan de la guerra, enfatizan por consiguiente, el pacto y el balance de poderes entre ambos territorios, y dan una idea clara de la “comunidad imaginada” que deseaban crear los partidarios de la metrópoli en Cuba.

Pero en 1872 en que aparece el conjunto fotográfico de Varela y Suárez, titulado “Cuba siempre Española,” se había proclamado la extinción de los indígenas cubanos, los historiadores no los mencionaban como pertenecientes a la realidad de la Isla, y quien representaba este papel en la fotografía seguramente era una joven disfrazada que posaba ante el lente. Esta ausencia de los indios en la vida real, empero, es lo que hace posible que se conviertan en un significante vacío, y su “recuerdo” sea utilizado como arma ideológica en el combate en contra y a favor de la independencia.

En la imagen del *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba*, España está tomando del brazo a la joven, lo cual indica su resolución de mantenerla sujeta y de no soltarla, más aún cuando aparece rodeada de soldados españoles quienes alzan los brazos haciendo señales de triunfo y recibiendo la mirada cómplice de ella, que para más muestra de lealtad sostiene en su mano la bandera española. En el lado opuesto de la fotografía aparecen en el piso cuatro criollos, enemigos de España, a quienes Cuba-india no mira, ni compadece, y que supuestamente han sido matados en combate por estos mismos soldados peninsulares. Hay también balas de cañón, una lanza rota, y detrás, en retirada, una caballería mambisa, lo que hace que esta composición esté estructurada en forma tripartita, dejando un espacio entre los enemigos separados por la guerra. Este simbolismo

se refuerza, además, con el título de la fotografía que aparece justamente en medio del cuadro, encima de las cabezas de ambas mujeres, título que homologa y declara a perpetuidad el derecho de una sobre la otra, ya que como afirma el autor en el *Álbum histórico fotográfico*, esta era la única opción válida que tenían los cubanos, porque si la Isla se separaba de España regresaría a la “barbarie” como había ocurrido en Santo Domingo (8-9). En cambio, “Cuba siempre Española” era todo lo que podía alcanzar un pueblo “civilizado”: la paz, la felicidad pública, la religión católica y el progreso (10). Con esto se entendía que de ganar la independencia los cubanos, la Isla sería dominada no por indios salvajes, que ya no había, sino por los esclavos africanos que pondrían patas arriba la estructura social de Cuba, y como decía el poeta español Francisco Comprodrón (1816-1870), en *Patria-Fe-Amor. Colección de Poesías castellanas y catalanas* (1871), les arrebatarían a los criollos sus mujeres blancas (5). Este énfasis en la barbarie de los revolucionarios se repetirá en otros lugares del libro y será uno de los topos recurrentes en la literatura del momento, como ocurre en la novela de Francisco Fontanilles y Quintanilla *Autonosuya, curiosa novela político-burlesca* (1886).

En la narrativa del *Álbum histórico fotográfico*, Gelpí y Ferro recalca este miedo cuando nota la distribución étnica que existía en el país, o cuando habla de la Revolución haitiana y de los descendientes de los franceses que escaparon a Cuba, y recordaban “las horribles escenas que habían oído contar en el seno de sus familias” (48). No en vano, el autor, que también era el principal gacetillero del periódico integrista *La Prensa*, criticaba a los estados del Norte de la Unión americana por no permitirle al Sur mantener el régimen que quería (la esclavitud), y decía que al tomar Ulysses Grant la presidencia, quienes más interesados estaban en lo que iba a suceder no eran los mismos norteamericanos, era “la pequeña fracción de hijos espúreos de la Isla de Cuba, que han

concebido en mala hora y puesto en vía de ejecución el criminal proyecto de destruir todos los elementos de civilización y de progreso creados y fomentados en las Antillas españolas por la Madre Patria a costa de tres siglos de sacrificios!” (Gelpí y Ferro, *Álbum*, 200). Una y otra vez, por tanto, la guerra se entiende en términos de lealtad, civilización, barbarie y deuda, y por esta razón hay que ver el conjunto alegórico de Varela y Suárez, como un comentario indirecto sobre los negros y la “barbarie” del otro, contra la cual se destacan los blancos y los valores de la “civilización” que habían traído los españoles a América. No por gusto, todos los que combaten por la “india” son blancos, y los atributos que sobresalen en este cuadro son los del imperio español. Por eso, esta fotografía contrasta tanto con la imagen que popularizaron los cubanos rebeldes durante la Guerra de los Diez Años, donde lo que sobresale es la lucha sin cuartel contra la metrópoli, la iglesia en favor del estado colonial, y el acto magnánimo de darles la libertad a los esclavos.

El cuadro al que me refiero se titula “La República cubana,” fue impreso en 1875 (Zéndegui, *Ámbito*, 33) y ha sido escasamente comentado (ilustración 3).



Este cuadro establece algunas semejanzas con la fotografía de la Galería de Varela y Suárez aunque lo que sobresale en él son las diferencias. ¿Cuáles son éstas? En ambas

imágenes la escenografía y la disposición de los actores son las mismas: un cielo oscurecido por la guerra y bandos opuestos que luchan a cada lado. De forma contraria a como aparece en la composición fotográfica, este cuadro pone en primer plano a una criolla blanca y no a una india semidesnuda junto con la reina. La criolla está vestida a la usanza greco-romana, con una toga, sandalias, llevando en una mano el escudo nacional y en la otra la bandera cubana. A semejanza también de la foto anterior, es otra mujer quien representa la Isla. Está subida en una roca y está pisando la cabeza de un león, el otro símbolo de España que aparece en la fotografía. Al lado izquierdo del cuadro aparecen las tropas mambisas, no en retirada o dándole la espalda al público como en la composición anterior, sino yendo al ataque e incendiando un fuerte del ejército colonial. A la derecha, como en la fotografía de Varela y Suárez, están los soldados españoles quienes, amparados por la Iglesia católica, ejecutan con garrote vil a un revolucionario.

Estas similitudes y diferencias nos hacen creer que la alegoría de la “República cubana” tuvo como referente directo la foto del *Álbum fotográfico* de Gelpí y Ferro, y que el pintor se propuso responder o criticar con ella la composición pro-española. No obstante, aclaro, varias de las composiciones y litografías de la época sobre la guerra siguen esta distribución tripartita, donde ya sea la reina de España o una representación similar, ocupa el lugar central de la imagen visual y a cada lado de ella aparecen diversos símbolos u actores sociales que representan bandos e ideologías opuestas. Un ejemplo es la litografía de Muguer y Galán, que aparece en el libro de Eleuterio Llofrú y Segrera *Historia de la insurrección y guerra de la Isla de Cuba* (1872) (ilustración 4).



En esta imagen el lugar central lo ocupa España, que sujeta también con su mano derecha a la adolescente indígena (Cuba), que la mira como una hija, mientras la reina pisa con sus pies los emblemas revolucionarios: la tea incendiaria y la bandera rebelde. En esta litografía, como contraposición a la indígena, aparecen delante de la reina los símbolos con los cuales la metrópoli quería que la identificaran: los emblemas de las ciencias, la educación, el comercio y las artes, representadas por el caduceo, el compás, la palestra con los pinceles y el libro, superponiendo de esta forma nuevamente dos visiones distintas del legado colonial. Si estos últimos emblemas representaban a España y la “civilización,” los objetos que aparecen al lado de la joven remiten a la naturaleza, a la abundancia productiva de las colonias y a la barbarie.

En esta imagen, aparece sobre el mismo lado en que se apoya la india el busto de Cristóbal Colón, una de las carabelas del Descubrimiento, y el sol de un nuevo día. Al igual que ocurre con la fotografía de la Galería de Varela y Suárez, no importa que ya no existieran indígenas en Cuba, ni conquistadores en esta época. Ni que estas imágenes representaran hechos ocurridos hacía más de tres siglos. El tiempo, las razas y los géneros son los tres discursos centrales del s. XIX, que utilizarán estos artistas para resaltar las diferencias, las distancias temporales entre los dos países y los derechos que tenía España para retener a Cuba. No es un bando, sino los dos los que recurren a este archivo histórico, si se quiere anacrónico. En el caso de la alegoría de la foto de Varela y Suárez, la diversidad de tiempos o las anacronías de las figuras se nota en la misma joven vestida de india, con sus armas primitivas, y en el caso de la “República cubana”, en la vestimenta greco-romana que lleva. Si la intención de una era demostrar que la Isla le debía a España

todo de lo que podía vanagloriarse (su progreso, su religión, su ciencia y su cultura), la intención de la otra era manifestar su rechazo al sistema monárquico, a la esclavitud de los negros y su deseo de establecer una república independiente como ocurrió en el resto de los países latinoamericanos. En ambos casos son alegorías de la patria, que en el de la república cubana buscaba equiparar sus ideales con las de las antiguas repúblicas atenienses y romanas. Tomar aquellas como ejemplo, igual que hicieron los filósofos de la Ilustración en cuyos escritos se apoyaron Simón Bolívar, Vicente Rocafuerte, y Manuel Lorenzo Vidaurre y otros. Es una referencia que escoge ciertos aspectos de la república clásica en la que había siervos, razón por la cual el propio Bolívar, Céspedes, y Martí se ven como “esclavos” de España. Esto mismo habían hecho los revolucionarios franceses de 1789, quienes incluso adaptaron su moda en el vestido y el peinado a las de los antiguos griegos. Este cúmulo de ideas, por consiguiente, contrastan con las que apoyan las imágenes de Varela y Suárez, o la de Muguer y Galbán, cuyas “indias” son un recordatorio de la deuda de gratitud que los cubanos le debían a España, un recuerdo y una acción endeudante que utiliza el pasado (la memoria), para obtener un beneficio en el presente. Especialmente el segundo, en cuyo grabado paternalista queda claro que España le había enseñado a la india-niña-Cuba todo lo que sabía, y le había puesto en sus manos un pergamino para que firmara un acuerdo de perpetuidad con la “Madre Patria.” Tal mensaje se repetirá de una u otra forma en otras imágenes y narraciones de la guerra. En caricaturas y poemas en los cuales se pone en movimiento una serie de símbolos que el espectador debe interpretar y según esta interpretación compartir o rechazar la visión de los autores. En algunos casos es un comentario burlesco sobre la situación política de la Isla y los revolucionarios después de haber comenzado la guerra. En otros casos como en el *Álbum Regio* y la foto de Varela y Suárez, son formas de mostrar la subordinación

de la Isla-indígena, hermosa y tímida, a la Corona española. Su objetivo era resaltar el dominio que aún tenía España sobre la más grande y próspera de las Antillas, y mostrar la otredad radical de los cubanos frente a los españoles, el cuerpo oscuro frente al blanco, Europa frente América, y la civilización frente a la barbarie. Al identificar, por consiguiente, a Cuba con una indígena estas representaciones equiparan la Cuba precolombina con un tiempo primordial, con la naturaleza, y la sexualidad que deben ser defendidas o conquistadas con las armas.

En la fotografía del *Álbum fotográfico* de Gil Gelpí y Ferro, la representación de Cuba como india es más dramática que en las otras por la simple razón de que es una imagen de salón o de estudio, donde se distinguen mejor las tonalidades y participan personas de carne y hueso, vestidas con trajes “típicos” de cada época. Es una composición donde cada detalle está pensado para transmitir una idea, incluyendo dentro de ella símbolos que diferenciaban a ambos países o daban más valor a una parte que a la otra. Así, por ejemplo, la luz puesta sobre ambos modelos, y la bandera española que ocupa el mismo centro de la foto, como una especie de *axis mundi* imperial, sugiere las escenas de alumbramiento, victoria y revelación que eran tan comunes de encontrar en los cuadros y los poemas románticos, o sea, el lugar donde era posible la comunicación entre el cielo y la tierra, o entre Dios y sus adoradores, el primero de estos representado por la misma reina.

En la alegoría de “La República cubana,” por otro lado, la luz también viene del cielo, pero le da de costado a la patria, y se distribuye entre el martirio de un revolucionario, a quien un ángel pone un nimbo de santidad sobre la cabeza, y una familia de esclavos africanos que dan gracias a la República por haberlos liberado. La luz alumbr

la patria, y a los siervos al mismo tiempo, que mientras alzan los brazos tienen a sus pies las armas que empuñarán para luchar junto con sus antiguos amos contra España. No obstante, al igual que ocurre en la fotografía del *Álbum fotográfico* los esclavos están situados en un plano más bajo que el de la República / Corona, y los otros que participan en la guerra. Sus formas agigantadas aparecen primero para resaltar la importancia del acto magnánimo que tuvieron los independentistas con ellos, acto que se convirtió en el más importante en la historia de Cuba y que se repite con insistencia en la literatura de la guerra para recordar la solidaridad entre las razas o la “fraternidad racial” en la cual se fundó la nación. Esta imagen representa, por tanto, y le recordará al espectador quiénes eran ellos y por qué luchaban. Es otra memoria endeudante, por lo cual reaparecerá más tarde en el discurso político de la guerra de 1895 cuando incluso ya España haya abolido la esclavitud en Cuba (1886). Asimismo, la joven criolla en el centro del cuadro de la República será la heroína de varias narraciones literarias, entre ellas la de la obra de teatro “Dos cuadros de la insurrección cubana” escrita por Francisco Víctor y Valdés en Charleston, Carolina del Sur, y dedicada a la “Junta de Señoras de Nueva York.” En esta obra, Carolina, es una joven cubana que decide partir para la guerra, y al igual que la joven que sirve de modelo de la República en el cuadro, dice que llevará la bandera en el combate, e imitará a las “heroínas de Roma” y las damas “espartanas” en su valor.

Afirma:

Yo llevaré la bandera

de nuestra querida Cuba

porque libre y feliz suba

a la celestial esfera.

Ya que nuestra aurora asoma

las armas empuñaremos

y en valor imitaremos

Las heroínas de Roma.

Con eso dirá la historia

que ya las damas cubanas

han sido otras espartanas

y se han cubierto de gloria. (“Dos cuadros,” 174)

Es posible que Francisco Víctor y Valdés se haya inspirado en la misma historia de la hija de Perucho Figueredo, el autor del himno nacional de Cuba, Candelaria Figueredo, para hacer esta representación, ya que a pedido del padre, Candelaria llevó la bandera cubana en el famoso combate de Bayamo en 1868 vestida de blanco y con “un gorro frigio punzó” en la cabeza (Candelaria, 16-17). Un traje que era también una convención de la época, ya que de igual forma se representaba a la mujer como un símbolo de la libertad en los Estados Unidos, España y Francia (de donde viene el modelo) y las repúblicas hispanoamericanas. Existe, no obstante, una diferencia entre el gorro “frigio punzó,” que dice Candelaria que llevaba en la cabeza el día de la toma de Bayamo, y el

“gorro pílío”, que es el que realmente aparece en las representaciones de la libertad en estas imágenes, en el cuadro de la República cubana y en el escudo nacional. Ambos eran rojos y significaban la libertad, pero el frigio tenía unas orejeras y el pílío no (Couceiro, “Apuntes”). El gorro pílío lo usaban los libertos y los esclavos manumitidos de la antigua Roma, y es el que aparece en el cuadro de Delacroix “la libertad guiando al pueblo”. Este gorro aparece también en otros emblemas nacionales de las repúblicas hispanoamericanas (Argentina, Bolivia, Nicaragua), y en el de Cuba lleva una estrella solitaria.

Valga también decir ahora, que tanto en la fotografía que aparece en el *Álbum fotográfico* de Gelpí y Ferro como en el cuadro de la República cubana, el observador ve las escenas desde abajo, ya que ambas están subidas sobre un promontorio lo cual le da más importancia a la escena. En el caso de la imagen de la República, hay un camino que lleva al observador directamente hasta la mujer /República / patria. El promontorio sobre el que está subida se extiende desde la misma base del cuadro hasta ella lo que permite que el que mira esta imagen se sienta incluido dentro de la escena, especialmente si consideramos que este cuadro –del que solamente nos queda hoy en día una reproducción pequeña—, era mucho más grande y estaba colgado en las paredes de los clubes revolucionarios cubanos de los Estados Unidos e Hispanoamérica (Zéndegui, *Ámbito*, 33). De este modo, entre el observador y la República queda solamente un camino donde con lo primero que se topa es con los esclavos y las armas que yacen a sus pies. Así, quien estuviera viendo este cuadro debió sentir la figura imponente de la patria /mujer /república que domina la composición y mira con gesto marcial y desafiante a sus enemigos.

Para resumir y concluir, entonces, en la guerra de independencia de Cuba se enfrentan dos formas de imaginar la Patria. Por un lado, la forma integrista que ponía énfasis en la subordinación de Cuba a España, y por otro, la separatista que defendía la independencia. Las imágenes integristas hacen énfasis en la “Cuba-India” heredada de la iconografía colonial, y los independentistas utilizan como símbolo a la joven criolla ya que en ninguna de las obras de teatro mambí aparece tampoco la joven nativa representando la futura nación. Al rechazar el primer tipo de representación, los independentistas estarían desidentificándose con la Cuba del “homo silvestris” o “femina silvestris,” que pusieron en boga los grabados coloniales. En su lugar estarían favoreciendo una representación “criolla” y blanca de la patria. Si la foto del *Álbum histórico fotográfico* reduce a Cuba al cuerpo, a la naturaleza y lo animal, formas típicas de representar la América desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, los cubanos aspiraban a incluir sus propias ideas republicanas, y rasgos culturales que heredaron de los españoles. No se veían como antagónicos de la modernidad, ni del progreso. No obstante, también ellos recurrieron al archivo indigenista para encontrar argumentos de tipo afectivo o sentimental para combatir a España, y diferenciarse así de los peninsulares. La leyenda de Luis Victoriano de Betancourt es un ejemplo de cómo se sentían las víctimas del poder colonial los cubanos. Las metamorfosis de la India-Cuba-América-criolla se corresponderá, por consiguiente, con los intereses e ideologías que defendían quienes la representaban. En los años que siguieron a la independencia en 1902, por eso, esta figura con gorro rojo, toga greco-romana, y el escudo nacional representando la naturaleza de la Isla, se convertirá en la representación de la República de Cuba. Esta representación estará basada en la imagen de 1875 de la “linda criolla”, que aparece en las ilustraciones

de revistas como *El Fígaro* y que sirvió finalmente de modelo a la estatua de la república que hoy día adorna el Capitolio Nacional en La Habana.

Obras citadas

Anderson, Benedict. “El efecto tranquilizador del fratricidio o cómo las naciones imaginan sus genealogías.” *El nacionalismo en México*. Ed. Cecilia Noriega Elío. Michoacán: Colegio de Michoacán, 1992. 83-103. Impreso.

Betancourt, Luis Victoriano. “La Luz de Yara.” *Archivos del Folklore cubano*. 1. 1 (1924): 222-224. Impreso.

Camprodón Lafont, Francisco. *Patria-Fe-Amor. Colección de Poesías castellanas y catalanas*. La Habana: La Propaganda Literaria, 1871. Impreso.

Figueredo, Candelaria. *La abanderada de 1868. Autobiografía*. La Habana: Cultural, 1929. Impreso.

Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición y notas José Miguel Martínez Torrejón. Prólogo y cronología de Gustavo Adolfo Zuluaga Hoyos. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2006. Impreso.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. “La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria.” *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*. 13. 1 (Enero /julio, 2011) [En línea]

Couceiro Rodríguez, Avelino Víctor. “Apuntes en torno a las raíces independentistas latinoamericanas para los símbolos cubanos” *Letras Uruguay*. [Febrero, 2013]. [En línea]

Díaz de Comas, Vicente. *Álbum Regio*. La Habana, 1855. Impreso.

El Moro Muza, del 7 de noviembre de 1869.

Gelpí y Ferro, Gil. *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba desde su principio hasta el reinado de Amadeo I*. Habana: Imprenta La Antilla, 1872. Impreso.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab. Novela Original*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. Impreso.

Gott, Richard. *Cuba, a new history*. New Haven: Yale University Press, 2005. Impreso.

Heredia, José María. *Poesías Completas*. Selección, estudio y notas de Ángel Aparicio Laurencio. Miami: Ediciones Universal, 1970. Impreso.

Llofrú y Segre, Eleuterio. *Historia de la insurrección y guerra de la Isla de Cuba escrita en presencia de datos auténticos, descripciones de batallas, proporcionadas por testigos oculares documentos oficiales, cuantas noticias pueden facilitar el exacto conocimiento de los hechos*. vol. 4. Madrid: Imprenta de la Galería literaria, 1872. Impreso.

Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75. Impreso.

Retter Vargas, Yolanda. "Cuba." *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Ed. John Hannavy. New York: Routledge, 2008. 352-354. Impreso.

Sarmiento Ramirez, Ismael. "La cotidianidad de los ejércitos español y libertador a través de la fotografía cubana de la guerra (1868-1898)." *Islenha*. 24 (Jan-Jun 1999): 144-156. Impreso.

Smith, James Bruce. *Politics & Remembrance. Republican Themes in Machiavelli, Burke, and Tocqueville*. Princeton: Princeton University Press, 1985. Impreso.

Víctor y Valdés, Francisco. "Dos cuadros de la insurrección cubana." *Teatro mambí*. Ed. Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. 159-192. Impreso.

Rosal, Antonio del. *En la manigua: diario de mi cautiverio*. Madrid: Imprenta del indicador de los caminos de hierro, 1879. Impreso.

Zaragoza, Justo. *Las insurrecciones en Cuba. Apuntes para la historia política de esta Isla en el presente siglo*. 2 volúmenes. Madrid: Imprenta de Manuel Hernández, 1872. Impreso.

