



CIBERLETRAS

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

ISSUE 8

***Grand Expositions: Iberian and Latin American
Modernisms in the Museum***

January, 2003

TABLE OF CONTENTS

Sección especial. Grand Expositions: Iberian and Latin American Modernism in the Museums

La primera sección de este número de Ciberletras ha estado bajo la dirección de K. David Jackson. Le agradecemos su cooperación y el cuidado especial puesto en la selección de los ensayos.

- K. David Jackson
*Grand Expositions
Iberian & Latin American Modernisms in the Museum
Introduction to "Grand Expositions"*
- Aracy Amaral
*Brasil: Comemorative Exhibitions or:
Notes on the presence of Brazilian Modernists in International Exhibitions*
- Willard Bohn
Marvelous Encounters: J. V. Foix and Salvador Dalí
- Gilberto Gómez Ocampo
*Luis Tejada y Jose Félix Fuenmayor:
la ruptura del sistema estatoquinético en Colombia*
- Marguerite Itamar Harrison
*Between Exhibitions:
Anita Malfatti and the Shifting Ground of Modernism*
- Rafael Hernández-Rodríguez
Whose Sweaty Men Are They? Avant-Garde and Revolution in Mexico
- Susanne Klengel
Artistas mujeres de Latinoamérica en el Museo: Rupturas y tradiciones
- Tiago C. P. dos Reis Miranda
Olhares Modernistas in the Museu do Chiado
- Montserrat Prudon Moral
La muestra A.C. (1906-1939) o Vanguardia en Cataluña. Entre arte y literatura una afirmación de catalanidad
- João Cezar de Castro Rocha
Brazil as Exposition
- Jorge Schwartz
Texto Introductorio al catálogo de la exposición Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia. IVAM Centre Julio González. Valencia, España. 26 de octubre de 2000 a 14 de enero de 2001.
- Harald Wentzlaff-Eggebert
La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica

Essays

- Lelia Area
Travesía por la biblioteca de una nación "naciente"
- Manuel Durán
Velázquez frente a Vermeer
- Tina Escaja
Tejiendo nuevas identidades: La red metaficcional e intertextual Alteración del espacio sociosexual: Como agua para chocolate y la voluntad de saber
- Miguel Fernandez
Borges's Fascination with Hilario Ascasubi
- Alison Maginn
Female Erotica in Post-Franco Spain: The will-to-Disturb
- Daniel Noemi Voionmaa
Huilo Ruales y los extremos del mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza
- Soraya Nogueira
Audición, visión y carnavalización en los Sueños de Quevedo
- Daniel R. Walker
The Romantic Delirium of Mariano José de Larra (Fígaro) in "El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836"

Interviews

- Fernando Gómez
Sobre la diferencia colonial, o acerca de la emergencia de un pensamiento que no ha sido considerado como tal. Entrevista con Walter D. Mignolo
- Claudia M. Milian Arias
An Interview with Manlio Argueta
- Marina Villalba Alvarez
Entrevista a Pilar Pedraza

**SECCIÓN ESPECIAL. GRAND
EXPOSITIONS: IBERIAN AND LATIN
AMERICAN MODERNISM IN THE
MUSEUMS**

Grand Expositions:**Iberian & Latin American Modernisms in the Museum****Introduction to "Grand Expositions"**

K. David Jackson
Yale University

Modernism's "Museum of Everything": Art, Artifacts, Scripts, Scribbles

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.*

João Cabral de Melo Neto, *Museu de Tudo*

The Yale conference on "Grand Expositions" in October, 2001 responded to the increasing numbers of international museum exhibits on Iberian & Latin American modernisms and modernist art, which taken together confirm the recognition by curators, art historians, and the public that Ibero-American artists, themes, and movements constitute a strong, coherent, and attractive expression of historical modernist aesthetics. Beginning in 1915 in São Paulo, modernist Oswald de Andrade advocated a Brazilian school of painting ("Em prol da pintura nacional") in view of the growing number of active artists and in 1931 promoted the construction of an art museum in São Paulo with

the tropicalist argument, "Why shouldn't Brazil be well placed in the world of plastic arts? Our nature and our light are a constant stimulus for painting" ("Museu de Arte Moderna"). On the Iberian side, Willard Bohn discusses the Catalan poet J. V. Foix's writing on painting. His "Presentació de Salvador Dalí" [Presentation of Salvador Dalí] published for an exhibit at the Galeries Dalmau in Barcelona from December 31, 1926 to January 14, 1927 attempted to translate Dalí's painting into poetry. Among the first exhibits of Latin American modernist art in Paris is that of Tarsila do Amaral in 1923 at the *Maison de l'Amérique Latine*, followed in 1924 by a broader *Exposition D'Art Américain-Latin* at the Musée Galliera. These are a few of the iconic moments in the pre-history of what has become a megashow, featuring the confluence of arts, literatures, and cultures of the modern age. Like Magrittes, we can look into our mirrors and be shocked to see Frida Kahlo's self-portrait or Tarsila do Amaral's "Abaporu" looking back at us. There is now a constant retrospective appearance of the celebrated works that have become our common heritage and currency, standing for many artists' uncommon struggles to modernize art and life.

The theme of Yale's "Grand Exhibitions" was the change in critical perspectives on historical modernisms and the powerful choices of aesthetic objects involved in reconstituting Ibero-American movements and art works for museum exhibit. The important exhibit "Art brésilien du XX siècle" ["Brazilian art of the Twentieth Century"] in Paris in 1987-88 unfurled a poster in the shape and colors of the Brazilian flag, with the manifesto-slogan MODERNIDADE [Modernity] as its banner. The design was itself an homage to the cover of the celebrated book of poetry by Oswald de Andrade, *Pau Brasil* [*Brazilwood*], published in Paris at Au Sans Pareil in 1925. That book of poetry, tying Brazil to the French avant-garde and dedicated to Blaise Cendrars, reproduced the

Brazilian flag on its cover, with the banner manifesto PAU BRASIL in place of the official slogan, ORDEM E PROGRESSO [Order and Progress]. In the case of Oswald de Andrade and painter Tarsila do Amaral, together in Paris in the 1920s, Geneviève Vilnet comments that their works constantly bring spaces together, in particular the towns of São Paulo and Paris ("Oswald de Andrade: L'Homme sans profession").

The international character of Modernism, visible in its multinational incubation in Paris, is reconfirmed in the flowering of "Grand Exhibitions" at the turn of the millennium, as if together they would constitute a "I Centennial" of a century profoundly guided by the modern. By taking enough planes, a trans-geographied globetrotting art lover of today could have curated a personal "Museum of Everything", collecting items from major exhibits on four continents. Let us travel first to Valencia, São Paulo, and Buenos Aires to visit "Brasil, 1920-1950, de la antropofagia a Brasília" [from cannibalism to Brasília]; then to Barcelona for "Vanguardia en Cataluña, 1906-1939" [Vanguard in Catalonia]; to New York's Guggenheim Museum for "Brazil: Body & Soul" and to the Museu del Barrio for "The Thread Unravelling: Contemporary Brazilian Art"; to London for "Unknown Amazon"; and on to Oxford for "Experience, Experiência: Art in Brazil 1950-2000"; to Lisbon for "Olhares Modernistas" [Modernist Gazes]; and to São Paulo for the "V Centenary of the Discovery" [receiving three million visitors] and the "XXIV Bienal, Antropogafia e Histórias de Canibalismos" [Histories of Cannibalisms]. Another short vacation, another major exhibit and plane ticket, and hundreds of art works can flash before our eyes. For our art aficionado traveling around the world visiting exhibits, would the voyage most resemble *Gulliver's Travels*, *Candide*, *Ulysses*, or "Around the World in 80 Exhibits"?

The context and background for this explosion of exhibits can be traced to a common expository form flourishing in the 1950s and 60s, the retrospective exhibit of artists, whether as individuals or in groups. Aracy Amaral's article on "Commemorative Exhibitions" presents a personal survey of and commentary on the most important events since the 1920s in the international exhibition of Latin American and Brazilian artists in the Americas and in Europe. Susanne Klengel's original work in Berlin on Latin American women artists contrasts Frida Kahlo with Tarsila do Amaral in terms of recognition and exhibitions through the 1990s. Marguerite Harrison's thoughtful study of Anita Malfatti forces us to reconsider the humble beginnings of a one-woman exhibition in São Paulo in 1917, then a town without any art galleries or museums, and the difficulty of imagining what it was like for Malfatti to play a role in the scandalous arrival of modern art to Brazil, to the point that she excluded from her individual exhibit the nudes she had painted in New York, as she was then so far removed culturally and geographically from the Armory Show of 1913.

Major individual retrospectives were responsible for contributing to the fame of Ibero-American artists in a global perspective, only made possible by major art museums, collections, and galleries. This is the case, for example, of such figures as Surrealist Roberto Matta (Museum of Modern Art, 1957; Pompidou Center, 1985), David Alfaro Siqueiros (San Antonio, 1968), Tarsila do Amaral (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969), Rufino Tamayo (Museo nazionale di Reggio Calabria, 1970; Phillips Collection, 1978; Guggenheim, 1979), José Clemente Orozco (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979; Mexico, 1979; Berlin, 1981), Cândido Portinari (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1979), and Salvador Dalí (Centre Georges Pompidou, 1979). Groups of artists have been featured together in such retrospective

exhibits as "Magnet" ("Latin American artists living in New York", on exhibit in Mexico City and Berlin, 1964); "Latin American Paintings" (New York, Guggenheim Museum, 1969); "Latin American paintings and drawings from the Collection of John and Barbara Duncan" (New York, 1970); "Twelve Artists from Latin America" (Sarasota, 1970); "Seven Latin American Artists of Paris" (Paris, Galerie du Dragon, 1971); "Amérique latine: 10e Biennale" (Paris, 1977); or "Frida Kahlo and Tina Modotti" (London, Whitechapel Art Gallery, 1982).

International retrospectives have intensified since the 1990s, both for individual artists and groups. Celebrated artists were viewed on new continents, such as Frida Kahlo in Adelaide, Australia in 1990, whereas others less known gained fame through major shows — the Brazilian Emílio Di Cavalcanti in São Paulo, 1990; Uruguayan Torres-García in Austin in 1992; and Portuguese Amadeo de Souza Cardoso in Lisbon, 1998 and in Washington, D.C. 1999. Thematic exhibits grouping artists are exemplified by the show of Iberian masters, Picasso, Miró, Dalí (Madrid, 1991) and another of Latin American plastic artists since the 1960s, Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel (Los Angeles, 1999). Exhibits continued to be formed under the assumed continental affinity and unity of art works from throughout the Americas, an approach unchanged since the 1920s, as in "Art d'Amérique latine, 1911-1968" (Paris, Centre Pompidou, 1992); "Lateinamerika und der Surrealismus" (Bochum, 1993); and "Havanna-São Paulo" (Berlin, 1995).

In the United States, Yale University, in conjunction with several other sites, hosted one of the first major contemporary exhibits of Latin American art in 1966, accompanied by the publication of *Art of Latin America Since Independence* (Yale U P,

1966). It was not until the late 1980s, however, that the age of the grand exposition of Iberian & Latin American modernist art came into its own, and modernist artifacts from Europe and the New World moved into museum spaces and catalogs. The Grand Expositions on Iberian and Latin American modernisms revive the encyclopedism and novelty of the international exhibits, world's fairs, and comprehensive exhibitions an earlier modern age, marked by the construction of a new broad consciousness of international if not global concepts and expressions. Signaling this new phase was the aforementioned exhibit at the "Musée d'art moderne de la ville de Paris" for which the distinguished Brazilian art historian Aracy Amaral wrote the catalog. Joining Amaral at Yale in 2001, four distinguished curators or organizers of recent "grand expositions" in four cities (São Paulo, Valencia, Lisbon, and New York) characterized and described their expositions, offering a personal and critical evaluation of their objectives, materials, and principles.

Paulo Herkenhoff, from the Painting & Sculpture division of the Museum of Modern Art in New York, had the brilliant, strikingly unconventional idea of building the "XXIV Bienal de S. Paulo," one of the world's largest art exhibits, on an original Latin American theme: the concept of "antropofagia" (cannibalism) taken from the 1928 "Manifesto antropófago" (Cannibal Manifesto) by Oswald de Andrade. This manifesto has come to be regarded as the most significant intellectual expression of Latin American autonomy in the twentieth century. Herkenhoff was able to explore the dynamic openness, ambiguities, and challenges of Oswald de Andrade's manifesto in order to characterize some fundamental directions of a century of modernist art. His innovations in the exposition further include publishing four volumes of interpretive essays, instead of the usual catalog, as well as displaying a wide range of international art works under a

Brazilian theme. He had formerly organized other major exhibits, such as the "Dutch in Brazil" (Rio de Janeiro, 1999).

Jorge Schwartz, of the Universidade de São Paulo, is author of the fundamental history and reference volume, *Vanguardas Latino-americanas* [Latin American Vanguardas] and a major international scholar of Latin American literature. He was invited by the Catalanian government, through the "Julio de González" museum in Valencia, to mount the most comprehensive and ambitious exhibit of Brazilian modernist art and culture ever to be assembled. The result, which drew large numbers of visitors in 2000, was "Brazil 1920-1950," which included plastic arts, literature, cinema, photography, architecture, indeed covering almost every facet of Brazil's modernization in the twentieth century. After its success in Spain, the exhibit opened in São Paulo in November 2002 and is next scheduled for Buenos Aires.

In Lisbon, Tiago de Miranda headed the efforts of the "National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries", a governmental agency created to celebrate the 500 years of the voyages, to celebrate modern art in Brazil. Through its massive program of publication and events, the Commission, along with EXPO '98, represents one of the most significant intellectual accomplishments of our day, having accepted the daunting and challenging task of documenting the meeting of Europe with the wider world since the Portuguese voyages. At the Museu do Chiado in Lisbon, Miranda organized the exhibit "Olhares Modernistas" [Modernist Gazes], which brought to Portugal many of the major works and objects of Brazilian modernism in literature and the arts. The exhibits in Valencia and in Lisbon demonstrate a new phase of interest in the historic interplay between Iberia and Latin America.

Edward Sullivan, a major scholar of Iberian and Latin American art and professor of Fine Arts at NYU, author of books on contemporary Latin American and Iberian painting and an experienced organizer of exhibits (including "Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal" at the Newark Art Museum) opened the exhibit "Brazil Body & Soul" at the Guggenheim Museum in New York City in October, 2001, overcoming great difficulties and aided by the generosity of the Brazilian government in liberating an enormous baroque altar that is a centerpiece of the exhibit. The altar was featured in *The New York Times* along with an in-depth review of the exhibit. This exposition, which remained on view for more than six months, amounts to a selective thematic survey, representing the depth and variety of Brazilian art expressions over 500 years. It was selected from the earlier exhibition in Brazil, "Rediscovery", commemorating the discovery of Brazil in 1500, and assembled by the private non-profit foundation, BrasilConnects. The exhibition was theoretically challenging in its dramatic juxtaposition of baroque, folk, and contemporary works.

The nature and existence of these multiple exhibits raises, at the same time, theoretical questions and concerns that should be of interest to all. Is the grand Baroque of the exposition, in all its contrasts, shadows, and expressive heights, the operating metaphor that supports this new Exhibition Age, at once enveloping and assimilating our modernist heritage, both blotting out and aggrandizing its legacy of radical invention? Can the recalcitrant, insouciant, and rebellious modernisms be captured or portrayed by encyclopedic exhibits? Is the prime material of our common intellectual constructions and visual experience of the XX century being reconceived and presented as a mass experience, completely changed into what could be termed the Museumification of the Modern. Does the commodification of "refusés" signal an ultimate synthesis or truce

between the artist's sphere and public space? Should we call Duchamp's LHOQQ our Mummy?

The controversial issue of power in the choice, loan, or purchase of prized aesthetic objects – the assembling of a constructed museum from a past that no longer exists and left no hierarchy of its "great works" – can be recapitulated using the provocative notes of a quintessential vanguardist, Fernando Pessoa. His aesthetic writings on the difference between true genius and celebrity, or between fame and immortality, prophesy the next aesthetic age to come:

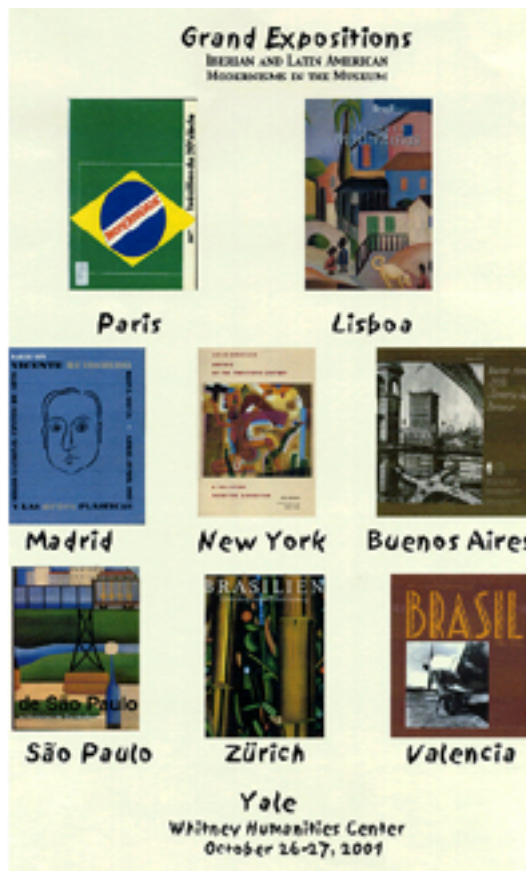
Painting will sink. Photography has deprived it of many of its attractions. Futility or silliness has deprived it of almost all the rest. What was left has been spoiled by American collectors. A great painting means a thing that a rich American wants to buy because other people would like to buy it if they could. Thus paintings are set on a parallel, not with poems or novels, but with the first editions of certain poems and novels. The museum becomes a thing parallel, not to the library, but to the bibliophile's library. The appreciation of painting becomes a parallel, not to the appreciation of literature, but to the appreciation of editions. Art criticism falls gradually into the hands of dealers in antiques. Architecture becomes a minor aspect of civil engineering. Only music and literature remain... All statues and paintings... are tyrannous in comparison with this. (Pessoa, *Selected Prose*, p. 207)

Ibero-American cultural goods are still in relatively very few hands. Tiago de Miranda comments on the fact that no Portuguese museum possesses a single important 20th century Brazilian artwork, and even in Brazil the institutional sources can be counted on one hand. Yet the value of principal works, insignificant a mere thirty years ago, is

now astronomical; the insurance alone for one item in a show can run to fifty thousand dollars. Thus, the Grand Exhibitions are not only about choice and selection of modernist art; they represent one of the most meteoric increases in value of individual objects that the world has ever seen. The Grand Exhibit is the ultimate Collector.

In their universality as "museums of everything" – in the phrase of poet João Cabral de Melo Neto --, the Grand Exhibitions gain their widest scope, as they compare and synthesize the aesthetics of whole centuries and ages (the hotly debated terms pre- and post-modern are completely insignificant here, crushed by the collective weight of a century of the simply and all-consuming "Modern"). The "extravagant glory" of their "Body & Soul" — a phrase from the *New York Times* review of the Guggenheim Museum exhibit – can be taken to be a critical, emotional, and organizational principle, as well as a question to keep in mind while examining, viewing, and evaluating the art & artifacts & scripts & scribbles of the great global exhibitions of Ibero-American modernisms.

New Haven, December, 2002



[Click for larger image.](#)

**Brasil: Comemorative Exhibitions or:
Notes on the presence of Brazilian Modernists in
International Exhibitions**

Aracy Amaral
Universidade de São Paulo

The attendance of Brazilian modernists in international exhibitions began in inconsistent manner, as they showed next to other artists, some of whom were academics, others transitional. Even so, their appearance revealed that show organizers also acknowledged their significance. Beginning in the 1950s, the works of selected Brazilian modernists have been shown at international exhibitions as a way to present the precursors of contemporary art in our country.

1) Here I refer to exhibitions held since 1923 (such as *Maison de l'Amérique Latine*, in Paris, in which Tarsila showed her work); one year later in March 1924 there was an exhibition entitled *Exposition D'Art Américain-Latin*, in Paris, Musée Galliéra. Among others participated Curatella Manes, Emilio Pettoruti, and Xul Solar, from Argentina. And from Brasil: Angelina Agostini, Anita Malfatti and Victor Brecheret.

2) I also refer to the anthological show (*The First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*) held at the Roerich Museum, of Nova York, in October of 1930. This show was organized by Frances R. Grant, who traveled to Brazil to select the participating artists (Christian Brinton wrote the preface for the catalog). The Brazilian modernists in this exhibition included Tarsila, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Cícero Dias, Ismael Nery, Guignard, and Antonio Gomide, as well as artists viewed as less significant in terms of artistic renovation. These academic or

transitional artists included Almeida Júnior, Teodoro Braga, Georgina and Lucilio de Albuquerque, Edson Motta, and Quirino da Silva, among many others; 3) Also in 1930, Vicente do Rego Monteiro showed in the inaugural show of the *Groupe d'Artistes Latino-Américains de Paris*.

4) Shrouded in pre-World War II atmosphere, the first editions of so-called Latin American art shows, as for example at the Riverside Museum, of New York, were organized concurrently with the 1939 New York World Fair. But, without a doubt, the star Brazilian attraction at the event was the ultra modern pavilion designed by Lucio Costa and Oscar Niemeyer, and decorated with artistic panels and sculptures (the bust of Brazilian president Getulio Vargas, for one). These creations proudly showed off Brazil's program of image projection in foreign countries, which was definitively linked to Vargas' dictatorial Estado Novo regime.

5) During World War II, at the same time that Brazil hosted two major French exhibitions, in 1940 and 1945, and an American art show, in 1944, a group of Brazilian artists that included several modernists showed their works at London's Royal College of Arts, in November-December 1944. Sacheverell Sitwell wrote the preface and Brazilian critic Rubem Navarra presented this exhibition held as a Royal Air Force benefit. On the occasion, an annoyed Mário de Andrade reported on the reaction of British critics, who referred to the Brazilian production on display as "second rate" and dependent upon the Parisian creation. In other words, according to Mário de Andrade, foreigners – and, in that specific case, the British – always expect Brazilians to present an "exotic art", whereas in Brazil we made a point of presenting a "white man's" art. "The things we have to put up with," Andrade wrote. Contrarily to what is expected from

Brazilian art in foreign countries, to date this stands as the forever unresolved issue or yet the desire for self-assertion of Brazilian artists.

6) In South America, in 1945, writer Marques Rebelo organized a major exhibition of great significance to Brazil that was shown in Buenos Aires, La Plata, and Montevideo. A co-founder of museums such as those of Rezende and Florianopolis, for example, Rebelo curated this exhibition titled "*Veinte Artistas Brasileños*" (Twenty Brazilian Artists). Argentine Cubist artist and Museu de La Plata director Pettoruti, who had visited Brazil in 1928 and was a friend of Guignard, wrote the presentation for the catalogue. He was also one of the first artists to render the Cubist art language in his country. Those were tranquil days, when the exhibition was the subject of two books published in that same year, one by Argentine critic Jorge Romero Brest, (1) and the other by critic Cipriano Vitureira, of Montevideo.