Zéndegui, Guillermo. *Ámbito de Martí*. La Habana: P. Fernández y Compañía, 1954. Impreso

Orientalismo e intertextualidad en *Memorias póstumas de Brás Cubas*:

El delirio del protagonista como parodia del *Isrā* y el *Mi'rāj* (1) o viaje nocturno de Mahoma

[Emil L. Cruz Fernández](#)

Graduate Center (CUNY)

Entre las numerosas obras que conforman el repertorio literario del novelista brasileño Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), varios estudiosos consideran que su *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881)—novela tradicionalmente ubicada por los críticos en la segunda fase literaria del autor— es una de las mejores obras de la literatura brasileña (Pinheiro Passos, 219). En esta novela emparentada con el género picaresco, el finado protagonista –Brás Cubas –desde el “más allá” cuenta su vida con humor e ironía. Su condición de difunto le otorga libertad para criticar mordazmente a ciertos sectores y personalidades de la sociedad brasileña del siglo XIX. El “difunto autor”, como se llama a sí mismo, inicia sus memorias aludiendo al día de su muerte por neumonía (un viernes de agosto de 1869). Después de dedicar los primeros nueve capítulos de la novela para dirigirse al lector sobre diversas materias, hablar de su genealogía, de su presunto “delirio” y otras cuestiones, inicia al fin la narración cronológica de su vida en el capítulo décimo a partir de su nacimiento. En la obra el escritor manifiesta una hibridez tanto conceptual como literaria porque en la misma conjuga lo occidental con lo oriental, lo folklórico con lo cortesano, lo brasileño con lo europeo y lo mítico con lo categórico. Por ello, Enylton José de Sá Rego ha anotado que “Machado de Assis produziu em seus romances da chamada segunda fase textos híbridos nos quais re-escreveu os mais importantes gêneros narrativos da tradição literária ocidental” (*O calundu e a panacéia* 188). En la hibridez del texto se destacan varios

niveles de lectura en los que el lector avisado no sólo tiene acceso a un mundo interior distinto al que a primera vista se percibe en la ficción novelesca, sino también –en ciertos aspectos –a una actitud ideológica orientalista.

En el entramado juego narrativo que caracteriza a *Memorias póstumas*, el autor tácitamente ejemplifica en ciertas cuestiones una dicotomía entre Oriente y Occidente, separación ideológica que, a mi modo de ver, está en consonancia con los discursos anglo-franceses estudiados y cuestionados por Edward Said en su libro *Orientalismo* (1978). Según el crítico, la relación tradicional entre Oriente y Occidente se ha concebido como una interacción de poder y de compleja dominación en la que Occidente ha subyugado a Oriente (25) y a la misma vez, se ha definido a sí mismo en contraposición a las imágenes, ideas y demás rasgos propios de lo que se denomina como “experiencia oriental” (20). Esta bifurcación discursiva de lo oriental y lo occidental, en mi opinión, se puede observar en la novela de Machado, a través de Brás Cubas, quien tanto implícita como explícitamente reitera su creencia en la hegemonía del pensamiento filosófico occidental sobre conceptos ideológicos orientales. Para él, las ideas europeas son racionales, bien fundadas y equilibradas, mientras que ciertas concepciones de Oriente le parecen absurdas, irracionales o enraizadas en la fantasía.

Aparte de la dialéctica orientalista que –a mi modo de ver – se establece como parte del juego narrativo del texto, desde el prólogo ficticio de la novela escrito por el propio Brás Cubas, se observa una notable admiración hacia personalidades y tradiciones literarias occidentales al aludir directamente a autores destacados tales como el francés Xavier de Maistre y el inglés Laurence Sterne; el finado alega que al escribir sus memorias desde el más allá adoptó “la forma libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre”

(2). Y es que la admiración que por estos novelistas manifiesta el protagonista de *Memorias póstumas* podría interpretarse también como reflejo del interés que Machado de Assis, autor real, sentía por dichos escritores, de los cuales toma elementos prestados no sólo en esta novela, sino también en otras de sus obras. Como ejemplo de algunas de las fuentes literarias de las que bebió Machado al redactar las memorias de un difunto, Sá Rego demuestra en su libro *O calundu e a panacéia: Machado de Assis a sátira menipéia e a tradição lucianica*(1989) que el autor brasileño toma elementos prestados de autores clásicos como Luciano y Menipo de Gadara, mientras que José Raimundo Maia Neto lo asocia con las doctrinas escépticas de Pirrón de Elis conocidas como pirronismo (89). Bluma Waddington, por su parte, en su artículo “Machado de Assis and *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*” señala las referencias directas que en la novela Brás Cubas hace a autores occidentales clásicos como Séneca y Erasmo. Sin embargo, considero que otra posible fuente literaria que Machado pudo haber utilizado específicamente en el séptimo capítulo de *Memorias póstumas de Brás Cubas* y de la cual hace parodia en su novela, se encuentra en el *Isrā* y el *Mi'rāj*, relatos de tradición islámica que aluden al viaje milagroso que durante una sola noche realizara el Profeta Mahoma desde La Meca hasta Jerusalén y luego a los siete cielos musulmanes desde donde vislumbra los infiernos. No sabemos si Machado conoció directamente algunos de los hadices u otros textos musulmanes que relatan el extraordinario periplo nocturno del Profeta, pero de no haberlos conocido posiblemente tuvo acceso a algún relato que aludía a dicho viaje mirífico, o quizás a alguna versión del controvertido *Libro de la escala de Mahoma* (1264) (3), que no es más que una traducción al castellano y al francés de un texto original árabe mandada a hacer por el rey Alfonso el Sabio durante el siglo XIII (Hyatte, 21).

En *Memorias póstumas de Brás Cubas* se destaca también la manera en la que Machado de Assis utiliza el recurso de la parodia. En un sentido general lo paródico consiste en la imitación consciente y voluntaria de un texto, un personaje o de un tema de forma irónica para manifestar cierto distanciamiento del modelo parodiado, terminando muchas veces en una transcodificación de lo original (Marchese & Forradellas, *Diccionario de retórica* 311). En la novela de Brás Cubas la parodia es un componente importante; la transcodificación o lo paródico se exhibe en diferentes niveles a lo largo del texto, en ocasiones de manera directa y otras veces indirectamente. Con respecto a la función de lo paródico en el texto y a los varios niveles en los que este recurso literario se manifiesta en dicha obra, Robert H. Moser dice que: “Brás Cuba’s parodic tone is a central feature of his narrative, one that has multiple ramifications for the reader’s relationship to the text” (*The Carnivalesque Defunto* 105). Es interesante observar los distintos niveles en los que se manifiesta lo paródico en esta obra de Machado; ya en el mismo título se percibe un dejo de parodia pues éste anuncia a los lectores que el libro que se disponen a leer es “obra de finado” (39), narrado por un “difunto autor” (41) que redacta sus memorias desde el más allá. Lo común, en la dedicatoria de un libro, es que el autor dedique su obra a personas reales, pero en esta novela híbrida y poco convencional Machado inicia al lector en un juego literario en el que aparentemente delega la redacción de dicha dedicatoria en Brás Cubas –autor ficticio – quien destina sus memorias a otro ente de ficción (al gusano, que en otro nivel de lectura podría alegorizar al propio lector o receptor de la obra). Este juego literario del que el autor se vale en la dedicatoria de *Memorias póstumas* podría verse como una forma de parodia que a su vez nos recuerda lo que hace Cervantes en ciertos capítulos del *Quijote* – la novela paródica por excelencia – en los que la línea entre realidad y ficción parece

volverse difusa y los personajes ficticios dan la impresión de salirse de la novela para manifestarse en el plano real o viceversa.

Algunos críticos de la obra de Machado de Assis han comentado sobre los diferentes niveles de lectura que se revelan en la novela: Robert H. Moser ha formulado que la obra en cuestión se puede leer “as symbolic of some universal sociological theme” o también, “as a manifestation of an identifiable philosophical position or literary mode that is characteristic of Machado’s second phase of writing” (*The Carnavalesque Defunto* 103). Por otra parte, Rogério de Almeida en su artículo “O delírio de Brás Cubas: Síntese do pensamento filosófico machadiano” propone una lectura del capítulo del delirio como un epítome del pensamiento ideológico del autor en el que implícitamente éste expresa su afiliación a varias corrientes filosóficas antiguas y modernas que, en resumidas cuentas, ostentan o promueven una filosofía trágica de la vida. Sin embargo, Almeida también alega que en todos los capítulos de *Memorias póstumas*, Machado muestra un afán por retratar la realidad misma del Brasil, excepto en el capítulo séptimo titulado “El delirio”, en el que, según el crítico, el autor se aleja del realismo que caracteriza al resto de la novela y utiliza la ficción como pretexto literario para afirmar una realidad de carácter universal que concierne a todo ser humano: la incapacidad de transformar la realidad *per se*.

Es interesante observar la propuesta de Almeida sobre la lectura del episodio del delirio como la manifestación de una visión pesimista de la existencia humana en la que Machado muestra afinidad con varias corrientes filosóficas como las del jansenismo de Pascal, el naturalismo de Montaigne y la filosofía de la voluntad de Schopenhauer. Sin embargo, debido a la riqueza que expone el texto de Machado y a la cantidad de elementos

análogos a muchos de los que se observan en los hadices o relatos musulmanes que tratan sobre el viaje nocturno del Profeta a Jerusalén y posteriormente al paraíso, propongo una lectura del capítulo séptimo de *Memorias póstumas de Brás Cubas* como una parodia del viaje nocturno de Mahoma tal cual se relata en el *Libro de la escala de Mahoma*, texto que Machado de Assis pudo haber leído en su traducción al francés. De no haber conocido directamente dicha obra escatológica, el perspicaz autor brasileño pudo haber leído o escuchado sobre el relato islámico de alguna otra fuente que hasta el momento no he logrado identificar.

Al distinguir el apartado del delirio de los demás capítulos de la obra, Machado no sólo establece en su ficción novelesca una diferencia entre lo delirado y lo real, sino que también sugiere –en otro nivel de lectura – una recreación de los prejuicios ideológicos referidos a Oriente, o sea, la dicotomía conceptual anglo-francesa vigente desde 1870 hasta la primera parte del siglo XX a la que alude Said en su citado libro, en la que, según el estudioso, lo oriental muchas veces se menospreciaba y se entendía como asunto aislado de la corriente de progreso científico y artístico propia de Occidente (*Orientalismo*, 277). Es importante señalar que la crítica ha reprochado el hecho de que en su libro *Orientalismo* Said excluyera al mundo iberoamericano, y a España, cuya relación con Oriente a través de la historia ha sido completamente distinta a la de países europeos tales como Francia e Inglaterra. El propio Said, en el prólogo a una edición en español de su estudio publicada en el 2003, reconoce esta deficiencia en su controvertido trabajo realizado a finales de la década de los setenta, alegando que por falta de conocimiento y contacto directo con España, él mismo había desatendido “la extremadamente compleja y densa relación entre España y el islam, que ciertamente no se podía caracterizar simplemente como una relación imperial” (9). El estudioso, en dicho

prólogo, reconoce que España es una excepción a sus planteamientos en torno al orientalismo anglo-francés.

Con respecto a *Memorias póstumas* de Machado, también hay que destacar que, aunque éste haya sido un autor brasileño decimonónico, el orientalismo que a mi modo de ver se manifiesta en su novela, no es el llamado “orientalismo hispánico” al que aluden importantes críticos del campo, entre ellos Julia Kushigian y Araceli Tinajero. Ambas estudiosas se han dado a la tarea de explorar la compleja relación de intercambio histórico y cultural que desde hace siglos Iberoamérica y España han tenido con el Oriente. En su estudio *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*, Kushigian explica que el mundo latinoamericano en general ha tenido con el Oriente un contacto intelectual más profundo que el que han manifestado otros países (2); este “orientalismo hispánico” se caracteriza por “an absence of condescension towards the other culture that other nations disguised in a veil of teaching ‘them’ to the more like ‘us.’ Hispanic Orientalism comprises a generosity toward and respect for, diversity” (3). Por lo tanto, si el orientalismo hispánico manifiesta una relación basada en el respeto y la generosidad hacia el otro, el orientalismo que implícitamente se exhibe en ciertos pasajes de la novela –como más adelante veremos – se presentaría desde esta perspectiva como una excepción, puesto que parece estar más en consonancia con las actitudes que Said define como propias de la interacción anglo-francesa. Asimismo, juzgo importante añadir que lo orientalista en la novela de este peculiar autor brasileño tampoco es análogo a la idealización de lo oriental y el rechazo por el viejo racionalismo europeo que, según Álvaro Manuel Machado, caracteriza al orientalismo portugués del siglo XIX (*O mito do oriente* 68-69). Al contrario, Brás Cubas en la novela exalta el viejo racionalismo europeo, mientras rechaza y se burla de conceptos religiosos orientales.

Al inicio del capítulo “El delirio” en *Memorias póstumas*, la voz narrativa le explica al lector que se dispone a relatar su propio delirio y le aconseja que “si no es dado a la contemplación de estos fenómenos mentales, puede saltarse el capítulo; yendo directo a la narración” (52). El narrador predispone a sus lectores con respecto a lo que a continuación han de leer sobre tal alucinación, indicando que lo referido no es más que el producto de un “fenómeno mental” y por ende carece de importancia frente a la totalidad de lo que aparece escrito en sus memorias. A lo largo de la narración, Brás Cubas se empeña en mostrar a sus presuntos lectores una actitud científica y de auto-crítica con respecto a su desvarío, el cual pretende describir lo más detalladamente posible para que en la posteridad la ciencia se lo agradezca. A través de estas declaraciones por parte del finado autor ficticio, Machado invita a los receptores de su obra a ser partícipes de otro más de sus múltiples juegos literarios que consiste en incentivar la curiosidad de los lectores para que éstos se interesen por lo que sucedió en la mente del protagonista. Por otro lado, el autor recrea un discurso orientalista en el que sutilmente exhibe la “actitud paternalista o cándidamente condescendiente” en boga en Occidente a finales del siglo XIX (Said, *Orientalismo* 276), precisamente durante la época en la que se redactó la novela. En la narración del delirio, Machado de Assis recopila, entrelaza, parodia y expone deliberadamente diversos elementos orientales (tanto de Oriente Medio como del Lejano Oriente), se basa en la vivencia mística y escatológica del Profeta Mahoma tal cual aparece expuesta en el *Libro de la escala* para construir la experiencia delirante del protagonista, quien desdeña lo que visualiza por considerarlo fruto de su desvarío mental. El desdén que exhibe Brás Cubas por su propio delirio podría leerse como manifestación de una visión orientalista anglo-francesa del siglo diecinueve, ya que este rechazo implícitamente denota un prejuicio hacia una corriente ideológica islámica que expone lo

que los agarenos consideran que existe en *la-hiya l-hayawān* o “más allá”. Por otra parte, la parodia que hace Machado del *Isrā* y el *Mi'rāj* del Profeta podría del mismo modo verse como una burla al texto musulmán.

Al narrar el delirio que experimenta momentos antes de su ineludible muerte, Brás Cubas relata que primero toma la forma de un barbero chino y que luego se metamorfosea en la *Summa Theológica* de santo Tomás encuadernada en (cuero) marroquí. Después de retomar su forma humana (habitual), ve llegar a un hipopótamo que lo arrebató y llevándolo sobre su lomo a una impresionante velocidad, le informa que se dirigen hacia el origen de los siglos. Luego de atravesar “el Edén” y de llegar a un lugar frío, lleno de nieve y de un silencio sepulcral, el protagonista ve aparecer ante él la visión de una inmensa figura de mujer de “ojos rutilantes como un sol” que lo deja estupefacto por unos instantes y se presenta diciéndole: “Llámame Naturaleza o Pandora: soy tu madre y tu enemiga” (54). Brás Cubas, asustado, intercambia algunas palabras con la figura femenina y cuando menos lo espera ésta extiende su brazo, lo levanta por el pelo y en ese instante el moribundo delirante logra ver de cerca el rostro de la madre-enemiga y confiesa que ante Pandora no sólo tiene la sensación de sentirse subyugado por ese ente sobrenatural, sino también dice que se “sentía el más débil y decrepito de los seres” (55). Estando frente a frente, Pandora y Brás Cubas tienen un careo en el que el hombre y la presunta divinidad exponen sus puntos de vista. Brás Cubas le dice su parecer con respecto a la vida y naturaleza de los hombres, mientras que Pandora con desdén y arrogancia responde a algunas de sus incógnitas recordándole al protagonista su indigencia ante el magno poder de ella. Momentos después, Brás Cubas cuenta cómo Pandora lo arrebató a lo alto de una montaña desde donde le muestra una condensación viva del tiempo en la que el difunto autor ve desfilar vertiginosamente todos los siglos.

Cuando por fin vería el último siglo, el moribundo enuncia que los objetos a su alrededor comienzan a cambiar de forma, su visión comienza a disolverse y el hipopótamo sobre el que anteriormente viajó comienza a achicarse hasta transformarse en Sultán, su gato.

El *Libro de la escala de Mahoma* contiene ochenta y cinco capítulos que relatan el viaje nocturno del Profeta desde la Meca hasta Jerusalén, su ascenso a los siete cielos y su recorrido por cada uno de ellos, la conversación que sostuvo Mahoma con Alá o Dios, su visión de los infiernos y posteriormente su descenso a La Meca –todo en una sola noche –. El viaje fugaz y ascensión de Mahoma a los cielos se conocen en el islam y en la literatura escatológica musulmana como el *Isrā* y el *Mi'rāj*. Según lo que narra el *Libro de la escala*, el ángel Gabriel se presenta ante Mahoma (quien se encuentra en su lecho) y lo hace cabalgar un animal mítico llamado al-Buraq (4) que –a una velocidad impresionante – traslada al Profeta a Jerusalén. Una vez en la Ciudad Santa, el Elegido reza en la mezquita -*al-Aqṣā* o “Mezquita Lejana”, después, con la guía de Gabriel sube una escalera maravillosa que lo conduce a los cielos donde habla con profetas que, según la tradición judeo-cristiana, le antecedieron, para luego conversar cara a cara con Alá mismo. Durante la conversación, Dios toca la cabeza del Profeta infundiéndole sabiduría, confirma preceptos del islam y reitera su complacencia con Mahoma, reafirmando al mismo tiempo la salvación de los musulmanes como pueblo elegido. Al final de su periplo, antes de descender nuevamente a la tierra, al Profeta le muestran los infiernos y los diversos castigos a los que serían sometidos los condenados después del juicio final. Al culminar su periplo escatológico, el Mensajero de Alá desciende cabalgando en al-Buraq, se despide de su guía Gabriel y vuelve a su casa en la Meca encontrando a su esposa Omheni durmiendo todavía; Mahoma cuenta a mucha gente lo acontecido durante su extraordinario viaje nocturno, algunos le creen, otros no.

En su libro *A Theory of Parody* Linda Hutcheon afirma que “in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion” la parodia consiste en “repetition with difference”, y añade que al momento de hacerse parodia “one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous” (32). En ciertas partes del capítulo séptimo de *Memorias póstumas*, Machado expone lo que en un nivel de lectura podría leerse como una repetición caricaturesca de sucesos cuya fuente podría encontrarse en el *Libro de la escala de Mahoma*; sin embargo, cuando no se conoce la fuente textual original puede que dichas repeticiones satíricas provoquen risa en los lectores y en tal caso lo que se lee podría interpretarse como un simple aditamento humorístico. A esto se refiere Hutcheon cuando, con respecto al lector incapaz de apreciar elementos paródicos en un texto, dice: “if the readers miss a parodic allusion, they will merely read the text like any other: the pragmatic ethos would be neutralized by the refusal or inability to share the necessary mutual code that would permit the phenomenon to come into being” (*A Theory of Parody*, 94). Pero cuando quien lee reconoce la fuente literaria del texto en cuestión, el efecto en el lector es distinto porque lo humorístico surge del conocimiento de la obra original, en este caso, el lector, consciente de la ironía o ridiculización, participa en el juego literario pautado por el autor: el juego de la parodia.

Ya hemos hablado de la posibilidad de que Machado de Assis haya utilizado el *Libro de la escala* como fuente del capítulo siete de su novela, en tal caso es incuestionable que en su texto haya hecho cambios que distancian su narración decimonónica del relato musulmán original, manifestando paralelismos distorsionados que le permiten al conocedor del texto medieval ver lo paródico en dicho capítulo de la novela. A continuación presentamos algunos de los paralelismos que se observan entre la traducción medieval del rey Alfonso X y el texto machadiano con sus respectivos giros

textuales: a) en vez del animal mítico que transporta al Profeta Mahoma y del ángel Gabriel que le sirve de guía, Brás Cubas cabalga un hipopótamo (5) que lo traslada y al mismo tiempo le informa hacia dónde se dirigen; b) en vez de dialogar armoniosamente con una figura de Dios masculina como lo hace el Profeta, Brás Cubas arguye con una especie de divinidad femenina llamada Pandora o Naturaleza (6); c) si Alá es misericordioso y clemente con su elegido, Pandora trata con desdén a Brás Cubas –pues lo considera un gusano – y al mismo tiempo declara ser su madre y enemiga; d) si al tocarle delicadamente la cabeza al Profeta, Alá le infunde sabiduría inmensurable, Pandora al levantar a Brás Cubas por el pelo incrementa su confusión; e) al final de su periplo, Mahoma ve imágenes detalladas de lo que le sucederá a quienes vayan a los infiernos, mientras que Brás Cubas ve desfilar ante él una condensación de todos los tiempos que no logra ver bien debido a la velocidad con la que se mueven los siglos. Son estos algunos de los pasajes del capítulo “El delirio” en los que Machado no sólo utiliza el recurso literario de la intertextualidad, sino también una inversión irónica de algunos de los eventos narrados en el texto original (del *Libro de la escala de Mahoma*) y que podrían interpretarse como parodia. Es interesante también observar que en ambos textos dichas analogías se presentan casi en el mismo orden.

Al inicio del capítulo séptimo, Brás Cubas dice: “Que conste, todavía nadie relató su propio delirio; lo hago yo y la ciencia me lo agradecerá...” (52). En este primer párrafo del capítulo “El delirio”, Brás Cubas intenta predisponer al lector preparándole a leer un evento que en su mundo ficticio (el creado por Machado) no es real, sino una experiencia que surge a raíz de una alucinación. La voz narrativa también alega que la ciencia agradecerá el hecho de que él narre detalladamente lo que vive durante dicho estado de trance porque lo ocurrido es tan sólo un fenómeno mental. Si se lee el capítulo séptimo

de *Memorias póstumas de Brás Cubas* como parodia del *Libro de la escala de Mahoma*, la alucinación del protagonista podría percibirse como una crítica, burla o menosprecio no sólo a la experiencia mística del Profeta, sino también a las experiencias místicas en general, como tradicionalmente se han concebido en la literatura y la religión (7). Debido a la analogía que existe entre delirio y experiencia mística, pues ambos términos conciernen estados alterados de conciencia, pareciera que de forma implícita Machado de Assis intentase dar una explicación simple a aquello que se ha considerado un misterio. En otras palabras, el autor a través de su parodia podría estar haciendo un intento de desmitificar la experiencia mística, algo que durante siglos muchas tradiciones religiosas han considerado inefable debido al carácter sagrado que se le ha adjudicado.

Por otra parte, el desdén a estas experiencias escatológicas o místicas que a su vez encierran conceptos filosóficos, orientales en su naturaleza, podría entenderse como manifestación de una noción orientalista más afín con las nociones anglo-francesas decimonónicas, puesto que Brás Cubas en su arrogancia de hombre occidental se considera lo suficientemente competente para darle –según su punto de vista –una interpretación “coherente”, y de acuerdo con Said, uno de los elementos que ha caracterizado al orientalismo anglo-francés es la idea o noción de que Occidente tiene la capacidad de interpretar y definir lo oriental (*Orientalismo*, 90). Este entendimiento era muy diferente al llamado orientalismo hispánico del siglo XIX, en el cual, según Kushigian, escritores oriundos de las naciones latinoamericanas recién-independizadas recapturaban una mística propia de Oriente que les servía para celebrar una realidad fantástica que les era tanto exótica como familiar, concepción que al mismo tiempo les permitía expresar su desconcierto por la pérdida de la fe en los valores propiamente occidentales (*Orientalism in the Hispanic* 7-8). El distintivo orientalismo de Brás Cubas

en la novela en cuestión manifiesta una actitud opuesta a los planteamientos generales del orientalismo decimonónico en Latinoamérica investigado por Kushigian, puesto que en su *Memorias póstumas* el “difunto autor” brasileño se vale de aspectos que aluden a la mística oriental para resaltar ciertas concepciones de Occidente que, como se ha dicho, considera superiores.

Aparte de desmitificar e intentar dar una explicación lógica a una realidad trascendental etiquetada tradicionalmente por la religión y la literatura mística como indescriptible, a través de su parodia y su crítica oculta a lo místico, Machado podría también estar manifestando su escepticismo religioso, que según José Bettencourt se acentuó en el autor brasileño gracias a las influencias literarias que en él ejercieron autores como Sterne, Stendhal y Xavier de Maistre (*Machado of Brazil* 118). En el capítulo del delirio en *Memorias póstumas*, Machado de Assis no critica directamente las prácticas religiosas musulmanas; sin embargo, la parodia que hace del viaje nocturno del Profeta nos hace pensar en la posibilidad de que el autor desdeñara esta experiencia mística, no por ser propiamente musulmana, sino por ser religiosa. También hace alusión a una experiencia escatológica (o de ultratumba) que directa o indirectamente puede asociarse con doctrinas y creencias por las que en varias de sus obras Machado sí ha mostrado desestima. Según Robert H. Moser, en algunas obras el autor brasileño manifiesta su menosprecio hacia el espiritismo, práctica religiosa muy de moda en Brasil durante el siglo XIX; con respecto a esta creencia popular, en su libro *The Carnavalesque Defunto*, el destacado profesor de la Universidad de Georgia dice que “Machado held Spiritists and Spiritist doctrines in low regard, judging by the disparaging references he makes to the movement in his novels, chronicles and short stories” (113-114). Moser también sostiene que en cuentos como “A segunda vida” y “Uma visita de Alcibíades” Machado de Assis

critica el interés de la sociedad brasileña de su época por el espiritismo o lo oculto y asocia dicha práctica espiritual con la demencia (115-117).

Machado de Assis no sólo muestra menosprecio hacia las prácticas espíritas y espiritistas tan de moda en su época, sino también hacia las religiones en general; en el capítulo CLVII de *Memorias póstumas*, el “difunto autor” manifiesta un rechazo abierto hacia las religiones organizadas y parece ponerlas a todas en una misma urna cuando, refiriéndose a éstas Brás Cubas declara: “El cristianismo es bueno para las mujeres y los mendigos, y las otras religiones no valen más que ésa: corren parejas en vulgaridad o blandura. El paraíso cristiano es un digno émulo del paraíso musulmán; y en cuanto al nirvana de Buda, no pasa de una concepción de paralíticos” (279-280). Llama la atención el hecho de que a pesar de su marcado escepticismo en cuanto a lo religioso, Machado en su obra también muestre cierto interés por el tema de lo escatológico. Como acabamos de observar, el protagonista declara que el paraíso cristiano es una imitación del paraíso musulmán. Esta declaración de Machado por boca del personaje principal sugiere cierta sapiencia del autor sobre doctrinas referentes a la escatología musulmana. Y el conocer algo sobre sobre escatología islámica, por lo general implica tener noticia sobre el *Mi ‘rāj* o viaje milagroso de Mahoma a los cielos, que de acuerdo con la orientalista alemana Annemarie Schimmel, aparte de ser el relato islámico más conocido, ha sido también el más estudiado por los historiadores y eruditos, y el que a lo largo de siglos ha suscitado más debates y controversia (*And Muhammad* 161). Interesante también es destacar que en su ficción novelesca Machado hace alusión directa a lo que treinta y ocho años más tarde, en 1919, Miguel de Asín Palacios expondría en su libro *Escatología musulmana en “La Divina comedia”*, estudio en el que el destacado crítico demuestra la influencia y transmisión de modelos escatológicos islámicos en la Europa cristiana y en

el poeta medieval Dante Alighieri. Una de las premisas que el estudioso español expone con ahínco es que el concepto del paraíso y del infierno cristianos proceden directamente de la concepción musulmana. El hecho de que en *Memorias póstumas*, Machado de Assis en pocas líneas aluda a lo que años después concluiría Asín Palacios en su controvertido estudio, sugiere que este autor brasileño era un lector perspicaz y que tenía conocimiento –o al menos había leído ampliamente –sobre escatología musulmana y cristiana.

Si concordamos con Linda Hutcheon cuando alega que la parodia es “another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (6), el capítulo del delirio podría verse como una repetición crítica y distante del texto musulmán en la que el autor: a) recrea la dicotomía antigua entre Oriente y Occidente en la que se reitera la noción de la hegemonía del pensamiento filosófico occidental sobre el pensamiento oriental, b) muestra su escepticismo religioso, c) alude al tema del destino incierto del hombre y d) implícitamente, incentiva al receptor de la obra a formular preguntas de carácter existencialista, similares a las que le hace Brás Cubas a Pandora. Una de las maneras en la que podemos observar cómo el autor alude al tema de la incertidumbre en el texto es observando detalladamente lo que le sucede a Brás Cubas y contrastar su experiencia con la del Profeta Mahoma, en el momento en que ambos se entrevistan con sus respectivas divinidades. En el capítulo cuarenta y nueve del *Libro de la escala*, el Profeta, al narrar lo que le sucede cuando se encuentra en presencia de Alá, dice: “Our Lord placed His hand upon my head so that I felt the coolness of His hand within my heart. Forthwith He taught me all knowledge, so that I knew everything that ever was and will be henceforth” (157). Es interesante subrayar que en el mencionado capítulo el diálogo entre Dios y Mahoma es mínimo porque al tocarle la cabeza, Alá le otorga al Profeta el don de la omnisciencia y, por ende, éste tiene acceso a

todo el conocimiento del universo, y por lo tanto, las palabras entre Creador y criatura sobran. En su entrevista con Alá, Mahoma llega a un estado de perfección y bienaventuranza en el que no existen la duda ni el miedo que –según la noción islámica– escuecen el alma de la gente común y corriente.

A diferencia de Mahoma, en el capítulo del delirio, Brás Cubas se muestra ansioso y lleno de dudas que Pandora no ahuyenta porque como sabemos, es totalmente indiferente a lo que le ocurre al protagonista. En vez de otorgarle sabiduría, conocimiento y la certeza de un futuro prometedor, como lo hace Dios con el Profeta en el *Libro de la escala*, Pandora más bien fomenta las dudas del difunto autor dejándolo herido por las flechas de la incertidumbre. Brás Cubas es consciente de sus dudas y durante su delirio se atreve a cuestionar a Pandora y le dice directamente lo que opina de ella: “¿Naturaleza tú? La Naturaleza que yo conozco es sólo madre y no enemiga; no hace la vida un flagelo ni, como tú, lleva ese rostro indiferente como el sepulcro” (55). Pandora responde a Brás Cubas con desdén e ironía: “Yo no soy solamente la vida; soy también la muerte, y tú estás a punto de devolverme lo que te presté. Gran lascivo, te espera la voluptuosidad de la nada” (56). En estas líneas encontramos una confrontación en la que Brás Cubas aparece como arquetipo del hombre idealista que imagina una realidad benévola y a favor del individuo, mientras que Pandora ejemplifica la naturaleza objetiva, tal cual es: imparcial y totalmente ajena a todos anhelos del ser humano.

Este pasaje entre Pandora y Brás Cubas, a mi modo de ver, ilustra también una experiencia mística al revés, en la que el delirante y pseudo-místico protagonista se tropieza con la realidad objetiva. De acuerdo con el filósofo y orientalista Frithjof Schuon, se tiene por axiomático que los místicos de todas las tradiciones religiosas son seres

privilegiados, puesto que estos arbitrariamente reciben la gracia de ser escogidos por la Providencia para que puedan percibir o vislumbrar “directamente” lo Divino (*The Transcendent* 31). Es decir, lo Providencial elige al devoto para que viva la experiencia catalogada como mística porque, según Schuon, “the finite cannot choose the Infinite” (13). En tal experiencia –que como sabemos es siempre subjetiva –el místico tiene un vislumbre del mundo trascendental, vivencia que implícitamente propone el regreso a esta realidad trascendente después de la muerte física. Entonces, desde la perspectiva del místico, Dios se muestra como su aliado y protector, pues lo ha glorificado al concederle la gracia de elevarlo junto a Él al plano Trascendente. Sin embargo, Brás Cubas que en la aludida escena busca esa Realidad sagrada y maternal que se supone favorece al hombre, se encuentra con la cruda verdad de que ésta no es más que una utopía del ser humano que no quiere mostrarse conforme con la finitud y nulidad propias de su ser. Desde este entendimiento Pandora aparece como una desmitificación de lo Providencial.

La intertextualidad es uno de los elementos que más llama la atención en *Memorias póstumas de Brás Cubas*. La novela está plagada de referencias directas e indirectas a textos literarios de distintas épocas y tradiciones. Con respecto a la intertextualidad en la novela en cuestión, Gilberto Pinheiro Passos ha comentado que: “The deceased narrator’s use of foreign text is fascinating. It allows him to deploy his formidable arsenal of erudition and provides a contrast to the humdrum life described in the text” (*The Posthumous Memoirs*, 218). Aparte de mostrar su copiosa erudición y sobresaliente creatividad, en el capítulo del delirio, Machado hace referencias directas a personajes y motivos literarios de la Biblia, el Corán, la literatura escatológica musulmana y la literatura clásica griega, como si a través de estas alusiones él intentase sugerir que

más que una separación entre Oriente y Occidente existe una realidad universal que nos concierne a todos. Una de las maneras en las que el autor presenta en el texto esta idea de unión o integración se puede observar en el segundo párrafo del capítulo séptimo cuando Brás Cubas narra que primero toma la forma de un barbero chino panzón que rasura a un congénere que le paga el trabajo hecho con “pellizcones y confites”; Brás Cubas luego cuenta: “Inmediatamente después, sentí que me transformaba en la *Summa Theologica* de Santo Tomás, impresa en un volumen, y encuadernada en [cuero] marroquí...” (52). Al decir que el protagonista sufre una metamorfosis en la que se convierte en la *Suma teológica* encuadernada en cuero marroquí, el autor nos muestra una imagen que integra dos elementos de tradiciones distintas y que se han concebido como contradictorias. No deja tampoco de llamar nuestra atención el hecho de que en un mismo capítulo, Machado parodie un texto escatológico musulmán, y a la misma vez, aluda directamente al manual teológico más importante del medievo en Occidente, que también dedica algunos de sus capítulos a la escatología cristiana.

Otro pasaje en el que el autor hace referencia a motivos literarios tanto de Oriente como de Occidente se observa cuando Brás Cubas va cabalgando sobre el hipopótamo y, queriendo saber la ascendencia del animal le pregunta “si era descendiente del caballo de Aquiles o de la burra de Balaam” (53). Al mencionar estos animales literarios el narrador se refiere directamente a Janto o Xanthus (en inglés), el caballo de Aquiles que, según la mitología clásica se caracterizaba por su rapidez; y a la famosa burra bíblica que le habló a Balaam, su amo, cuando éste la castiga injustamente (8). Es interesante que en este capítulo Machado haga alusión a un personaje bíblico (la burra de Balaam) que verbalmente se queja de la injusticia con la que su amo la trata; pareciera como si en esta

alusión Machado de Assis estuviese anunciando las quejas que próximamente Brás Cubas manifestará cuando se encuentre ante la presencia de Pandora.

En el capítulo “El delirio” de *Memorias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis ha sabido combinar magistralmente lo orientalista, lo paródico y lo intertextual a través de una narrativa compleja, de elevada imaginación y cuya fuente de inspiración principal podría encontrarse en el famoso *Libro de la escala de Mahoma*. Es interesante que hasta la fecha estudiosos de la obra de Machado no hayan reparado en las analogías que existen entre el texto de tradición islámica y dicho capítulo de la novela. Curiosamente, en su libro *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon dice que la parodia prospera en períodos de sofisticación cultural que les permiten a los autores que parodian tal o cual texto depender de cierto modo de la aptitud o capacidad del lector para captar lo paródico (119). Es posible que hoy día, que tenemos más sofisticación cultural que en cualquier otro momento en la historia de la humanidad, se le preste más atención a la complejidad artística que se exhibe en el texto de Machado y se descubran otros aspectos hasta ahora no identificados. La noción de orientalismo que se ilustra en la obra difiere de los delineamientos místicos e idealistas que caracterizan al orientalismo decimonónico vigente tanto en América Latina como en Portugal durante el siglo XIX, y se muestra más afín con las nociones anglo-francesas de la misma época, que son las que cuestiona Said en su estudio *Orientalismo*. Aunque dicha postura orientalista se manifiesta en el personaje principal de la novela, queda por investigar si estas nociones nos dicen algo del punto de vista personal de Machado de Assis con respecto al tema de lo oriental, o si simplemente se valió de este recurso como otro más de sus múltiples juegos literarios. Por otra parte, en el capítulo séptimo de esta novela machadiana se destacan lo paródico y lo intertextual, elementos que van de la mano con la sutil acción dramática, y actúan en

la obra no sólo como reflejo de la erudición del autor, sino también como metáfora universal de la angustia del ser humano quien, al igual que el delirante protagonista, es incapaz de entender el sentido global de las cosas. No obstante, se mantiene siempre firme, en actitud de búsqueda.

Notas

(1). Isrā- se refiere en árabe al viaje milagroso desde La Meca a Jerusalén, específicamente al lugar conocido como *Masjid al-Aqṣā*; el *Mi'rāj*- es el viaje escatológico de Mahoma a los siete cielos y los siete infiernos (*The Encyclopedia of Islam*).

(2). Machado de Assis, *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), trad. al castellano de Adriana Amante (Buenos Aires, 2003), se utiliza en todas las referencias a la novela.

(3). En su ensayo “La reescritura del *Libro de la escala de Mahoma* como polémica religiosa” en *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* (2006), Ana Echeverría Arsuaga comenta que dicho libro no sólo es uno de los hitos del conocimiento del islam en occidente durante la Edad Media, sino también una joya literaria del género escatológico; era una “obra doctrinal”, utilizada del siglo XIII al XV para sustentar teológicamente la lucha contra el islamismo en la península Ibérica. *El Libro de la escala de Mahoma o The Book of Muhammad's Ladder*, trad. del francés al inglés de Reginal Hyatte (de 1997), se utiliza en todas las referencias a dicho libro.

(4). Sobre este animal mitológico *The Encyclopedia of Islam* dice que Al Buraq es “‘a beast (in size intermediate) between a mule and an ass’, sometimes with the further detail that is white. It is also declared to be ling, with a long back and long ears (Ibn) with shaking ears. It’s Speedy is said, as a rule, to be such that ‘with one stride it moved as far as its gaze reached’”.

(5). Llama la atención el hecho de que para este episodio Machado haya elegido al hipopótamo, que según Sebastián de Covarrubias es emblema de impiedad, ingratitud e injusticia (*Tesoro de la lengua castellana o española*). A diferencia del animal mítico que aparece en la obra musulmana y que transporta al Profeta, el hipopótamo de *Memorias póstumas* cumple una función doble puesto que transporta a Brás Cubas y al mismo tiempo le sirve de guía; sin embargo, algo común en ambos animales es su capacidad de hablar, de comunicarse con sus respectivos jinetes.

(6). Un detalle importante a observar es que en el *Libro de la escala de Mahoma* el Profeta evita dialogar con mujeres pues éstas simbolizan tentación. El capítulo tres de

dicho libro relata que mientras Mahoma viajaba hacia el templo de Jerusalén tres alegóricas mujeres de belleza incomparable con la intención de tentarlo le llaman, pero el Profeta no se detiene a conversar con ninguna.

(7). Según Julian Baldick en su libro *Mystical Islam*, la experiencia mística consiste en alcanzar un estado de perfección religiosa en que el alma humana llega a un grado máximo de unión con Dios; en dicha experiencia inefable, Dios y el hombre se convierten en uno (2).

(8). Números 22, 28-30.

Bibliografía

A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 1978, Pág. 311.

Almeida, Rogério de. “O delírio de Brás Cubas: Síntese do pensamento filosófico machadiano”. *Machado de Assis em linha*, 3 (2010): 15-28.

Asín Palacios, Miguel. *Escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919). Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.

Assis, J.M. Machado de. *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881). Trad. Adriana Amante. Ediciones de la Flor, 2003.

Baldick, Julian. *Mystical Islam: An Introduction to Sufism*. New York University Press, 1989.

Bettencourt Machado, José. *Machado of Brazil: The Life and Times of Machado de Assis, Brazil's Greatest Novelist*. Charles Frank Publications, Inc., 1962.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Editoria Castalia S. A, 1994.

Echevarría Arsuaga, Ana. “La reescritura del *Libro de la escala de Mahoma* como polémica religiosa”. *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 29 (2006): 173-200.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000.

Hyatte, Reginald. Introducción. *The Book of Muhammad's Ladder* (1264). Brill, 1997.

Kushigian, Julia. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico Press, 1991.

Machado, Álvaro M. *O mito do oriente na literatura portuguesa*. Biblioteca Breve, 1983.

Maia Neto, José R. *Machado de Assis: The Brazilian Pyrrhonian*. Purdue University Press, 1994.

Moser, Robert H. "The Carnavalesque Defunto in *Memórias póstumas de Brás Cubas*" en *The Carnavalesque Defunto: death and the dead in modern Brazilian literature*. Ohio University Press, 2008.

Pinheiro Passos, Gilberto. Epílogo. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1881). Por Machado de Assis. Trad, Gregoru Rabasa. Oxford: Oxford UP, 1997.

Sá Rego, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis a sátira menipéia e a tradição lucíânica*. Forense Universitária, 1989.

---. Prólogo. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*(1881). Por Machado de Assis. Trad, Gregoru Rabasa. Oxford: Oxford UP, 1997.

Said, Edward W. *Orientalismo* (1979). Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori, 2013.

Schimmel, Annemarie. *And Muhammad is His Messenger: The Veneration of the Prophet in Islamic Piety*. The University of North Carolina Press, 1985.

Schuon, Frithjof. *The Transcendent Unity of religions*. 2nd ed. Quest Books, 1993.

"Summa Theologica". *On-line*: Christian Classics Ethereal Library, 2014: <<http://www.ccel.org/ccel/aquinas/summa.html>>Web. 04 de oct., 2016.

The Encyclopedia of Islam. 2da ed.1960.

The Book of Muhammad's Ladder (1264). Trad. Reginald Hyatte. Brill, 1997.

Tinajero, Araceli. *Orientalisms of the Hispanic and Luso-Brazilian World*. Escribana Books, 2014.

"Xanthus". *Dictionary of Classical Mythology*. 1era ed., 1990.

Waddington Vilar, Bluma. "Machado de Assis and *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*". Trad. Shoshanna Lurie. *Potuguese Literary & Cultural Studies*, 4/5 (2001): 135-147. Web. 15 de nov., 2016.

Desiring Colonial Bodies in Mayra Santos-Febres's *Fe en disfraz*

[Victor Figueroa](#)

Wayne State University

Fe en disfraz, the 2009 novel by the Puerto Rican writer Mayra Santos Febres, constitutes an important examination of themes that have been present in all the author's works: the role of history and memory in the articulation of identities and interpersonal affective connections; the weight of past histories on the possibilities of the present; and the difficult process of excavating voices and perspectives that have been buried under official historical narratives. The fact that the novel's protagonists—Martín Tirado, a white man and first person narrator of the story, and Fe Verdejo, a black Venezuelan woman—are two professional historians engaged in a passionate relationship with the past and with each other, establishes the link between the text's overarching concerns. On the one hand, the text insists, history is never evoked from a neutral, objective position. Even historians write—or, to use Hayden White's now classic formulation, "emplot" their historical narratives—from specific locations and moments, with their concomitant political agendas and ideological compromises or commitments. On the other hand, the relation of individual or collective subjects to both past and present power structures goes well beyond the rational, the expository, and the ideological. It is in fact articulated by each subject's capacity to be *affected* (that is to say, to be touched at an *affective* level) by forces, bodies and events, and to *respond* to them in similarly multifarious ways. It is on this second dimension of the novel that I want to focus in this article, by exploring the text's important connections to contemporary affect theory as expressed in the works of Gilles Deleuze and Felix Guattari.