7) A year later, in October and November of 1946, critic Berco Udler was to organize another traveling exhibition, "*Exposición Contemporánea Brasileña*" (Brazilian Contemporary Exhibition), at the Instituto de Extensión de Artes Plásticas, in Santiago and Valparaiso (Chile). Here again, a number of modernists were among the selected artists.

8) More than ten years later, in 1957, Buenos Aires was to host another show of Brazilian art, "*Arte moderno en Brasil*" (Modern Art in Brazil). Brazilian ambassador João Carlos Muniz supported the event presented by Romero Brest (2) and critic Carlos Flexa Ribeiro at the Museo Nacional de Bellas Artes.

9) In fact, the first carefully organized exhibit on Modernism in Brazil to be shown in foreign countries was the great and anthological show "*Art of Latin America Since Independence*," curated by Terence Grieder and Stanton Catlin, in 1966. The exhibition was held at Yale University, University of Texas at Austin, San Francisco La Jolla Museum, and Isaac Delgado Museum of Art, in New Orleans.

10) If I am not mistaken, part of the collection shown at Yale and Austin was presented at the Inter American Art Center, (the former Center for Inter American Relations) of New York, in September of 1967, under the title "*Precursors of Modernism in Latin America*."

Segments on Modernism or Special exhibitions focusing Modernism

What did Modernism bring as implications for Latin America, except a desire for the renewal of artistic language combined with a quest for self-assertion or for the assertion of national art (be it in Mexico, or in Brazil, in Uruguay – Torres Garcia, and even Figari, for example –, and in the Andean region with the emergence of the indigenous muralism?) The upshot, however, was that the commemorations of centennials of independence of all Latin American countries had brought up the questions, "Who are we?" and "What is our identity?", which echoed not only in the realm of art, but also in music and literature. Even Jorge Luis Borges did not escape these issues in his writings of the 1920s.

11) In the second half of the eighties, the Indianapolis Museum of Art presented, by initiative of its director Hollister Sturges, the show *Art of the Fantastic / Latin*

America, 1920-1987 organized by Holliday Day. I believe that this exhibition not only granted substantial exposure to the Modernism of the Americas, but also was seen as a revelation in the United States.

12) Brazilian Modernism was given a remarkable similar exposure at the retrospective show *Art Brésilien du XXe. Siècle* (Brazilian Art of the 20th Century) held at the Modern Art Museum of the City of Paris, from December 1987 to February 1988. This show was a counterpart to the exhibition *Contrastes de Formas* (Contrast of Forms) based on Léger's namesake series that had visited Museu de Arte de São Paulo – MASP in Brazil, at an earlier date. As far as I know, this was the first time that an international show presented at the Modern Art Museum in Paris was organized jointly by a European museum curator, Marie Odile Briot, and foreign curators, the Brazilian critics Frederico Moraes, Roberto Pontual, and myself.

13) Two years later (1989), British art historian Dawn Ades, of Essex University, which has assembled today a collection of art from Latin America, organized a major exhibition titled "*Art in Latin America*." Unprecedented in England, the show presented at The South Bank Centre, in London, an anthological view of art produced in Hispanic America and Portuguese America. (3)

14) On the wake of the Paris event, other centers became interested in showing the modern and contemporary art produced in Brazil. For example, in 1992, the grandiose exhibition "*Brasiliens*" was organized in Zurich that presented in different venues throughout the city the works of modernist and contemporary Brazilian artists. (4)

15) In several countries in Latin America, the news was received with surprise and misgivings: Spain had entrusted to U.S. curator Waldo Rasmussen, of MOMA's International Department, in New York, the organization of the show of Latin American art that commemorated the 500th anniversary of the discovery of America. This attitude mirrored the desire for internationalism that Spanish museum institutions had so coveted since the late eighties, and that was also manifested when Thomas Messer, former director of Guggenheim, in New York, was appointed "La Caixa" director. After the inaugural show held in Seville, the exhibition proceeded to Paris, where it was partially shown, then to Cologne, and finally New York, where it arrived the next year (1993) with a work selection that was no longer the original presented at the beginning of the tour. The catalogs published for the different editions of this exhibition titled *Latin American Artists of the XXth Century*, however, featured different prefaces and presentations authored by critics and historians from the host cities, or from Latin America, next to writings by Waldo Rasmussen and art historian Edward Sullivan, both from the United States.

16) As part of the 1992 commemorations of the fifth centennial of the Discovery of America, other countries meant to pay tribute to Latin American art, beginning with Modernism. One example is the exhibition *Voces de Ultramar/Arte en América Latina y Canarias (1910-1962)* shown on Grand Canary Island.

17) In the sphere of commemorative events – particularly, the 500th anniversary of the discovery of Brazil –, exhibitions were organized that included mega events as the 5th centennial show held at Ibirapuera Park, in São Paulo, in 2000. To date parts of this show are still visiting galleries in different parts of Brazil, Europe, and the United States,

as for example "Brazil: Body and Soul" - *Brasil: Corpo e Alma* (featuring from baroque to contemporary art made in Brazil), which recently opened at the Guggenheim in New York. This exhibition featuring a collection of Brazilian modernism has been curated and sponsored by Brasil Connects, a private Brazilian organization stemmed from the São Paulo Biennial Foundation, rather than by the New York museum.

18) In 2000, the exhibition "*Olhares Modernistas*" (Modernist Gazes) was presented as a tribute to Brazilian Modernism at the Museu do Chiado, in Lisbon, concurrently with other commemorations of the discovery of Brazil. The show was organized by Tiago dos Reis Miranda, of Portugal, with the collaboration of University of São Paulo faculty members.

19) At about that same time another exhibition devoted to Modernism was organized by IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno, of Spain, under the title *Brasil – de la Antropofagia a Brasília – (1920/1960)* (Brazil: from anthropophagy to Brasilia, 1920-1960). From October 2000 to January 2001, the show curated by Jorge Schwartz presented the Brazilian literary and art production of that period.

Conclusion

Our intention with this swift and most certainly incomplete overview was to inventory the main international exhibitions that have shown in foreign countries the Brazilian Modernism as a special segment or as subject of different events in the realm of the visual arts.

Even smaller events, such as for example the show focusing *Tarsila Frida Kahlo Amélia Peláez* that Irma Arestizabal curated and presented at the foundation "La Caixa" of Madrid and Barcelona, in 1997, also deserve to be mentioned. (5)

Other international shows certainly included Brazilian artists among their special guests, despite being events that championed the dissemination of vanguard ideas. Here I refer to *Concrete Kunst*, the show organized by Max Bill, in Zurich, in 1960, and attended by Cordeiro, Sacilotto, Willys de Castro, and Ligia Clark, among others. Finally, to mention one more event, at a time when the art of Brazil was not yet disseminated abroad, the exhibition *Information* was held at MoMA, in New York in the summer of 1970. The show curated by Kynaston McShine presented works by Cildo Meirelles, Oiticica, Guilherme Magalhães Vaz, and Barrio.

It is not feasible to list all the recent shows of contemporary art (both in Europe and in the United States), other than Documenta or Biennial editions, that have featured works by Brazilian modernists. However, of paramount importance in this sense was *Magiciens de la Terre*, an exhibition curated by Jean Hubert Martin and shown in 1989, when it attained a remarkable repercussion internationally and leveraged the exposure of several participating Brazilian artists.

Yet, it was the reading and projection extended to Brazilian artists by the sensibility of Guy Brett that imparted visibility, in the European art scene, to the art production of an entire Brazilian experimental generation, beginning in the late sixties and early seventies (for example, Ligia Clark, Helio Oiticica, Mira Schendel, Camargo, Cildo Meirelles, etc.).

On the other hand, we must acknowledge the gaze on the Brazilian contemporary art produced as of the sixties in Latin America, which was presented at the Guggenheim Museum in New York (1966) on its own initiative. On that occasion, Thomas Messer curated the exhibition *The Emergent Decade*, and invited an outstanding photographer, Cornell Capa, to co-author the catalog. To this end, Capa traveled to all the represented countries and visited the studios of all artists included in Messer's selection.

Notes

(1). Jorge Romero Brest, *La pintura Brasileña Contemporánea*, Bs.Aires, Editorial Poseidón, 1945.

(2). By that time an intensive artistic exchange had been taking place between the two countries that started with the implementation of the São Paulo Biennial and an exhibition at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, in 1953, of works by Argentina's Concrete artists.

(3). At times the allocation of artists in different segments may seem somewhat strange, as for example the inclusion of Torres Garcia in the space devoted to fantastic art.

(4). Important bilingual catalogues were published for all these exhibitions I have mentioned.

(5). At the same time, no Brazilian modernist was selected for the exhibition held in the Hirschorn Museum of Washington, D.C., in 1922, as a tribute to outstanding 20th-century artists, including Matta, Torres Garcia, Rivera, and Lam...

--

Marvelous Encounters: J. V. Foix and Salvador Dalí

Willard Bohn
Illinois State University

Despite André Breton's efforts to safeguard the movement's purity, the forces unleashed by Surrealism--like the unconscious impulses it sought to liberate--proved to be impossible to contain. For one thing, although various individuals were expelled from the group when they deviated from the official line, they continued to write or to paint in a Surrealist manner. For another thing, Surrealism elicited widespread interest outside France as artists and writers in other countries began to explore its possibilities. Nor were the original Surrealists dismayed by this development since it was accompanied by increased recognition and prestige. Indeed, they took advantage of every opportunity to attract new adherents to their cause. As early as 1922, for instance, Breton delivered a lecture to an avid audience in Barcelona in which he expounded Surrealist doctrine. And three years later, Aragon extolled the virtues of Surrealism in a lecture in Madrid, which was equally influential. (1) From its inception, it seems, Surrealism was conceived as an international movement that would revolutionize literature, art, and life in general.

A prominent member of the Barcelona avant-garde, which included such luminaries as Joan Miró and Salvador Dalí, J. V. Foix was an exceptionally fine poet. In this capacity, he helped to forge not only the modern Catalan idiom but the Catalan response to French Surrealism. Unfortunately, the fact that he wrote almost exclusively in Catalan has prevented his work from receiving the recognition it deserves. And yet, Josep Miquel Sobrer observes, Foix "produced a poetry that is the verbal equivalent of the great visual innovations of his contemporaries." (2) While this describes his *oeuvre* in

general, it is especially true of three compositions that were later incorporated into KRTU (1932) devoted to Dalí, Miró, and Artur Carbonell respectively. (3) "Foix's work on painting goes beyond critical evaluation and interpretation," Sobrer adds, "for it is at once a poetic creation and a document of the creative act itself." (4) Among other things, as I have shown elsewhere, it is characterized by multiplication, metamorphosis, and obsessive motifs that reflect the poet's persistent quest for the marvelous. (5)

Entitled "Presentació de Salvador Dalí," the first composition was published in *L'Amic de les Arts* on January 31, 1927. Since Dalí had illustrated his "Conte de Nadal" ("A Christmas Story") the previous month, Foix was undoubtedly eager to reciprocate. The fact that the Galeries Dalmau had invited the artist to exhibit a number of his latest works provided the perfect occasion. Although Foix may have hoped to generate a little publicity for the show, which ran from December 31, 1926, to January 14, 1927, the exhibition ended before the text appeared in print. Accompanied by several reproductions, it did not seek to describe Dalí's works so much as to convey some of the impressions they engendered in the viewer. The best way to celebrate the artist's compelling vision, Foix decided, was to translate his achievements into poetry. Utilizing a technique he had perfected previously, he devised a fantastic narrative and embroidered it with a series of bizarre details.

No fa gaires dies que a la cantonada de casa un hàbil adolescent amb una senalla carregada de llibres me n'oferia, en veu baixa, bells exemplars originals: herbaris amb làmines cromo-litografiades, prolegòmens de biologia, formularis naturistes, i, també, cartes celestes, atlas de geografia històrica amb els processos de formació i desaparició misterioses del continent atlàntic. Portava també, reproduïdes, les més singulars imatges

recollides a les andanes de les avingudes subterrànies del pre-somni. Disposat a refusarne l'oferta, em sorprengué la seva desaparició sobtada, tot deixant-me entre mans una invitació a l'obertura de l'exposició Dalí a les Galeries Dalmau, i un catàleg en blanc.

(Not many days ago, at an intersection near my home, a clever adolescent carrying a bag full of books offered me, lowering his voice, some beautiful original editions: herbariums with colored lithographs, introductory texts in biology, collections of formulas describing natural phenomena as well as celestial charts and atlases of historical geography describing the mysterious processes of the Atlantic continent's formation and disappearance. He also possessed reproductions of the most peculiar images gathered on the sidewalks or the subterranean avenues of pre-sleep. About to reject his offer, I was surprised by his sudden disappearance, after leaving an invitation in my hands to the opening of the Dalí exhibition at the Galeries Dalmau and a blank catalogue.)

While the events recounted in the first paragraph are somewhat unusual, they are not beyond the realm of possibility. Leaving (or perhaps returning) home one day, Foix encounters a young man who is trying to sell a collection of books. However, the fact that he lowers his voice when he approaches the poet suggests that he is involved in some kind of shady transaction. Our initial suspicions are intensified, moreover, by the discovery that the volumes all seem to be first editions. How would a callow adolescent ever acquire such precious works, one wonders, except by stealing them? And why else would he be peddling them on a street-corner? Regardless of their provenance, the volumes themselves reflect a specialized taste that is also remarkably eclectic. According to Foix each one examines a major branch of scientific inquiry, including botany, biology, physics, chemistry, astronomy, and geography. Rather unexpectedly, some of the works

are devoted to the lost continent of Atlantis, whose emergence and disappearance they purport to describe. Equally unexpectedly, but reflecting the broader Surrealist theme, the pedlar has illustrations of various dreams for sale as well. Like the phrase "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" ("There is a man cut in half by the window"), celebrated by Breton in the First Manifesto, they contain images generated by the unconscious during the period immediately preceding sleep. (6) Like many Surrealist writers who cultivated the image of the labyrinth, Foix compares the unconscious itself to an underground city.

Before the poet can reply, however, the young man thrusts a catalogue and an invitation to the Dalí show into his hands and immediately disappears. Even more puzzling than the pedlar's sudden dematerialization is the fact that the catalogue is blank. Intrigued by the strange encounter, Foix decides to visit the Dalmau Gallery himself the following evening.

De sis a set de la tarda, en aquests dies d'hivern, pels carrers de la ciutat i per les grans porteries senyorials, les bruixes estenen llurs amples mocadors virolats i, abans de lliurar-se a la farandola per les placetes de suburbi, s'escorren invisibles entre els vianants amb un greu soroll de picarols, respirs profunds, besades furtives, i escampen a llur pas aquell baf característic de pomes al caliu. Passeig de Gràcia amunt, en aquella hora, en dirigir-me divendres passat a can Dalmau, no vaig precisar que l'adolescent del dia abans tenia una rara semblança amb el pintor Dalí, que era ell indubtablement, camuflada només la corbata i allargades enginyosament les celles.

(From six to seven in the evening these winter days, on the city streets and by the mansions' elegant gates, the witches spread their large, gaudy scarves and, before

abandoning themselves to the lively dancing in the suburban squares, flow invisibly among the crowd with the low sound of bells, heavy sighs, and furtive kisses, leaving behind the unmistakable odor of baked apples. Heading up the Passeig de Gràcia at that hour last Friday, on my way to Dalmau's, I did not realize the adolescent from the day before bore an amazing likeness to the painter Dalí, whom he undoubtedly had been only with his necktie camouflaged and his eyebrows cleverly lengthened.)

Like Barcelona in winter, according to the narrator, the poem acquires a supernatural aura at this point that pervades the entire work. As if it happened all the time, a number of witches appear, disappear, and reappear once again before joining in the dancing that presumably marks a public occasion. Flourishing their colorful scarves like gypsies, they pass through the crowd of spectators undetected. Except for a whiff of baked apple, no trace remains of their invisible passage. As night falls, a church bell sounds in the distance, and young lovers embrace in the shadows. Foix does not pause to observe any of this, however, but takes a suburban train from Sarrià, where he lived, to the center of town. (7) Making his way to the Passeig de Gràcia, he follows the broad boulevard to the Plaça de Catalunya, where it ends. From there it is a short walk to the Carrer Portaferrissa, leading from the Ramblas to the Cathedral. At the time, Foix recounts, he had no idea that it was Dalí who had tried to sell him the books the previous day. Arriving at Dalmau's gallery, which was situated at number 18, he encounters an unexpected obstacle.

Però en pretendre entrar a les Galeries, em vaig acovardir en adonar-me que hi havia de portar el del Cercle Eqüestre. M'en tornava descoratjat, quan s'aturà davant meu mateix l'auto de les col·legiales, que cada capvespre desapareix pel carrer de la Diputació

entre núvols de llustrina i d'encens, deixant un rastre de carmí lluminos. Baixaven del cotxe de dues en dues, plegaven curosament llurs grans ales postisses i es nuaven estretament als llavis llampla llagada de llurs corbates. Darrere de tot, la més petita, per retrobar el camí, deixava anar boletes de càmfora. Com si s'endinsessin en una selva verge, desaparegueren cautelosament a la penombra de l'entrada.

(But as I was about to enter the Gallery, I was dismayed to discover that the doorman was the same one as at the Equestrian Association. Discouraged, I turned to leave, when the schoolgirls' automobile halted right before me, the one that disappears down the Carrer de la Diputació every evening amid clouds of glossy silk fabric and incense, leaving a luminous crimson trail. They got out of the car two by two, carefully folded their large artificial wings, and tied their bowties' broad bow tightly over their lips. Finally the smallest girl began dropping mothballs so as to find her way back. As if they were entering a virgin forest, they cautiously disappeared into the doorway's darkness.)

As C. B. Morris notes, Foix intensifies the atmosphere of mystery and malaise in his works "by his inextricable blend of reality---which he presents as abnormal--and fantasy--which he authenticates by his use of *adonar-se* ["to perceive"], by his cool, almost detached, narration." (8) Despite his unremarkable demeanor, for example, the doorman seems to possess the eerie ability to be in two places at once. In addition, for reasons that are never made clear, his presence fills the poet with dread. By contrast, despite their bizarre appearance, the schoolgirls fail to elicit the slightest astonishment. Since they pass by every evening, Foix has apparently grown accustomed to seeing them. Dressed in fancy silks and emitting clouds of perfume, they streak past the University of Barcelona night after night in a crimson blur. On the night in question, the girls have

decided to visit the Dalmau Gallery. Parodying a device in *Hansel and Gretel*, the youngest one marks their trail with mothballs (instead of bread crumbs) as they advance into the fearful darkness. Whereas the doorman possesses a certain demonic quality, the fact that the girls are wearing wings testifies to their angelic nature. Foix was undoubtedly prompted to introduce them by one of the catalogue's two epigraphs, by Jean Cocteau: "Nous abritons un ange que nous choquons sans cesse; nous devons être gardiens de cet ange" ("We are inhabited by an angel whom we continually shock; we should be this angel's guardians").

"By contradicting himself so often in his prose poems," Morris declares, "Foix sought to record his anxious search for exactitude by choosing at random from what he called the 'beautiful concrete' one object to supersede another." As he is about to retrace his steps, the poet suddenly perceives that the sinister doorman has vanished and that he is free to enter the gallery after all.

Aleshores vaig constatar que el porter del Cercle Equestre havia estat substituït per un gnom barballarg que em feia amables senyals, e el vaig seguir. Pel llarg passadís sentíem les nostres passes com si es perdessin per les vastes sales del pis de dalt. A banda i banda del corredor, unes llargues vitrines on adés hi havia llibres i més llibres, mostraven exemplars raríssims d'ocells dissecats.

--¿I doncs, senyor Dalmau, tanmateix aneu reformant vostres Galeries?

En entrar a la sala d'exposicions, En Dalí amoixava un ocellàs multicolor que reposava damunt la seva espatlla esquerra.

--¿Superrealisme?

--No, no.

--¿Cubisme?

--No, tampoc: pintura, pintura, si us plau.

(Then I noticed that the doorman from the Equestrian Association had been replaced by a long-bearded gnome who was making friendly gestures in my direction, and I followed him. We heard our footsteps echoing down the long corridor as if they were lost in the vast rooms above us. On both sides of the hallway, there were long glass cases containing more and more books and displaying stuffed specimens of extremely rare birds.

--And so, Mr. Dalmau, are you still renovating, your Gallery?

At the entrance to the exhibition hall, Dalí was stroking a large multicolored bird perched on his left shoulder.

-- Surrealism?

-- No, no.

-- Cubism?

-- Not that either: painting, painting, if you please.)

To Foix's immense relief, the "gnom barballarg" who suddenly appears treats him in a friendly manner. Recalling one of the Seven Dwarfs, he turns out to be the gallery's proprietor, who affected broad-brimmed hats and a long, triangular beard. Exchanging small talk with the latter, Foix follows him down the hallway, marveling at the rare birds in the display cases. Although Dalmau offered a wide assortment of things for sale, however, his interest was essentially limited to art objects (including antiques). (9) At no time in his career did he ever deal in stuffed animals, and yet, according to Foix, his gallery resembled a museum of natural history. This discrepancy, which threatens to

undermine the text's authority, encourages us to seek a rhetorical solution. Upon reflection, one realizes that the birds are actually metaphors for Dalí's paintings, which are just as rare, just as beautiful. That the cases also contain rare books prompts us to reconsider the first paragraph as well. Like the birds, the books and illustrations that the pedlar (who is really Dalí) tries to sell Foix are metaphors for the artist's pictures, which are not only equally rare but equally valuable. On the one hand, they imply, Dalí's art is the product of a scientific mind that dispassionately analyzes a given subject in detail. On the other hand, it is characterized by a deep-seated eclecticism reflecting his endless curiosity.

Entering the exhibition room, Foix encounters Dalí himself who, like Long John Silver, has a large, flashy parrot on his shoulder. Translated into metaphorical terms, this seems to indicate that he is standing before a large painting. In response to the poet's questions, he insists that he belongs to no particular school, that he is simply interested in painting. At this stage of his career, as this dialogue reveals, Dalí was still undecided. Not until six months later, encouraged by Miró and García Lorca, did he begin to paint in a Surrealist mode. Foix's remarks refer not to Dalí's mature works, therefore, with their melting watches and flaming giraffes, but to his earlier, less spectacular efforts. By this time he had experimented with some half dozen styles, none of which turned out to be entirely satisfactory. A rapid survey reveals that these included pointillism, Purism, primitivism, Marc Chagall's visionary cubism, and Giorgio de Chirico's metaphysical art.