Over the last decade, affects have received renewed attention from social and cultural critics. In fact, the title of one important collection of essays from 2007 refers to an “affective turn” in theorizing the social (Ticineto Clough, ed.). In this paradigm, affects may be broadly defined as those “visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion, that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension” (Gregg & Seigworth, eds. 1), and which therefore play a central role in the generation—or sometimes repression—of new forms of relation between individuals or groups of individuals in society. Patricia Ticineto Clough succinctly defines affectivity as “a substrate of potential bodily responses, often automatic responses, in excess of consciousness,” and affect as “bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect...” (Ticineto Clough, ed. 2). Although affect theory has many sources and ramifications, it has been greatly influenced by the works that Gilles Deleuze and Felix Guattari wrote individually and as a team, and it is to their work that my analysis in this article will refer. As I will illustrate in the following sections, their description of individuals as desiring-machines that generate and channel intense affects beneath and alongside conscious knowing (yet always intertwined with conscious political agendas), can illuminate important dimensions of Santos Febres’s *Fe en disfraz*. (1)

As I show below, most critical examinations of the novel have appropriately addressed the text’s most explicit themes: the lingering yet often unacknowledged (or even repressed) influence of the past in the present, and the need to uncover and bring to the light voices and perspectives hidden by official historical narratives. In the text, the most significant examples of both phenomena are the fate of African and Afro-descendant enslaved women in Latin America, who constitute the object of study in Martín’s and

Fe's historical research, and the impact of that legacy on contemporary Afro-descendant women. Thus, for Mario Cancel Sepúlveda, the novel "expresa una tesis muy simple: el pasado es irrenunciable y se impone como un tatuaje al fuego" (n.p.), and Melanie Pérez Ortiz explains that in the text, "la piel conecta a la protagonista con sus ancestros" (n.p.). While the presence of the past in the present is undeniable in its effects, it is often unacknowledged, because that influence mainly affects subjects who have been systematically erased from colonial, racist histories. As Zaira Rivera Casellas indicates, in *Fe en disfraz* "la narrativa se informa de las fuentes de la historia oficial para rellenar el pozo oscuro de las omisiones y silencios de las vidas de las mujeres esclavas durante la esclavitud..." (112). One of the purposes of recovering those repressed voices would be, as Radost A. Rengelova suggests, to produce "a modern subversive slave narrative that inverts racial and gender hierarchies and critiques contemporary Caribbean white male privilege" (150). In her unpublished dissertation on Afro-descendant Caribbean women novelists, Maria Leda Souza Hogan aptly proposes that texts like Santos Febres's novel

decolonize via history, memory, myth, and sex by challenging the construction of the colonial patriarchal rule and rewriting a new history to include the marginalized voices. Decolonization here implies a deconstruction of the image of colored people, especially black women in colonial time where they were deprived of their culture, personhood, and subjectivity" (vi).

In his review of the novel, Efraín Barradas suggests that, in the novel, "la sexualidad que se presenta es una que trasciende lo meramente erótico y se convierte en

símbolo, hasta en alegoría, de una visión de mundo que sirve para formular y concretar los planteamientos ideológicos que sustentan el texto [...] Como en sus obras anteriores, en esta nueva obra se reconoce que la sexualidad es una metáfora social que hay que descifrar para entender nuestra historia, nuestra sociedad y hasta para entendernos nosotros mismos” (n.p.). Barradas’s formulation of “sexuality as metaphor to be deciphered” certainly addresses an important aspect of the novel, and it is in agreement with the recurring pattern brought up by the critics quoted above, which emphasizes the search and recovery of hidden or repressed voices and perspectives. But it is precisely at that juncture that I would like to propose an alternative reading that does not invalidate that of Barradas, but rather complements it. For sexuality in the novel is not merely a metaphor or symbol for something else that needs to be brought up to the light. Sexuality and other affects are themselves, in Deleuzian fashion and by virtue of their being forms of desire, vehicles in the struggle for liberation, and spheres that need to be liberated in their own right.

In the novel, certain images, concepts, and encounters produce intense flows of desires and affects (some below the level of the individual, as in bodily affects; some above, at the body politic level), whose free movement is persistently restrained and politically encoded to perpetuate dominant power structures, such as the globalized capitalist order that has its roots in the history of colonialism. “Liberation” then entails not simply the “unveiling” of repressed historical perspectives, but the de-territorialization and re-territorialization of those affective flows and intensities. (2) In what follows, I will argue that Santos Febres attempts to portray political engagement as primordially (though not exclusively) operating at the level of flows of desire and affect moving through and between desiring machines that operate beneath and beyond the level

of individual subjects. These are the levels that Deleuze and Guattari refer to as “molecular.” Although the novel acknowledges a more traditional concept of the intellectual (in this case the historian) who endeavors to unmask ideological constructions that hide the truth of conflicting histories and enduring oppressions (specifically, slavery and the fate of Afro-descendants in the Americas), the most significant political and ethical engagement in the text occurs not at the level of *representation* (the historians’ recovery/retelling of the experience of slaves) but at the level of the creation of what Deleuze and Guattari would describe as new affective *singularities*, that is, the creation/opening of new expressive paths for desires that are deemed illegitimate or perverse in a racist and sexist society.

Colonial Subjects, Caribbean Bodies, and Molecular Flows of Desire

In the novel, Fe Verdejo is a black Venezuelan woman from a humble background, who since early childhood has struggled with the view of black women as mere objects of sexual pleasure for white men. Now, as a historian, Fe feels a strong link to a long history of enslaved black women from Latin America. The connection that Fe feels to those enslaved women is not naively based on some kind of essentialist identification with the fate of all black women. It is based on the more mundane fact Fe *still* faces racism and sexism as a *contemporary* black woman: racism and sexism that are contemporary permutations of that long history of slavery and imperial domination. Fe’s task as a black woman and as a historian is to explore how the wounds of that colonial history still inhabit and cripple her body, her life, and the lives and bodies of other black women. It is from that very specific socio-historical position that her scholarly research takes place.

In the course of her research into the lives of female slaves, Fe discovers, in a convent in Brazil, a dress that will become the “disguise” that gives the novel its title. The dress was believed to be the property of Xica da Silva, the famous 18th-century enslaved woman who became rich and powerful as her master’s lover. Xica’s daughters wore the dress when they were presented in society, as part of their mother’s attempt to gain respectability and honor for them. Those efforts yielded limited results: racial and social prejudices confined Xica’s daughters to the margins of high society, and they all became, at best, the lovers of white men who would not take them as legal wives. (3). The experience of Xica’s daughters parallels and constitutes the historical ground for the living experience of the women in Fe’s family, who still struggle with the stereotype of black women as sensual objects of white desire. Fe’s female relatives, including her mother, have ended up having children at a very young age, as the result of the fleeting infatuations of several men. Fe’s grandmother attempts to “save” her from that fate by locking her up in a convent school, where she can be protected from male predators. There, Fe remains keenly aware of the specificity of her position:

Yo quería ser como aquellas monjas, blancas, puras, como aquellas princesas; vestir trajes hasta el suelo, hechos de terciopelo bordado con hilos de oro y pedrerías. Pero, en mi fuero interno, sabía que aquello no era para mí. Me lo recordaban las alumnas del colegio y el color de mi piel. Mi piel era el mapa de mis ancestros. Todos desnudos, sin blasones ni banderas que los identificaran; marcados por el olvido o, apenas, por cicatrices tribales, cadenas y por las huellas del carimbo sobre el lomo. Ninguna tela que me cubriera, ni sacra ni profana, podría ocultar mi verdadera naturaleza. (89)

Fe's description of what one might call with Fanon her "lived experience of blackness" captures the racialized universe created by colonial domination, a racist history that still shapes the formation of subjects like Fe in the present. The passage distinguishes between what Fe, as an individual "subject," desires, and what her environment and history codify as a legitimate object of her desire given her "skin" and her "ancestors."

However, in terms of the economy of affects that dominates the novel, Fe's words actually reveal a more complex phenomenon than a contemporary subject struggling with the legacy of the past. In fact, her desiring is less cohesive than it might appear at first—it consists of diverse flows moving toward specific figures (monjas, princesas), colors (blanco, oro), shapes (trajes hasta el suelo) and textures (terciopelo bordado, pedrerías). It might seem self-evident to reduce those elements to symbols of just one thing, the privilege of whiteness, and indeed that reading is appropriate and necessary at one level. At another level, a more productive reading would not reduce the multiplicity of flows in Fe's desiring to just one desire, and would read those plural desires as *constitutive* of her subjectivity, rather than as the desire for one thing arising from one pre-existing subject. In this regard, the novel's representation of Fe's subjectivity has clear affinities to the thought of Deleuze and Guattari. As Guattari eloquently states,

Rather than speak of the 'subject', we should perhaps speak of *components of subjectification*, each working more or less on its own. This would lead us [...] to reexamine the relation between concepts of the individual and subjectivity, and, above all, to make a clear distinction between the two. Vectors of subjectification do not necessarily pass through the individual, which in reality appears to be something like a

'terminal' for processes that involve human groups, socio-economic ensembles, data-processing machines, etc. Therefore, interiority establishes itself at the crossroads of multiple components, each relatively autonomous in relation to the other, and, if need be, in open conflict. (*The Three* 24-25)

What colonial domination achieves is the constriction of those multiple vectors and flows into the parameters of a sexist, racist social order, which attempts to pre-determine the "nature" of Fe as a "subject," thus imposing an essential "true nature" ("mi verdadera naturaleza") through the repression of her multifarious, open humanity (which functions as a "terminal" or crossroads of plural impulses and components). (4) As Guattari also indicates, any revolution against this order of things "must not be exclusively concerned with visible relations of force on a grand scale, but will also take into account molecular domains of sensibility, intelligence and desire" (*The Three* 20). Thus, Fe's liberation will have to be accomplished at multiple levels too.

Fe has already been deeply marked by her childhood experiences when she discovers Xica's dress in the convent. The jeweled dress is a prodigy of beauty and luxury; however:

Por debajo, Fe descubrió que el traje se sostenía por un complicado arnés de varillas y cuero. Las varillas estaban expuestas, su alambre corroído levantaba crestas de herrumbre filosa. Por ellas, también, Fe pasó las manos. Las cortó el arnés. Corrió la sangre entre las palmas, por los dedos. El cuero frío se bebió el líquido rojo, gota a gota,

y se tensó, como si recobrara una esencia primigenia que hacía tiempo echaba de menos.
(25)

With its outer splendor and its inner wires and harsh leather, the dress becomes an emblem of colonial societies built on slavery: blinding luxury and riches built upon blood and broken flesh. A nun in the convent tells Fe, “Te recomiendo que nunca te lo pongas...Ese traje está habitado. Los arneses y la tela han bebido demasiado sudor y demasiadas penas” (77). Indeed, it is impossible to wear the dress without being cut and tortured by the rusty wires and rods that sustain it. In spite of this, or rather, precisely because of this, Fe wears it, in an attempt to experience in her own skin the suffering of her ancestors. Here again the text moves toward a solidarity not based (at least exclusively) on abstract notions of justice, or identity. Those principles do not lose their validity, but they are mediated by bodily intensities of pleasure and pain that operate underneath the level of the subject. It is at the level of what Deleuze and Guattari call *molecular* flows that the transformation of Fe’s subjectivity begins to occur. The subject itself is a *molar* construction imbricated in a political order that attempts to freeze and regulate those destabilizing intensities. As both thinkers indicate, that molar structure does not preclude “the existence of an entire world of unconscious micropercepts, unconscious affects, fine segmentations that grasp or experience different things, are distributed and operate differently. There is a micropolitics of perception, affection, conversation, and so forth” (*Thousand* 123). Fe’s experience with the dress, as well as her later incorporation of the dress into her sexual ritual with Martín—both of which involve unconscious desires, bodily contacts, and plural affects—occur precisely at that

molecular level of the micropolitics of perceptions and affects. However, that dimension does not exclude the historical and ideological implications of the dress, which Fe studies as a historian, and which constitute its macropolitical, or molar, dimension.

In *Anti-Oedipus*, Deleuze and Guattari elaborate the notion of human beings (more precisely described as “desiring machines”) and their desires as always functioning between the molar level of socially codified forms and the molecular level of flows of desire and intensities of affects:

In the first instance one studies large molar aggregates, large social machines—the economic, the political, etc.—and this entails searching for what they mean by applying them to an abstract familial whole that is thought to contain the secret of the libido: in this way, one remains in the framework of representation. In the second instance one goes beyond these large aggregates, including the family, toward the molecular elements that form the parts and wheels of desiring-machines [...] For desiring-machines are precisely that: the microphysics of the unconscious, the elements of the microunconscious. But as such they never exist independently of the historical molar aggregates, of the macroscopic social formations that they constitute statistically. In this sense, there is only desire and the social. (*Anti-Oedipus* 183).

In its description of Fe’s efforts toward self-liberation, the novel addresses both levels. In their roles as historians, Fe and Martín explore and challenge large historical and ideological molar aggregates—the essentialist colonial representation (and construction) of black subjectivities. The exploration of the second level, that of “the

microphysics of the unconscious” and its plural affects, happens primordially through their sexual encounters.

Wearing the dress, experiencing the excruciating physical and spiritual pain it provokes, turns into a ritual for Fe, a ritual that becomes inseparable from her experience of desire and pleasure: the dress becomes a mediator between her subjectivity and the outside world; between her desires and the world’s precarious ability to fulfill them; between her past, which includes all of those slave ancestors, and the possibilities of her future. Martín becomes part of that ritual when he becomes her lover: every 31st of October, on Halloween, a festival associated with children in disguise but which is rooted in ancient pagan celebrations of ancestors, Fe waits for Martín in her apartment, and they make love as she wears the dress that mutilates her body. The sado-masochistic exercise joins the two lovers in guilt and desire, pain and pleasure.

Martín’s role in the novel’s plot and concerns is ambiguous: his desire for Fe comes wrapped in stereotypes about voluptuous, sensual black women. However, as a historian Martín is also committed to the exploration, and presumably the critique, of that past which has placed him and his white ancestors in a position of privilege. To his credit, he willingly follows Fe’s lead, both at work where she is actually his boss, and in their sexual encounters, where he submits to her ritual and calls her “mi dueña,” “my owner.” On the other hand, Martín perversely identifies Fe with the enslaved women that she researches, and in an unsettling scene masturbates in front of the computer as he reads files that describe the rapes and tortures of female slaves at the hands of their masters (*Fe* 42). Like Fe, but from the position of the victimizer, Martín must navigate through a sadistic attachment to privileged power inherited from history, and his desire to open

himself up to an ethical relation to Fe. (5) The text never assumes that identity—whether based on class, gender, or race—leads to automatic enmity or solidarity between individuals. However, through that erotic dance of pleasure, pain, and surrender developed by Martín’s and Fe’s Halloween ritual, the novel poses the possibility of mutually fulfilling flows of desires that may at least partially corrode, and thus transform, the subject positions determined by colonial histories.

In this regard, it is important to point out that *Fe en disfraz* continues a tendency that dominates all of Santos Febres’s earlier novels: all of these narratives privilege molecular forms of rebellion. In other words, Santos Febres’s social critiques refuse to be restricted to codes legitimized by official ideological flags or liberation models at the molar level, but rather they privilege diffused tactics that de-territorialize and re-territorialize spaces, practices and affects colonized by power. This, naturally, does not deny that in those novels we find recognizable critiques of the neocolonial capitalist order in Puerto Rico and the Caribbean. As indicated before, “molecular” forms of rebellion and resistance are not necessarily in opposition to more traditional forms of revolt and critique. But it is Santos Febres’s emphasis on the fact that bodies and affects operate and establish connections at their own levels, without the need of translating and codifying those connections into discursive language (that is to say, without becoming “metaphors” for something else), which gives her work its distinctive power.

For example, on the role of the body in Caribbean literature (and by extension, we might add, in her own work), Santos Febres explains:

Por ello, otro uso del eros en el Caribe es mantener la opacidad del cuerpo, su imposible traducción, discursividad total. El cuerpo siempre se queda afuera, nunca podrá

ser poseído del todo, mantendrá así la llama del deseo, esa hambre que jamás será saciada y a la vez señalará hacia otros tipos de saberes que no son necesariamente lingüísticos. Que requieren de la experiencia como lugar de obtención y validación de conocimientos.
(*Sobre piel* 93)

Thus, in *Sirena Selena vestida de pena*, queer desire and travestism work as vehicles for movement across class and race barriers, and help create pan-Caribbean links between islands that have been pushed apart by their shared colonial histories, such as Puerto Rico and the Dominican Republic. (6) In *Cualquier miércoles soy tuya* the marginal space of the motel allows for exchanges and encounters (some of them officially illegal) that are repressed, yet remain constitutive of the official spaces of the house and the family (“la gran familia puertorriqueña”). *Nuestra señora de la noche* uses a similar strategy as it traces the streams of desire, repulsion, and attraction that link members of the respectable households of Ponce’s bourgeoisie and Isabel’s house of prostitution, spaces whose socially codified meanings become de- and re-territorialized.

Of course, it is important to remember here that such molecular forms of resistance do not exist in a “pure state”—all intensities, desires, and affects operate within fields and levels of molar structures, and are constantly reified and reappropriated by the dominating structures of power. Thus, it is not surprising that Santos Febres’s novels tend to remain open-ended with regards to the ultimate direction their rebellious characters must follow. Sirena, Martha and Leocadio in *Sirena Selena*; Julián in *Cualquier miércoles*; and Isabel in *Nuestra señora*, all three challenge in diverse ways the conventions, power structures, and colonial cultural logic of their societies. However, in

all three cases their rebellions take them into spheres (the world of drag queen spectacles, the world of drug trafficking and writing, the world of prostitution) that are easily appropriated and codified by the forces and structures of a market driven economy that is always eager to transform all desires (no matter how “subversive”) into marketable and exploitable commodities. (7) As we will see in the next section, in *Fe en disfraz* we have a full fledged open ending with important implications—is Martín’s role in the novel a liberating one, or is he in fact ultimately complicit with a long history of colonialism, slavery and prejudice?

Desire as Revolt

Can a relation of solidarity arise between individuals or groups placed by history in positions not only of mutual antagonism, but also of domination of one over the other? Can one willingly let go of privilege? Can one forgive centuries of oppression? The novel does not offer simple answers to these questions, but the erotic relation of Fe and Martín revolves around them, and opens the door to a potentially affirmative answer. To be sure, this should not be interpreted in a naive way, as if the erotic relation and mutual desire between two *individuals* of different races locked in a long history of violence and oppression could somehow heal those enduring collective tensions. Indeed, one might possibly criticize *Fe en disfraz* for seeming to offer such a naive reading of the significance and impact of individual agencies in collective historical struggles.

(8)

However, the text is ambivalent and complex enough to suggest a more productive reading along the lines I have been proposing in the previous section: the point is not that the desires of two or more individuals are sufficient to bring about transformation and

justice, but rather that reflections on transformation and healing too often stop at the level of ideological unmasking of repressed histories and social/economic structures, the construction of alternative narratives, and the development of new normative models that serve as the predefined goals of human action (even if those goals are presented under unobjectionable rubrics such as universality, democracy, and inclusion). Although admittedly through a focus on two main characters, the novel seems to propose the need to also acknowledge the power of affects, intensities, and desires occurring at molecular levels not necessarily codified or *codifiable* under preconceived models. Those flows may create new connections, links, openings and virtual possibilities between individuals and groups, thus fracturing historical, social, and political structures that are deeply embedded and invested in exclusion and exploitation. From that perspective, these possible connections are potentially revolutionary as they operate beneath, above, and on the margins of such traditional structures—the structures of the Western Cartesian conception of the autonomous subject, and those of a global capitalist order still linked to a racist colonial logic. That revolutionary potential, however, may not be possible to categorize under traditional notions of what a revolution should look like.

In many ways, the character who has to most clearly open himself to the liberating potential of such molecular flows is Martín. In fact, the novel works as a sentimental education for Martín, in which Fe becomes the teacher. That education can be traced in the three ritual encounters that Fe imposes on Martín during three Halloween nights. In their first encounter, he is simply too shocked by Fe's dress: he submits to her ritual, but is too scared to fully accept it. In their second encounter, his attitude has already evolved, and we read: "Con las caderas, aguanto el traje, el arnés. No me importa que los fierros también se entierren en mi carne...Del otro lado de mis movimientos, el arnés raja la carne

de mi dueña. Yo empujo, ella sangra, arde y gime. Me abandono al roce. Sufro con ella y sonrío” (102). The ability to suffer with Fe—to actively participate in, partake of, the Other’s suffering, constitutes a significant evolution from the first encounter. Moreover, we should notice how the narration gradually shifts from Martín as a unified subject relating to another subject, Fe, to an emphasis on body parts (caderas, carne), actions (movimientos), fluids (sangre), and abandoning the self (“me abandono”) to fluid connection (el roce), rather than an attempt to control.

We actually do not get to witness the third ritual Halloween encounter: throughout the novel Martín prepares for it, as his flashbacks narrate the rest of the story. Part of the novel’s suspense lies in the fact that he has a “plan” for that third encounter, one that will make it the last encounter of its kind between them, a plan that involves a razor blade that he received as a gift from Fe. An ominous scenario is foreshadowed, until we reach the last chapter and Martín reveals:

Sacaré la navaja toledana. Sé lo que haré. Lo exige el rito. Lo exige el tiempo enquistado en el dolor de Fe, que ahora es el mío. Lo exige mi carne que ya no puede distinguir, no quiere distinguir de quién es la sangre que mana [...] La navaja en mis manos [...] La desnudará completa. Cortaré las telas de ese traje. Mi navaja rasgará el peplo, el pasacintas, destrozaré las mangas y los holanes. Fe gritará, le taparé la boca. Entenderá que debo hacerlo; deshacerme de esa barrera que frena nuestro encuentro definitivo, duradero. Espero que no se resista demasiado. Que me deje ver, de la cintura para arriba, sus pechos al aire, de pezones anchos, oscurísimos. Y que, a sus pies, acepte el traje desgarrado. En la memoria de mi dueña, sonarán latigazos y carimbos. Se desvanecerán cicatrices y humillaciones. Entonces Fe, liberada, entenderá y se abrirá para

mí. Ella misma lo ha querido. Me lo ha pedido todo este tiempo: “Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí”. (114-15)

How do we interpret Martín’s decision at the end of the novel? Is it an attempt to participate actively in Fe’s liberation? Is he willingly giving up, partially at least, his white male privilege? Has Fe “asked” for what he is going to do? It is true that in a previous sexual encounter, while wearing the dress, she had said, “Entra en mi carne, rómpeme la carne. Sácame de aquí” (102), which Martín interprets in the last chapter as, “Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí” (115). Some of the language in Martín’s description of his plan keeps moving in the direction of fluid intensities that interact beyond or beneath the control of the colonial self (“mi carne que...no quiere distinguir de quién es la sangre que mana...”). However, one could equally read the ending as still another imposition on Fe, still another instance of a white man assuming that “he knows best,” and that he will liberate “the oppressed” on his own terms, a perverse mirror image of the colonial “white man’s burden.” The violence of the language —“Fe gritará, le taparé la boca”—, points in the direction of the second reading, resembling more a rape than a liberation.

Does Fe need Martín to “save” her? It may be the case that she does not *need* him to save her, but can only be with him if he is *willing* to collaborate with her struggle for liberation, which also entails his own. That solidarity, as we have seen, must occur at two levels: at the level of a critique of the logic of coloniality that sustains the social order in which Fe and Martín live (this would be their task as historians), and at the level of molecular flows of desire through which new as-yet uncodified ways of connection might arise (or singularize, as Deleuze and Guattari might call it) from their desires. The second

level is explored in their erotic relation, and particularly through their Halloween ritual encounters. By placing Fe's and Martín's sexual ritual at its center, it is clear that the novel does not predicate any possible (though never assured) "liberation" exclusively on the rational or detached understanding and decoding of history on the part of Fe and Martín as historians, even though that dimension of their project is a fundamental aspect of it. Liberation is not achievable exclusively within the realm of either character's subjectivity either, as in some new existential understanding of their places in history. While all of those elements are necessary, the catalyst that makes possible (though not certain) a liberating praxis in the novel is the array of *desires* that Fe's and Martín's bodies exude toward each other.

It is from this dual perspective that one can see more clearly the role of Xica's dress in the lovers' ritual. At the molar level of social institutions, the dress represents the historical context in which Fe and Martín find each other: the legacy of past injuries against female slaves, the persistent prejudices against black women in the present. At the molecular level, the dress quite literally deconstructs their bodies so that every sexual encounter is not simply one between two pre-defined subjects who are lovers. The participants in these encounters are portions of flesh, organs, fluids, pains, pleasures, impulses, and constraints—surely a more accurate description of both the precariousness and the unpredictable potential of their relation, a description only revealed by the dress's mediation.

To the extent that Fe's and Martín's bodies desire each other and that desire breaks professionally and historically imposed limits, the novel poses the liberating potential of desire itself. Desire is potentially liberating inasmuch as it will find its way above, under,

and alongside prescribed pathways of expression. Moreover, desire also tends to break with prescribed models of liberation. As Guattari indicates,

I propose to denominate as desire all forms of the will to live, the will to create, the will to love, the will to invent another society, another perception of the world, and other value systems. For the dominant modelization--what I call "capitalistic subjectivity"-- ...desire can only be radically cut off from reality, and [...] there is always an inevitable choice between, on the one hand, a pleasure principle, a principle of desire, and, on the other hand, a reality principle, a principle of efficiency in the real. The problem is to find out whether there is not another way of seeing and practicing things, whether there are not ways of fabricating other realities, other references, which do not have this castrating position in relation to desire, which attributes a whole aura of shame to it, a whole kind of climate of culpabilization that creates a situation where desire can only insinuate and infiltrate itself secretly, always experienced clandestinely, in impotence and repression. (*Molecular Revolution* 318)

It is impossible to know what actual forms the virtual flow of Fe's and Martín's desire will take, but the novel's ambiguity on this issue points toward unforeseen singularizations rather than adaptation to pre-conceived models. Fe and Martín are aware of the restrictive limitations that a long history of colonialism and racism imposes on their desires. They rebel, but not in the name of any pre-established ideal, identity, or model of liberation. Such a position is in fact “perverse” from the perspective of a traditional understanding of liberation struggles—as “perverse” as their ritual sexual encounters.

(9)

However, the novel, particularly in the doubtful wisdom of Martín's seemingly well-intentioned final plan, also points to the danger of assuming a naive attitude towards affect and desire. It is easy to mistakenly regard any concrete expression of affect and desire as fully emancipated, when in fact all such expressions are always already codified forms, even if they represent a clear improvement over previous, more limiting forms. Therein lies another important aspect of the ritual of the dress. What Fe makes sure through her use of the dress is that, periodically, their sexual encounters (or desires) are *explicitly* confronted with the forms (Fe's blackness and Martín's whiteness in the context of the legacy of racism and slavery) they want to break. The dress wounds and restricts the desiring bodies just as historically inherited reifications of identities constantly limit the free flow of desire. Fe is not naive about this, and her ritual is a constant reminder. Affect wants no limits; therefore, it is important to always keep in sight the inevitable imposition of limits even as the struggle against those impositions continues. From this perspective, Martín's final plan to destroy the dress by force, even if well intentioned, is indeed dangerously naive at best, disturbingly imperialistic at worst. He codifies and imposes a pre-determined objective to Fe's desire, a desire that he confidently and vainly assumes he has fully apprehended and interpreted. In that regard, the novel also points to Gayatri Spivak's deconstructive critique (in "Can the Subaltern Speak?") of Foucauldian/Deleuzian celebration of the un-restricting of desire: rather than moving too quickly to ascribe a definite content or object to the Other's desire, it is often wiser to pause and examine the silencing foreclosure of otherness that the impulse to "fulfill" (and therefore end) once and for all the Other's desire can provoke. (10)

Intensive Multiplicities

Fe en disfraz poses more questions than it can actually answer; indeed, that is its power as fiction. It never idealizes or demonizes its characters, and it never loses sight of the power games that may creep into even the best intentioned attempts to confront colonial and racial injustice. At the same time, it dares to imagine the possibility of partially extricating the present of inter-subjective relations from the overwhelming weight of the past, and it conveys the urgency to acknowledge forms of binding and connecting that go above, beneath, and alongside pre-approved or recognized individual and collective agencies. Desiring is never sufficient or beyond potential for corruption. But desire itself, extricated from repressive structures built by racist colonial histories and perpetuated by globalized capitalism, may operate as an ethical horizon (always imagined, never fully achievable) against which the remembrance of past injustices becomes a vehicle to address the injustices that persist in the present.

The novel does not propose the naive notion that eroticism and liberated desire automatically constitute, or lead to, political and social liberation. However, in the parallel development of Fe's and Martín's actions as historians and as lovers, the text does seem to propose that such liberation of affects and desire would be an important component of a different way of conceptualizing political action and the ways political groups come together. As we have seen, in spite of being a novel about a black female historian investigating slavery, *Fe en disfraz* does not privilege identity (whether based on race, gender, or class) as the main category of political engagement (although it does not reject it either). In that regard, the text points to the distinction Deleuze and Guattari make between "subjugated groups" and "subject groups." The former are characterized as

“extensive multiplicities,” in which the commonalities that tie the group together are defined a priori; the latter constitute “intensive multiplicities,” in which the nature and character of the group change with the addition of each new unit (*A Thousand* 33). As Deleuze and Guattari maintain:

[A] revolutionary group at the preconscious level remains a *subjugated group*, even in seizing power, as long as this power itself refers to a form of force that continues to enslave and crush desiring-production. [...] A *subject-group*, on the contrary, is a group whose libidinal investments are themselves revolutionary, it causes desire to penetrate into the social field, and subordinates the socius or the forms of power to desiring-production... (*Anti-Oedipus* 348-49)

Thus, Fe and Martín together are not struggling for what either of them would fight for individually, and they do not come together *only* to assist each other toward a pre-determined objective. Ideally, each is changed by the other’s affects, and those mutual changes do not lead to a stultified equilibrium, but to furthering still unforeseen forms of desire, and to constant opposition to political and social powers that would limit not only the current form of their desiring, but also the ongoing creation of new forms of desiring. This ongoing process of liberation has no prescribed blueprint, and appears as a utopian horizon toward which concrete steps are taken. At no point the novel suggests that any given sexual encounter (between the lovers) or any given recovery of an enslaved voice hidden in history (by the historians) constitutes a final or decisive victory. Fe’s ritual operates as a vivid reminder that all expressions of affect and desire, just like any unveiling of repressed truths, occur within constraining historical forms. However, *Fe en*

disfraz constitutes a significant exploration of political affect and the politics of affect as important dimensions in contemporary engagements with struggles for liberation.

Notes

(1). For broad overviews of different approaches and perspectives on affect theory, see Gregg & Seigworth, eds.; and Ticineto, ed.

(2). For a useful examination of how the social and the somatic are intimately imbricated in intricate networks of bodies, minds, and social institutions that operate “above, below, and alongside the subject” (Protevi 3) without necessarily obliterating the subject’s importance, see Protevi.

(3). Xica has been the object of an important film by Carlos Diegues and a very successful soap-opera in Brazil. For a historical approach to her story, see Ferreira Furtado.

(4). By “colonial domination” I refer to what Aníbal Quijano calls “the coloniality of power,” that is to say, what we might describe as the cultural and philosophical logic of modern colonialism, which goes well beyond the direct physical occupation of foreign territories that are militarily and politically dominated, economically exploited, and culturally and socially restructured. That colonial logic regards the colonized as inherently inferior. For Quijano, a principal (though not the only one) structuring axis of the coloniality of power is the category of “race,” with its concomitant racial/racist distinctions. Race, described by Quijano as a “a mental category of modernity” (534), becomes “a way of granting legitimacy to the relations of domination imposed by the conquest” (534). Thus, “the conquered and dominated peoples were situated in a natural

position of inferiority and, as a result, their phenotypic traits as well as their cultural features were considered inferior” (535). As Quijano emphasizes, even after the end of formal colonialism the structuring matrix of coloniality remains in place (now embedded in the structures of international capitalism), both in global relations and internally, in “postcolonial” nations.

(5). Chrissy B. Arce provocatively proposes that the novel in fact places the reader in a voyeuristic position that is complicit with that of Martín. In her article, she states: “[el] lector es envuelto sin querer en un juego de seducción que, al igual que la protagonista, se imprime en su piel al provocar el cuerpo con la narración de violaciones seguidas por escenas de masturbación y coito punzante. El contrapunteo entre la narración del abuso sexual y la gratificación sexual por medio del sadomasoquismo histórico acaba desdibujando las barreras entre el pasado y el presente, la “moralidad” y el erotismo (hetero)normativo. El erotismo de la mujer negra caribeña termina por contener las estrategias que desarman al lector inerme a la vez que recuperan un poder históricamente patologizado” (239). As a result of this, one may argue that the text poses ethical questions to the reader that are similar to those that Martín faces in the novel.

(6). For the trans-Caribbean dimension of *Sirena Selena*, see Arroyo.

(7). Celis Salgado has compellingly shown how Santos Febres’s fiction privileges “heterotopic” spaces (houses of prostitution, motels, drag queen shows) that foreground precisely the undecidable tension between the radical rebelliousness of desiring bodies and appropriation of those “liberated” desires by market forces that have always hypersexualized and exoticized Caribbean bodies as colonial commodities. For the similar role of drugs in *Cualquier miércoles soy tuya*, see Figueroa.

(8). Santos Febres's novel could be placed in a long tradition of Latin American fictions that allegorically use inter-ethnic and inter-racial romances as allegorical commentaries on social and political tensions in diverse countries. In *Foundational Fictions*, Doris Sommer has examined important nineteenth century Latin American novels that deal with lovers from different races, ethnicities, or social groups. As the lovers in these novels struggle against diverse obstacles and prejudices in order to come together, the readers become invested in their final victory, which would join romantic/erotic fulfillment and national unification. In *Fe en disfraz*, the inter-racial couple of historians study the world of nineteenth century prejudices that Sommer examines, while becoming a contemporary iteration of inter-ethnic erotic union.

(9). For Deleuze and Guattari, it is the repressive coding of desire under capitalism that is truly perverse, and it is significant to notice that the language they use in their description of this process resembles *Fe en disfraz*'s description of the inscription of slavery on the slaves' bodies: "All the stupidity and the arbitrariness of the laws, all the pain of the initiations, the whole perverse apparatus of repression and education, the red-hot irons, and the atrocious procedures have only this meaning: to breed man, to mark him in his flesh, to render him capable of alliance, to form him within the debtor-creditor relation..." (Anti-Oedipus 180).

(10). While Spivak's objections to Deleuze (and Foucault) in her classic essay remain pertinent, particularly as a warning about the dangers of the Eurocentric neocolonial impulse that may lie hidden in the desire to help "the subaltern" speak, Robinson and Tormey have also offered a compelling argument against Spivak's reading of Deleuze.

Works Cited

Arce, Chrissy B. "La Fe disfrazada y la complicidad del deseo." In Nadia V. Celis and Juan Pablo Rivera, Eds. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan: Isla Negra Editores, 2011. Print.

Arroyo, Jossianna. "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en Sirena Selena vestida de pena." *Centro Journal* 15.2 (2003): 39-51. Print.

Barradas, Efraín. "La sexualidad como metáfora: apuntes sobre *Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres." *Claridad*. 11 mayo 2010. Web. 21 Jan 2016. <www.claridadpuertorico.com>.

Cancel Sepúlveda, Mario R. "Narradoras 200: *Fe en disfraz* de Mayra Santos." *Lugares Imaginarios: Literatura Puertorriqueña. Archivo de crítica y creación*. 12 dic 2009. Web. 21 Jan 2016. <<https://lugaresimaginarios.wordpress.com>>.

Celis Salgado, Nadia. "Heterotopías del deseo: Sexualidad y poder en el Caribe de Mayra Santos Febres." In Nadia V. Celis and Juan Pablo Rivera, Eds. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan: Isla Negra Editores, 2011. Print.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983. Print.

---. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. Print.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967. Print.

Ferreira Furtado, Júnia. *Chica da Silva: A Brazilian Slave of the Eighteen Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. Print.

Figuerola, Víctor. “Drogas y marginalidad en *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos Febres.” *Revista canadiense de estudios hispánicos* 38.3 (Spring 2015): 437-60. Print.

Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigoworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke UP, 2010. Print.

Guattari, Felix. *The Three Ecologies*. Trans. Ian Pindar and Paul Sutton. London: Continuum, 2008. Print.

Guattari, Felix, and Suely Rolnik. *Molecular Revolution in Brazil*. Los Angeles: Semiotext(e), 2009. Print.

Pérez Ortiz, Melanie. “*Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres.” *Apuntes: Blog de Melanie Pérez Ortiz*. 20 dic 2009. Web. 21 enero 2016. <<http://apuntespr.blogspot.com/2009/12/fe-en-disfraz-de-mayra-santos-febres.html>>

Protevi, John. *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1009. Print.

Quijano, Aníbal. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America” *Neplanta* 1.3 (2000): 533-580. Print.

Rangelova, Radost A. “Writing Words, Wearing Wounds: Race and Gender in a Puerto Rican Neo-Slave Narrative.” *Tinkuy: Boletín de Investigación y Debate* 18 (2012): 150-158. Print.

Rivera Casellas, Zaira. “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres.” *Cincinnati Romance Review* 30 (Winter 2011): 99-116. Print.

Robinson, Andrew, and Simon Tormey. "Living in Smooth Space: Deleuze, Postcolonialism, and the Subaltern." *Deleuze and the Postcolonial*. Eds. Simone Bignall and Paul Patton. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010. Print.

Santos Febres, Mayra. *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002. Print.

---. *Fe en disfraz*. Doral, FL: Santillana/Alfaguara, 2009. Print.

---. *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Print.

---. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000. Print.

---. *Sobre piel y papel*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2005. Print.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991. Print.

Souza Hogan, Maria Leda. "Novels of Decolonization in Modernity: *Malambo*, *Un defeito de cor*, and *Fe en disfraz*." Diss, University of Massachusetts, Amherst, 2014. *ScholarWorks UMass Amherst*. Web. 21 Jan 2016. <http://scholarworks.umass.edu/dissertations_1/573/>.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. Print.

Ticineto Clough, Patricia, ed. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke UP, 2007. Print.

White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975. Print.

**La compaginación de identidades étnicas y femeninas en la poesía indígena
de Liliana Ancalao y Rosa Chávez**

[Sofía Kearns](#)

Furman University

Las poesías de las escritoras Liliana Ancalao (mapuche argentina, 1961) y Rosa Chávez (maya guatemalteca, 1980) presentan intentos similares de compaginar dimensiones indígenas y femeninas de la identidad. Por un lado, por ser de origen indígena, ellas abogan por su cultura originaria dentro de los contextos particulares de la ideología y la política de las naciones-estado argentino y guatemalteco. Por otro, son conscientes de que escriben dentro de contextos patriarcales, tanto dentro de la cultura occidental como de su cultura original. Por eso, participan en una doble lucha "... por la autonomía y reconocimiento cultural de su gente y sus organizaciones, a la vez que hacen exigencias específicamente basadas en asuntos de género" (Duarte Bastián 159). De esta manera, intervienen no sólo en discursos culturales hegemónicos occidentales sino también en los hegemónicos indígenas. En este trabajo analizo las estrategias que cada una de estas escritoras utiliza para realzar y compaginar las identidades potencialmente dispares de la etnicidad y de lo femenino. Entre dichas estrategias sobresalen el uso del bilingüismo, la re-escritura o re-articulación de mitos y creencias tanto occidentales como no-occidentales, la priorización de la conciencia femenina, la re-conceptualización de la relación mujer-naturaleza y la exaltación del esencialismo animista.

Desde una perspectiva histórica, la reciente y creciente visibilidad de voces indígenas femeninas se relaciona con fenómenos culturales de finales del siglo XX, en

particular el quinto centenario del “descubrimiento” de América, la revolución zapatista y el feminismo. La conmemoración en 1992 de lo que Ancalao llama “el desencuentro” fue un momento catalizador para la identidad indígena de muchos pueblos del continente americano. Para el pueblo mapuche, según Ancalao, fue “... un hito en nuestra conciencia, y aquellos que nos veníamos cuestionando nuestra identidad, comenzamos a actuar para recuperar la memoria.” (“La memoria de la tierra sagrada” 20). Por otra parte, es destacable el impacto que la revolución zapatista tuvo en los movimientos femeninos indígenas del continente, especialmente con su famosa Ley Revolucionaria de las Mujeres, que abrió nuevos y muy importantes espacios de visibilidad y de enunciación para ellas. La importancia real y simbólica de esta ley para miles de mujeres indígenas, especialmente de Mesoamérica, no puede pasarse por alto, ya que por primera vez en la historia, enumeró sus derechos humanos y civiles (Hernández-Castillo “The emergence” 542), (1) y fue más allá de la pura retórica en áreas zapatistas de Chiapas, “ ... re-estructurando espacios dentro y fuera del hogar, incluyendo el compartir del trabajo doméstico y su participación política significativa dentro del movimiento zapatista” (Huhndorf and Suzak 8, mi traducción). Otro factor es la relación entre el feminismo y los movimientos femeninos indígenas, que aunque fraguada de tensiones, ha producido resultados interesantes. El movimiento feminista tiene una larga trayectoria en Latinoamérica y hasta finales del siglo XX sus exponentes fueron exclusivamente mujeres urbanas de la clase media. (2). Fue a través de los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe, iniciados en 1981, que el racismo dentro del movimiento se hizo patente, ya que por muchos años estos encuentros excluyeron a las mujeres indígenas. Sin embargo, ya desde los 1970s las mujeres indígenas en el área de Chiapas participaban activamente en organizaciones campesinas, y desde los 1980s colaboraban

con investigadoras feministas mestizas (ligadas a campos tan diversos como la teología de la liberación, la antropología, las ONG y otras) para lidiar especialmente con asuntos de violencia doméstica y estatal. Típicamente estas colaboraciones eran dirigidas por las feministas mestizas. Después de la revolución zapatista la relación entre ellas cambió debido al papel de liderazgo que las indígenas asumieron en los encuentros, como fue por ejemplo el caso del Encuentro Nacional de Mujeres Indígenas “Construyendo nuestra historia,” que se llevó a cabo en 1997, en el cual el papel de las feministas mestizas se redujo al de observadoras invitadas (Hernández Castillo *Multiple Injustices* 42-5). Era claro que para el nuevo liderazgo indígena, los derechos de las mujeres iban mano a mano con su autonomía cultural y étnica. Hoy en día, las mujeres indígenas se relacionan de muy diversas maneras con el feminismo. Mientras que hay quienes rechazan el término “feminista” por considerarlo una imposición occidental, hay otras que lo adoptan a sus realidades inmediatas. Se ha documentado por ejemplo, el rechazo que las mujeres mapuches hacen de los conceptos “género” y “feminismo” (*Ibid* 14). Por otro lado, hay un sector indígena, especialmente en México y Guatemala, que ha integrado el feminismo en sus discursos, pero sin replicar completamente al hegemónico, especialmente en lo que respecta a la “modernidad emancipada”, entendida como proyecto de autonomía individual” (Gargallo Celentani 25). Estas feministas indígenas responden a conceptos occidentales apropiándose de las herramientas críticas de los feminismos latinoamericanos para crear uno “del tercer mundo del Sur, que se centra en producir conocimiento situado...” (Bidaseca y Vásquez 376), cuyos principios básicos son la comunidad, el equilibrio, el respeto a los mayores y a los seres de la naturaleza, el dualismo genérico y la “cuatriedad” o balance cósmico. Estos principios oponen y reemplazan respectivamente valores no-indígenas que ellas ven como destructivos de sus

culturas y tierras, como el individualismo, el desarrollo depredador neoliberal, la violencia y opresión, la ideología patriarcal y la fragmentación socio-económica, cultural y política. (Hernández Castillo “The emergence” 540). (3) Las poesías de Ancalao y Chávez difieren en su aproximación al feminismo por sus diversos orígenes y contextos socio-políticos. Ambas escritoras dan clara prioridad a sujetos y voces femeninas en su poesía e incluyen críticas a patrones culturales tanto occidentales como indígenas relativos a lo genérico-sexual. Pero Ancalao descarta el feminismo como la motivación para su énfasis de lo femenino en su poesía. Para ella el factor determinante surgió con las conmemoraciones del quinto centenario del “descubrimiento,” que inspiró por primera vez un deseo personal en muchas mujeres mapuches de explorar temas relativos a su identidad étnica y femenina propia, exploración que, a propósito, fue innecesaria para los hombres mapuches porque, según la autora, ellos ya habían encontrado años atrás una fuente de identidad en la figura del gaucho patagónico. (4) Por otro lado, Rosa Chávez sí se identifica con preceptos feministas a nivel de activismo y de escritura. Ella es parte del consejo editorial del periódico feminista *La cuerda*, y, como gestora cultural, escritora de poesía y de teatro y actriz, incluye temas feministas y *queer* dentro de sus representaciones textuales y performativas.