However, the artists to whom Dalí responded the most intensely were the 19th century realist painters and, paradoxically, Cubist painters such as Picasso and Braque. Reflecting his interest in Cubist aesthetics, the catalogue contained a second epilogue by

the latter artist: "Le peintre pense en formes et cadences" ("The painter thinks by means of shapes and rhythms"). Balancing this statement, the list of works concluded with a quotation by Ingres: "Si l'on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend, dans l'art, à inventer soi-même, comme on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui" ("Expérience teaches us, in Art, that we learn to be creative by familiarizing ourselves with other creations, just as one learns to think by reading other people's ideas"). Interestingly, half the works at the Dalmau Gallery adhered to the realistic model, while the remaining half illustrated various Cubist principles. (10) The former included a hauntingly beautiful painting entitled *Panera del pa* (*Basket of Bread*) which, as Dawn Ades points out, seems to have been inspired by the 17th century artist Francisco de Zurbarán. (11)

The following section describes the exhibition in more detail. Or rather, since Foix makes no attempt to be objective, it evokes the vivid impressions that Dalí's paintings made on him. Taking his visitor by the arm, the artist accompanies him as he examines each one of the thirty works in turn.

I em mostra els finestrals del palau meravellós que havia bastit a can Dalmau. Vaig tenir consciència exacta de trobar-me als moments precisos de la naixença d'un pintor. L'aula de vivisecció mostrava, descarnats, il·limitats paisatges fisiològics: belles arbredes sagnants ombrejaven els breus estanys on els peixos pugnen del matí al vespre per deseixir-se de llurs ombres. I en el fons de les pupil·les del pintor, de l'arlequí i de la maniquí, estels negres fugaços en un cel d'argent. Pensava romandre-hi, quan del fons de cada tel sortiren, en tocar les set, els famosos fantasmes.

(And he showed me the windows of the marvelous palace he had constructed in Dalmau's gallery. I was conscious of witnessing the precise moments of the birth of a painter. The vivisection classroom displayed bare, limitless physiological landscapes: beautiful bleeding woods cast their shade upon the brief ponds whose fish struggle from dawn to dusk to rid themselves of their shadows. And in the depths of the painter's, the harlequin's and the mannequin's pupils, black shooting stars appeared against a silver sky. I was contemplating remaining there when, from the depths of each canvas as the clock struck seven, the famous phantoms emerged).

Struck by the richness of Dalí's vision, which was immediately discernible, Foix chose to compare the exhibition to an opulent palace. What interested him was not the palace so much as its marvelous windows, which serve as a metaphor for the pictures adorning Dalmau's walls. This metaphor was taken from *Le Surréalisme et la peinture*, which was serialized in *La Révolution Surréaliste* several years before it appeared in book form. "Il m'est impossible," Breton wrote in 1925, "de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi *elle donne*" ("It is impossible for me to envision a painting otherwise than as a window, my first concern being to know what it looks out on"). (12) While Foix's text embodies a similar approach to art, inviting us to view the paintings as windows opening onto a surreal landscape, the poet focuses initially on Dalí's technical achievement. Unexpectedly, Foix confides, he feels as if he were present during a miraculous birth. Since Dalí had not yet developed his Surrealist manner, it is difficult to know how to interpret this remark. Most likely it refers to the artist's experiments with an exacerbated, highly stylized cubism during 1926 and early 1927.

Abandoning his obstetrical metaphor in the next line, Foix compares the gallery not to a delivery room, or even a hospital, but to a physiology classroom. In keeping with this new metaphor, he compares Dalí's paintings to posters depicting various biological features in abundant--and gory--detail. The choice of this particular setting, which emphasizes Cubism's analytical bias, may have been suggested by Apollinaire's observation in *Les Peintres cubistes*: "Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre" ("Picasso analyzes an object like a surgeon dissecting a cadaver"). (13) That the posters illustrate the dissection of living animals (vivisection) makes them all the more shocking. At the same time, they provide glimpses of an eerie landscape surrounding the palace whose sanguinary shapes are cloaked in menacing shadows. Although the trees are drenched in blood and the fish leap frantically into the air, Foix confides, the scene possesses a certain beauty. In addition, the classroom contains a harlequin and a mannequin whose pupils, like those of the artist, mirror the night sky. Rather than "windows of the soul," as eyes have traditionally been considered, these serve as cosmic windows, suggesting that they are privy to the secrets of the universe. Unexpectedly, since black and white (or silver) are reversed, the latter appears to be captured by a photographic negative. As Ades notes, the passage echoes Breton's preface to the catalogue of the first exhibition of Surrealist painting, held in Paris in 1925, in which the titles of various works are woven together to form a fantastic narrative. (14) Foix, she explains, "incorporates into his text the 'harlequin' and the 'tailor's dummy,' both titles of works exhibited." While the second painting was not listed in the catalogue, a reproduction appeared in *L'Amic de les Arts* the following month in a review of the exhibition by Sebastià Gasch. (15) Besides the mannequin and the harlequin, moreover,

the show included several *Paisatges (Landscapes)* and a color drawing entitled *Peixos (Fish)*.

Foix's visit to Dalí's exhibition concludes with a second supernatural occurrence which, like the witches evoked at the beginning, establishes a parallel between the Surrealist vision and various forms of occult experience. Precisely at the stroke of seven, phantoms emerge from each of the paintings and drape the scene in diaphanous veils. Why this miraculous apparition occurs at seven o'clock instead of, say, midnight, is as puzzling as the apparition itself. Perhaps Dalmau used to close the gallery at this hour, leaving the paintings free to commune among themselves. Or perhaps he used to turn on the lights, bathing the gallery in a luminous glow. Whatever the explanation, one suspects the ghostly visitors were inspired by Giorgio de Chirico's paintings, in which phantoms play a significant role. (16) We know in any case that Foix greatly admired the Italian painter, who influenced him on numerous occasions. Interestingly, the last line seems to echo a similar line from an article Breton had published about de Chirico six months earlier: "Quand il fut de l'autre côté du pont les fantômes vinrent à sa rencontre" ("When he reached the other side of the bridge the phantoms came to meet him"). (17) As Foix remarks in the next paragraph, Dalmau's phantoms cloak the gallery in an otherworldly splendor.

És un bell espectacle: subtils, us cobreixen amb llurs vels i us encomanen llur immaterialitat. Si molts de barcelonins ho sabessin, l'espectacle dels fantasmes que omplen cada capvespre les sales de can Dalmau, seria per a ells l'obertura a l'"altre" mon.

(It is a beautiful spectacle: they cover you with their subtle veils and bestow their immateriality upon you. If many Barcelona residents knew of it, the spectacle of the

phantoms invading Dalmau's rooms every evening would provide them with an opening into the "other" world.)

His curiosity satisfied, Foix leaves the gallery at last and decides to head for home. Retracing his earlier steps, he walks along the Avinguda Portal de l'Angel (whose name recalls the angelic schoolgirls) until he reaches the Plaça de Catalunya. Crossing this large public square, he prepares to head up the Passeig de Gràcia which, unexpectedly, is completely deserted.

En abandonar les Galeries, el Passeig de Gràcia, desert, sense arbres, sense fanals, era una immensa avinguda alineada per centenars de *Shell*, amb la testa lluminosa reflectida dolçament damunt l'asfalt. Una voluntat superior a la meua féu que, per comptes d'anar-me'n camí de casa pel carrer de Provença, em refugiés al *Service Station* del carer d'Aragó.

(Upon leaving the gallery, I discovered the Passeig de Gràcia was deserted, with no trees, with no streetlights, an immense avenue lined with hundreds of Shell gasoline pumps, their luminous heads softly reflected by the asphalt. A will superior to my own forced me, instead of returning home along the Carrer de Provença, to take refuge in the Service Station in the Carrer d'Aragó.)

For some reason the avenue is devoid of any human traces. Although it can scarcely be very late, there are no people on the sidewalk and no cars in the street. For that matter, there are no longer any trees or streetlights, which seem to have been uprooted-by some mysterious force. Or rather, the streetlights have been transformed into (old-fashioned) gasoline pumps whose "heads" are illuminated. Emblazoned with the

Shell Oil Company logo, the familiar yellow icons recede into the distance in two parallel lines. This is not a reassuring sight, nevertheless, but one that is profoundly disturbing. In a similar vein, Breton would confide in *Nadja* the following year that he could never view a blinking advertisement for Mazda light-bulbs without a feeling of trepidation. (18) The presence of so many signs, stretching as far as the eye can see, creates an eerie atmosphere like that which Foix professed to detect in Dalí's paintings. This impression is reinforced by the verbe *alinear*, which means both "to line" and "to alienate." Providing one last glimpse of the Surrealist marvelous, the mysterious emblems disorient not only the avenue but the spectator as well. Confronted with an alienated (and alienating) cityscape, Foix stops three blocks before the cross-street he would normally take home and seeks refuge in a service station. If at one level one is tempted to conclude that he needs to use the restroom, this interpretation is inconsistent with the rest of the text. At the level of the Surrealist narrative, the irresistible impulse to which he suddenly succumbs is clearly that of stark terror.

Notes

(1). André Breton, "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe," presented at the Ateneu de Barcelona on November 17, 1922. Louis Aragon, "Fragments d'une conférence" delivered at the Residencia de Estudiantes, Madrid, on April 18, 1925. Together with subsequent lectures by members of the Paris group in Spain, these are reprinted in C. B. Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 214-27 and 228-31 respectively.

(2). Josep Miquel Sobrer, *Catalonia, A Self-Portrait* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 203.

(3). J. V. Foix, *Obra poètica*, ed. J. VallcorbaPlana (Barcelona: Quaderns Crema, 1983), pp. 83-93.

(4). Sobrer, *Catalonia, A Self-Portrait*, p. 203

(5). Willard Bohn, "Mirroring Miró: J. V. Foix and the Surrealist Adventure" in *The Surrealist Adventure in Spain*, ed. C. Brian Morris (Ottawa: Dovehouse, 1990), pp. 40-61.

(6). André Breton, *Manifeste du surréalisme* in *Oeuvres complètes*, ed. Maguerite Bonnet et al. (Paris: Gallimard/Pléiade, 1988), Vol. I, pp. 324-25.

(7). In "Presentació de Joan Miró" Foix takes the train in the opposite direction. See Note no. 5.

(8). Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936*, p. 54.

(9). Dalmau's activities are chronicled in *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1992), pp. 150-175 and in *Miró-Dalmau-Gasch: l'aventura per l'art modern, 1918-1937*, ed. Pilar Parcerisas and Montse Badia (Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1993), pp. 49-75. See Also Enric Jardí, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*(Barcelona: Cotal, 1983).

(10). Many of the paintings and drawings are reproduced in *Dalí joven (1918-1930)* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994). See also Daniel

Abadie et al., eds *Salvador Dalí retrospective 1920-1980* (Paris: Musée National d'Art Moderne, 1980), 2nd ed., pp. 40-47.

(11). Dawn Ades, *Dalí* (London: Thames and Hudson, 1982), pp. 32-33.

(12). André Breton, "Le Surréalisme et la peinture," *La Révolution Surréaliste*, Vol. I, No. 4 (July 15, 1925), p. 27. Repr. in André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 2nd rev. ed. (Paris: Gallimard, 1965), p. 217.

(13). Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, ed. Pierre Caizergues and Michel Décaudin (Paris: Gallimard/Pléiade, 1991), Vol. II, p. 10.

(14). Ades, *Dalí*, p. 34. The preface itself, which Breton co-authored with Robert Desnos, is reprinted in his *Oeuvres complètes*, Vol. I, pp. 915-16.

(15). Sebastià Gasch, "Salvador Dalí," *L'Amic de les Arts*, No. 11 (February 28, 1927), p. 16.

(16). See Willard Bohn, "Giorgio de Chirico and the Paradigmatic Method," *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. CVI, Nos. 1398-99 (July-August 1985), pp. 35-41 and "Giorgio de Chirico and the Solitude of the Sign," *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. CXVII, No. 1467 (April 1991), pp. 169-87.

(17). André Breton, "Le Surréalisme et la peinture (suite)," *La Révolution Surréaliste*, Vol. II, No. 7 (June 15, 1926), p. 4. Repr. in *Le Surréalisme et la peinture*, p. 17. This phrase, which was taken from the F. W. Murnau film *Nosferatu*, seems to have haunted Breton for a number of years. See *Les Vases communicants* (1932) (Paris:

Gallimard, 1955), P. 50, where he describes the mixture of joy and terror that it evoked in him.

(18). Breton, *Oeuvres complètes*, Vol. I, p. 727. See the photograph on p. 734.

--

**Luis Tejada y Jose Félix Fuenmayor:
la ruptura del sistema estatoquinético en Colombia**

Gilberto Gómez Ocampo
Wabash College, Indiana

Todos provenimos del viejo Fuenmayor
A. Cepeda Samudio. (1)

*Empuñemos el escobajo. . . y demos un limpión
a la cabeza sucia de telarañas románticas.*
J. F. Fuenmayor (2)

¡Hay versos malos que son tan bellos!
L. Tejada (3)

I. Introducción:

Las obras de Luis Tejada y Jose Félix Fuenmayor, a pesar de sus diferencias genéricas, patentizan en la literatura colombiana de los años 1920s la irrupción de las innovaciones que acarreaba el discurso vanguardista. Este discurso claramente buscaba salir del pacto claustrofílico que aquejaba a la literatura nacional colombiana, hasta entonces fuertemente informada por preceptos del humanismo clásico más tradicional—eran los años de la más dogmática hegemonía conservadora en el continente. En particular, *Cosme*, novela de Fuenmayor publicada en 1928, mediante usos de la ironía, la parodia y el humor inéditos en la cultura colombiana hasta entonces potenciará una visión de otras zonas de cultura como antídotos a ese pacto claustrofílico, implícito en la reverencia a los clásicos humanistas, que presenta como asfixiantes. Luis Tejada hacía otro tanto desde la crónica periodística, con una agudeza que impacta aún hoy .

Me propongo aquí situar la obra de estos dos escritores en el contexto del cambio de noción de literatura en Colombia; en particular, propongo que la prosa contribuyó de modo sustancial a la irrupción de la estética vanguardista en el sistema cultural colombiano, asunto no siempre reconocido por otros enfoques que, privilegiando las importantes contribuciones de la poesía (en particular de la obra de León de Greiff y de Luis Vidales) desconocen a autores de la importancia de Tejada y Fuenmayor. Por ejemplo, Hugo Verani escribía en 1986 que la vanguardia en Colombia había "alcanzado poco desarrollo." (4) Sin embargo, habría que mencionar algunos hitos importantes en la recepción de la estética modernista en Colombia: 1925, *Primer mamotreto* de León de Greiff; 1926, *Suenan timbres*, de Luis Vidales; 1927, *Cosme*, de J. F. Fuenmayor; 1928, *Viaje a pie*, de Fernando González.

II. Para un estudio de los contextos: el sistema estatoquinético" o configuración claustrofílica en la cultura colombiana

El asunto estético que los artistas e intelectuales de las primeras décadas debían dirimir era el asunto del "nacionalismo literario." En efecto, el impulso costumbrista tuvo un arraigo extraordinario en la cultura colombiana, mucho más allá de la vigencia que tuvo en otras partes. Ese arraigo afectaba no sólo a la literatura sino por cierto a las demás artes y áreas de la cultura. Un ejemplo drástico es la muy conflictiva recepción de nuevas escuelas de arte pictórico. Es famoso el caso del pintor bogotano Andrés Santamaría, quien al regresar al país después de una larga estadía en Francia sufrió el rechazo de su obra por "extranjerezante." Muy sintomáticamente, fueron el intelectual *liberal* Fernando Hinestroza, rector de la Universidad Libre, y el novelista Tomás Carrasquilla, quienes

rechazaron la obra de Santamaría con mayor acritud, en una conocida polémica periodística.

En parte, las dificultades de comunicación del centro de Colombia, que hacía de su capital y del altiplano conlindante unas de las áreas más remotas en las Américas, pueden explicar ese placer o regodeo en el aislamiento. En una época tan tardía como 1942, el conocido escritor Adel López Gómez aún proponía un nacionalismo literario "original y propio, impregnado del color y el sabor de la tierra." (5) Por supuesto que la geografía sólo explica en parte tal delectación en el aislamiento y en la continuidad de formas artísticas ya en desuso en otras partes del continente. Se trataba de un proceso ideológico de incorporación conflictiva y parcial de lo nuevo, y de incorporación también a la economía de exportación que recibió un nuevo empuje en esa década con la construcción de redes ferroviarias nacionales y con el pago de reparaciones por la separación de Panamá, la así llamada "Danza de los Millones." En la década de los 1920s, pues, la economía colombiana experimentaba un crecimiento acelerado acompañado de la inevitable concentración de capitales, y como consecuencia de esa aceleración la sociedad y cultura nacionales sufrían un proceso de reacomodamiento. En este contexto la obra de Fuenmayor destaca por su carácter innovador. Se trataba de un contexto en el que "escribir bien" era escribir de modo elegante, y en el que la oratoria fue uno de los ideales de expresión hasta bien entrado el siglo, como lo atestiguan por ejemplo los casos del grupo "Los Leopardos" de Aquilino y Silvio Villegas, y los casos de Guillermo Valencia, Jorge Eliécer Gaitán y Laureano Gómez, entre muchos otros.

III. Fuenmayor y su entorno:

Fuenmayor nació en Barranquilla en 1885, donde vivió hasta el año de su muerte, en 1966; dirigió periódicos y revistas. Cabe destacar las implicaciones de vivir en Barranquilla, una ciudad que, como el resto de la costa Atlántica colombiana, ha tenido desde la época colonial un proceso cultural si no autónomo, al menos suficientemente diverso del interior andino como para que dicho dato deba ser tenido en cuenta. (6) En particular, por las evidentes conexiones de la ciudad, importante puerto comercial, con el resto América y Europa –en efecto, Barranquilla ha sido el punto de ingreso al interior del país, por ser también puerto sobre el Río Magdalena, desde siempre la ruta de entrada al interior. Este dato, que podría parecer intrascendente en otros contextos, no lo es en el caso colombiano, ya que es una determinante geográfica de bastante peso, que delimita áreas que, bajo cierto punto de vista, podrían verse como sistemas culturales relativamente autónomos. De ahí mi interés en hallar paralelos y contrastes con la obra de Luis Tejada, un escritor del interior del país. Estas circunstancias geográficas, y sus concomitantes ideológicas, configuran lo que precisamente en el año de la publicación de *Cosme*, 1928, denominaba Pedro Henríquez Ureña como una pugna constante entre un polo "interno" y un polo "externo." En segundo lugar, y muy relacionado con esto, es el impacto del intelectual y librero catalán Ramón Vinyes y su actividad editorial de 36 años en Barranquilla. Vinyes vivió allí entre 1914 y 1950, y fue editor de la influyente revista *Voces* y núcleo del grupo que se formó alrededor de su librería. De ese grupo participaron algunos jóvenes escritores cuyo impacto posterior no es necesario recalcar: Alvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, entre otros. Precisamente fue Cepeda quién afirmó que "todo comenzó con Fuenmayor." (7) Aunque no la incluimos en nuestro

análisis, la narrativa fantástica de Fuenmayor, *Una triste historia de catorce sabios*, de 1928, es quizá el ejemplo más temprano de ficción fantástica en Colombia.

En contraste con el panorama cultural de Barranquilla, en las primeras décadas del siglo el ambiente intelectual del interior del país correspondía muy exactamente a lo que describe José Joaquín Brunner, en su artículo "Tradición y modernidad en América Latina." Brunner presenta una muy útil visión de la dinámica de la tradición recibida. El orden estatoquinético sería un factor de "las fuerzas productivas materiales, técnicas y culturales. . . que generan y reproducen el tradicionalismo de la cultura." (8) Se trata de dos culturas, una ilustrada, con contactos en el mundo de afuera, del cual se alimenta; otra, "ligada a los ciclos de la vida cotidiana, a la parroquia, a la transmisión orgánica de los relatos y creencias y valores del grupo comunitario." (9) Brunner, a diferencia de Rafael Gutiérrez Girardot, no ve en el acceso de las élites a culturas internacionales un caso de máscaras o falseamientos (o "simulaciones," como las llama Gutiérrez Girardot), sino como un proceso de modernización intelectual, "momentos o canales de acceso de las élites locales al mercado internacional de ideas y símbolos; al mercado europeo en los comienzos y, posteriormente, al de los Estados Unidos" (p. 62, el énfasis es mío). El caso de la revista *Voces*, de la cual participaba Fuenmayor, es evidente.

Con su habitual agudeza, Gutiérrez Girardot indica algunos puntos de referencia sobre el sistema cultural colombiano que nos parecen fundamentales para una discusión de Fuenmayor y de Tejada. Estos referentes incluyen: la hegemonía de un humanismo de "viñeta" o "municipal," representado sobre todo por las obras estética e ideológicamente retrógradas de Guillermo Valenciay de Tomás Vargas. Rueda Vargas (1879-1943), un intelectual de mucha influencia en la cultura colombiana, proponía "fidelidad" a la

tradición hispánica colonial, postura que ya había sido, por cierto, impulsada desde el poder político por el presidente gramático Miguel Antonio Caro; en efecto, Rueda Vargas, en sus evocaciones de la sabana de Bogotá, idealizaba la relación señor-siervo. (10) Tal actitud retrógrada de hiperbólica insularidad cultural era dominante. En la cultura popular eran hegemónicos el sentimentalismo y la solemnidad, de los cuales son buen ejemplo las obras de Julio Flores (1867-1923) y de Vargas Vila (1860-1933), caracterizadas por ser rezagos estéticos del tardo-romanticismo y del modernismo en su vertiente más vulgar(izada).

Además, a la postración de la cultura colombiana como resultado de las incesantes guerras civiles del siglo XIX, contribuyeron por un lado al Concordato con el Vaticano (que en 1886 entregó oficialmente la educación a la iglesia católica), y por otro la pérdida de Panamá en 1903. Ambas cosas coadyuvaron a la constitución de un sistema cultural notoriamente endogénico, en muy marcado contraste con la recepción de movimientos y corrientes extranjeras en, por ejemplo, México, el Río de la Plata, y Brasil.

Por último, y relacionado con lo anterior, y sin negarlo: la pervivencia en Colombia, con mayor fuerza que en ningún otro lugar de Hispanoamérica, de un apego a la estética clacisista y a los valores del humanismo hispano de corte tomista y escolástico, por ejemplo, en la obra del ya mencionado Tomás Rueda Vargas, para la cual Colombia era extensión de España. (Así, Rueda proponía que, por su lenguaje y costumbres, las criadas de las viejas haciendas sabaneras eran "hijas de Lope de Vega.") Aunque estas fuerzas de algún modo también operaban en otros lugares del continente, no cabe duda de que en Colombia eran no sólo extremadamente fuertes sino también hegemónicas, y lo fueron hasta épocas más recientes que quizá ninguna otra parte de la América Latina. Se

ha propuesto que la verdadera vanguardia colombiana no afloró hasta el movimiento Nadaista (de 1957 hasta aproximadamente 1968).