Liliana Ancalao (5)

La recuperación de la identidad mapuche y la celebración de la identidad femenina son temas centrales en sus dos poemarios, *Tejido con lana cruda* (2001) y *Mujeres a la intemperie / Pu Zomo Wekuntu Mew* (2009). Su preocupación por la identidad étnica proviene de la posición de marginalidad de la cultura mapuche hoy en día en la Argentina,

resultado de la larga historia de agresión estatal contra ella (6) y de su silenciamiento cultural tanto histórico como actual. Por ejemplo, hasta hoy el canon literario argentino borra lo mapuche, clasificándolo reductivamente como “escritura de la Patagonia” (Moraga García, “La emergencia” 240). La escritura de Ancalao busca la justicia cultural recalcando la cultura mapuche y su fuerte relación con el paisaje patagónico. Al mismo tiempo busca la justicia de género dentro de un ambiente en el que, hasta hoy todavía, las voces de mujeres mapuches se hacen oír pero débilmente en el ámbito público argentino.

Me concentro aquí en el largo poema “LA LLUVIA / MAWÜN / Las mujeres y la lluvia” del segundo poemario, *Mujeres a la intemperie / Pu Zomo Wekuntu Mew*, porque muestra el uso de varias estrategias para compaginar las identidades mapuche y femenina. A diferencia del primer poemario, éste está escrito en castellano y mapudungun, aspecto que señala el proceso de concientización étnica y cultural más agudo de la autora para la época en que escribió su segundo poemario. Escribir en formato bilingüe es una estrategia textual que busca la justicia lingüística al otorgar igual prioridad al idioma originario y al español. (7) Es también significativo que se inicia con una dedicatoria que establece claramente la prioridad de lo femenino, ya que está dirigida a diversas mujeres a quienes alude con nombre propio, como bisabuelas, abuelas, nanas o mujeres mayores (*ñañas*), mujeres sabias (*zomo kimche*), hermanas (*lamngen*), tías, hijas, y sobrinas. Igualmente esta dedicatoria aparece dirigida a la tierra, configurando así la tierra/naturaleza dentro del ámbito femenino, como hermana, y como aliada, una representación de suma importancia en todo este poemario.

Esta celebración de las mujeres y la naturaleza se vale de la perspectiva positiva mapuche sobre la relación de estas dos entidades. El escenario que presenta es el de una

lluvia exterior que se proyecta en otra al interior del cuerpo femenino, resaltando así la conexión íntima entre la subjetividad femenina y el espacio natural. La lluvia exterior de “caudal desubicado” y “borbotones” se refiere a uno de los tres aspectos climáticos de la meseta patagónica que el poemario celebra, que son la lluvia, el frío y el viento. Esta lluvia exterior se relaciona con la conmoción física y emocional que trae la menstruación, referida en el poema como la “llovizna en tu vientre.” Las emociones extremas de las menstruantes se han asociado históricamente en occidente con la histeria, con la irracionalidad y con lo negativo, pero aquí aparecen representadas de forma positiva, altamente valoradas por su capacidad de producir una copiosidad lingüística, la cual aparece representada por imágenes positivas de gorriones. La voz poética establece que las palabras aparentemente irracionales que salen de las mujeres menstruantes tienen el potencial positivo de ser “la leña prendida de Atahualpa”(22). El rol de la persona poética como ella misma lo explica, es “rescatar” esas palabras, lo cual se puede interpretar como separarlas de su connotación negativa y asociarlas positivamente con la semántica de la rebeldía, simbolizada por la figura de Atahualpa, el último emperador Inca. Se trata entonces de una producción lingüística con potencial productivo en los planos social y político. Dicho de otra forma, el poema busca concientizar a las mujeres mapuches sobre el gran potencial de la energía emocional atribuida a la menstruación, para reconfigurarla asociada con la creatividad y la fuerza del discurso femenino. Esta revaloración es una estrategia textual que confronta el silenciamiento de este discurso triplemente marginalizado por etnicidad, por clase social y por género. Las mujeres mapuches tienen mucho que decir y deben hacerse oír en el plano público, es el mensaje central del poema.

Es importante notar que la valoración positiva de la menstruación que este poema presenta no solamente contradice prejuicios occidentales sino también mapuches. Según Sonia Montecino, existe un relato mapuche sobre el origen de la menstruación, por el cual se la ve como una “herida” o castigo que es producto de una trasgresión femenina (16-17). Pero en la reconfiguración que Ancalao hace, aparece sin culpa alguna, como un aspecto físico con potencial creativo y político. (8) Visto así, el poema no solamente establece una posición crítica hacia la ideología occidental, sino también hacia la mapuche, ya que hace una selección estratégica de elementos de la tradición mapuche, por la cual descarta aquellos que no convienen para recrear positivamente la relación mujeres-naturaleza. La postura crítica hacia la ideología propia sin embargo, es bastante más sutil y benigna que la dirigida a la occidental, debido a la relación afectiva con la cultura original que la poesía de Ancalao proyecta.

La conclusión del poema introduce un aspecto animista que contribuye a compaginar las identidades indígena y femenina mediante una escena que muestra la violencia de la naturaleza y luego su aplacamiento por los poderes de la machi. La machi es una figura de gran importancia dentro de la cultura mapuche, con el rol de “agente y practicante mágico-religioso ... [y de] mediación entre el mundo natural y el mundo sobrenatural” (Rodríguez Monarca, s.p.). Históricamente el papel de machi era realizado más por hombres que por mujeres, pero debido a procesos históricos, ahora el rol es casi exclusivo de las mujeres, quienes son dueñas de un doble poder: el de dominar las fuerzas de la naturaleza y el de restablecer la salud comunitaria, acciones que realiza en la ceremonia del machitún (Montecino 41). Es importante subrayar que el reconocimiento de la figura de la machi es casi inexistente dentro de la cultura nacional argentina, en comparación con su fuerte presencia en la chilena. (Azpiroz Cleñan, s.p.). (9) Por eso,

tiene particular importancia el hecho de que Ancalao la incluya de manera tan central en este poema. La machi, la hablante y otras mujeres son aquí testigos de un violento aguacero que “parecía la furia de cai cai sobre nosotros.” Dentro de la mitología mapuche *Cai Cai*, o *Kai Kai Filú* es la serpiente mítica que ocasiona aterradoras tempestades en el mar y los lagos y que por esto se asocia con el agua, con la furia y con el mal. (10) Pero las mujeres en el poema no muestran terror o pena sino cierto entendimiento ante el fenómeno pluvial. Al final, la machi interviene exitosamente para aplacarlo mediante una ceremonia ritual que concluye con la aseveración positiva: “huele tan bien la tierra después del aguacero” (24). Este apaciguamiento ritual se relaciona con la “causalidad cíclica,” un aspecto típico de ideologías animistas indígenas, por el cual las personas tienen tan profunda identificación con el mundo natural que son capaces de influir en sus eventos, a la vez que ellas son influidas por los mismos (Abran 114-9). En el poema, la causalidad cíclica le adjudica gran poder a la machi, y por ende, a las mujeres. El poema entonces, resalta un aspecto cultural mapuche –la relación animista de las mujeres con el mundo natural—para sugerir otra crítica de occidente, que es su carencia de esta relación. Sin embargo, es necesario indicar que esta representación también podría ser una postura crítica hacia un aspecto de la concepción mapuche sobre la machi. Ocurre que dentro de la cultura mapuche el poder sobre los fenómenos naturales que tienen las machis es tanto positivo como negativo, por un lado como sanadoras pero por otro como “kalku” o brujas que hacen mal (Montecino 47). Lo interesante es que el poema de Ancalao ignora o borra cualquier connotación negativa, presentando una imagen femenina benigna y sanadora, armonizada de tal manera con los fenómenos naturales de la lluvia/aguacero y de la menstruación que logra aplacarlos si es necesario. Las mujeres, siendo “aprendices de machi” se presentan en una fuerte relación animista con el mundo

natural patagónico, que es horizontal, de familiaridad corporal, sensual y espiritual/ritual. De ahí se entiende que el título de la colección, *Mujeres a la intemperie*, cambia el sentido de desprotección que la palabra “intemperie” regularmente implica, asignándole el sentido positivo de la relación íntima y familiar con el medio ambiente y con el propio cuerpo. Las cualidades de la irracionalidad y la culpa, asignados respectivamente por la cultura occidental y por la cultura mapuche, quedan positivamente reconfiguradas.

No cabe duda que la coherencia armónica entre las entidades naturales y las femeninas presentada en este poema se basa en una idealización que en última instancia produce una representación hasta cierto punto esencialista de ambas entidades. Debemos preguntarnos ¿por qué este esencialismo? Primero que todo, es claro que es una estrategia textual por la cual la poeta les adjudica poder a las mujeres, asociándolas con el que la naturaleza tiene dentro de la cultura propia y valiéndose de la relación animista con la naturaleza que es central a esa cultura. Pero es también una estrategia contracultural que responde a la relación histórica entre el estado y los procesos de formación de la identidad (Fuss 112). Para Ancalao, el animismo es *el* elemento diferenciador por excelencia respecto a la cultura occidental hegemónica argentina que se basa en la racionalidad científica, tecnológica y económica neoliberal para conceptualizar la naturaleza y los grupos minoritarios como objetos para ser dominados y explotados.(11) Ante esta objetivación, la representación esencialista de la relación animista entre lo femenino y el mundo natural se entiende como una decisión altamente estratégica para hacer avanzar la agenda indígena dentro de la hegemonía occidental, y, al mismo tiempo, la de género dentro de la hegemonía masculina occidental e indígena.

Rosa Chávez (12)

Los poemas de Rosa Chávez abogan tanto por la cultura maya en el contexto de la postguerra guatemalteca, como por una subjetividad femenina localizada en la ciudad que lucha angustiadamente por expresarse a nivel sexual y escritural. Como ocurre con Ancalao, ella ha aprendido el idioma originario ya en la edad adulta, y procura publicar en formato bilingüe como estrategia contestataria con la que busca la justicia lingüística y cultural, en su caso elevando el estatus del K'iche' al mismo nivel que el español. Siendo descendiente por el lado paterno de los K'iche' y por el materno de los Kaqchikel, tuvo contacto con los dos idiomas originarios, aunque mucho más con el K'iche', el cual escribe valiéndose de la ayuda de hablantes nativos. También, de manera similar a la poesía de Ancalao, la suya enfatiza la relación de los humanos con la naturaleza, mediada por el animismo de la cosmovisión indígena. Pero, aunque la relación entre lo femenino y el mundo natural es importante en su poesía, aparece desde una perspectiva completamente diferente a la de Ancalao. Mientras que Ancalao enfatiza una relación afectiva y animista con el campo patagónico y los fenómenos meteorológicos que lo caracterizan (refiriéndose directamente al significado de “mapuche” que es “gente de la tierra”), Chávez no destaca el territorio físico en sí, sino un significado particular que la mitología maya le asigna a la naturaleza, como la fuerza mítico-espiritual que provee a los humanos la capacidad de resistir y recuperarse ante la adversidad. Así por ejemplo incluye muchos poemas sobre las piedras y otros sobre los nahuales, ambos símbolos poderosos de resistencia.

En varios poemas de su tercer poemario, *Ri uk 'u 'x ri ab 'aj El corazón de la piedra*, un yo femenino expresa algo innombrado y paralizante, que finalmente logra la

expresión a través de imágenes de la naturaleza: “Salen sapos y serpientes de mi boca / me tiemblan las hormigas / pico pincho perforo / me quedo animala...”(20) Desde la perspectiva maya guatemalteca, la asociación de los humanos con los espíritus de los animales, o nahuales, se establece por el día del calendario en que la persona nace, y es una fuente importante de guía, protección, fortaleza y aún de poderes sobrenaturales. Sobre la serpiente, por ejemplo, Chávez ha resaltado su “capacidad de trasmutar el dolor o de sobreponerse a distintas muertes.” (“Spanish and Latin American Poetry Lecture”). Desde una perspectiva occidental, el poema se lee auto-irónico porque representa lo animal con la semántica de lo primigenio, es decir, de la expresión no mediada de emociones típicamente negativas como la ira y la violencia interior, aquí representadas por animales y sus acciones que infringen dolor. Pero por la ironía se entiende que esta negatividad es realmente positiva y se establece el poema como un *ars poética* porque anuncia su propósito de incomodar. Esta mujer “animala” por un lado se ajusta al estereotipo femenino occidental, especialmente en su calidad emocional e irracional, pero por otro lo contraviene al mostrar una feminidad que se asocia con lo convencional feo y con lo agresivo, especialmente en el acto de la escritura. Este deseo de contravenir normas a través de imágenes, lenguaje y temas es bastante típico del estilo contestatario y desestabilizador de Chávez. Varios poemas aluden a temas a veces mórbidos como el alcoholismo y la prostitución en un afán de denunciar las dificultades de la realidad citadina para los mayas; así como también a temas trasgresores como el placer sexual en sus formas hetero y homosexual.(13) Así por ejemplo, en un poema de su primera colección *Casa solitaria*, titulado “¿Qué voy a hacer sin tu olor Elena?” la voz expresa rebeldía a través de un lenguaje sexual directo y vulgar que busca sacar a los lectores de la complacencia, y rebelarse contra normas heterosexuales al aludir al deseo

lesbiano: “No me dejes serota / Pisadita cabrona./¡Qué voy a hacer ¿cuando piense en tu pusa / y no te pueda chupar / acariciar metértela / o sencillamente verte / desnuda /dejame aferrarme a tu vientre / mamarte esos pechos tan ricos / consolame Elena/ ... / andate comete el mundo pero decime antes / ¡Qué voy a hacer sin tu olor?” (14)

Un número considerable de poemas realza el material piedra, por sus cualidades de dureza y resistencia y por su significado mítico dentro de la cultura Maya. Desde el mismo título del poemario, la centralidad de las piedras es obvia. Dice la misma autora: “La piedra es un elemento fundamental para los pueblos de nuestra cultura. A pesar de que la mayoría de nuestros libros y textos antiguos fueron quemados durante la colonia, el conocimiento y escritura siguen vigentes en piedra. También perduran las estructuras monumentales de lugares sagrados. Asocio este nombre a cómo ha resistido y sobrevivido nuestra raíz y nuestro pueblo ante la esclavitud, las masacres, el genocidio y el sistema que nos ha querido borrar. Esa piedra es nuestro corazón, nuestra cosmovisión y forma de ver el mundo. También representa la espiritualidad que es nuestra base, sin esa espiritualidad hubiera sido muy difícil sobrevivir hasta estos tiempos.” (González)

El poema que abre la colección *El corazón de la piedra*, presenta piedras localizadas en la sombra y escondidas, pero no estáticas ni pasivas sino con poder discursivo y cargadas de dinamismo y potencial: “...a escondidas fuimos creciendo /gota a gota en lo profundo de las cuevas / así fue como nos envolvió el silencio / del gran comienzo”(2). Aquí, la perspectiva inclusiva del “nosotros” indica las voces humanas mayas junto a las no humanas de las piedras, ambas como espeleotemas o depósitos minerales en cuevas, (ejemplos de los cuales son estalactitas y estalagmitas), que se van creando y agrandando por el constante goteo de agua mineralizada hasta llegar a ser formaciones formidables. Esta poderosa imagen alude a la fuerte resistencia que los Mayas pusieron contra el

genocidio de la década de los 1980, y contra el subsecuente silenciamiento que el poder estatal quiso imponer sobre ellos. El tema de la resistencia política y cultural cobra gran importancia en el activismo y en la escritura de Chávez. (15)

Pero la dureza de la piedra no solamente se aplica a la resistencia cultural sino también a la resistencia femenina dentro de una cultura machista. El poema “Tijax,” por ejemplo, celebra la piedra obsidiana, también llamada “chay,” que es la más dura de todas, y que, según la mitología maya, conecta con el inframundo y sirve como uno de los signos astrológicos que augura un destino de liderazgo para la persona nacida bajo él. Aquí, a diferencia de otros poemas sobre piedras, la perspectiva no es colectiva sino personal, y específicamente ligada a la escritura. La persona poética se apropia del poder que la obsidiana le concede, incluyendo la fuerza para expresar palabras “filosas,” refiriéndose al aspecto contestatario y desestabilizador de su escritura. En suma, para la poeta las piedras no solamente conectan con lo sobrenatural y con el pasado de resistencia maya proyectado en el futuro por la fuerza que simbolizan, sino que son elemento de identificación personal femenina y escritural. Chávez es muy consciente del carácter interseccional de la opresión por raza, etnicidad, género y clase social que pesa sobre las mujeres mayas y más particularmente sobre las escritoras. Por eso busca y encuentra el valor o coraje que necesita para expresarse en la imagen de la dureza de la piedra. La piedra se convierte para ella en símbolo personal de resistencia a nivel genérico, emocional e intelectual.

En otro poema, Chávez recurre a una figura mítica femenina nahua y maya, que da título al poema, “La abuela del temascal.” Esta abuela ya aparecía en el *Popol Vuh* y era la encarnación divina de la esencia femenina (Carlsen et al 32). Hay que entender, sin embargo, que esta era una figura mítica menor. Los poderes curativos eran propiedad de

los Xmen, o los hombres chamanes en la historia y mitología, quienes aparecen descritos en el *Popol Vuh* desde un punto de vista patriarcal como “grandes señores”, “sabios” y “hombres prodigiosos.” La autora claramente reemplaza el énfasis patriarcal por uno matriarcal al darle prioridad a la figura de la abuela, y al localizar la acción del poema en un ámbito eminentemente femenino dentro de la tradición maya: el *temascal* o cuarto caliente hecho de roca volcánica y cemento, donde ocurren el parto y el *tuj*, o baño de vapor curativo. La abuela mítica tiene gran poder, derivado de su relación estrecha con la naturaleza que le otorga conocimientos de índole física, emocional, espiritual, y religiosa. En el poema la abuela traspasa su poder a la curandera que dirige el ritual. Por estar escrito desde la perspectiva de la primera persona singular, el poema sugiere que ese poder también se traspasa a la escritora misma. Entonces, la curandera y la escritora, como la abuela, son capaces de conectar profundamente su feminidad con el mundo natural a nivel físico y mítico. Físico, porque adquieren de la abuela un vasto conocimiento de diversas plantas con poderes curativos. Y mítico, porque el temascal se considera la matriz de la madre tierra y ofrece un contacto directo con ella para efectuar un renacer emocional en quienes hacen parte del ritual curativo. Así, la voz poética invoca a la abuela del temascal para que le provea poderes, llamándola por su nombre maya Ri Ti’ Tuj, y de quien asegura en los dos últimos versos que “ella es la que me presta su mano / ella es mi mamá.” (70) Chávez realza la cultura maya en su dimensión religiosa-animista, pero claramente desde la perspectiva del linaje femenino para lograr cierto balance de conocimiento y poder ante una tradición que los adjudica públicamente a sujetos masculinos. Los poemas aquí estudiados muestran esfuerzos por compaginar subjetividades subalternas étnicas y femeninas, celebrando sus culturas originarias, pero desde perspectivas decididamente femeninas. Es una representación que evita polarizar dichas

subjetividades y que astutamente las mantiene en balance armónico para lograr máximo beneficio cultural y político. De sus culturas originarias, ambas escritoras resaltan primero el lenguaje ancestral como un elemento fundamental en su intento descolonizador. Usar y celebrar el Mapudungun y el K'iche' es una estrategia de recuperación y de cohesión cultural y también de justicia social. También resaltan ciertos mitos de sus culturas originales, pero aproximados desde la perspectiva femenina, como es el caso del mito de Cai Cai que Ancalao presenta benigno, o el significado místico de los animales o de las piedras en la cultura maya que Chávez adapta como símbolos personales para la creatividad femenina. A la vez que celebran las culturas originales, estos mitos les ofrecen a estas escritoras ricas oportunidades para recalibrar conceptos femeninos negativos tanto en la cultura occidental como en la ancestral, como es el caso con la representación de la menstruación o la relación de las mujeres con el mundo natural. También examinan y exaltan modelos femeninos fuertes dentro de sus culturas originarias, como la machi mapuche y la abuela del temascal maya, para enfatizar una cultura y linaje femeninos que han sido silenciados dentro de las culturas ancestrales y las occidentales. Es claro que estas poetas representan rebeldías contra lo patriarcal, por enfatizar marcadamente una cultura femenina y una solidaridad de género que se transmiten de generación en generación. Respecto a esto, es notable la ausencia casi total de sujetos masculinos y del consabido tema del amor desde la perspectiva heterosexual en su poesía. El tono de la poesía de Chávez es sin duda más rebelde por los términos que usa, por asociar lo femenino con lo desagradable o lo agresivo, y más claramente por tocar el tema lesbiano. Ella no idealiza la identidad femenina o la de la naturaleza al grado que lo hace Ancalao, y por tanto no produce representaciones esencialistas de las mismas.