IV. Cosme:

A. Situación general:

Cosme es una obra de radical modernidad en el contexto de la literatura colombiana. En particular, por la manera como la novela de Fuenmayor supera la petición de prestigio del humanismo clásico tradicional, por su alejamiento de los modos de "escribir" hegemónicos en esa literatura (refrendados, por ejemplo, por *La vorágine* de Rivera, de 1924). (11) En esencia, se trata de la historia de un chico que, aunque crece físicamente, es un Peter Pan que no se integra a la sociedad. Aunque es un relato de estricta linealidad narrativa, juega constantemente con la irrelevancia de la lógica en un mundo desquiciado y, a pesar de las ilusiones de "progreso" del capitalismo, carente de *telos*. La novela ridiculiza la logicidad racionalista del discurso científico, y la presenta como insuficiente e incapaz de solucionar los problemas de la existencia humana (comenzando por la fertilidad de Ramona, la madre de Cosme). Además, como otros textos vanguardistas del momento, *Cosme* presenta el mundo comercial de una manera sumamente crítica, como una reducción de la existencia a los imperativos de la producción y distribución de bienes y capitales, y en últimas, como un sistema que priva a los seres humanos de su "dignidad." A través del Dr. Patagato, un personaje médico, la novela revisa el papel de la religión y del espiritismo en la búsqueda de un sentido a la vida, todo ello con una dosis de humorismo e irreverencia bastante opuestas a la solemnidad dominante en la literatura "señorial" hegemónica colombiana.

Simultáneamente, *Cosme* critica las insuficiencias del humanismo clásico tradicional, que informaba las convenciones de la cultura escrita, al privilegiar lo que Raymond Leslie Williams llama el "tono ligero y el lenguaje despojado de retórica de *Cosme*." (12) Podría aún pensarse en una temprana influencia de la nueva oralidad, inducida por los medios de comunicación, esto es decir, por la radio, que tuvo un impacto en Colombia desde comienzos de la década de los años 1920s.

Cosme, la primera novela de Fuenmayor fue escrita en 1927, y se publicó al año siguiente en una edición que apenas circuló (en efecto, no hay de ella ningún ejemplar en las bibliotecas de EE. UU.). La segunda edición sólo vino a hacerse cuarenta años más tarde. En la novela, un narrador omnisciente de tercera persona cuenta la vida de Cosme, desde antes de su nacimiento hasta su muerte en un aparente homicidio. Se trata de un antihéroe sin mayores atributos, de inteligencia poco brillante, y de una intensa falta de adaptación a su entorno. Cosme nace en el hogar de Damián y Ramona, un matrimonio sin hijos después de 24 años de casados. Frente a la frustración de no poder concebir, los dos toman actitudes diferentes: Ramona es completamente pasiva y, según el narrador, "acudía en muy raras ocasiones a las palabras para comunicarse. Su lenguaje habitual era el de las sonrisas." (p. 139). En efecto, en toda la novela ella no expresa ningún parlamento. Por el contrario, Damián se desespera y busca alguna solución. Un amigo de la familia, el Doctor Patagato, ofrece un remedio para que Ramona pueda concebir un hijo. En apariencia, el doctor —por su profesión de médico— prodigaría consejos de tipo científico a su amigo Damián, farmaceuta, pero en verdad se trata de una solución bastante heterodoxa que tiene más que ver con la invocación de espíritus y algo de magia. El relato también hace referencias a instancias de parapsicología (p. 84.), espiritismo (p. 5), así como de pesadillas (tanto de Cosme como de Damián). A menudo esas referencias

son cómicas. Por ello María José Bustos anota sobre este texto que "el particular uso del absurdo y el humor, que lo emparentan, por momentos, con la desmitificante novela picaresca, lo sitúan entre las mayores manifestaciones novelísticas de vanguardia de la época." (13)

B. Cosme y el estatuto de la escritura:

A los trece años Cosme comienza a escribir poesía como consecuencia de su desencanto amoroso pues una compañera de colegio, Lucita, le da calabazas. Su primera reacción, el suicidio, no es posible por carecer de revólver. Cosme entonces se consuela escribiendo poesía: "La traición de Lucita metió a Cosme de cabeza en la poesía mortuoria, y en una semana de meditaciones negras compuso unas estrofas que tituló *Mi dolor infinito*" (p. 35). El narrador, obviamente, se burla aquí por asociación de la altisonancia de poetas como Julio Flores, cuya poesía de romanticismo tardío gozaba de amplísima circulación en el país:

Quando esa huesa dijo: ¡Te estaba esperando! ¡Tarda tu venir!, Cosme respondió" ¡Quiero tu capuz! Y como la sepultura lo urgiera: penetra, penetra, Cosme planteó algunas condiciones: Pues bien, ¡aquí estoy! Pero garantízame que bajo tu polvo me das el olvido que buscando voy! La tumba [. . .] inquirió: ¿Quién era tu novia? Y Cosme contestó llorando: ¡Lucita, Lucita, que me traicionó! Entonces, *aquel hoy trágico que todo lo traga, con todo se mete y en todo es fatal*, estimó insuficiente su poder aniquilador, ¡tratándose de Lucita! ¡Si amas a Lucita, perdido estás, joven. Lucita es más fuerte, más fuerte que yo! (p. 35).

Se trata, claramente, de una burla de los resagos romanticoides en los substratos populares de la poesía para masas. La ansiedad del poema de Cosme es negada, inmediatamente por el episodio de una familia "encantadora" con bacín y todo (es decir, un asunto de grotesco familiar que desmitificaría las visiones idealizadas de la vida en pareja). En el capítulo XV Damián y Patagato leen, entre sorpresa y diversión, un soneto de Cosme que aquel encontró "en el suelo, donde debió quedar para siempre" (p. 51). Más tarde, enamorado de la casquivana Tutú, al darse cuenta de que ésta ha usado su camarote para un encuentro sexual con Truco, capitán de un barco fluvial en el Cosme trabajó por un tiempo, éste "crucifijo en una terrible décima la perdida que hizo de su camarote un uso tan oprobioso" (p. 66).

En cuanto a usos de la escritura en *Cosme*, es de particular interés el trabajo de escribir cartas para otros. En efecto, Barbo, un pobre empleado de baja categoría, le paga a Cosme para que este le escriba cartas de amor a su novia, Severina. Barbo enfatiza: "Ya sabe, frases bonitas, y muchas huesas y muchos espectros. Tampoco olvide las desesperaciones y los suicidios. Yo sé que eso la impresiona" (p. 74, énfasis mío). Es del caso notar aquí cómo esta es la única actividad de la que Cosme deriva alguna ganancia, la única cosa "útil" que llega a hacer: vender en el mercado sentimental los *topoi* más manidos de la literatura romántica trasnochada a la Vargas Vila: "desesperaciones" y "suicidios." En otra instancia más del ataque de Fuenmayor a los usos del lenguaje que prevalecían en la Colombia de los años veinte, incluso el abogado Fregolín se ufana de su elocuencia: "Me dejé arrastrar por mi hábito elocuente," (p. 91).

C. Metaficción en la novela:

Al final de *Cosme*, un personaje llamado Remo Lugo se presenta a Cosme como autor de una novela que quiere que este lea. La obra de Remo Lugo es muy significativa al interior de *Cosme* en cuanto crítica de la novela, de la posibilidad y relevancia de la escritura, sobre todo en vistas de la doble expoliación de la que Cosme es víctima en esos mismos momentos en que aparece Remo: la empresa de los hermanos Boca, a través de su abogado Fregolín, despoja a Cosme (ahora huérfano) de la casa familiar, basándose en alguna interpretación amañada del código legal, es decir, en un ejercicio de lenguaje. Mediante otro ejercicio de lenguaje, Remo "vende" su falsa novela a Cosme y se apodera del dinero que Cosme acababa de recibir como compensación por la entrega de la casa familiar. Todo ello en contraste contextual con el mutismo o renuncia al lenguaje (hablado o "natural") de Ramona, quien nunca habló o actuó, ni siquiera en lo que atañía a la gestación de su único hijo. Nótese también que la novela de Remo no existe: es sólo fachada / ilusión / apariencia / *simulacro*, es decir: papeles de periódico con unas carátulas gastadas; dentro de los periódicos sólo hay unos viejos calcetines, poniendo sobre el tapete, de modo cómico y tal vez sarcástico, la pregunta de si se trata aquí de la verdadera "novela imposible."

D. Conclusiones provisionales:

Los ideales del capitalismo, que se presentan en la novela como insuficientes; la ilusión de "progreso," descarrillada ya (tanto por la Primera Guerra Mundial en Europa como por la "Danza de los Millones" en Colombia (ver p. 83), tienen un importante correlato en *Cosme*: Cosme no está preparado para los requerimientos y exigencias de que sea un hombre maduro e integrado a la sociedad, y su vida y prematura muerte están en

tensión con su deseo (inconsciente, quizá) de permanecer siendo un niño, un Peter Pan en una sociedad cada vez más ordenada según la lógica capitalista de producción. Cosme, quien no seduce a ninguna mujer y no se reproduce (a diferencia de los héroes de las narrativas clásicas latinoamericanas), no puede funcionar en esa sociedad y llega a ser, a pesar suyo, lo que yo llamaría, con gran anacronismo, un *refusenik*. Cosme evita actuar en un mundo de trampas, embustes, peligros y agresión (representados con suficiencia por personajes tales como el señor Pereth, Frigolín, la señorita Tutú, el capitán Truco, el falso "novelista" Remu Lego). Ante los requerimientos y expectativas de esa sociedad, Cosme se había refugiado en la poesía (poesía ripiosa) y en los libros. "En su imaginación crepitaba y resplandecía la magia de aquellos ensueños suyos por los cuales era todopoderoso" (p. 75). La muerte de Cosme podría quizá verse como un caso de triunfar fracasando. En lo que respecta a la superación de los códigos tradicionales de escritura y a la propuesta implícita de una nueva estética literaria, es necesario mencionar la incitación de Patagato a Damián cuando leen los poemas de Cosme: "Empuñemos el escobajo. . . y demos un limpión a la cabeza sucia de telarañas románticas." (p. 87, énfasis mío).

V. El *Libro de crónicas* de Luis Tejada:

Aunque nacido en Medellín, Luis Tejada (1898-1924), vivió en varias ciudades del país, entre ellas Barranquilla, donde trató a Vinyes y a Fuenmayor. Tejada fue un prolífico periodista que gustaba de definirse como "poeta" (aunque parece que sólo publicó un poema en su vida). En efecto, cualquier lectura de sus crónicas puede testimoniar la calidad de su prosa, que invariablemente trascienden las limitaciones de ese género "menor" para convertirse en depuradas reflexiones sobre aspectos de la

cotidianidad, muchas tan actuales ahora como entonces. Tejada, como veremos a continuación, se mostró crítico de la tradición recibida y en su obra, como Fuenmayor en la suya, buscó romper con el conformismo y las tradiciones imperantes en la cultura colombiana y en sus manifestaciones escritas. Analizaré aquí su compilación Libro de crónicas, de 1924, que fueron escritas entre 1918 y 1924, el año de su muerte. (14)

En Tejada vemos a un escritor que denodadamente buscaba referir la experiencia colombiana a un contexto internacional y no precisamente hispano. Ese intento por conectar el acontecer diario con contextos europeos y norteamericanos son parte de un impulso inherentemente renovador en marcado contraste con lo que Gutiérrez Girardot llamaba el "humanismo municipal" que caracterizaba el ensimismamiento señorial de un Guillermo Valencia o de un Tomás Rueda Vargas, como ya vimos.

Hay unanimidad en todos sus lectores y críticos acerca de que Tejada inauguró una nueva manera de hablar de lo diario en la prensa y cultura colombianas, aunque el lenguaje en Tejada tiene ironías pero no es tan sarcástico como el de Fuenmayor. Cabe preguntarse entonces: ¿de qué modos es un lenguaje "nuevo" o una mirada "nueva"? Una respuesta provisional es en su énfasis en la poética de lo cotidiano, en la reflexión cariñosa y casi intimista acerca de objetos que hasta entonces no tenían ningún estatuto en la literatura: la corbata, el sombrero, el pantalón (Neruda haría algo similar en sus *Odas elementales* muchos años más tarde). Pero no sólo los temas sino su perspectiva y tratamiento eran novedad en la cultura colombiana. En la dialéctica tradición y cambio, por tanto, habría que situarle como un innovador. Algunos ejemplos del interés de Tejada en lo nuevo se pueden apreciar en crónicas como "La locomotora," con su elogio desmedido de la mecánica, que es por supuesto un homenaje intenso (y quizá tardío, pero

esta era Colombia,) al futurismo de Marinetti. Igualmente, en "Oración por Lenin," uno de sus textos mejor conocidos, expresa su admiración por el líder ruso. En el contexto colombiano de los años 1920s era muy riesgosa la adscripción a ideales comunistas o socialistas. Algunas autoridades eclesiásticas promovieron la excomunicación en masa de los miembros de grupos comunistas activos sobre todo en las principales ciudades, y que sólo en 1930 formaron el Partido Comunista. Curiosamente, en "Defensa de la antropofagia" Tejada se anticipa en algunos años al muy influyente "Manifiesto Antropófago" del brasileño Oswald de Andrade, que es de 1928. Aunque en el caso de Tejada dicha defensa no tenía las implicaciones profundas de los "antropófagos" brasileños, es sumamente significativa la coincidencia de imágenes.

La crónica "Los versos" es una verdadera *ars poetica* en la que propone que la "pfección" en la poesía es artificiosa y poco convincente, como antes había dicho en otra crónica acerca de la perfección en la belleza femenina. En efecto, en esa misma crónica Tejada proponía que "¡Hay versos malos que son tan bellos!" La ultracorrección del empeño formalista, y en particular la búsqueda de efectos musicales, deformación del modernismo tardío ya convertida en lugar común, sería para Tejada un esfuerzo vano al cual habría que "torcerle el cuello":

¿Hasta cuándo nos van a dar los poetas su música cansada de cascabeles, la terrible música monótona de los sonetos y los cuartetos, la música intensa de todos los metros correctos, que nos hace pensar con pavor en las recitaciones de las escuelas y de las veladas literarias en que se dicen epopeyas atroces? (15)

No fue menos contundente su censura de la fotografía decorativa. En la crónica "Los retratos," en lo que parecería contradecir su admiración por los logros mecánicos de

la modernidad, Tejada postula la insuficiencia de la fotografía como medio artístico: "¿Hay en los retratos algo siquiera del espíritu de las personas retratadas?" (p.34). Lo que más le molesta es la "posición fija, imperturbable y un poco falsa, un poco estirada, que adoptan todos los retratos, por más naturales que pretendan parecer" (p. 34), en suma, la falta de "movimiento" que otorga "una significación más relativa" al sujeto retratado. Ello haría que este siempre sea cambiante, de una "mudabilidad infinita," contrapuesta con el estatismo fotográfico. Cabría preguntarse si en el fondo lo que molestaba a Tejada en esta crónica sería en verdad el figurativismo pictórico, o "realismo retinal" como lo ha llamado Alvaro Medina, (16) imperante en el arte colombiano del momento, con su asfixiante retratismo estatoquinético.

Por otro lado, en la crónica "Lo poético y lo prosaico" Tejada ataca la tradicional división entre lo uno y lo otro, y propone que esa división es injusta, artificial e inútil. Tejada establece un "antes" y un "después" respecto a esa división, indicando que si en alguna época pudo tener sentido, ya en su momento lo había perdido: antes "había cosas poéticas y prosaicas: una rosa sobre un muro viejo, era algo singularmente poético; pero una zahahoria sobre el mismo muro, venía a ser detestablemente prosaica" (p.13), y establece o invita a la convergencia de "lo poético" hacia territorios antes negados a / por la poesía. Tejada celebra el cambio en la noción de lo poético: "ya hoy no sucede así, o mejor, ya empieza a no suceder así. . . los poetas no han dejado, sin duda, de ser sensibles al valor poético de la rosa, pero principian a ser sensibles al valor poético de la zanahoria; han comprendido, al fin, que todo en el mundo es algo poético, inclusive el dinero" (p. 16). O como antes había propuesto Tejada, imágenes tales como "una vaca de orejas grandes" o "un hombre con paraguas" (p. 14). Vale aquí decir que, aunque no propongamos a Tejada como un precursor del Neruda de las *Odas elementales*, nos parece

importante esa propuesta de descentrar el foco de la mirada poética hacia lo mundano (una vaca) o lo trivial (un paraguas).

Más adelante, en "La gramática y la revolución," Tejada polemiza con uno de los intelectuales más conservadores del país, Marco Fidel Suárez, quien fue también presidente de la república entre 1918 y 1923. Suárez se lamentaba del maltrato de la gramática en Colombia, fenómeno que veía como sintomático de cierta decadencia nacional, anotando que "Triste es observar que ya en Colombia no se lee al sabio Cuervo" (p. 89). La referencia era, por supuesto, al filólogo decimonónico Rufino José Cuervo (1844-1911), tenido entonces como ahora por virtuoso de la lengua (y hecho figura icónica en el Instituto Caro y Cuervo, aún hoy). Tejada argumenta contra el estatocinetismo de la visión de Suárez, que consideraba la lengua como incambiable. Al contrario, arguye Tejada:

en las épocas de intensa agitación social, en los momentos de revolución, cuando todo se subvierte o destruye, la gramática salta hecha pedazos, junto con las instituciones milenarias. Todo profundo cambio social repercute en la gramática subvirtiéndola y renovándola también. Los hombres, cuando tienen numerosos pensamientos inéditos, necesitan, para expresarlos, combinaciones inéditas de palabras, que naturalmente no están catalogadas en los textos ni estereotipadas en el lenguaje tradicional (p. 89).

El antedicho párrafo evidencia el proyecto renovador común a Tejada, a Fuenmayor, así como a Luis Vidales, León de Greiff y otros, de oponerse a la inercia de la tradición y, dentro de la pulsión vanguardista, crear "lo nuevo." Dada la pesadísima y lenta dinámica interna de la cultura colombiana, ese proyecto quedaría en eso: proyecto,

hasta muchos años después, con el surgimiento de los "Nadaistas," entre ellos Gonzalo Arango, Eduardo Escobar y Elmo Valencia.

Como vimos en *Cosme*, por un lado se trataba del rechazo de la tradición (hispana), y por otro lado se hacía una crítica de las insuficiencias del modelo capitalista, crecientemente hegemónico en los años 1920s. En la crónica "El trabajo," Tejada fustiga la noción de trabajo como virtud y lo califica de vicio, de mal hábito, "el elemento degenerador de las razas [. . .] una actividad oscura y forsoza" (pp. 72-3). Lo que Tejada critica aquí es, por un lado, el reemplazo del ocio (ver la crónica "El humo") por la ética del trabajo capitalista que privilegia la producción y conlleva la concomitante regimentación del deseo y de la libido (asuntos que Marcuse estudiará más tarde en *Eros y civilización*, 1955). Por tanto, si en la crónica "El humo" Tejada postula la trascendencia espiritual de fumar, que según él nos acerca a los misterios de lo divino, en la siguiente crónica hablará del trabajo como "una de las peores costumbres que pueden adquirirse. Ante todo, trabajar no es bello ni digno, ni siquiera conveniente" (p. 72). Tejada reincide en este tema en la crónica "La apoteosis del vagabundo," en la que, como antes Paul Lafargue en su *Le droit à la paresse* [El derecho a la pereza] (1883), se hace una vindicación del ocio no sólo como antídoto de la ética de la acumulación capitalista, sino como un factor humanizante. Es también del caso para nuestra discusión que esta crónica nace de un reparo (o como crítica) a un dibujo de Ricardo Rendón, el famoso caricaturista colombiano de los años 1920s: "Rendón no supo concretar con bastante calidez espiritual la actitud de esos vagabundos profesionales que pasan su vida sentados en los bancos de los parques públicos" (p. 131). Tejada, en efecto, hace un elogio ideológico de aquel que rehusa trabajar:

[. . .] el vagabundo profesional, el vagabundo nato, ese que hace del banco del parque el centro de su universo, no es siempre un vulgar dormilón inactivo o un miserable vencido por la vida; no, es un rebelde sublime o mejor, un desadaptado sublime, dentro de esta civilización en que impera un sentido vil de actividad locomotriz [...] su aspecto revela más vigor y más poder que el de muchos (p. 131).

En el caso de *Cosme*, como vimos, se ponía el énfasis en una narrativa irónica crítica de la lógica burguesa, en la que había burlas a la manera de escribir tardo-romántica, y en la que Cosme, el antihéroe, era tanto indiferente como incapaz de integrarse a la economía de mercado.

VI. Conclusión:

En conclusión, quisiera reiterar que la obra de Fuenmayor y Tejada, con sus diferencias de género y de estilo, junto con otros que no hemos estudiados aquí, constituyen evidencia del impacto vanguardista en la literatura colombiana y de la existencia de un activo grupo antielitista y pro- o proto-vanguardista, cuya obra es *sine qua non* para comprender los desarrollos ulteriores de esa literatura.

Aunque es evidente que nombres de poetas como Greiff y Luis Vidales ganaron más notoriedad en la historia de la literatura colombiana, Tejada y Fuenmayor, casi olvidados en cierto momento, son prueba de un vigor en la prosa vanguardista colombiana no reconocido hasta fechas muy recientes.

Notas

(1). Cepeda Samudio, en Alfonso Fuenmayor, *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*. Bogotá: Colcultura, 1978, p. 17.

(2). Alfonso Fuenmayor. *Cosme*. Bogotá: Oveja Negra, 1985, p. 87. En adelante citaré de modo parentético.

(3). Luis Tejada, *Libro de crónicas* [1924]. Bogotá: Norma, 1997, p. 40. En adelante citaré por esta edición de manera parentética.

(4). Hugo Verani, citado en María José Bustos, *Vanguardia y renovación narrativa en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 1996, p. 101.

(5). Adel López Gómez, citado en Bustos, p. 109.

(6). En la bibliografía sobre la costa atlántica destacan: Orlando Fals Borda, *Historia doble de la costa*. 3 vols. Bogotá: Carlos Valencia, 1984.

(7). Para un estudio más pormenorizado de *Voces*, véanse: Germán Vargas, "Revisión de *Voces*," en *Voces 1917-1920*, Bogotá: Colcultura 1977; Jacques Gilard, "El grupo de Barranquilla," en *Revista Iberoamericana* 128 (1984): 905-35.

(8). José Joaquín Brunner, "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana," en H. Herlinghaus y M. Walter, editores, *Postmodernidad en la periferia*, Francfort: Langer Verlag, 1994, p. 57

(9). Brunner, p. 57.

(10). Tomás Rueda Vargas: *La Sabana y Bogotá*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1954.

(11). Sigo aquí, en parte, a Raymond L. Williams, *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991, pp. 138-142.

(12). R. L. Williams, pp. 138-9.

(13). María José Bustos, p. 111.

(14). Gilberto Loaiza ha escrito un excelente estudio sobre Tejada, *Luis Tejada y la lucha por una nueva cultura*. Bogotá: Colcultura, 1995, en el que me he apoyado.

(15). Luis Tejada, p. 40.

(16). Alvaro Medina usa esa expresión para referirse a la obstinación realista en la plástica colombiana de las primeras décadas del siglo. Véase su útil artículo "López, de Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia," en Hubert Pöppel, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1999, pp. 117-132, en especial p. 129.

Between Exhibitions:

Anita Malfatti and the Shifting Ground of Modernism

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

Anita Malfatti's pioneering role in the history of Brazilian Modernism has been unequivocally recognized. This essay delves beneath such recognition to underscore the role international Modernist exhibitions and anti-academic art instruction played in the artist's early career. In doing so, my purpose is to position the artist within a broader Modernist scope, and thus, validate her role beyond Brazilian parameters. Anita Malfatti's early experiences situated her within an avant-garde coterie overseas, yet at the same time reinforced the incongruities of her work within her own country. In keeping with the theme of "Grand Expositions," I would venture to suggest that this incompatibility may have resulted initially from the nature of the art exhibitions that took place in Brazil vis-à-vis Europe and the United States during the first two decades of the twentieth century, that is, in the early Modernist period.

In this age of globalization, it is difficult for us to put ourselves in Brazilian artist Anita Malfatti's place almost one hundred years ago. According to Marta Rossetti Batista, who has meticulously researched and thoroughly narrated the life of Malfatti, there were few art resources and references to guide the young artist within the then provincial city of São Paulo: "Aside from book and magazine illustrations, Anita knew little about art, in a city without galleries, without annual Art Salons, and practically without Fine Arts museums" [Batista 14]. When Anita Malfatti departed for Germany in 1910, and then again for the United States in 1915, she embarked on an odyssey that would supply her

with a visual context, by situating her firmly within an up-to-date international art scene. Moreover, her personal journey would contribute toward the transformation of Brazilian art in the 20th century.

In order for this transformation to take place, art pioneers like Malfatti needed to transport the scandalous shock of the modern to Brazil. During the first two decades of the twentieth century, Brazilian art lacked context beyond the academic tradition that had been imported from France in the nineteenth century. Due to the scarcity of art institutions through which to introduce Brazilians to the avant-garde, Malfatti by default served as a veritable conduit of Modernist art to her countrymen by way of her own new works. She did so at the *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, held in a large hall that at the time was beginning to be frequently used for art exhibitions, on Rua Líbero Badaró in São Paulo, between December 12th 1917 and January 11th 1918.



Illustrat

ion 1



Illustrat

ion 2

The exhibition did not spring from Malfatti's initiative; rather, from the beginning, she seemed cautious and tense about the selection of the works to be included. According to Marta Rossetti Batista, she had not wanted to create an exhibition that would provoke

controversy; her intention was instead purely didactic. She wanted to highlight her North-American paintings, but—well aware of public reaction to other exhibitions of ‘Modern Art,’ such as the Armory Show in New York—her selection of the 53 works was deliberately calculated so as not to be too challenging [Batista 65]. For instance, she omitted many of the male nudes she had completed in the U.S. and instead included such works as *Tropical*, which she had completed in Brazil upon her return [see Illustrations 1 and 2]. The latter was a painting that softened her color palette and minimized her use of abstracted forms (note the contrast between the realistically rendered fruit tray in the foreground and the freer, abstracted background, as well as the more muted palette used throughout. Indeed it has been determined that in order to create this painting Anita literally painted over a canvas that she had brought back from the U.S.). Unfortunately Malfatti’s best-laid plans did not avert the controversy she had so conscientiously sought to avoid.

It should be emphasized that this 1917 exhibition of Anita Malfatti’s works was practically a one-person show; it was neither an individual’s nor a movement’s retrospective (Malfatti was only 28 years old at the time). The private nature of the display, therefore, was not in keeping with the sweeping, grandly-conceived exhibitions that had earmarked the decade in Europe and North America, such as the Second Post-Impressionist exhibition in London, the Sonderbund exhibition in Cologne, and the Armory Show in New York City, and which had familiarized the world at large to an array of Modernist tendencies.

A grandiose Modernist exhibition would undoubtedly have caused scandal, eliciting negative reactions from critics and the general public alike, such as the Armory

Show had provoked in 1913 and as the *Semana de Arte Moderna* was to do in São Paulo in 1922. At the Armory Show, however, the organizers had deliberately (and brilliantly) introduced a pluralistic sampling of European Modernism alongside more traditional North American contributions. This arrangement actually served to cast the latter in a more positive, less critical light with both homefront viewers and critics. By contrast, Anita Malfatti's paintings in her 1917 exhibition stood alone, without buffers, like Modernists sore thumbs. Even though she had chosen to include a handful of minor works by other artists (for the most part going-away presents given to her by some of her North-American colleagues from the Independent School), the contents of the exhibition provided scant means by which to ground viewers in the international scope and pictorial variations of Modernism. From the artist's standpoint, the inclusion of works by others was supposed to have served the purpose of informing the Brazilian audience that, in her words, "I'm not the only person who paints in this style unfamiliar to you; out there, this is the new, current art many others are experimenting with" [Batista 66].

Despite this goal Malfatti's works appeared in a perceptual vacuum. Without the historical context of recent predecessors, such as Cézanne and the Fauves; without the sanction of fellow exhibitors; without that of official recognition from a collecting establishment—for instance, purchases by a trend-setting museum (In New York, the Metropolitan Art Museum had purchased a Cézanne from the Armory Show, thereby institutionalizing the approval of Modernism in America)—Malfatti's work appeared, for want of a better word, freakish. Contrary to the artist's intent, therefore, her own bold, stridently colorful and distorted portraits created confrontation, and in the words of Marta Rossetti Batista, "rupture" [Batista 58].

In 1917 Brazil, not only was Anita Malfatti an artist who had broken the Academy's strict rules, she was also a woman who had violated society's rules of propriety that dictated what feminine painting should look like. Indeed, upon her return from the States, Malfatti's own family members had been unabashedly frank in their disappointment: her North-American works were even harsher in quality than her paintings had been from her stay in Germany. They were not *pintura suave*, not soft enough in quality; rather they had been referred to as "dantesque" [Batista 60]. Malfatti was, therefore, a Brazilian woman painting in a non-academic, non-traditional style. Indeed, critic Monteiro Lobato, whose infamous attack on Anita is most often cited by scholars, chided her for presenting a non-realistic and, therefore, anti-nationalistic style of painting [Batista 70].

Setting aside the audience for the moment, it is fair to say that Anita Malfatti created her own personal, contemporary context for her artwork beyond Brazil, through travel abroad. What made Malfatti's experience abroad different from those of other Brazilian artists who had traveled abroad before her? In my opinion, the answer can be divided into two related parts. First of all, the key can be found in the type of Modernist retrospective exhibitions Anita experienced on her travels: directly, at the Sonderbund retrospective in Cologne in 1912, and indirectly at the Armory Show in New York in 1913. Secondly, the answer lies in the type of art instruction she was to receive, especially during her U.S. sojourn, in particular the liberating and progressive instruction she was to experience at the Independent School of Art in New York City, under the direction of North-American artist Homer Boss.

As I have already mentioned, exhibitions such as the Sonderbund in Cologne and its North-American counterpart, the Armory Show, established a visual context for Modernism on a massive, sweeping scale, beyond national borders. By literally collapsing spatial distances between artists, these retrospective exhibitions effectively compressed time, speeding the evolution of Modernist art and rocketing Europeans and North Americans who "got it" into the Modern era. Conversely, they also served to cast unrepresented geographies—such as Brazil and other Latin American countries—out of the present into an ever more quickly receding past. According to this fanciful model, it's not a stretch to say that the paintings Malfatti executed in the early twentieth century were seen and judged in Brazil by "nineteenth-century" eyes.

Between May and September of 1912, the fourth Sonderbund took place in Cologne (the others had previously occurred in Dusseldorf). It was designed to be a didactic retrospective, comprised of twenty-five main galleries, six hundred paintings, and fifty sculptures, as well as four rooms dedicated to the applied arts. With the exception of El Greco, the artists represented were all Modern. The exhibition was organized by artists representing nine different countries (France and Germany had the most contributions). A large retrospective of Van Gogh's works was the central focus of the exhibition, with the Norwegian artist Munch's works receiving the greatest attention after Van Gogh [Altschuler 60]. This exhibition is credited with stimulating new, more radical artistic movements in the pre-war years. It is also the immediate model for the Armory Show in New York. Indeed, organizers of the Armory Show attended the final days of the Sonderbund in Cologne and were intent on duplicating its design.

In connection with Anita Malfatti's own work, Marta Rossetti Batista states that the Sonderbund legitimized the artist's own pursuits. "In Cologne the student from São Paulo saw an enormous display of Modern Art that was already well established, that already had a history of continuous evolution, from the Impressionists to the Cubists to the Expressionists" [Batista 19]. This visual context legitimized Malfatti's own modernist tendencies: "it gave her the conviction to follow her already modern course" [Ibid 18].

Officially entitled The International Exhibition of Modernist Art, The Armory Show emulated the Sonderbund in large part due to Arthur Davies's vision. As President of the Association of American Painters and Sculptors he is credited with adding the European component to the Show of American art. In the Fall of 1912 Davies had received the catalog of the Sonderbund exhibition and was quoted as saying: "I wish we could have a show like this" [Goodrich 22]. With the aid of artists Walter Kuhn and Walter Pach, who served as liaisons with the avant-garde artists in Europe, the Armory Show was able to realize Davies's dream of providing North-Americans with a "firsthand view of European Modernist art" [Ibid 24]. In quantitative terms European art was to represent one-third of the Armory Show's total entries. This portion of the show was indeed retrospective in scope: it included Goya, Romanticism, Realism, Impressionism, Cézanne, Seurat and Post-Impressionists, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, and Delaunay. Cubism was the Armory Show's main attraction. Duchamp's *Nude Descending the Staircase*, its most scandalous entry [Batista 32].

Homer Boss was one of the North-American artists whose works were included in the Show. Boss exhibited two paintings: the first was entitled *Portrait, or Young*

Woman in Blue and Gold, similar in style to the work entitled *Young Woman in Black*, of 1910. As Susan Udell has noted, "this portrait "represented Boss's traditional early style of painting" [Udell 17]. Indeed, we might compare it to Anita Malfatti's *Retrato de homem*, a male portrait executed in Germany around the same time: at this point the artist had not yet liberated her color palette, but was giving formal attention to facial details through precise brushstrokes, contrasting them with an abstract background.



Illustration 3

Boss's other work in the Armory Show, *A Study (Land and Sea)*, from 1912, was "a landscape in which light and color prevailed." According to Udell, "[w]ith this painting Boss had taken a bold step in a new direction..." [17] This landscape has a direct correlation to the work of Anita Malfatti. Before attending the Independent School of Art in New York, Malfatti had joined Homer Boss and other pupils from the School on Monhegan Island off the coast of Maine, during the summer of 1915. Several of Malfatti's paintings from this summer experience can be related to Boss's own landscapes, in which light and color are again emphasized. We might compare Boss's landscape to Malfatti's *Farol* (or *Lighthouse*). And more appropriately, to her *A Ventania* (or *Windstorm*) [See illustration 3].

It is abundantly clear from Anita Malfatti's biography that her experience at the Independent School of Art in New York between September of 1915 and May of 1916 (and on Monhegan during the summer of 1915) represented a momentous period in her career. Moreover, it is well documented that Malfatti's sojourn in New York City was

one of the happiest of her entire life, and that she credits Homer Boss for directing the methodology of her art while also communicating a philosophy of living that placed art at its core [Batista 31]. Anita Malfatti assertively describes the Independent School of Art as having "an atmosphere unlike any other I've seen elsewhere." [Batista 51] Emphasis on experimentalism provided Malfatti with the necessary incentives to express herself freely. This sense of philosophical and artistic harmony, reinforced by the congeniality Anita felt toward her fellow students, was in turn reflected in her art. It is said that the portraits she painted at the School, such as *The Woman with Green Hair*, are considered to be the finest of her entire career [Batista 43].

It is important to stress that within the work done by pupils of the Independent School, Malfatti's is of exceptional quality, and this excellence discredits any reductionist belief that she "learned" from her North-American peers. From a critical point of view, Malfatti's work was equal to, if not better than, that of most of her colleagues. What is underplayed, perhaps, is that Anita Malfatti's writings about her New York experience have in turn served to validate Homer Boss's own contributions to North-American Modernism, and in particular, to his radical method of art instruction. In her essay on Boss, Udell credits Anita Malfatti's fame, as one of Brazil's premier Modernists, with playing a significant role in the recognition of Homer Boss as art school director, teacher, mentor, and visionary [Udell 18-19]. On the subject of Boss, Walter Pach has stated: "If an artist is willing to float with the stream, it will carry him along quite nicely; if he wants to strike out on a new course, to express the ideas that are his own and no other man's he must expect that it will take a certain time for the public to follow him" [as reproduced in Udell 70].

According to Boss's principles, the Independent School was defined as follows: "That it be a school independent in the fullest sense of the word. Have no affiliations, conform to no dogma or creed of Art, impose no formula upon its members and exercise no authority over them." The Independent School of Art created an exceptional environment largely due to Boss's style of teaching. In Boss's own words: "I believe that the function of the teacher is to be the helper, not the master—the dictator" [Ibid 18]. According to Marta Rossetti Batista, the Independent School was a Modernist school, with an insurgent, rather than academic spirit [Batista 38]. Boss's methods of teaching were original. For instance, several artists, including Malfatti, have underscored his emphasis on the body's musculature, and his insistence on anatomy lessons. A *NYTimes* article published in May of 1916 described Boss's life classes: "Mr. Boss has adopted the ingenious plan of building up a muscular organization on the scaffolding of a human skeleton—[on a rotating platform]—with clay or wax, so that his pupils can follow each development of anatomical relations as directly as possible and can at once perceive the bony structure and its drapery" [as reproduced in Udell 19]. In conjunction with this process of building certain muscles on a skeleton, Boss would use a live model to demonstrate the movement of the muscles in question.

That the Armory Show directly influenced the character of the Independent School is unquestionable. One need only read the following personal statement by Yasuo Kuniyoshi, a contemporary of Anita Malfatti's at the School, who captured the School's atmosphere: "Everybody was talking about the Armory Show. Cubism was in the air. Reproductions of Van Gogh, Gauguin, and the masters of the late nineteenth century filled the walls of the school" [as quoted in Udell 18].

The Independent School was further exceptional in the diversity of people who frequented its space: it attracted not only visual artists but writers, dancers, and other performing artists as well, from both North America and Europe. Other Modernists associated with it included Isadora Duncan and her dance troupe (some of the female dancers served as artists' models), Diaghilev and members of the Russian ballet, the French artist Marcel Duchamp, and the Russian writer Maxim Gorki. Discussions between visitors, pupils, and instructors did not strictly revolve around aesthetic issues, but also touched on the finer points of literature, music, ballet, choreography, and set design [Batista 38-39].



Illus
tration 4

The revolutionary paintings of Anita's that so shocked the Brazilian public in 1917, and that subsequently were to awaken Brazil's first modernists, were portraits of these international citizens, often newly-arrived immigrants and refugees to New York City. The model for *O Homem Amarelo*, [see Illustration 4] for instance, was a poor Italian immigrant off the street [Batista 52]. Another of her works from this time, *O Japonês*, could, perhaps, be a portrait of fellow artist Kuniyoshi.

During her tenure at the Independent School of Art, Anita Malfatti was also influenced by the school's manager, A.S. Baylinson, who was originally from Russia [see Malfatti's charcoal drawing which is a portrait of "Baylie," as he was affectionately called]. Malfatti and Baylinson were said to have painted side-by-side Cubist Nudes.

Several of Baylinson's paintings were included in the 1917 exhibition in São Paulo, and seem to have been the target of much criticism, although they did not receive the invective to which Malfatti's own paintings were subjected.

Which returns us to the subject of the reception—one might as well say "rejection"—of Anita Malfatti's 1917 Modernist Show in São Paulo, for all practical purposes a one-woman affair, which may at least in one critical respect have pivoted on the nature of the exhibition itself. The huge Modernist retrospectives in Europe and North America—by dint of their very internationalism and pictorial diversity—compressed time and space, creating an inclusive, fast-paced avant-garde climate one might metaphorically deem cubist in nature. By contrast, Anita Malfatti's exhibition ruptured this kind of exhilarating conjunction, splintering time and space back into older, more alienating modes of perception.

The exhibition's very singularity—one woman's work seen without much historical or international context—simply could not support the weight of the shock of the new. Such singularity was dismissable: unlike much larger exhibitions that challenged viewers by virtue of sheer numbers of exhibited entries and artists, Anita Malfatti's portraits and landscapes were brushed aside as anomalies. Viewers and critics, shielded from "Modern" criticism by sheer distance, comfortably retreated into older, less threatening ways of seeing—retreated, one might say, into the past—leaving Malfatti's work stranded out of Brazilian time in the twentieth century, all on its own. In New York she was *au courant*; on Brazilian soil she was caught in a time-warp beyond understanding. It would be years before visual artists in Brazil caught up to the artwork she had executed before 1917. [This said, her work was celebrated by a small group of

writers and intellectuals, even though according to Marta Rossetti Batista, Oswald de Andrade and Mário de Andrade were the only ones to understand the revolutionary aspect of Anita Malfatti's North-American portraits at the time [Batista 74]. Almost thirty years later fellow artist Tarsila do Amaral would proclaim that Malfatti's 1917 exhibition "[had been] the first Modern Art exhibition seen in Brazil" [Amaral 207].

Correspondingly, Anita Malfatti's paintings were further condemned as having been imported from elsewhere—from another continent far away—making them spatial anomalies as well, unacceptable in a Brazilian art community that was at the time seeking to define a *national* style. Indeed, Monteiro Lobato's wrathful criticism of the 1917 exhibition echoed this sentiment by reproaching the artist for trying to situate her work within an international context. Lobato ironically declared that she should strive to remain more authentic to her national identity and therefore avoid being integrated into "this farse that they call Modern art" [Batista 70]. Malfatti's portraits were foreign because they were of foreigners, strangers—unidentified men and women (she did not give these titles proper names)—that, like the visual mode in which they were wrought, were without context or identity. From a Modernist community in New York, where international boundaries and picture planes alike were broken without compunction, Anita Malfatti brought the progeny of that environment to Brazil, which, in terms of visual art, at least, had yet to enter the twentieth century.

I conclude this essay on a somewhat negative note because for Anita Malfatti the 1917 exhibition had adverse, even devastating, consequences. In a vacuum, the 1917 exhibition could be seen to cast Malfatti as a Modernist martyr. To many of Brazil's budding Modernists, however, Anita Malfatti's 1917 exhibition came to symbolize a new

direction in art, in much the same way that the Sonderbund exhibition had ignited European artists several years earlier [Batista 85].

These Brazilian intellectuals would formulate Modernist viewpoints in their collective defense of Malfatti. During subsequent decades, several prodigious changes would occur to validate Malfatti as a precursor of and catalyst for Brazil's own Modernism. Beyond Brazil, and in a broader scope of twentieth-century art, however, Anita Malfatti has stood firm far longer on the various shifting grounds of Modernism.

List of Illustrations

1. Anita Malfatti, *Ritmo (torso)*, 1915-16. Charcoal and pastel on paper, 61 x 46.6 cm, Collection Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

2. Anita Malfatti, *Tropical*, c. 1916. Oil on canvas, 77 x 102 cm, Collection Pinacoteca do Estado, São Paulo.

3. Anita Malfatti, *A Ventania*, 1915-16. Oil on canvas, 51 x 61 cm, Collection Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

4. Anita Malfatti, *O homem amarelo*, 1915-16. Oil on canvas, 61 x 51 cm, Collection Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo.

Works Cited

Altschuler, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibitions: New Art in the Twentieth Century*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Amaral, Tarsila do. "Anita Malfatti, 6-12-45." In *Tarsila Cronista*. Edited with an introduction by Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 207-210.

A.S. Baylinson, 1882-1950: *a Memorial Exhibition of Paintings and Conté Crayon Drawings in the Art Students League Gallery, October 21st to November 10th, 1951*. New York: Art Students League Gallery, 1951.

Bastos, Eliana. *Entre o Escândalo e o Sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

Batista, Marta Rosetti. *Anita Malfatti: No Tempo e no Espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.

Goodrich, Lloyd. *Pioneers of Modern Art in America: Decade of the Armory Show*. New York: Whitney, Praeger Publishers, 1963.

Whose Sweaty Men Are They?

Avant-Garde and Revolution in Mexico

Rafael Hernández-Rodríguez
Southern Connecticut State University

"The New Sweaty / Beauty of the Century"

By the mid-twenties and mainly as the result of the Revolution, Mexican society realized that it was much more diverse than anybody had acknowledged in the past regime. The "real" face or rather faces of the country were made painfully visible through the horrors of a civil war, which seemed to provide the ideal conditions to rethink national identity or in words of Guillermo Sheridan, "redefinir la *nacionalidad*" (384). New currents of cultural expression emerged and significantly most of them were popular. Everybody in the country recognized the importance of incorporating these currents in the new nation, but not everybody agreed on how exactly that should be done. The country was divided and many artistic and intellectual groups were convinced that they were the *authentic* representatives of Mexican society, turning the need to redefine nationality into a real cultural battle and Mexico City into a battlefield where different positions challenged each other sometimes in vicious confrontations and often in the name of the Revolution.

Very early the poets and artists that sympathized with the Revolution particularly *estridentistas* and *muralistas* presented themselves as the only avant-garde intellectuals, proclaiming a unifying although monolithic idea of nation. Also, they did not tolerate those who were different or disagreed with their idea of culture. In the *estridentista* manifesto this position is presented clearly when it declares that "A los que

no estén con nosotros se los comerán los zopilotes" (cited in Verani 91). Among those doomed to be eaten by vultures were the poets gathered in the pages of the magazine *Contemporáneos*, a group perceived as reactionary, anti-patriotic, and effeminate. It was to these poets that Manuel Maples Arce, the leader of *estridentistas*, directed the following verses from *Urbe* in an obvious attempt to disqualify them on moral grounds:

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social.
Los asalta-braguetas literarios
nada comprenderán
de esta nueva belleza
sudorosa del siglo. (59)

[Russian lungs
blow towards us
the wind of social revolution.
The literary crotch seekers
will understand nothing
of this new sweaty
beauty of the century]

For *estridentistas*, as the poem of Maples Arce shows, avant-garde was synonymous with revolution, which was synonymous with modern, which, in turn, was synonymous with virility. This was also true for a big sector of Mexican society. That is

why revolutionary intellectuals en general, but *estridentistas* in particular, advocate the idea of radical change as much as they dismissed those who were not "men" enough to want what *they* wanted. Therefore it is not surprising to read in the manifesto mentioned above that "Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros" (Verani 91). It is pertinent to note that sexual metaphors were so common all through the first decades of the century in the Mexican cultural debate that usually we tend to take them for granted.

It is very famous although little studied, for example, the quarrel on effeminacy and literature started with an article published by Julio Jiménez Rueda in 1924 titled, "El afeminamiento en la literatura mexicana" (*El universal*, December 21, 1924), (1) where the author also associates revolution with virility. Jiménez Rueda's apparent intention was to show that the Mexican Revolution had not yet produced "La obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las agitaciones del pueblo."