El animismo es un tema que les permite a estas autoras dialogar tanto con las tradiciones de sus culturas originarias como con la occidental. Por un lado es una estrategia textual celebratoria de un aspecto diferenciador y definidor de las culturas ancestrales respecto a las occidentales. Por otro, debido a la perspectiva exclusivamente femenina con la que este tema se presenta, es una clara celebración de lo femenino, que, apropiándose del concepto de “causalidad cíclica,” logra gran poder simbólico y discursivo. Así, el tema animista se establece como estrategia contestataria óptima, que cuestiona conceptos de las culturas originarias y de occidente. Es un cuestionamiento particularmente fuerte del precepto occidental patriarcal por el cual mujer y naturaleza, y por extensión las culturas subalternas feminizadas, son objetos irracionales y mudos. Cuestionar dicho precepto es de suma importancia porque basados en éste, los estados neoliberales de hoy ponen en práctica sus políticas de explotación de comunidades y paisajes subalternos.

Notas

(1). Millán Moncayo añade detalles sobre el zapatismo y su importancia para los movimientos femeninos indígenas.

(2). La larga historia del feminismo liberal hegemónico de Latinoamérica comienza desde mediados del siglo XIX, fortalecido con los aportes en defensa de los derechos de las mujeres hechos por escritoras pioneras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Mercedes Cabello de Carbonera, Juana Manso y Clorinda Matto de Turner, entre muchas otras. El feminismo de corte más político se consolidó en el siglo XX en sus primera y segunda olas. La primera, ocurrida a principios del siglo, patrocinó los primeros encuentros nacionales y la lucha por el voto femenino, y la segunda, los movimientos liberatorios de los 1970s.

(3). Estos fueron los principios culturales de la declaración que se hizo en la *Cumbre de las mujeres indígenas de las Américas* del 2003. Ver los estudios de Rosado Avilés, de Moraga y de Vera Gajardo sobre este tema.

(4). Estos comentarios se basan en mi reciente conversación con la autora en Comodoro-Rivadavia en Marzo del 2017.

(5). Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Argentina 1961) participa en numerosas actividades para promover la cultura y el lenguaje mapuche. Ha publicado las colecciones de poemas *Tejido con lana cruda*, 2001 con re-edición en 2010; “*Iñchiu*”, selección editada por el ministerio de Cultura y Educación, 2006; y *Mujeres a la intemperie-pu zomo wekuntu mew* 2009, reeditado en 2010. Además, una colección de ensayos titulada *Küme Miawmi Andás bien*, 2014, que incluye también los poemas de *Mujeres a la intemperie*.

(6). Ver el artículo de Trincherero que vincula el pasado de políticas de exterminio de las “guerras del desierto” con el presente de políticas de expansión de la frontera agraria capitalista, continuándose así hasta hoy el desplazamiento y opresión de los pueblos indígenas.

(7). Por razones históricas y políticas, muchos escritores mapuches no aprendieron a hablar el idioma de su cultura original y no son bilingües, pero publican en formato bilingüe como estrategia de resistencia textual y cultural. En el caso de Ancalao, ella hizo un esfuerzo por aprender el mapudungun ya en la edad adulta. Dice ella: “Pienso en castellano y escribo, luego traduzco con torpeza al idioma que me seduce con su inmensidad y profundidad azul” (“El idioma silenciado” 124). Ver el estudio de Rodrigo Rojas para una discusión sobre la estrategia de la traducción.

(8). Debo aclarar que en mi reciente entrevista con la autora, ella expresó no conocer este mito mapuche; así que su representación no es una crítica consciente al mismo. Sin embargo, en mi discusión consideraré su representación de la menstruación como una respuesta a un entorno cultural machista tanto en la cultura occidental como en la mapuche.

(9). Por las diferencias en los procesos históricos de dominación del pueblo mapuche por los estados argentino y chileno, esta cultura y la imagen de la Machi son mucho más visibles y reconocidas en Chile que en Argentina. En Chile tanto el discurso nacional como el mapuche utilizan la figura de la Machi para sus propios propósitos: mientras el primero las folcloriza, presentándolas como el alma de lo chileno, el segundo las utiliza para sus propósitos políticos liberatorios contemporáneos (Bacigalupo 156-7).

(10). El mito de Cai Cai y Tren Tren es el más importante dentro de la ideología mapuche. No es un mito de origen en sí, ya que según éste, los humanos ya existían cuando ocurrió el enfrentamiento de estas serpientes sobrenaturales. Pero es un mito fundacional porque reafirma la continuidad de la cultura mapuche y la idea subyacente en otros mitos y narraciones de la dinámica constante de los opuestos complementarios. Dice el mito que Tren Tren ganó la larga y dura batalla al hacer levantar las montañas para proteger a los humanos y animales de la gran inundación provocada por Cai Cai. Desde entonces, Tren Tren domina la tierra y produce erupciones volcánicas y se asocia con fuerzas restauradoras y positivas; Cai Cai domina las aguas de ríos, mares y lagos y cuando se enoja, produce oleajes y tempestades tenebrosas, por lo cual se asocia con lo negativo. (Montecino 34-6)

(11). Dicha ideología, como bien lo explica Leff, impone un concepto instrumental de la naturaleza que ignora su organización ecosistémica y la organización de las culturas que la habitan (Leff 380).

(12). Rosa Chávez (San Andrés Itzapa, Chimaltenango, Santa Cruz del Quiché, 1980) es poeta de origen Kaqchikel y K'iche', actriz, y activista cultural a través del teatro y el cine. Ha publicado los poemarios *Casa solitaria* (2005), *Piedra abaj'* (2009), *Los dos corazones de Elena Kame* (2009), *El corazón de la piedra* (2010), y *Quitapenas* (2010). También publicó, con Camila Camerlengo, una obra de teatro basada en su obra poética, titulada *Awás* (2015). Promueve temas de justicia étnica, social y política no sólo a través de su escritura sino con su participación en diversos colectivos de creadores y gestores culturales y artísticos, entre ellos *Ri Akux Nikotzijan*, *Ruk'u'x*, *Caja lúdica* y *Folio 114*. Fundó el grupo de mujeres artistas *Canela fina*.

(13). Ver el artículo de Del Valle-Escalante para una discusión de la confrontación de lo urbano y de la globalización dentro del contexto de la posguerra que Chávez hace en su primer poemario *Casa solitaria*.

(14). Citado por Bladimir Martínez en queerlatinavisualitiesbladymartinez.blogspot.com

(15). La gran movilización de resistencia político-cultural conocida como el “renacimiento maya” se inició después de los acuerdos de paz que terminaron oficialmente la guerra civil en 1996. El estudio de Víctor Montejo da detalles sobre este tema.

Obras citadas

Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. 1996. Vintage Books, 1997.

Ancalao, Liliana. “El idioma silenciado.” *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, editado por Bidaseca, Karina y Vanesa Vásquez Laba, Ediciones Godot, 2011. 121-4.

---. Entrevista personal. 7 marzo 2017.

---. “La memoria de la tierra sagrada.” *Küme Miawmi Andás bien. Ensayos. Pu zomo wekuntu mew Mujeres a la intemperie. Poesía*, publicación independiente, 2014.

---. *Mujeres a la intemperie / Pu zomo wekuntu mew*. El Suri Porfiado Ediciones, Bajo los huesos, 2009.

---. *Tejido con lana cruda*. 2001. El Suri Porfiado, 2010.

Azpiroz Cleñan, Verónica. “¿Por qué no hay machis en Argentina?” *Interculturalidad y Salud*, 25 agosto 2007, interculturalidadysalud.blogspot.com/2007/08/por-qu-no-hay-machis-en-argentina.html. Accedido 20 Marzo 2015.

Bacigalupo, Ana Mariella. *Shamans of the Foye Tree : Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche*. University of Texas Press, 2007.

Bidaseca, Karina, y Vanesa Vásquez Laba. “Feminismo e indigenismo. Puente, lengua y memoria en las voces de las mujeres indígenas del sur.” *Feminismos y*

poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina, editado por Bidaseca, Karina y Vanesa Vásquez Laba, Ediciones Godot, 2011, 361-77.

Carlsen, Robert S. and Martin Prechtel. "The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture." *Man, New Series*, vol. 26, No. 1, Mar., 1991, pp. 23-42.

Chávez, Rosa. *Ri uk 'u 'x ri ab 'aj El corazón de la piedra*. Monte Ávila, 2010.

---. "Spanish and Latin American Poetry Lecture- Rosa Chávez." *The University of Oregon Channel*. www.media.uoregon.edu/channel/archives/4336

Del Valle-Escalante, Emilio. "Del campo a la ciudad: Xib'alb'a como alegoría de la modernidad en *Casa solitaria* de Rosa Chávez." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, 2012, pp. 193-209.

Duarte Bastián, Angela Ixkic. "From the Margins of Latin American Feminisms: Indigenous and Lesbian Feminisms." *Signs*, vol. 38, no. 1, Autumn 2012, pp. 153-78.

Fernández, Blanca y Bastien Sepúlveda. "Pueblos indígenas, saberes y descolonización: procesos interculturales en América Latina." *Polis Revista Latinoamericana* vol. 38, 2014, polis.revues.org. Accedido 26 mayo 2016.

Fuss, Diana. *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*. Routledge, 1990.

Gargallo Celentani, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Corte y confección, 2012. Primera edición digital, enero 2014, francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/feminismos-desde-abya-yala. Accedido 2 Abril 2015.

González, Patricia. "Rosa Chávez: El pueblo de Venezuela con su revolución anima a Guatemala, Bolivia y a otros países de Latinoamérica." Monte Ávila Editores Latinoamericana. Accedido 28 Febrero 2015.

Hernández Castillo, Rosalva Aída. "The Emergence of Indigenous Feminism in Latin America." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 35, no. 3, Spring 2010, pp. 539-45.

---. "Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género." *Debate feminista* vol. 24, 2001, pp. 206-29.

---. *Multiple Injustices. Indigenous Women, Law, and Political Struggle in Latin America*. The University of Arizona Press, 2016.

Huhndorf, Shari and Cheryl Suzak. "Indigenous Feminism: Theorizing the Issues." *Indigenous Women and Feminism. Politics, Activism, Culture*. The University of British Columbia P., 2010, pp. 1-17.

La cuerda. Miradas feministas de la realidad. www.lacuerdaguatemala.org. Accedido 4 mayo 2017.

Leff, Enrique. *Saber ambiental. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*. 4a ed., Siglo XXI editores, 2004.

Martínez, Bladimir. "Rosa Chávez. Latir sin descanso." *Guatemalan Indigenous Artist Rosa Chávez*. queerlatinavisualitiesbladymartinez.blogspot.com/?view=classic. Accedido 5 Nov 2016.

Mesa Márquez, Consuelo y Aída Toledo Arévalo. *La escritura de poetisas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Primera edición 2015 (versión electrónica). www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial/docs/ve_poetas_mayas.pdf. Accedido 10 mayo 2017.

Millán Moncayo, Mónica. "Nuevos espacios, nuevas actrices. Neozapatismo y su significado para las mujeres indígenas." *Etnografías e historias de Resistencia. Mujeres indígenas, procesos organizativos y nuevas identidades políticas*. Rosalva Aída Hernández Castillo, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 217-248.

Montecino, Sonia. *Sol Viejo, Sol Vieja. Lo femenino en las representaciones mapuche*. SERNAM, 1995.

Montejo Víctor. *Maya Intellectual Renaissance. Identity, Representation and Leadership*. University of Texas P, 2005.

Moraga, Fernanda. "A propósito de 'la diferencia': poesía de mujeres mapuche." *Revista chilena de literatura*, vol. 74, Abril 2009, pp. 225-39.

Rodríguez Monarca, Claudia. "Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual." *Estudios filológicos*, vol. 40, 2005, pp. 151-163. Scielo, www.monografias.com/trabajos906/weupufes-machis-poesia-mapuche/weupufes-machis-poesia-mapuche.shtml. Accedido 16 Marzo 2015.

Rojas, Rodrigo. *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetisas mapuche*. Pehuén editores, 2009.

Rosado Avilés, Celia Esperanza y Oscar Ortega Arango. "Los labios del silencio. La literatura maya actual." *Yucatán identidad y cultura maya*, 2001, www.mayas.uady.mx/articulos/labios.html. Accedido 6 Marzo 2015.

Trincherro, Héctor Hugo. "Pueblos originarios y políticas de reconocimiento en Argentina." *Papeles de trabajo - Cent. Estud. Interdiscip. Etnolingüíst. Antropol. Sociocult*, n.18, Scielo, 2009, www.scielo.org.ar. Accedido 14 mayo 2017.

Vera Gajardo, Antonieta. "Moral, representación y "feminismo mapuche": elementos para formular una pregunta." *Polis Revista Latinoamericana*, vol. 38, 2014, polis.revues.org/10146. Accedido 26 mayo 2016.

Facundo Grown Old: Racial Diagnosis in Domingo F. Sarmiento's

Conflicto y armonías de las razas de América

[Oleski Miranda Navarro](#)

Whitman College

Over the last two hundred years, race has been explained through varied notions, such as species, nation or ethnicity. Common perceptions of race generally relate to skin color and other physical characteristics, while modern conceptions account race to social groups based on origins and cultural elements like language and geography. Early in the nineteen-forties, American anthropologist Ruth Benedict, in what she called “a briefest possible definition of race,” explained the idea in terms of “a classification based on traits that are hereditary” (6). Although she recognized the hereditary factor as a main aspect of the question of race, Benedict was very concerned that an important part of the misunderstanding was due to confusing inherited traits with those that are socially acquired. From the standpoint of the philosophy of sciences, as Naomi Zack infers, race means “a biological taxonomy or set of physical categories that can be used consistently and informatively to describe, explain and make predictions about groups or human beings and individual members of those groups” (1). This instrumental definition indicates that race has been, at different times and in different combinations, connected to the notion of essences, biology or geography. However, the validity of the concept of race depends upon its use as an aid in reasoning, meaning that the “main issue is not what “race” is, but the way it is used” (Cashmore 294). Ultimately, it must be acknowledged

that race has always been a very complex idea to establish, given the fact that is not a neutral concept.

Considering the epistemological difficulties that stem from defining the concept of race and its uses, this essay examines the diagnosis of race presented by Argentine essayist and intellectual Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) in his book *Conflicto y armonías de las razas de América*, first published in 1883. As one of his later works, the book is a significant representation of the framework of positivist ideology and scientific racial discourse predominant amongst Spanish America intellectual elites in the second half of the nineteenth century. In contrast to the approach developed in his seminal work *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), wherein he explained his views of the Argentine nation through issues such as culture and geography, in *Conflicto*, Sarmiento explores the question of race through sociological, historical and ethnological studies in vogue at the time to present his analysis of the problems and malfunctions of Latin America.

Race and “scientific” racialism in the nineteenth century

By the end of the eighteenth century the concept of race obtained new meaning, establishing the foundation of an incipient racial science: “evidence from geology, zoology, anatomy, and other fields of scientific enquiry was assembled to support a claim of racial classification that would help explain many human differences” (Barton 13). Later, amid the development of natural science and its connection with the social sciences in the mid-nineteenth century, the human species was classified as consisting of four main

racés, characterized by physical features like skin color (which today still applies for legal usages). The assumption was that these races – “white”, “black”, “yellow” and “red” – originated in specific geographical areas (Bolaffi et al. 240). Kenan Malik suggests that nineteenth-century sciences were established upon the hypothesis that all human faculties had their origins in animal life. Malik points out that the “reorientation of the scientific outlook towards the positivistic vision of the world, transformed the way that scientists looked at the relationship between humanity, society and nature and opened the way for racial science” (86).

Influential philosophy of positivism garnered serious consideration with its motto of “order and progress”, meant to be achieved under natural laws. Other important aspects of this new “scientific” approach related human mental abilities with physical distinctions, establishing what later became the foundation of modern racist theory. For example, French Anatomist Georges Curvier introduced the idea that physical nature determined cultural ways of life. His thoughts were cultivated in Britain by Charles Hamilton Smith’s work, *The Natural History of Human Species* (1848), and in the work of Hamilton Smith’s former pupil, Robert Knox, who authored *Race of Men* (1850). Both authors were interested in the morals and levels of intellect associated with race. Michael Banton has suggested that Knox’s work represents one of the first attempts to set out a systematic doctrine of racism, arguing that Knox linked his explanations of biological variation to cultural differences, describing his theory as “transcendental anatomy” (25).

In another important work of the period, *The Catechism of Positive Religion*, first published in 1852, French philosopher and founder of sociology, Augusto Comte, noted that all the different human races did not have the same brain (Wieviorka 3). A

subsequent influential figure in the realm of racial determinism was the French author Joseph Arthur de Gobineau, known for his four-volume work *Essay of the Inequalities of Human Races* (1853-55). His work presented the argument that humans were divided into three races: white, yellow and black. Gobineau's *Essays* did not attract much attention at the time, as he was more focused at that point on the history of civilization and less concerned with the biological aspect of race. Later, however, his arguments regarding the superiority of the Aryan race became relevant during the rise of German nationalism (Barton and Harwood 30). During the same period in North America there were other theorists who contributed to the rise of this form of racial science, based mainly on the determinism of biological elements. Included among them were American physicians Samuel G. Morton and Josiah C. Nott, as well as English born American Egyptologist, George R. Gliddon (Barton and Harwood 29-30). The classifications and categorizations regarding race presented by these authors were set through notions of "inferior", "good" and "evil" races.

However, in the second half of the nineteenth century Charles Darwin brought major changes to the discussion of race. Works such as *On the Origin of Species* (1859) and *Descent of Man* (1871) were not only important accounts for the development of racial theory in the biological field, but the ideas they presented also had a significant influence on social analysis. In *On the Origin of Species* (1859), Darwin introduced the idea of natural selection, where individuals better suited for an environment survived while others perished, while in *Descent of Men* (1871) he presented the concept of "geographical races, or subspecies" (Cashmore 94). Darwin also suggested that not only was the European "related to the African, but that all men were related to the ape" (Solomos and Back 44).

In part, these concepts were applied as a pseudo-scientific theory aiming to explain the development of different societies, especially Latin America, given the multiracial background of its composition. By the turn of the nineteenth century, theories of social Darwinism, reworked by British sociologist and philosopher Herbert Spencer (1820-1903), had been accepted among the ruling elites in both the United States and in Spanish America. The political climate at the time had been influenced by a group of philosophical and social ideas proclaiming the success of science in the region. These core ideas, which had begun maturing in Spanish America in the mid-eighteenth century, as Charles Hale has suggested, were commonly recognized as “positivism”. Although there is no accepted definition of the concept, from a philosophical perspective it was understood as a theory of knowledge in which scientific methods represented the only means by which men could access it (Hale 148).

In countries such as Mexico and Argentina, modern values of scientific rationality based on the theories of Spencer, and at an earlier stage in the philosophical system of Comte, had an impactful reception among the intellectual and political circles that assumed positivism as an ideology able to provide concrete answers to big national issues. In Mexico, positivism became the official philosophy of Dictator Porfirio Díaz. In the Southern Cone, and specifically in Argentina, intellectuals following the generation of 1880 such as Carlos Octavio Bunge (1875-1918) and José Ingenieros (1877-1925) spread the individualistic theories of Spencer’s evolutionism, as well as establishing a body of ideas following Sarmiento’s thesis regarding the opposition between civilization and barbarism (Salomon 25-26). In Argentina, positivist ideology was promoted through the Escuela Normal de Paraná, which had been founded by Sarmiento during his presidency (1868-1874). Focused on the need to civilize Argentina, Sarmiento crafted this doctrine

concentrating on the education of the individual. The interpretation of positivism in the southern country viewed North American individualism as a model to follow by making citizens responsible for their own greatness. La Escuela de Paraná was responsible for encouraging individualism and eventually included American female teachers brought to Argentina by Sarmiento himself (Zea 92).

Facundo grown old: Sarmiento and the racial diagnosis of the continent

Domingo Faustino Sarmiento undeniably represents one the most polemic intellectual figures to live in nineteenth century Hispanic America. He is recognized for being a renowned essayist of that period, an occupation that he combined with his political activity, becoming plenipotentiary minister (ambassador) to the United States and eventually president of his native Argentina. Amongst Sarmiento's body of work, *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), first published in Santiago de Chile during his exile, is considered by some critics and academics to be the most important essay written in nineteenth-century Hispanic America (1). This document narrated the life of the *caudillo* Juan Facundo Quiroga and simultaneously functioned as a political pamphlet in opposition to Argentine dictator Juan Manuel de Rosas (2). *Facundo* has been the focus of a great deal of research for being, in part, a biographical study, a sociological document and a political note, where Sarmiento's characteristically sincere prose and belligerent tone stood out, providing him not only with recognition but also with enemies and contesters.