He attributed such failure to the fact that what had been written until then was very soft or "feminine," while the literature that the country needed was hard and masculine. Even more, he accused most Mexican writers and poets of being passive rather than active, which for him was a sign of lacking sex as well as an anti-patriotic cowardice since *everybody knows*, according to him, that "[c]ualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida, preferir lo fuerte, lo noble, lo altivo: las estatuas de los héroes están siempre de pie en actitud de reto, ansiosas de combate. Cualidad femenina es, en cambio, ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo." In his view, sex stands for power, determination, rectitude, and love for one's own

homeland, something that clearly for him men could have *naturally*, but women could not.

This article started a controversy in some of the most important Mexican papers and magazines of the time offering a completely different view from the traditional way Mexican society has been interpreted. An intellectual from the old school, Victoriano Salado Álvarez, responded to Rueda's article with an evasive note, which title was unwillingly ironic ("No se necesitan intelectuales," *Revista de revistas*, January 18, 1925). It was, however, a socialist and revolutionary poet, Carlos Gutiérrez Cruz, who made the debate more personal naming specific poets including some of *contemporáneos* and even those who had been his friends. (2) In his "Literatura con sexo y literatura sin sexo" (*La antorcha*, January 24, 1925), Gutiérrez Cruz explains his position: "El sexo es algo que abarca todas las manifestaciones de la vida humana [pues] la simple descripción de un crepúsculo no puede ser igual, hecha por un macho que por una hembra." And yet what is evident here is that at the core of the dispute for a revolutionary culture was a struggle for power — the power that comes with erecting one's own group as the only representative of a Nation — masked in terms of gender.

In a second article, "Los poetas jóvenes sin sexo" (*El demócrata*, February 21, 1925), González Cruz increases his personal attacks against Torres Bodet, Salvador Novo, Francisco Monterde, and Xavier Villaurrutia — these poets, in his opinion, are all asexual. Two of them, Monterde and Novo, reacted to the attacks by writing on the subject. Monterde's response ("Un poeta joven con sexo," *El demócrata*, February 25, 1925) in particular had clearly the intention of getting his name removed from the list since he seems to agree with the equation between sex and virility: the young poet with

sex he talks about in his article was, of course, himself. Among other intellectuals who intervened in the dispute, two are important to mention: José Gorostiza ("La juventud contra molinos de vientos," *La antorcha*, January 24, 1925), who seems more interested in moving the discussion to a more literary territory, and M. Glikowuskt ("El 'afeminamiento' en la literatura," *La antorcha*, March 7, 1925), who considered "effeminacy" a characteristic present not only in Mexican, but in Western literature in general and does not consider it a problem.

The debate on effeminacy, revolution, and patriotism went on for months and involved directly and indirectly the most prominent intellectuals of the time. National identity was accepted as a collective priority, but it also opened the door to other concerns considered personal, if not secret. The struggle for identity felt in the public arena was mirrored in the space considered most private — sexual identity. In the verses from *Urbe* quoted above is clear that Maples Arce was trying to discredit *contemporáneos* by questioning their sexuality as much as he was trying to incorporate Mexican estridentismo into a bigger, international, and revolutionary project through the association with Russia and through a clumsy appropriation of the reactionary ideas of Italian futurism — chiefly its praise of war, patriotism, machinery, velocity, "manly" work, aggression, and disdain of women.

In fact, the avant-garde in Mexico for the most part excluded women and everything feminine was often considered fragile, unstable, and undesirable, therefore being effeminate, a woman or a homosexual — it did not matter which one — was to be *weak*. Even in those rare cases in which women hold an important position in the avant-garde circles, most notably Frida Kahlo, it is evident that her acceptance had to do

not only with her socialist ideas, but also with what could have been perceived as her "masculine" qualities (she was revolutionary and had to endure a harsh life in pain and illness) to the point that Diego Rivera painted her distributing arms to the workers getting ready for a social revolt dressed in manly overalls.

This seems an important aspect to consider to understand Mexican modernity because I do not believe, like most critics, that the attacks of *estridentistas* and other revolutionary artists against *contemporáneos* and all the "effeminate" poets were motivated only by homophobic prejudices, (3) a statement often mentioned, but that in my opinion explains very little, particularly because they were directed against everybody — heterosexual or homosexual — who did not write about the revolution and therefore was considered passive, soft, and effeminate. On the contrary, I think that those attacks were the desperate cries of a dying culture stubbornly incapable of understanding the modern world in more complex terms. The traditional dualistic view of Mexican society based on the opposition of irreconcilable parts (male/female, strong/weak, national/foreigner) was losing terrain before the demands of groups that started to raise their voices, including women.

The Revolution had propitiated after all the rethinking of sexual roles since it had allowed and even encouraged a high degree of promiscuity; it also had allowed an increase in the expression of individuality — women would accompany men, leaving their towns in order to perform traditional domestic roles, but also in some cases to fight side by side with them and often ended up abandoned, pregnant, and dislocated. In popular music and folklore there are several stories about the role of women in the Revolution, from "soldaderas" to "valentinas," "coronelas," "adelitas," and other female

figures who achieved mythological status. In a way, the Revolution abolished the Porfirian moral by sexualizing the masses. Modernity was seen in Mexico in terms of gender and sexual identity very early on. (4) Better yet: modernity in that country was the struggle between a traditional patriarchal society and an emerging one that challenged the authority and the values of unification, control, determination, and integrity considered exclusively masculine and praised by that society.

Whose Sweaty Men Are They, Anyway?

Nowhere seems more evident the attempt to reduce to a monolithic and official culture the newly revealed diversity of Mexican society than ironically in Diego Rivera's revolutionary murals, particularly in those painted in the 1920s and 1930s in the Secretaría de Educación Pública and in the Palacio Nacional. In those murals, Rivera offers representative and populist images of the people and trades of Mexico; in the "patio de los oficios" of the Secretaría de Educación Pública we see, for example, all types of occupations and trades from refining sugar to mining, to cultivating the land. And in the second floor of the same building Rivera illustrated some *corridos* and gave a synthesis of the country's struggles for freedom in which every event of the past led to the Revolution and every future act came out of it in a way that did not leave room for different interpretations of history or other types of behaviors. On the same lines, the murals of Palacio Nacional represent Mexican history from pre-Columbian times to the Revolution in an unquestionable version proposed by the government. However, such restrictive view of national identity did not go unchallenged and among those openly criticizing it was Salvador Novo (1904-1974) whom I consider a barometer of what was happening in the country.

Novo is an emblematic figure of his time and its conflicts, a figure that questioned a traditional society by assuming his individuality as much as by criticizing and mocking the retrograde views of revolutionary groups. As we can observe in the poem that opens Novo's collection of "Poemas proletarios" (1931), he proposes a very funny, ironic and often precise revision of the way Mexican history and myths have been politically manipulated. What makes this poem even more important is the fact that it easily can be read as a response to the interpretation of Mexican history offered by *muralistas* and *estridentistas* and their revolutionary aspirations.

In this way, Novo bursts into the conversation about national identity, presenting a different and critical point of view. The poem's opening stanza, for example, clearly states that Mexican history is the result of the overlapping of cultures and events interacting with each other *silently*:

Del pasado remoto
sobre las grandes pirámides de Teotihuacán,
sobre los teocalis y los volcanes,
sobre los huesos y las cruces de los conquistadores áureos
crece el tiempo en silencio. (109) (5)

[From the remote past
over the pyramids of Teotihuacán,
over the temples and volcanoes,
over the bones and crosses of the golden conquistadores
time grows in silence]

That time that grows in silence is a metaphor for history, certainly, but at the same time is obviously a comment on the "strident" proposal of nation of Maples Arce and his group as well as on the visually noisy one of Rivera's murals.

Also, the poem presents a vivid and sarcastic parade of characters and heroes of Mexican history ridiculing the way they have been elevated to their official pedestals. So when we move forward from the time of the Conquest to the Independence, we read:

Nuestros héroes
han sido vestidos como marionetas
y machacados en la hojas de los libros
para veneración y recuerdo de la niñez estudiosa,
y el Padre Hidalgo,
Morelos y la corregidora de Querétaro,
con su peineta y su papada, de perfil siempre,
y Morelos con su levita, sus botas negras y su trapo
en la cabeza, feroz gesto, caudillo suriano
y la Corte de los virreyes de terciopelo, hierro y encajes
y la figura de cera de Xóchitl descalza
entre los magueyes de cera verde. (109)

[Our heroes
have been dressed like marionettes
and crushed in the pages of the books
for the veneration and memory of dedicated children,
and Father Hidalgo,

Morelos and the corregidor of Querétaro's wife,
with her peineta and her double chin, always on profile,
and Morelos with frock coat, black boots and a piece of cloth
tied around his head, aggressive expression, southern *caudillo*
and the court of velvet, iron, and laces of the viceroys
and the wax-figure of Xóchitl, barefooted
among magueys of green wax]

The history of Mexico, according to Novo, has been a silent, constant, collective process ridiculed both in its official version (crushed in the pages of the books) and in the murals of Rivera (dressed like marionettes).

Particularly, Novo's reference to the indigenous peoples is an irreverent statement that mocks their inclusion in the "revolutionary" rhetoric, not only the folkloric Indian girl of wax, but also a historical figure like Benito Juárez: "Y Juárez, Benemérito de las Américas, / para que vean de lo que son capaces los indios" (10). It is impossible, once more, not to read this poem as a comment on the murals of Rivera that had transformed the government buildings into "museums" for the people.

But "Del pasado remoto" goes further and pokes fun at the marriage of the indigenous and the revolutionary in what is again an open criticism to both *estridentistas* and *muralistas*:

La literatura de la revolución,
la poesía revolucionaria
alrededor de tres o cuatro anécdotas de Villa

y el florecimiento de los maussers,
las rúbricas del lazo, la soldadera,
las cartucheras y las mazorcas,
la hoz y el Sol, hermano pintor proletario,
los corridos y las canciones del campesino
y el overol azul del cielo,
la sirena estrangulada de la fábrica
y el ritmo nuevo de los martillos
de los hermanos obreros
y los parches verdes de los ejidos
de que los hermanos campesinos
han echado al espantapájaros del cura. (110)

[The literature of the Revolution,
the revolutionary poetry
around two or three anecdotes of Villa
and the flourishing of masseurs,
the signs of the rope and the soldadera,
the cartridge belts and the corn cobs,
the ravine and the Sun, brother, proletarian painter,
the epic songs and folk songs
the blue overalls of the skies,
the strangled siren of the factory
and the new rhythm of the hammers
of the brother-workers

and the green patches of the communal lands
from where the brother-farmers
have expelled the scarecrow-priest]

Novo shows with these poems how those revolutionary artists with their programmatic nationalism and their official solidarity with the workers of the world miss the point of what being proletarian really means in post-revolutionary Mexico.

To make his case stronger, Novo writes four poems dedicated to the working classes following "Del pasado remoto." In these poems, all the clichés of the proletariat, such as the beauty of sweaty arms manipulating heavy machinery or the heroic and optimistic brotherhood that the Revolution had supposedly brought to the masses are avoided. The poems talk instead of the poor devil that stops every morning by a little store on his way to work to drink alcohol and soda and again before returning home, only to start the cycle the following morning since he earns only seventy-five cents a day.

Novo writes also about the soldiers, sub-lieutenants and privates, who at night in the barracks share their dreams and talk about their towns and get drunk with tequila and gunpowder, and smoke marijuana. Novo, the "bourgeois" poet, is writing assertively not from the perspective of the intellectual that looks at these people with contempt and finds their behavior "picturesque," but from the perspective of the man who does not romanticize them and sees their integrity as human beings in an unjust society.

Novo — it is important to clarify — is not writing out of class consciousness or because he identifies and sympathizes with a proletarian or an Indian cause; he simply refuses, like the other members of *contemporáneos*, any simplistic interpretation of

history and nationalism. His poems are not didactic, since their intention is not to teach others how to write "real" proletarian, or indigenous, or patriotic poetry, but to expose their failure when attempting to do so. Furthermore, I think that we can read these poems as "manifestos" of the impossibility of writing such kind of poetry. Novo's "proletarian" poems are not aesthetic declarations, but aesthetic interrogations that question the idea that poetry, to succeed, depends on its subject alone.

These poems therefore must be read in relation to another one written a year earlier where Novo meditates on what poetry really is. In this text, he not only mistrusts the subject but also the technique:

Yo puedo hacer versos perfectos,
medirlos y evitar sus asonancias,
poemas que conmuevan a quien los lea
y que les hagan exclamar: "¡Qué niño más inteligente!"

(73)

Novo's skeptical tone wants to leave the reader with a feeling that poetry is something else, something that is difficult to describe and to explain, but something that we know we have when we get it. That is why the confession that ends the poem becomes a powerful and sincere statement:

Pero en mi lecho, solo, dulcemente,
sin recuerdos, sin voz,
siento que la poesía no ha salido de mí. (73)

This confession is painfully honest without rhetoric, and that is one of the things that distinguishes *contemporáneos* from *estridentistas*. For the former, poetry, and art in general, is much more than just the treatment of noble subjects in perfect meter and rhyme — in that respect their opposing views are also reflections of the international aesthetic disputes of the time.

And even if the subject itself could elevate an expression to the artistic category, Novo seems to imply that most intellectuals cannot claim to understand the real needs of the real proletarians, since all they can do honestly is talk about the working class in abstract terms. The problem emerges when they cannot resist the temptation of claiming to know better than the proletarians themselves what their needs are. Speaking of the "campesino," Novo makes this point clear:

Los pintores lo graban en los muros de las oficinas
abrazando al obrero,
viendo salir el Sol de las Reivindicaciones,
cargado de flores o de paja
o descendiendo a las minas negras.
(Él no ha visto esos muros, y en su choza
cuelga un viejo almanaque de los productos Báyer
o el retrato de Miss Arizona en traje de baño
que cortó de un rotograbado dominical.) (113)

[Painters reproduce him on the walls of offices
his arm on the worker's shoulder,
watching the birth of the Sun of the Vindications,

carrying on his back flowers or straw,
or descending into the black mines.
(He has never seen those walls, and in his hut
there hangs a calendar from Bayer products
or the picture of Miss Arizona in a bathing suit
that he cut from the Sunday paper.)]

The poet is obviously ridiculing the discrepancies between reality and what revolutionary artists imaging the proletarians should be; between the lives they really live and the ones that are on display on the public walls all over Mexico.

Novo, on the contrary, does not pretend to know what's best for the working men and yet he has no problem speaking to them directly, for example in "Noche," poem published a little earlier than "Poemas proletarios" where we read:

Obrero:

no es que yo sea socialista;
pero tú has pasado el día entero
cuidando una máquina
inventada por americanos
para cubrir necesidades
inventadas por americanos. (46)

[Worker:

It is not that I am socialist,
but you have been the entire day

looking after a machine
invented by Americans
to cover necessities
invented by Americans]

Evidently Novo's disclaim "no es que yo sea socialista" functions here as an ironic way of distancing himself from any suspicion of ideological bias so the poet can declare that he offers his own view as an objective remark.

The poem is also a bold social statement inasmuch as the "bourgeois" poet addresses the worker without depending on socialist rhetoric, in a gesture that could be interpreted as a vote of confidence on the intellectual capacities of the working class. The "reactionary" poet accused of being the enemy of the workers suddenly becomes the only one capable of talking to them directly and the only one that understands their situation. There is, of course, as in almost everything that Novo wrote, a high degree of perverse irony. In order not to be confused with a follower of socialist realism, he ends his poem in the most pretentious way with multilingual verses:

Tu novia y la mía
harán encajes y proyectos.
Todos duermen, pero
Voici ma douce amie
si méprisée ici car elle est sage
and numerical and temperamental.
Adiós, amigo, éxito
con Lady Gordiva.

Por mí, Vive la France
aunque mi amiga
no pueda ahora, materialmente,
agradecer el compliment. (47)

[Your girlfriend and mine
will make laces and projects.
Everybody is asleep, but
Voici ma douce amie
si méprisée ici car elle est sage
and numerical and temperamental
Goodby, friend, good luck
with Lady Gordiva.
To me, Vive la France
even though my friend
cannot, right now, literally,
be thankful for the compliment]

"Forbidden silent idylls"

Still one cannot help but wonder why this intimacy with the proletarians of Mexico in a petit bourgeois poet that does not claim to speak for them. Why does Novo feel so comfortable talking directly to these sweaty working men? Why does his proletarian poetry sounds a lot more honest than that of the self-proclaimed revolutionary poets? The answer, I think, can be found in Novo's determination to live his own sexuality. If Maples Arce had said before that the "asalta-braguetas literarios" understand

nothing of the new sweaty beauty of the century, *Poemas proletarios* replied that neither does Maples Arce. Novo goes further and in his best satirical poetry he makes clear that not only he knows more about those sweaty, hard-working men, but also he is responsible in part for their sweat.

That is how I interpret most of his erotic sonnets, which are populated by butchers, bus drivers, cops, thieves, letter carriers, soldiers, etc. Novo himself describes in his memoirs the sexual adventures of his youth. "I used to throw myself, explains, to hunt the kind of guys that electrified me when I discovered, touched, squeezed them—bus drivers. They were the young generation **eager** to manipulate machines, to live life fast in the still small Mexico of those days." (115).

This confession ironically seems very close to the ideas of *estridentistas*. And yet the preference for the sweaty, machine-operating men that live fast was very different in both cases. For Novo, more than anything, it is a matter of living his sexuality to its full capacity, and in that respect he resembles Oscar Wilde. Talking about Novo, Carlos Monsiváis has said that he enriches the diversity of Mexican society essentially because he exercises the rebelliousness of not hiding who he was.

In the end, the dispute for National identity that marks a big portion of the avant-garde in Mexico turned out to be more about two specific and very different visions of modernity. Paradoxically, of these two visions the one that emphasized individuality and diversity (including sexual diversity) was more subversive than the "revolutionary" one that preached one and only one way of being Mexican.

Notes

(1). These articles have never been collected and the newspapers where they originally appeared are old and not always consistent or accessible, so I have decided to give the title of the publication and the date in parenthesis in the text of the essay — I believe this would assist the curious reader who wants to locate them.

(2). Xavier Villaurrutia and Gutiérrez Cruz were friends at one point and Villaurrutia even dedicated a poem about passionate love to him.

(3). Díaz Arciniega's opinion is that "el [centrarse en el] afeminamiento revela intereses personales y prejuicios homofóbicos" (16).

(4). See my essay "El poeta en la Quinta Avenida" where I explore the relationship between modernity and sexuality, particularly in the female figure as reflected in José Juan Tablada's poetry. Tablada, I propose, saw the changing female figure at the beginning of the twentieth century and associated with a modern sensibility as a danger for a traditional society like the Mexican.

(5). Most of the quotes of Novo's poetry come from the same book, *Poesía*; in the few cases that poetry from another book it will be indicated.

Bibliography

Blancarte, Roberto, comp. *Cultura e identidad nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1994.

Breezley, William, Cheryl English Martin and William French. *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: SR Books, 1994.

Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Haskell, Barbara. *The American Century. Art and Culture, 1900-1950*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999.

Hernández Rodríguez, Rafael. "El poeta en la Quinta Avenida: modernidad o el tropiezo con el cuerpo femenino." *Latin American Literary Review* 25. 49 (1997): 43-61.

Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Memorias de un mexicano. Documentary filmed between 1897-1944. Fundación Carmen Toscano, IAP, compiled in 1944-50.

Monsiváis, Carlos. "Introducción." Novo, *La estatua de sal*, 11-41.

Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

---. *Poesía. XX poemas/Espejo/Nuevo Amor/ Poesías no coleccionadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

Sheridan, Guillermo. "Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario." *Blancarte* 384-413.

Tenenbaum, Barbara A. "Streetwise History: The Paseo de la Reforma and Porfirian State, 1876-1910." Breezley et al 127-150.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

--

Artistas mujeres de Latinoamérica en el Museo:

Rupturas y tradiciones

Susanne Klengel

En uno de los primeros artículos publicados en Alemania sobre Frida Kahlo se describe el primer encuentro directo con esta pintora mexicana como una fascinación difícil de clasificar. La autora del artículo había descubierto en 1980 en la Feria del Libro de Francfort, donde había estado buscando ante todo literatura de escritoras, retratos de autoras y catálogos de editoras, una reproducción que la "había atraído y al mismo tiempo extrañado: una mujer de pelo negro sentada rígida en una silla amarillo ocre, en vestido de hombre negro azulado; a su alrededor, dispersos en el piso rojo oscuro, mechones y trenzas de su cabello cortado, exuberante, radicoso, como de animal; en la mano unas tijeras; la mirada tranquila dirigida a quien mira el cuadro. Frida Kahlo 1940" (Autorretrato con pelo cortado) (1).

El cuadro descrito, "Autorretrato con el pelo cortado" (1940), estaba representado en un cartel con el que se hacía propaganda en la Feria para la biografía de Kahlo escrita por Raquel Tibol y acabada de traducir al alemán. El libro de Tibol presentaba a la pintora mexicana por primera vez en Alemania, aún antes de que su obra pudiera ser vista en una exposición. "Compré el libro en el que me inquietó la misma imagen vista en el cartel" continúa la autora, "y por el momento lo dejé a un lado". (2) Dos años después volvió a descubrir a Frida Kahlo en una exposición, lo que al fin dio motivo al artículo citado.

No es de extrañar que precisamente esa pintura desconcertante, que como ningún otro de sus cuadros muestra tan claramente la problemática de los roles e identidades de los sexos, esté al comienzo de la recepción de Kahlo en Alemania, pues su

descubrimiento, como en los Estados Unidos, se realizó en el curso del movimiento feminista de los años 70 y 80. (3) Representa sin rodeos y de manera programática la apropiación del espacio masculino por medio de la adopción de una actitud y una apariencia masculinas, o sea, el rompimiento con las imágenes tradicionales estereotípicas de la feminidad.

La fascinación de la obra de Frida Kahlo se refería en esa fase de su descubrimiento a la representación insólitamente radical de las "estaciones de la vida de una mujer" como una *vita dolorosa*, marcada por la enfermedad y ese accidente dramático sufrido por ella en su primera juventud y cuyas consecuencias marcaron su vida. Llamaron la atención el afán evidente de hacerse consciente a sí misma su yo femenino en los numerosos retratos, la representación sin piedad del propio cuerpo desnudo y castigado, y por último, las descripciones ambivalentes de su relación con Diego Rivera, un hombre mucho mayor que ella y un artista afamado que muchas veces le fue infiel y bajo cuya sombra estuvo siempre.