At age seventy-two, and after a lifetime of celebrated intellectual publications, Sarmiento published a book he considered to be a “*Facundo* llegado a la vejez”, (3) a continuation of his fundamental text almost forty years later. Entitled *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), the book depicted a different vision of what was argued in *Facundo* while embracing some of his previous viewpoints. The first image of *Conflicto* is one of an uncompleted and fragmentary book where Sarmiento unsuccessfully attempts a more scientific approach to race, causing this text –in contrast with *Facundo*– to be one of the most criticized and least celebrated of his works. While Sarmiento considered this work to be a continuation of what is arguably considered his most influential manuscript, critics such as Argentinian essayist Ezequiel Martínez Estrada viewed *Conflicto* as a body of affirmations that could have been incorporated in *Facundo* without adding anything substantial (374). Along the same lines, Nicolas Shumway suggests that “Like *Facundo*, *Conflicto* is an explanation of failure; unlike the *Facundo*, however, it offers no plan for redemption” (Shumway 588). In *El profeta de la pampa*, a book written by Ricardo Rojas in 1945 to commemorate the centennial year of *Facundo*, Rojas openly expresses that *Conflicto* “es una obra desordenada, confusa, trunca, sin base, sin lógica, sin conclusiones, y parece un aborto de la senectud más que de la vanidad” (Rojas 648). This is a harsh opinion, especially considering that it was included in Rojas’ homage to the author.

At the time of *Conflicto*’s publication, Sarmiento was already a major figure in Argentina and on the continent as a whole. However, his notoriety did not prevent him from becoming the subject of merciless critique in the Buenos Aires press (Levine and Novoa 126). There are two editions of the book, one published while Sarmiento was still alive and the second, a version compiled by his grandson, Augusto Belín Sarmiento in

1900. Both versions are considered chaotic dissertations. (4) Despite *Conflicto* not being his most highly regarded manuscript, it can be seen as a summarization of many of the pondered ideas delivered by Sarmiento throughout his life. Sarmiento continued to employ a historical approach, but in this case, mixed analysis with positivistic theories such as social Darwinism.

The sociological perspective expressed by Sarmiento in *Conflicto* reveals how the trend of positivistic ideas was being established and would influence important segments of Latin American thought. According to Leopoldo Zea, during the generation of Domingo F. Sarmiento, as well as other important intellectuals, such as Juan Bautista Alberdi and José Victorino Lastarria, Latin American thinkers easily assimilated positivism. Zea pointed out that at an early stage, “la reconocen como la filosofía cuyos principios habían sostenido sin tener noticias de la misma directamente” (181). As Allison Williams Bunkley describes, the period when Sarmiento wrote this book was a popular time for the use of “a pseudo-science of hereditary influences” (503). Due to the surge of interest Darwinism generated in the biological sciences during this period, attempts were commonly made to explain individual traits through hereditary factors.

With *Conflicto*, Sarmiento did not provide a solid definition of race; instead he assumed race to be a condition that could define social, cultural and economic circumstances. One of the initial arguments in the book is made through an enquiry where Sarmiento attempts to establish a relation between race and the limited development of post-independent Hispanic American republics. His historical and sociological stance is blended with the notion of a hereditary condition. The author assumed that economic advancement based on private property, marketplace and commerce depends on cultural

heritage and that some races have fared better than others because of transmitted attitudes. For example, in a letter written by Sarmiento to Horace Mann, which also serves as a prologue and dedication in *Conflicto*, the relation between race, cultural heritage and modern society is addressed:

La ignorancia, el fanatismo del sacerdocio, la tenacidad con que la raza que habla el idioma español adhiere a todos los vicios y olvida las virtudes de sus antepasados, el mantenimiento demasiado general en la práctica, de la viciosa legislación comercial y fiscal de la antigua España, la absoluta disminución, en unas partes, o el poco sensible aumento de la población en otras, la falta de espíritu de empresa, la prevalente indolencia, la agricultura rutinera, la falta de hábitos comerciales, son más que suficientes causas para explicar la impotente y nula condición de las repúblicas hispano americanas.(52)

Here can be seen Sarmiento's first attempt to relate the problems of Hispanic America directly to Spanish heritage and what he calls *la raza española*. A lack of "commercial habits", vicious commercial legislation established by the Spaniards, and the absence of an enterprising spirit among the indigenous and blacks were all vital to Sarmiento's explanation for the material stagnation present in many Hispanic American republics at the time. Decades before in *Facundo*, Sarmiento attributed the problems of the region to *caudillismo* and the dichotomy that existed between rural areas where barbarism was the norm and life in the cities, where a civilized existence could be found. Yet for Sarmiento, as Williams Bunkley has demonstrated, obtaining an intellectual solution for an old problem came in his later years: "his many reforms and changes had not "transformed the gaucho," not because there was anything wrong with them as

theories and as reforms, but because of the inherent characteristic of the gaucho himself” (502).

In a letter penned to Mary Tyler Peabody Mann, Sarmiento appeared to justify his authorship of *Conflicto* and could not have stated his position more clearly when claiming that the root of the problems existing in Argentina and Hispanic America went beyond land or geography, with the core of these malfunctions resting instead on racial composition:

En Civilización y Barbarie limitaba mis observaciones a mi propio país; pero la persistencia con que reaparecen los males que creímos conjurados al adoptar la Constitución Federal, y la generalidad y semejanza de los hechos que ocurren en toda la América española, me hizo sospechar que la raíz del mal estaba a mayor profundidad que lo que accidentes exteriores del suelo dejaban creer (17).

Given this judgment, Sarmiento could not avoid writing a book with scientific pretention, such as *Conflicto*, providing him the opportunity to address evolutionary theories that were being debated in the intellectual circles of Argentina at the time. In 1882, the year of Charles Darwin’s death and a year before the publication of *Conflicto*, Sarmiento was asked to give a lecture about the ideas of the British naturalist in a public tribute organized by El Círculo Médico Argentino. Alex Levine and Adriana Novoa argue that similar to his lecture on Darwin, in *Conflicto*, “Sarmiento weaves Darwinism into a grand totalizing theory, something Darwin himself would never have attempted”

(128). However, in a letter written to Francisco P. Moreno dated April 9, 1883, Sarmiento acknowledged that he identified more closely with the evolutionist positivistic thought of Hebert Spencer. Answering Moreno's analysis of *Conflicto*, Sarmiento commented on his own book, "Bien rastrea usted las ideas evolucionistas de Spencer, que he proclamado abiertamente en materia social, dejando a usted y a Ameghino las darwinistas, si de ello los convence el andar tras de su ilustre huella". Sarmiento shared that he was on the same path as the English philosopher and biologist. As stated in his own words: "con Spencer me entiendo, porque andamos el mismo camino" (407).

Alongside *Conflicto*'s truncated views of Darwin and Spencer, biological hypotheses borrowed from the social psychologist Gustave Le Bon and biologist Louis Agassiz are offered to support Sarmiento's descriptions of natives, blacks and mestizos. The biological views expressed are juxtaposed with a series of interpretations from the perspective of historians, such as historians Williams H. Prescott and Robert Anderson Wilson, and travel observations by Francois Raymond Joseph de Pons and Juan de Ulloa. The mixed inventory of notes, discussions and conceptions are a continuous trend in *Conflicto*. In the prologue there is an acknowledgement of the use of many other authors' descriptions to support his stance. Sarmiento also clearly stated his intention to continue applying the same methodology in a second volume that he never managed to finish:

Cuando emito pues un pensamiento sobre apreciaciones abstractas, me pongo detrás de algún nombre de autor acatado que da autoridad a la idea, revestida con sus propias palabras, y si de hechos se trata, copio la narración original que le da el carácter

de verdad. Mía es sólo la idea que campea en este primer volumen, y cuyas consecuencias serán la materia del segundo (58-59).

In part, what Sarmiento demonstrated in the edition published in 1883 is a compendium of notes and ideas, which in most cases do not include conclusive analysis. Enrique Anderson Imbert assumes that when Sarmiento attempted to organize a draft of this positivistic book he made important scientific errors, some of which were normal for the period, but others of which can be seen as a consequence of his characteristic mode of hasty opinion (150). Thus, in *Conflicto*, one can observe some of the reading done by Sarmiento during his later years. Many of the statements in the text are generalized interpretations, such as those presented by Ulloa and de Pons, both of which attempt to present an overall image using presupposed notions about the indigenous people of the continent, “La propensión al ocio y a la desidia es la misma en los indios de la Luisiana y del Canadá, que en los del Perú y partes meridionales de la América, ya sean civilizados o gentiles” (84). According to both observers, all *indios* were characterized by common conduct, aided by the misuse of a positivistic empirical scheme of observation where everything fits the same mold. Paraphrasing some of the arguments of de Pons, an agent of the Government of France stationed in Caracas between 1801 and 1802, Sarmiento presents more of these types of assumptions:

El indio se distingue, dice, de la manera más singular por una naturaleza apática e indiferente que no se encuentra en ningún otro. Su corazón no late ni ante el placer ni ante la esperanza, sólo es accesible al miedo (84).

Observations made by de Ulloa and de Pons were employed by Sarmiento to deliver suppositions, not about a particular group, but instead about indigenous peoples as a whole. The ideas are oriented through a form of determinism to support his “ethnology” of the indigenous of the continent. Thus, the text is a confused merging of observations. For example, while referring to la *raza cobriza*, or a group of indigenous peoples found in Argentina, Sarmiento jumps into accounts presented by historians, such as Prescott and Wilson, discussing the pre-Columbian history of Peru and Mexico. Through a lineal and descriptive writing style, the purpose for studying the races of America is divided between the biological and the naturalistic. Sarmiento’s socio-cultural explications argue that the heritage of some attitudes—laziness and cowardice, for example— can be handed down through generations, just like skin color or brain size.

The book’s content and structure is broad and disorganized; for example, there are accounts of the founding of the civil organization of the Argentinian city of Córdoba and of the viceroyalty Río de la Plata. *Conflicto* also contains details of the Spanish inquisition, discusses migration and religious groups in North America, and considers the role those groups played in the formation of the political system in the United States. In a certain way, every chapter could be read as a series of unconnected essays, while at the same time, fragmented essays can be seen within every chapter. Given this format, it is not surprising that the contradictions present are various. In the passages dedicated to the examination of the indigenous peoples, for example, the grandiloquent title of the first chapter, *Etnologías americanas*, falls short as his deliberation is based only on what he calls *razas cobrizas*, or a group of indigenous communities found in Argentina. He

continues presenting a description of different indigenous groups in what he called “races”: *quechua*, *guaraní*, *arauco-pampeana*, followed by a brief study of *amalgamas de razas de color diverso* and concluding with an account of the *raza negra*.

The comparison made between the Jesuits and the Mormons while examining the *raza guaraní* serves to illustrate the eclectic nature of *Conflicto*. Sarmiento distinguishes between the social and economic development of North America, conditioned by the white Saxon race, in contrast to the mixture of races found in the southern part of the continent. On the one hand, he tends to focus on the social organization of the *guaraní* promoted by the Jesuits. With this in mind, Sarmiento seemed to show admiration for the Jesuits, especially for their formative manner and dedication to making alterations within the indigenous communities of Paraguay. On the other hand, he critiques the Jesuits and their utopia-like forms of communal association, which for him, did no more than limit the development of a social order where competition could be established to stimulate a modern civilization. Initially, Sarmiento seems to oppose the mix of religion with the organization of a society in what he believes are civilizations not based on utopias.

When he compares the Jesuits of Paraguay with the Mormons of North America, the author recognizes the enthusiasm of followers of the prophet Joseph Smith, mainly for their work ethic and their promotion of private property. This made Mormons very prosperous, even though they were practitioners of certain primitive customs, such as polygamy (99). As such, Sarmiento condemns the paternalistic practices of the Jesuits, which he perceives as being connected with the “Spanish race”, while demonstrating an admiration for Mormon business practices, which he views as being related to the “white

Saxon” race. Diana Sorensen Goodrich has suggested that Sarmiento’s ideas in *Conflicto* are subordinate to a North/South dichotomy. Sorensen Goodrich observes that “Sarmiento attempts to employ the events of world history so as to show that the North fared so well because it was colonized by a superior race which avoided miscegenation” (113). Certainly, Sarmiento saw in North America a society composed generally of a pure white race, far from what can be seen in the south of the continent. This served as an explanation for the harsh reality of Hispanic America at the time the book was written, as well as the political system and the solid economy of North America. Decades before, when he wrote *Facundo*, the central binary opposition consisted of civilization versus barbarism, while in *Conflicto* it is based on the political success of the North juxtaposed with the failure of the South.

Conflicting stereotypes

Sarmiento tended to demonstrate suspiciousness regarding certain indigenous groups. For example, while he admired the *araucanos* indians for their bravery, he did not trust the Spanish military’s chronicles that attempted to justify their own failure in defeating them, ridiculing the manner in which the Spaniards portrayed the *araucanos* of Chile:

Los araucanos eran más indómitos, lo que quiere decir, animales más reacios, menos aptos para la civilización, y resistieron ferozmente, porque feroces eran, la conquista y la asimilación europeas. Desgraciadamente, los literatos de entonces, y aun los generales, eran más poéticos que los de ahora, y a trueque dé hacer un poema épico,

Ercilla hizo del cacique Caupolicán un Agamenón, de Lautaro un Áyax, de Rengo un Aquiles. ¡Qué oradores tan elocuentes los de parlamentos, que dejaban a Cicerón pequeño, y topo a Aníbal, los generales en sus estratagemas! (103).

While acknowledging their bravery, he does not hesitate to also satirize:

No es que dudemos del valor y obstinación de los araucanos, pero a ser ciertas estas pinturas, completamente europeas, del arte de la guerra, resultaría que los poderosos imperios de Méjico y el Perú, eran los salvajes en América y los araucanos el pueblo más adelantado (106).

This curious analogy of famous caciques *araucaunos* with ancient Greek mythological heroes and gods is characterized by irony and demonstrates more of a creative writer than a social scientist. However, passages like this in *Conflicto* are not common as Sarmiento tried to maintain a more scientific position throughout the book. To continue his description of the indios *araucano-pampeano*, Sarmiento followed patterns reminiscent of *Facundo*, invoking geography to explain their way of life in the Argentinian pampas:

Acaso en la Pampa se ha barbarizado más que en su tierra natal el araucano, pues allá, por necesidad, son agricultores, no habiendo mulitas, ni guanacos, ni liebres que cazar, y teniendo, por no ser nómadas, ranchos fijos las familias (108-109).

It is noteworthy that for Sarmiento, the *araucano-pampeano* of Argentina were more barbarous than the *auraucano* living in Chile. He explained this through geography, stating that the unstructured style of life on the pampas allowed the *auraucano-pampeano* to cultivate all types of vices. Sarmiento continued his analysis of what he called “the amalgamation of race”, describing it as something that had extended into South America, where mixed races were widespread. Thus, *mestizos*, *cholos*, *criollos* were presented through a taxonomy of their function in society and were divided by social classes. Here, the author again enters a form of biological analysis, using affirmations by Swiss paleontologist and geologist Louis Agassiz:

Si alguno duda del mal de esta mezcla de razas, que venga al Brasil, donde el deterioro consecuente a la amalgamación, más esparcida aquí que en ninguna otra parte del mundo, va borrando las mejores cualidades del hombre blanco, dejando un tipo bastardo sin fisonomía, deficiente de energía física y elemental (116).

Here, Sarmiento’s point of view regarding the mixing of races spans from Agassiz’s ludicrous testimonies to a more noble manifestation regarding the black race, taking ideas from American abolitionist writer Harriet Beecher Stowe, who visualized the future for the black races of Africa in the most promising terms:

Sí; en aquella tierra mística del oro, de las perlas, de los diamantes, de las ardientes especias, de los ondulados palmeros, de flores maravillosas y de una fertilidad sin límites, el arte producirá formas nuevas y la magnificencia se revestirá de un nuevo brillo. La raza

negra, que ya no será hollada como hasta aquí, producirá sin duda la más soberbia manifestación de la vida humana. (123)

The Argentinian author opposed slavery in the book and demonstrated a belief in civilization based on the law and a modern economic system. Nonetheless, his provocative analysis acknowledged blacks as a servile race that had fulfilled their purpose of saving the indigenous of the continent. In fact, Sarmiento diverges and offers several positive references about black people in Argentina. For example, he mentions that blacks were good for war and for construction, while portraying them as a loyal and utile race. His assessment of the way the black race was treated in comparison to the indigenous is of great note.

Conclusion

The breadth of consideration offered in Sarmiento's *Conflicto* illustrates the way nineteenth-century writers projected their ideas. Specialization was not a path regularly utilized. Instead, writing styles can be characterized as being wide in scope and touching on all sorts of subject matter without delving into detailed discussion. The writing of *Conflicto* includes very few metaphors, instead it employs a lineal and punctual prose style more typical of scientific narrative. It is evident that many of the author's ideas regarding race would be considered erroneous and without scientific value today, in part because *Conflicto* is an incongruous group of essays put together in search for positivism, with race represented as either an obstacle or an advantage in the continent's march

toward progress. Given the scientific trends prominent at the time, it is not at all surprising that in his final years of life, Sarmiento would assert that malfunctions in Hispanic and Portuguese speaking American societies were rooted in race.

If in *Facundo* the solution was to get rid of *caudillos* like Rosas and to promote a civilized form of life in the vast geographical extensions of the pampas, in *Conflicto*, Sarmiento's thesis focused on the ethnic and racial assimilation of the continent as causes for the limited capabilities and aptitudes of the racial mix in Latin American republics. To offer proof, he used the political and economic successes he observed in North American non-mixed Anglo society. According to Sarmiento's logic, Latin America was condemned because Spanish colonization came about as a result of "un monopolio de su propia raza, que aún no salía de la edad media al trasladarse a América y que absorbió en su sangre una raza prehistórica servil" (449). *Conflicto*'s importance can be established in its status as one of the first theses to use race to explain and diagnose the social realities of Latin America. Sarmiento's text led to what would become a common formula of proto-scientific determinism based on race, exploited by other authors in the years that followed, including Francisco Bulnes, Carlos Octavio Bunge, Alcides Arguedas and José Ingenieros.

Notes

(1). See Nicholas Shumway 584, Roberto González Echevarría 1.

(2). Pedro Henríquez Ureña has expressed that *Facundo* is a "sort of essay in human geography in which he tried to ascertain the cause of the social disease of the country, tyranny engendered by anarchy, at the end there was a study of the political situation, proving the inevitability of the fall of Rosas and the whole caudillo system" (Henríquez Ureña 132).

(3). In a letter written to Mary Tayler Peabody Mann in December 6 of 1882, Sarmiento makes the following comments about *Conflicto*: "Para Vd., que está tan

versada en nuestra historia, le diré que tiene la pretensión este libro de ser el Facundo llegado a la vejez". Cited by José Ingenieros (9).

(4). In a critical appraisal of *Conflicto*, Frances G. Crowley suggests the following about the supposed second part published by Augusto Belín Sarmiento: "Whereas the first volume bears at least the semblance of being scientific and follows a well-drawn, if carelessly documented plan, the volume edited by his grandson presents the reader with a random collection of Sarmientana [...] There is no connecting thought or central theme to the volume, which should not have been called the second part of Conflict and Harmony of Races in America, as in effect it is not a continuation of the first, and it is doubtful whether Sarmiento meant it to be". See Frances Crowley, *Sarmiento* 59.

Works cited

Anderson Imbert, Enrique, *Genio y figura de Sarmiento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967.

Banton, Michael, "The Concept of Racism." *Race and Racialism*. Ed. by Sami Zubaida. London: Tavistock Publications, 1970. 17–34.

Banton, Michael, and Jonathan Harwood. *The Race Concept*. Newton Abbot [Eng.]: David & Charles, 1975.

Benedict, Ruth. *Race and Racism*. London: Routledge & Kegan Paul. 1942.

Bolaffi, G., et al. *Dictionary of Race, Ethnicity and Culture*. London: Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, 2003.

Carilla, Emilio. *Lengua y estilo en Sarmiento*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1964.

Cashmore, Ernest. *Dictionary of Race and Ethnic Relations*. London; New York: Routledge, 1996.

Crowley, Frances, *Sarmiento*. New York: Twayne Publishers, 1972.

Gobineau, Arthur. *The Inequality of Human Races*. Translated by Adrian Collins. London: William Heinemann, 1915.

González Echevarría, Roberto. Introduction. *Facundo*. By Domingo Faustino Sarmiento. Translated by Kathleen Ross. Los Angeles: University of California Press, 2003. 1–15.

Hale, Charles. "Political Ideas and Ideologies in Latin America, 1870-1930". *Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America*. Ed. Leslie Bethell. New York: Cambridge University Press, 1996. 133–205.

Hamilton Smith, Charles. *The Natural History of Human Species: Its Typical Forms, Primeval Distribution, Filiations and Migrations*. Boston: Gould & Lincoln, 1851.

Henríquez Ureña, Pedro. *Literary Currents in Latin American*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

Ingenieros, José. Introducción. *Conflicto y armonías de las razas de América*. By Domingo Faustino Sarmiento. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915. 9–40.

Konx, Robert. *The Race of Men: A Fragment*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1850.

Levine, Alex, and Adriana Novoa. *¡Darwinistas! The Construction of Evolutionary Thought in Nineteenth Century Argentina*. Leiden: Brill, 2012.

Malik, Kenan. *The Meaning of Race: Race, History and Culture in Western Society*. Basingstoke: Macmillan, 1996.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento, meditaciones sarmientinas. Los invariantes históricos en el Facundo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Rojas, Ricardo. *El profeta de la Pampa*. Buenos Aires: Editorial Lossada, 1948.

Salomon, Noel. *Cuatro estudios martianos*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1980.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonías de las razas de América*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.

Shumway, Nicholas. "The Essay in Spanish America: 1800 to Modernism". *The Cambridge History of Latin American Literature*. Ed. Roberto González Echevarría. Ed. Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 556–89.

Solomos, John, and Les Back. *Racism and Society*. New York: St. Martin's Press, 1996.

Sorensen, Diana. *Facundo and the Construction of Argentine Culture*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Wieviorka, Michel. *The Arena of Racism, Theory, Culture & Society*. London, Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1995.

Williams Bunkley, Allison. *The Life of Sarmiento*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

Zack, Naomi, *Philosophy of Science and Race*. New York: Routledge, 2002.

Zea, Leopoldo. *El pensamiento Latinoamericano, Tomo I*. México, D. F.: Editorial Pormaca, 1965.

---. *El pensamiento Latinoamericano, Tomo II*, México, D. F.: Editorial Pormaca, 1965.