Es obvio que esta lectura esquemática de la obra y vida de Kahlo ya no es hoy la única interpretación convincente. No obstante, la "deconstrucción" de una leyenda de poderoso influjo en la que entretanto se han concentrado la vida y obra de Frida Kahlo no es nada fácil de realizar. Por eso, quisiera intentar a continuación seguir la huella de los posibles cambios en la manera de cómo se percibe a Frida Kahlo y a otras artistas latinoamericanas teniendo en cuenta la presentación de sus obras en algunas grandes exposiciones y catálogos internacionales. Se trata entonces de investigar la eficacia y el cambio en los "discursos localizadores" por medio de los cuales se les ha asignado un lugar o, más bien, su lugar a las artistas y a su obra en los últimos diez a veinte años en la

historia del arte y de la cultura latinoamericana e internacional. Una investigación del lugar de las artistas latinoamericanas en la recepción internacional del arte en las dos últimas décadas permite, entonces, no sólo aclarar el problema complejo de la representación de las artistas de acuerdo a su aparición en los museos, sino también iluminar algunos "relatos" centrales del siglo XX sobre el arte de la modernidad y la identidad nacional, así como también la problemática del género y sus implicaciones.



Foto

1

En la anécdota citada al comienzo, la pintura descrita de Kahlo se convierte en el factor desencadenante, en el emblema de una doble interpretación que, por un lado, refiere al discurso más general, internacional de la emancipación femenina y, por otro, es parte de la génesis de un discurso independiente sobre las artistas latinoamericanas. La pintura no sólo representa el relato de la protesta femenina, del rechazo y de la autoliberación, sino también el relato de la emancipación del sujeto-artista femenino, cuyo distintivo esencial es la ruptura con las convenciones (masculinas) del ejercicio del arte, de la tradición artística y del condicionamiento producido por ésta. Un mensaje semejante contiene también la pintura de Remedios Varo "Mujer saliendo del psicoanalista" del año 1960. En ella se ve a una mujer con el rostro medio cubierto (reflejado en los pliegues de su pañoleta), que lleva en la punta de los dedos la máscara de un hombre o quizás una

especie de escalpe para dejarlo caer en un pozo (Foto 1). En los numerosos comentarios a que ha dado lugar esta pintura se especula siempre sobre la identidad de ese hombre: ¿se trata del padre de la artista? ¿del psicoanalista? ¿o de su ex-marido, el surrealista Benjamin Péret? En todo caso, representa un gesto de descargo, de liberación de una determinación ajena (masculina), de partida hacia una nueva y creativa fase vital. Como la pintura de Kahlo, este cuadro ha dado alas a determinadas interpretaciones. Es, dentro de la obra de Remedios Varo, el motivo nombrado con más frecuencia en el contexto feminista o psicoanalítico. No sólo sirve para ilustrar las interpretaciones correspondientes de la vida de la artista como proyecto emancipatorio (por ejemplo, en Teresa del Conde en el prólogo al catálogo de la gran retrospectiva en Ciudad de México en 1994), sino se encuentra también en la cubierta de la antología en inglés "Julia Kristeva Reader" recopilada por Kelly Oliver en 1993 o en el folleto del programa del Congreso de la Sociedad Mexicana de Psicología en 1995.

Pero ¿qué quiere decir en verdad "ruptura radical" en el caso de las artistas? El argumento de este relato funciona sólo a la base de un relato más antiguo, anterior, en el que para las artistas se presenta también el problema del abandono radical de las tradiciones existentes, si bien, de otro modo. Es la historia del comienzo de las vanguardias del siglo XX que se basa en una estética de la ruptura radical con la tradición. Como se sabe, Octavio Paz ha denominado la excesiva dinámica modernista "tradición de la ruptura". En ese proceso tomaron parte las mujeres y las artistas de manera específica. Como compañeras de vida, amantes y musas de los artistas y escritores de vanguardia fueron protagonistas del nuevo comienzo, rompiendo ostentosamente con sus raíces burguesas y las normas sociales. En sus creaciones artísticas se prescribieron la estética de la vanguardia y, como sus colegas masculinos, rechazaron la tradición

académica. Sin embargo, se encontraban en una situación ambivalente. Aunque, como compañeras de vida y artistas participaban en las actividades profesionales artísticas, por otra parte, estaban sujetas con frecuencia a las estrictas asignaciones de su papel de musa, "femme fatale" o "femme-enfant" y, con ello, a una idea en gran medida tradicional de la mujer, como lo muestra, por ejemplo, el imaginario surrealista. (4) Conocido en este contexto es el encuentro de André Breton con Frida Kahlo y su obra en el año 1938. De manera especialmente evidente combina Breton ambas actitudes. Toma con entusiasmo la obra de Kahlo en el panorama de las obras profundamente surrealistas y así reconoce plenamente en Frida Kahlo a la artista. Pero, al mismo tiempo, ve como esencial su presencia como musa, mujer exótica y misteriosa "otra". Lo mismo vale para Leonora Carrington y Remedios Varo que, debido a sus relaciones privadas con Max Ernst y Benjamin Péret, habían llegado a los círculos surrealistas.

Ante todo este aspecto de la idealización y proyección, o sea, el relato masculino de la feminidad, fue la piedra de escándalo en el análisis feminista de los movimientos vanguardistas. Por esa razón se hizo también necesario el discurso de la "ruptura". Esto seguramente ha contribuido a que las dos obras citadas con su gesto de liberación y de abandono de las imágenes y situaciones vitales femeninas tradicionales tengan una especie de estatus clave, sobre todo en la recepción internacional de las artistas. (5)

De tal manera, el discurso eficaz de la emancipación de las artistas se basa, al adoptar la "tradicción de la ruptura", en un gesto específico de los modernismos y especialmente de las vanguardias. Diversas figuras mentales que se encuentran a menudo en la presentación de las artistas en los museos, durante las dos últimas décadas, dan

testimonio de la amplia presencia de esta retórica modernista. Algunas de ellas van a ser bosquejadas a continuación por medio de ejemplos.

Lo inaudito nuevo.

En un comienzo hubo asombro, como lo ilustra también la anécdota citada al principio sobre el descubrimiento de Kahlo en Alemania. De modo similar a la repentina aparición de la literatura de Latinoamérica en los años 60 en el horizonte de la literatura mundial, las primeras subastas y exposiciones de arte de Latinoamérica en los años 70 representaron una sorpresa para el mundo del arte de Europa y los Estados Unidos. La sorpresa fue doble, ya que no sólo se hizo evidente que de una región periférica mundial como Latinoamérica venían excelentes obras de arte contemporáneo (y no sólo obras maestras arqueológicas), sino que también el arte de una mujer, Frida Kahlo, entró al campo visual y desencadenó una creciente demanda de sus pinturas. (6) Sin relación reconocible con la tradición y más bien como algo nuevo inaudito, Frida Kahlo se levantaba como un fénix y aparecía en el mercado del arte, habiéndose convertido de "oscura nota de pie de página en la historia del arte mexicano" en un objeto de culto, como dice Mary-Ann Martin.(7) Su descubrimiento dio alas también a un amplio interés por el arte latinoamericano y a los intentos de llevarlo a los museos internacionales de la modernidad.

Abandono y rechazo.

Foto 2

El discurso de la ruptura enfoca, ante todo, los gestos y contenidos radicales, todo signo de protesta y de rechazo, de subversión y de cuestionamiento de imágenes de roles, como se ve, por ejemplo, en las citadas pinturas de Frida Kahlo y Remedios Varo. También debe mencionarse en este punto el "Autorretrato" (1937) de Leonora Carrington, en el que se ve a la pintora en pantalones de montar, con el cabello suelto, sentada en una postura bien "poco femenina" que produce una impresión desconcertante sobre la conciencia de sí misma (Foto 2). Este aspecto de protesta y rechazo, como se mostró, es constitutivo del discurso emancipatorio y no requiere más explicaciones.

"Otreidad" como signo distintivo.

Foto 3

Otro criterio para el discurso de la ruptura es la postulación de una "otredad" femenina que se opone al mundo dominado por lo masculino. Por consiguiente, la magia y el mito, la intuición, los mundos soñados, el rechazo de los mundos racionales y lógicos y la tematización del cuerpo producen "otra" estética (que con frecuencia se ha considerado como específica "estética femenina" y refiere a una discusión que ha determinado largo tiempo el análisis del arte y la literatura de mujeres). Aquí se puede citar como ejemplo una conocida obra de Remedios Varo. Se trata de una de aquellas pinturas en que se representa la típica actividad femenina del "tejer" o aquí, del "bordar": "Bordando el manto terrestre" de 1961 (Foto 3). Es sintomático que esta pintura ha sido utilizada, por ejemplo, como ilustración de la cubierta del libro de Margarita Dalton Palma que lleva el título *Mujeres, diosas y musas. Tejedoras de la memoria* (México: Colegio de México 1996) y así apoya el mensaje del título como forma específica de una política femenina de la memoria. (8) Además se puede citar la pintura "Tuesday" (1946) de Leonora Carrington que muestra un paisaje onírico de pantanos con figuras mágicas de hombres y animales –un universo encantado, femenino. El mural de Carrington de 1963 titulado "El mundo mágico de los Mayas" (Museo Regional, Tuxtla Gutierrez, detalle) ofrece igualmente una representación y una interpretación muy personales de los mitos mayas del *Popul-Vuh*. "Carringtons' mural does not illustrate the text" escribe Whitney Chatwick, "rather, it merges selected images from mythology with meticulously observed scenes from daily life, and reintegrates both into an imagined world that is simultaneously specific and timeless, diurnal and cosmic" (26). Aunque la artista misma tenía una relación de distancia con respecto a las interpretaciones feministas, la cercanía entre mito, sueño e imaginación femenina en sus representaciones ha sido interpretada con frecuencia como afinidad específicamente femenina y expresión de "otredad". (9)

El discurso de la ruptura como criterio de la crítica del arte.



Fot

o 4

La retórica de la ruptura en el discurso de la emancipación constituye finalmente con frecuencia la base en el ámbito de los museos y de la crítica del arte. Por ejemplo, con motivo de la gran exposición de arte latinoamericano organizada en 1992 por el MOMA, que fue mostrada en Sevilla, París, Colonia y Nueva York, (10) se levantaron voces críticas que deploraban la insuficiente presencia de artistas mujeres latinoamericanas. (11) Esto hizo que un grupo de directoras de exhibiciones comprometidas con la causa organizara una extensa exposición que fue mostrada finalmente en 1997, primero en Milwaukee, luego en Phoenix, Denver y en el Washington National Museum of the Women in the Arts. (12) Las organizadoras querían romper explícitamente con la representación todavía unilateral y dominante de artistas hombres en comparación con las artistas mujeres y crear un equilibrio. Por eso, la protesta se dirigía también contra el efecto canonizador que había tenido la gran exposición de 1992. En la exposición de Milwaukee de artistas mujeres latinoamericanas tuvo lugar un interesante cambio de paradigma, un desplazamiento hacia una perspectiva femenina que trajo como consecuencia que las obras de las artistas ya no estuvieran ligadas necesariamente a la pregunta por la identidad cultural o nacional o por la representación.

Es interesante, por ejemplo, que las pinturas de las mexicanas, Leonora Carrington y Remedios Varo no se exhibieron en la exposición de 1992 y esto a pesar de que el catálogo inglés estaba ilustrado con la obra de una de las pocas artistas tenidas en cuenta: la pintura "Urutu" (1928) de Tarsila do Amaral (13). Es cierto que la pintura de Tarsila es legible como expresión específica de una cultura y puede, como gran parte de la obra de Kahlo, ser representativa de la iconización de la cultura nacional. De modo completamente diferente son tratadas las obras de Varo y Carrington. Por ejemplo, tampoco fueron mostradas en la gran exposición sobre arte mexicano en 1987 en Francfort, cuyo catálogo no obstante presenta la pintura de Frida Kahlo "Diego en mi pensamiento" de 1943 y la coloca como punto típicamente mexicano de atracción de la mirada. Pero Varo y Carrington son siempre tenidas en cuenta cuando se trata de artistas mujeres mexicanas y latinoamericanas. La exposición de Milwaukee eligió precisamente una pintura de Remedios Varo para el folleto publicitario, en la cual no se puede leer nada específicamente mexicano o latinoamericano: "Fenómeno de ingravidez", 1963 (Foto 4) (14). El punto de vista nacional ha sido entonces también en gran medida un motivo para la iconización de las artistas (en el caso de Frida Kahlo y en parte también de Tarsila do Amaral) lo mismo que para su exclusión, lo que ha mostrado durante largo tiempo el trato con el arte de las inmigrantes. Al lado de la exigencia de romper con la usual representación asimétrica de artistas hombres y artistas mujeres, el discurso de la emancipación se dirige también explícitamente contra la tradición de clasificación e inclusión de artistas mujeres según el punto de vista de la identidad nacional. Rompe conscientemente con los mecanismos de la canonización (nacional), pero, a su vez, entroniza a las "artistas latinoamericanas" como grupo específico a pesar de toda su heterogeneidad.

Antes de pasar a mis observaciones sobre otras posibilidades de recepción, quiero volver a tener presentes los postulados implicados en la estética vanguardista de la ruptura y que con frecuencia siguen existiendo en el trabajo científico y crítico. Ya por definición todos los aspectos de continuidad y "longue durée" son sospechosos en la perspectiva de la estética vanguardista: la obra de arte académica en oposición a la idea de creación e intuición, el maestro académico en oposición al artista en todo ser humano, la imitación de modelos en oposición a la construcción de lo nuevo, la "literatura" en oposición a la poesía, la narrativa en oposición a la abstracción, al automatismo y al constructivismo y la ilustración del *Imaginaire* en oposición a la libertad de la imaginación. (15) Esta estructura del antagonismo no se pierde tampoco en la nueva reflexión sobre las artistas mujeres de la modernidad, orientada por la problemática de género, sino que se agrava de nuevo y encuentra su expresión igualmente en la retórica modernista de la ruptura. A continuación, intentaremos encontrar posibilidades alternativas de lectura de la obra de las artistas para ir más allá de la estructura del antagonismo. Se trata de buscar formas de presentación y recepción que no se orienten ni hacia una estética vanguardista de la ruptura ni hacia el discurso de la emancipación femenina.

Una nueva mirada al respecto del profesionalismo

El problema del profesionalismo artístico se va a exponer en el ejemplo de Frida Kahlo, cuyos numerosos autorretratos siguen como antes fascinando e inquietando a la crítica del arte. Son, como lo ha dicho con razón Carlos Monsiváis hace poco, la parte esencial en el acercamiento tanto al mito Frida Kahlo como también a la verdadera persona. Ellos representan la multiplicidad de relaciones de Kahlo con la política, con la cultura mexicana, con el amor y el dolor, con la propia identidad, con el mundo de la

imaginación y el reino de la fantasía, lo mismo que con las heridas espirituales y corporales – el yo presentado se convierte en "referencia obsesiva". Estas autopresentaciones muchas veces despiadadas son leídas las más de las veces como una forma de elaboración de los traumatismos físicos y psíquicos, como la crónica fascinante de una historia de dolor sin antecedentes, (16) que nunca se neutraliza del todo por medio de la elaboración y el desprendimiento de ella en la pintura (ver por ejemplo, "La columna rota"). "La pintura", escribe Monsiváis, "asume para su autora la forma inevitable de liberación física y alegórica de su condición enferma" (Monsiváis: 15). El autor compendia así en su prólogo a un libro lujosamente presentado sobre Frida Kahlo esta vida de artista, trágica y fascinante, transformada en relato mítico. Pero en el mismo libro, Luis-Martín Lozano, hoy Director del Museo de Arte Moderno de México, emprende el intento amplio de una deconstrucción de ese mito para presentar a Frida Kahlo de modo muy diferente en su profesionalidad artística. Su relación con el tema del autorretrato está motivada historiográficamente. Lozano se refiere al "género" del retrato y su tradición y rechaza la aclaración ahistórica de que el accidente de 1926 y los continuos dolores hayan sido la ocasión traumática de una carrera de artista como discurso mistificante al que Frida Kahlo misma ha contribuido. Ciertamente el autor no pone en tela de juicio los dolores y sus consecuencias emocionales, pero considera especialmente problemático citar de la correspondencia de Kahlo los pasajes con observaciones sobre sus dolores, mientras que, prácticamente, no son mencionadas las notas sobre sus lecturas y su ocupación intensiva con la historia del arte. Por esta razón, precisamente, son tan sugestivos los tempranos retratos, considerados frecuentemente, como poco típicos de la pintura de Kahlo, ya que revelan su gusto por la pintura del Renacimiento y posiblemente también el conocimiento de la Nueva Objetividad (ver por ejemplo, "Autorretrato con

traje de terciopelo", 1926 y "Retrato de Cristina", 1928). Según Lozano, esta época temprana constituye una fase decisiva de su desarrollo artístico, que no ha sido suficientemente valorada por la crítica. La finalidad de su relectura es la acentuación del profesionalismo y de la autonomía de Frida Kahlo como artista. Estudia los primeros pasos en su devenir artístico e intenta mostrar una continuidad en la obra completa para oponerse a las aclaraciones mitificadoras que se basan sólo sobre los acontecimientos traumáticos y los momentos críticos. El *imaginaire* de Kahlo ya no sería un texto-original femenino, como han insinuado Breton y muchos otros, sino está más bien en un contexto artístico de tradiciones históricas e influjos sociales, es decir, en un diálogo múltiple con el ámbito de la historia del arte.

Fantasia y ciencia

La segunda propuesta de relectura se refiere a la obra de Remedios Varo. Así como su arte siempre provoca lecturas psicoanalíticas y feministas tan intensa, aunque menos conocida, es también la recepción de su obra por parte de los investigadores de las ciencias naturales. El motivo constantemente repetido de la representación de los aparatos técnicos extraños, de máquinas que funcionan según su propia y oscura lógica, de curiosos actos creativos, de misteriosas apariciones físicas, de procesos químicos o alquimistas, ha despertado ya desde temprano el interés de los científicos. Ya en 1968, la pintura "Fenómeno de ingravidez" (1963) [Foto 4] fue utilizada como ilustración de la cubierta de una introducción a las teorías físicas de espacio y tiempo. El libro, de Peter Bergmann, estaba dedicado nada menos que a Albert Einstein. En 1986 tuvo lugar en la *Academy of Sciences* de Nueva York la primera gran exposición individual de las obras de Remedios Varo en los Estados Unidos, que luego fue presentada en la National

Academy of Sciences en Washington. También aquí fue elegida precisamente esa pintura como ilustración de la cubierta del catálogo. Para los versados en física lo fascinante de esta pintura es evidente. Varo tematiza la teoría de Einstein que modificó fundamentalmente los conceptos de espacio y tiempo absolutos. El científico, presentado en la pintura, se encuentra con sus dos pies cada uno en diferentes espacios y con ello en una situación semejante a la del diagrama del eje espacio-tiempo con el que normalmente es explicada la teoría de la relatividad. "Individual observations of space and time may vary between observers in different reference frames", explica el físico Alan Friedman la representación. Un modelo de la tierra y la luna desprendido de su soporte se inclina diagonalmente y queda flotando en su propio espacio ante los ojos del sorprendido científico. La astrónoma Vera Rubin describe esta pintura, que reproduce en su libro *Bright Galaxies, Dark Matters*, como "fine illustration for multi-spin galaxies, galaxies with multiple orbital planes, or counter-rotating components". Con llamativa frecuencia las pinturas de Varo sirven desde entonces como punto de atracción de la mirada en las cubiertas de tratados científico-naturales, matemáticos o científico-filosóficos (17).

En ocasión de una gran exposición en el año 2000, organizada por el *National Museum of the Women in the Arts* en Washington, el ya citado físico y Director del New York Hall of Science, Alan J. Friedman, dio una conferencia sobre la representación de fenómenos científico-naturales en una multiplicidad de pinturas de Remedios con la que agregó un nuevo aspecto sorprendente a los comentarios corrientes sobre las obras de Varo. Friedman hace plausible que no es, como con frecuencia se supone, que la pintora invente alternativas mágicas o maravillosas a los sucesos naturales. Tampoco que simplemente reemplace los procedimientos cognitivos científicos elementales por "otra" lógica aparentemente ingenua. Ya Janet Kaplan se había referido a la relación especial y

muy positiva de Varo con las ciencias naturales, pero al hacerlo había acentuado fuertemente lo "prodigioso" (18). En cambio Friedman hace otra aclaración desconcertante. La pintora logra de manera asombrosa poner en imagen teorías científico-naturales actuales y no simplemente como ilustración de la teoría respectiva, sino de un modo mucho más sutil. Varo registra precisamente ese momento clave que es siempre peculiar a la formación de la teoría científico-natural pero que normalmente se sustrae a la descripción exacta: ese momento en que se inventa un nuevo modelo. Esto es un acto de la imaginación completamente libre, un intento de visualización de una teoría que, sin embargo, nunca puede ofrecer una imagen real de la naturaleza. Por eso, dice Friedman, en la ciencia los modelos son "original expressions of core ideas, used as tools to test and extend theories". El hallazgo de modelos es un paso central en el proceso científico, "just after the first inklings of a new theory and just before that theory is ready to be assaulted by rigorous testing". Por lo tanto, el suceso presentado por Varo es como la "idea propia" del científico de aclarar "his own new model", está sorprendido pero no asustado, "totally absorbed by the implications of his new model, which he must still work out and test by comparison with reality" (7).

Desde el punto de vista de los surrealistas, en el *Dictionnaire du Surréalisme*, Edouard Jaguer describe el mundo de imágenes de Varo como "univers magique au sens fort du mot", como "monde régi para d'autres lois physiques que les nôtres, où êtres et objets sont en proie à d'insolites phénomènes de lévitation et de transmutation [...] dont le magnétisme universel maintient le spectateur sous le charme" (355). Pero bajo la mirada del científico y según la lectura de Friedman esta impresión cambia por completo. Pues Varo no proyecta ningún mundo mágico *contrario* a la realidad científica, sino que capta y más bien presenta, con los medios de su *imaginaire* específico, el momento

creativo, imaginativo en el desarrollo de las teorías científico-naturales, por ejemplo, al respecto de la teoría de la relatividad, de la teoría de la evolución, de la teoría del "steady state" o de la teoría de la génesis astrofísica del sistema solar. Este acto de invención de un nuevo modelo se asemeja mucho, dice Friedman, al acto creador en el trabajo del artista. De tal manera, esta lectura no intenta sólo desmitificar la idea de "otredad" mágica, sino que desplaza la obra de Varo a un nivel metadiscursivo sutil, que pertenece a dos dominios: es la reflexión sobre el momento creativo en la ciencia natural y en el arte.

Nota: Agradecemos a los señores Walter y Alexandra Gruen la autorización para la reproducción de las pinturas de Remedios Varo.

Traducción: Rosa Elena Santos Ihlau

Notas

(1). Inge Buck: "'Wozu brauche ich Füße, wo ich doch Flügel zum Fliegen habe' – Nachrichten vom Schmerz. Zu den Selbstbildnissen und Selbstzeugnissen der mexikanischen Malerin Frida Kahlo" en *Die Horen*, 129, 1983, 92-98, aquí 92.

(2). Se trataba de una exposición itinerante de Frida Kahlo y Tina Modotti (org. por Whitechapel Art Gallery, London) que fue mostrada en 1982 en Berlín, Hamburgo y Hannover. Ver: *Frida Kahlo und Tina Modotti* (Catálogo), Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1982.

(3). Con qué intensidad comenzó la recepción en esos años en Alemania se muestra también en la relación de su obra completa hecha entre 1984 y 1988. Ver: Helga Prignitz-Poda, Salomón Grimberg / Andrea Kettenmann (Eds.): *Frida Kahlo, Das Gesamtwerk*, Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1988.

(4). Una de las primeras y hasta ahora más detalladas investigaciones es la de Xavière Gauthier: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971. Ver también: Mary Ann Caws / Rudolf E. Kuenzli / Gwen Raaberg (eds.): *Surrealism and Women*, Cambridge / London: The MIT Press 1990.

(5). Por ejemplo, los textos que acompañan la citada exposición de Frida Kahlo y Tina Modotti (1982) están claramente determinados por ese discurso de la emancipación.

(6). A este descubrimiento contribuyó esencialmente la biografía de Hayden Herrera: *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, New York: Harper and Row 1983.

(7). Ver para esto el informe instructivo y pleno de datos de Mary-Ann Martin, la galerista especializada en arte latinoamericano y testigo de este proceso: "The Latin American Market Comes of Age. Some thoughts on the past twenty-one years" (1998),

www.mamfa.com/articles/theran/mam_article.htm.

(8). Lo mismo en la cubierta de la edición "Writing against the current" del *Indiana Journal of Hispanic Literature*, Vol 2, N° 1, 1993.

(9). Ver Chatwick, op.cit., 14.

(10). *Artistas latinoamericanos del siglo XX* (Catálogo de exposición), ed. Waldo Rasmussen / Edward Sullivan, Sevilla / New York: Ayuntamiento / Museum of Modern Art 1992.

(11). Ver Carlos Eduardo Lins da Silva: "Mostra reúne arte de mulheres latino-americanas", *Folha de São Paulo* (5-10), 22-02-1996.

(12). *Latin American Women Artists 1915-1995, Milwaukee: Milwaukee Art Museum 1995.*

(13). Posiblemente es también sintomático que en la edición alemana del catálogo se utilizara una pintura del artista mucho más conocido, Diego Rivera ("Día de las flores", 1925). Ver *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, ed. por Marc Scheps, München: Prestel 1993.

(14). También lo mismo en la exposición de la galería ARVIL con motivo de la celebración de sus 25 años *Cinco Mujeres: Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo* (28 de junio – 22 de julio 1995, Ciudad de México). Sin embargo, se puede observar en los últimos años que las inmigrantes poco a poco van conquistando su lugar también en la historia nacional del arte en México. Véase por ejemplo el catálogo de una exposición de pintura mexicana en Monterrey en 1994 en la que están incluidas Remedios Varo, Leonora Carrington y Alice Rahon. Ver *100 Pintores Mexicanos* (Catálogo de exposición), Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México: 1994.

(15). Por ejemplo Clement Greenberg, uno de los más conocidos intérpretes del arte del siglo XX fue un representante explícito y muy influyente de esta exigencia

modernista de un arte ya no más narrativo. Ver especialmente la colección de artículos *Art and Culture*, Boston: Beacon Press 1961.

(16). Ver por ejemplo Inge Buck, op.cit.: 96.

(17). Por ejemplo la pintura "Armonía" (1956) para Paul J. Nahin: *An Imaginary Tale. The Story of $i-1$* , Princeton: Princeton University Press 1998; "La creación de las aves" (1957) para Bonnie A. Nardi: *A Small Matter of Programming. Perspectives on End User Computing*, Cambridge / London: MIT 1993; "Ruptura" (1955) para Brian Rotman: *Ad Infinitum. The Ghost in Turing's Machine. Taking God out of Mathematics and Putting the Body Back*, Palo Alto: Stanford University Press 1993; "Revelación o El relojero" (1955) para Lee Smolin: *The Life of the Cosmos*, New York / Oxford: Oxford University Press 1997.

(18). "Rather than deriding the myopia or folly of scientific rigidity, Varo [...] celebrates science at its best, as a creative discipline open to the Marvelous" en Janet Kaplan, *Unexpected Journeys. The Art und Life of Remedios Varo*, New York: Abbeville Press 1988

Bibliografía

Peter Bergmann: *The riddle of Gravitation. From Newton to Einstein, to Today's Exciting Theories*, New York: Charles Scribner's Son 1968.

André Breton: "Frida Kahlo de Rivera" [1938] en André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard 1979, 141 – 144.

Whitney Chatwick: "El mundo mágico. Leonora Carrington's enchanted gardens" en *Leonora Carrington. The Mexican Years 1943-1985*, San Francisco: The Mexican Museum San Francisco 1991, p. 9-31.

Teresa del Conde: "Remedios y el surrealismo" en *Remedios Varo 1908-1963. Retrospectiva*, Museo de Arte Moderno, México: INBA 1994, 11-17.

Friedman, Alan J.: "The Serenity of Science" (Conferencia del 5 de septiembre 2000), Manuscrito (aparece en Remedios Varo: *Catalogue Raisonné*, ed. por Alexandra y Walter Gruen, 3. Ed. 2002), 7.

Congreso Mexicano de Psicología. Contribuciones de la Investigación Psicológica al Ejercicio profesional. Programa científico. Del 9 al 11 – 02 - 1995 (Sociedad Mexicana de Psicología)

Imagen de México. Der Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts, (Catálogo de exposición), ed. por Erika Billeter, Frankfurt: Kunsthalle Schirn 1987.

Edouard Jaguer, "Remedios" en: Adam Biro / René Passeron: *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses Universitaires de France 1982, 355.

Luis-Martín Lozano: "Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora" en *Frida Kahlo*, México: Landucci Editores / Grupo Financiero Bital 2000, 18-151.

Carlos Monsiváis: "Frida en el país de los autorretratos" (Prólogo) en *Frida Kahlo*, México: Landucci Editores / Grupo Financiero Bital 2000, 10-17.

Kelly Oliver (ed.): *Reading Kristeva. Unraveling the doble-bind*, Bloomington, Indiana Univ. Press 1993

Vera Rubin: *Bright Galaxies, Dark Matters*, Woodbury / New York: American Institute of Physics Press 1997, Descripción de la ilustración 1.

Raquel Tibol: *Frida Kahlo. Über ihr Leben und Werk, nebst Aufzeichnungen und Briefen*, Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1980.

Olhares Modernistas in the Museu do Chiado (1)

Tiago C. P. dos Reis Miranda

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

A Personal Account

I feel strangely honoured to have been invited to come to New Haven to take part on this conference. Being given the chance to address such a distinguished audience, and having a seat among some of the greatest worldwide specialists on the Iberian and Latin American Modernisms, is a highly prestigious experience, and quite an amazing surprise. Months ago, when David Jackson went to Lisbon and let me know he would like to visit Olhares Modernistas in the Museu do Chiado, coming to Yale, owing to that, did not cross my mind even slightly. To tell you the truth, right now, the most important feeling I am faced with is one of embarrassment. For, as a matter of fact, I am afraid you might be expecting to hear another kind of a scholar.

I am not and I do not intend to be an art historian, an art critic or a Brazilianist . If I am speaking here today, it is partly because, during my youth, I have lived more than thirteen years in the South East of Brazil and have succeeded to get a PhD in Social History at the University of São Paulo. Being a Portuguese away from his land, but bound to his roots, I did always managed to study Portugal's past. And, still very early, I have tried to spend much of my time doing research both on political and cultural aspects of eighteenth century Europe. I had never before published a single line on Brazilian contemporary culture.

At the beginning of 1999, the Commissioner General of the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries, Joaquim Romero Magalhães, gave me the opportunity to settle down once again in Lisbon, provided I agreed, for a change, to focus my attention on the history of Brazil. And, as a matter of fact, it would be quite a change. Back in São Paulo, some of my best Brazilian colleagues had long got used to look at me as a sort of ‘general adviser’ on Portuguese matters; then, out of the blue, on the other side of the ocean, the Portuguese government offered me a job as a sort of ‘general adviser’ on Brazilian culture. It's hard to explain, a little peculiar & shy;- perhaps even weird; but definitely interesting, and undoubtedly challenging.

The Portuguese National Commission for the Celebration of Portuguese Discoveries is a very unusual public organization. It was created in 1986 to celebrate fifteenth-century Portuguese sailors and captains’ overseas achievements. In this last fifteen years, the most important moments of those efforts have thus been remembered through more than six hundred books, literary supplements, reviews, CD-ROMs, exhibitions, plays, concerts, sporting events, and academic meetings. Different types of funds have been granted to universities and students: graduate and postgraduate students, in Portuguese and in foreign universities. Right from the beginning, the National Commission (from now on, CNCDP) aimed to help establish closer ties with Portuguese communities abroad. Likewise, it tried to strengthen old relations with countries that rule over the lands Portuguese ships had ‘discovered’ in Africa, Asia, North and South America.

The five hundred anniversary of Pedro Álvares Cabral's adventure on the Atlantic provided a good opportunity to improve cultural and political relations with Brazil. As

for economic partnership, Portugal had already surprisingly managed to become one of the four most important foreign countries to invest in Brazil since 1997. So, there was reason to think that, after almost two centuries of warm assumptions of life-long brotherhood, centennial festivities could help to go even further beyond rhetoric.

In accordance with Prime-Minister António Guterres's instructions, the Commissioner General, Joaquim Romero Magalhães, decided to sponsor and organize several different activities throughout the first semester of 2000, bearing in mind two major objectives: on one hand, to call Brazilian attention to modern Portuguese culture; on the other hand, to present the Portuguese people with a new opportunity to 'rediscover' Brazil and its most important cultural icons. For, as much as Brazilian popular music and soap operas had conquered millions of Portuguese fans since 1974, Magalhães believed (and knew) there were still numerous basic Brazilian cultural references that were completely unknown in Portugal, even among educated people.

It would take too long to read a list of all the activities organized by CNCDP for the fifth centenary of Brazil. However, it may be interesting here to catch a glimpse of the so-called 'grand expositions'. There have been at least ten big exhibitions promoted and/or sponsored by the Portuguese National Commission. In Brazil alone, there were five: D. João VI e o seu tempo, Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha, Amazónia Felsínia, Os Azulejos dos Portugueses and a retrospective of Júlio de Resende: Resende: 1947-2000. As a whole, several hundreds works of art were displayed, dating from the fifteenth to the twentieth centuries.

Some of these expositions have been taken to more than one city. Os Azulejos dos Portugueses, for example, travelled to Rio, Salvador and Belém do Pará. As a part of the

controversial Mostra do Redescobrimento, the Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha went even further: having started its tour in Ibirapuera (São Paulo), several months afterwards it went to Brasília, Rio de Janeiro, São Luís, Recife, Salvador, Curitiba and Porto Alegre, before returning, once and for all, to the Torre do Tombo in Lisbon. It would be difficult to estimate how many people managed to see the celebrated letter that Pêro Vaz de Caminha sent to king D. Manuel in 1500, during this journey. Official Brazilian estimates are confusing: they vary between one million eight hundred thousand, and about two and a half million; sometimes, even more. Anyway, there is little doubt that it was a highly successful initiative. And it may be remembered forever in Porto Seguro through a collection of eleven oil paintings on the subject by some of the most important Portuguese contemporary artists, such as Júlio Pomar, José de Guimarães, Graça Morais, Fernando de Lemos and Noronha da Costa.

D. João VI e o seu tempo and Amazónia Felsínia were first displayed in Lisbon and Oporto. Apart from them, Magalhães planned to present Portuguese people with five other grand exhibitions. They would deal with Brazilian colonial frontiers, the Baroque, nineteenth century Portuguese emigration, Brazilian contemporary art (from the 1950s onwards...), and the Brazilian indigenous people. Five different times, five different subjects: an audacious attempt to catch the Portuguese people's attention to the cultural wealth and diversity of Brazil, throughout a year.

Three of these exhibitions came about exactly as planned: Os Brasileiros de Torna-Viagem, Um oceano inteiro para nadar and Os índios, nós. Financial restraints made it impossible to finish the one on the Baroque. Nonetheless, we managed to publish the studies hitherto accomplished along with a large majority of amazingly colourful

photographs selected by the curators. As for the project on the Brazilian frontiers, things would prove much more complex.

Two and a half years ago, when he was officially appointed as Commissioner General, Magalhães had already drafted a plans for a grand exposition based on ancient maps. It would open in Lisbon during Fernando Henrique Cardoso's special visit to Portugal, precisely scheduled for the day of the fifth hundred anniversary of Pedro Álvares Cabral's departure from Lisbon. However, Magalhães himself had some doubts about the general concept he had then established and feared not to have time to work alone on an alternative. So, before moving on, he decided to invite me to help him redefine his original idea. And I dared to accept.

It took us several weeks to discuss the problem. During that time, we paid numerous visits to public museums and private collections, searched for catalogues, looked for an adequate site to display our choices, and tried to gain Brazilian professional assistance to assure the lending of some of the most important items on the list. When we finally arrived at a decision, there was not just one single grand exposition to put together in less than a year: there were three.

The first one would take place in the Galeria de Pintura do Rei Dom Luís, at Palácio da Ajuda. It would be an account of Brazilian colonial history, from a sort of 'Braudelian' point of view, and should be called *A Construção do Brasil*. Portuguese astonishment and delight before the natural splendours of the New World seemed then an appropriate theme for a second part of the project. As a late tribute to Sérgio Buarque de Holanda's brilliant studies, it would be entitled *O Jardim do Éden* (The Garden of Eden). We dreamed of having it done on the cloister of the Jerónimos' Monastery and invited a

team of scholars from different fields to develop the concept. Unfortunately, they would not succeed in presenting a viable solution on time.

The last part of this new three-folded idea entailed bringing to Lisbon a small collection of samples of Brazilian Modernist works of art. For we were convinced that the Portuguese people did not know how important the set of cultural references defined in Brazil since the 1920s had been (and still is). The one and only occasion Lisbon had seen an attempt to exhibit major Brazilian Modernist sculptures and paintings had been at the beginning of the 1970s, at Fundação Calouste Gulbenkian. And it seemed not to have left any strong impressions at all ­- even among art critics. If it was our task to help to discover the unknown, foster mutual sympathy and help to overcome old clichés, nothing would then sound more appropriate than to bring back into discussion the main principles of a movement that had tended to treat Brazil's Portuguese cultural heritage in a most aggressive way.

Two or three rounds of talks with some museum directors and with the presidency of the Portuguese National Institute for the Museums (IPM) led us to agree that this part of our new project should take place in the National Museum for Contemporary Art: the Museu do Chiado. That is a relatively small but modern museum, erected over the remains of an ancient factory, right in the heart of eighteenth-century Lisbon.

As we were dealing with Luso-Brazilian relations and mutual gazes throughout the centuries, we did decide to call this last and unexpected exhibition *Olhares Modernistas* (Modernist Gazes). And we agreed that it would be structured so that it could be "read" and understood by almost any visitor. We should be able to offer a general idea of the basic principles, tendencies, authors, periods, themes, and works of Brazilian

plastic arts and literature, more or less during the years that elapsed between the two Great World Wars. That is why we decided to divide the exhibit into four different sections, respectively named *Princípios*, *A Explosão Tropical*, *Urbanidades e A Reinvenção da História*. Apparently, it would seem to be a thematic choice. Anyway, I would like to stress that there has been a serious concern to try to adopt a set of divisions that would lead the visitors into a chronological display of subjects, respecting both aesthetic and historical coherences.

Alone at home, surrounded by books and lists of works, I made the selection of about a hundred items, in August. If you consult the catalogue, you will see that I have tried a balance of oil paintings and watercolors, with pencil drawings, printed books and illustrations. In order to add some volume to the whole, three different sculptures: one marble, two bronzes. All of them, Brecheret's. At that time, I also thought of having Villa Lobo's *Choros de Câmara* playing on the section dedicated to the new features of Brazilian urban life, as well as Humberto Mauro's *Descobrimento do Brasil* on a small TV set, next to the end of the exhibition. But, unfortunately, afterwards, I had to give up these ideas, for lack of time, space and money...

There are four Brazilian institutions whose kindness and support were nothing if not essential to make this project come true. First of all, the Instituto de Estudos Brasileiros at the University of São Paulo, that lent twenty four items from its precious collections. I would like to single out Anita Malfatti's *O Estudo do Homem*, Tomás Santa Rosa's *Estrela da Manhã*, Cícero Dias's *A Chegada de Muratori*, and the only remaining specimen from the printed catalogue of the *Semana de Arte Moderna*. I can never be grateful enough to Marta Rossetti Batista and Murilo Max for their friendly confidence.

The second institution that proved to be essential to this project was the Pinacoteca do Estado de São Paulo. It was the first to answer to our requests, lending us one of Anita Malfatti's most renowned paintings (Tropical) and Lasar Segall's remarkable portrait of an Afro-Brazilian male head emerging from a plantation of banana trees (Bananal). Also from the Pinacoteca, I have chosen a set of drawings for chapter headings by Tarsila do Amaral, in order to illustrate the fruitful commitment that has then been notorious between different kinds of artistic expressions, especially in São Paulo.

The third institution to give us precious support was Banco Boavista Interatlântico ­- the owner of Candido Portinari's black and white spectacular drawings for a new American edition of Hans Staden's account, from the early 1940s. At the beginning, I remember selecting only six items from the collection, being afraid to exceed budgetary limits for insurance and transportation. But less than two months before inaugurating Olhares Modernistas, I was advised to borrow eight drawings, instead of six. Fortunately, Banco Boavista did not create any problem and kindly agreed to authorize the change. I would like to take this opportunity publicly to thank Roberto do Valle and Ricardo Espírito Santo for their decision.

Last, but not least, this exhibit would have been very different, and much less fun, without Museu Lasar Segall. Since I first went to São Paulo to visit modernist collections and gather detailed information on the subject, Marcelo Araújo made me see that it would be possible to explain a major part of the whole of twentieth century Brazilian urban history through a simple gathering of some of Segall's oil paintings and illustrations. At the same time, he also called my attention to the fabulous set of 1934 Segall watercolors for the Carnaval da Spamolandia. Their rich expressiveness and good humour got me so

excited that I decided to arrange for almost all the collection to travel to Lisbon. It thus crossed Brazilian borders for the very first time.

Packaging, transportation and insurance were mainly handed by Expomus - Exposições, Museus, Projectos Culturais, Lda. As a matter of fact, the Portuguese National Commission relied entirely upon Maria Ignez Mantovani and her highly trained staff to contact Brazilian official institutions and private collectors and to search for alternatives, whenever a request was denied. Her personal advice has always proved to be the best to follow. And her professional prestige helped us win many a battle against redoubtable contenders.

Scarcity of time and knowledge did not permit me to write a thorough introduction to the catalogue, explaining the criteria I had used to select all one hundred items at display. But I have been lucky enough to rely upon five well-known Brazilian scholars and one of the most important Portuguese art critics for complementary texts. Aracy Amaral, Marta Rossetti, Elias Thomé Saliba, José Carlos Sebe Bom Meihy, Vilma Arêas and José-Augusto França, on the whole, did an excellent job.

The exposition opened on 28th April 2000 and closed at the end of June. No minor incidence was registered, and every item was returned to its owner, with no new scratches. Nowadays, that is something worth noting.

The number of visitors was far greater than our most optimistic anticipation. During those two months, 20 % more visitors than usual went to the Museu do Chiado, encouraged by good reviews.

At the end of December, the weekly newspaper O Expresso considered Olhares Modernistas as one of the two most outstanding exhibitions of the year, in Portugal, together with Joaquim Pais de Brito's Os índios, nós & shy;- also directed and sponsored by the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries.

Personally speaking, it has paid its way.

Modernismo Brasileiro em Portugal

[...] Quem canta seu subconsciente
seguirá a ordem imprevista das comoções,
das associações de imagens dos contactos exteriores.
Acontece que o tema às vezes descaminha.

Mário de Andrade, "Prefácio Interessantíssimo!"

Durante os últimos anos do século XIX, um pouco por todo o Brasil, explodem conflitos urbanos e regionais, que, para além da fragilidade das várias instâncias do Estado, espelham o difícil processo de integração social de antigos escravos e imigrantes, proprietários espoliados e marginais da indústria nascente. O crescimento acelerado das grandes cidades permite, contudo, ir-se formando em paralelo uma importante camada de profissionais liberais e funcionários de mangas de alpaca. Lentamente se desenvolvem também novos padrões de expressão cultural: na área de música, ganha prestígio toda uma série de géneros de forte raiz africana, como a toada, o maxixe, a modinha, o choro e o samba; no campo das letras, autores frequentemente autodidactas dedicam espaço às fortes tensões do momento, numa linguagem ainda marcada por compromissos parnasianos e naturalistas.

A efectiva ruptura em direcção a um acerto de passo com as vanguardas que, na Europa, interpretavam o *Manifesto* de Marinetti começou por se dar no expressionismo da paulistana Anita Malfatti e nos poemas em verso livre do pernambucano Manuel Bandeira. Logo seriam seguidos pelos volumes impositivos de Brecheret e as harmonias personalíssimas de Villa Lobos. Ficava a faltar um movimento de confluência com dimensão nacional.

Poucos meses antes do centenário do célebre "Grito do Ipiranga", um grupo de artistas e de letrados de várias origens decidiu reunir-se nas salas do Teatro Municipal de São Paulo, por uma semana, para marcar o início de uma acção colectiva modernizante no mundo das artes. Sobressaíram entre os presentes Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Paulo Prado, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret e Emiliano Di Cavalcanti. José Pereira da Graça Aranha, reconhecido de forma geral como cabeça do movimento, abriu os trabalhos com um texto incisivo ("A Emoção Estética na Arte Moderna"), que questionava o interesse da manutenção de um ideal de "beleza" abstracto, e incitava os colegas a adoptar uma postura irreverente e subjectiva. Cerca de dois anos mais tarde, o mesmo escritor iria chocar o plenário da Academia de Letras no Rio de Janeiro, tentando manter o lugar de destaque que entre os mais jovens já lhe escapa, ao reclamar, por exemplo, a necessidade de um rompimento imediato com a tradição literária herdada da idade colonial: "[...] Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação. [...] Já é demais este peso da tradição portuguesa, com que se procura atrofiar, esmagar a nossa literatura. É tempo de sacudirmos todos os jugos e firmarmos definitivamente a nossa emancipação espiritual."

O forte empenho na promoção de um olhar renovador sobre o Brasil dos últimos anos da velha república dos coronéis rapidamente levou à divisão do grupo inicial e ao lançamento de periódicos e manifestos de diferentes matizes políticas. Mário de Andrade serviu de farol à frente de quase todos, com intervenções de grande riqueza, em forma de verso, conto, ensaio ou romance: neles se fundiam a erudição do estudioso que recusava os estreitos limites da educação acadêmica tradicional, e a surpreendente capacidade de relacionar os aspectos mais simples, originais, profundos e irrepetíveis da cultura de cariz popular, negra ou indígena. Vezes seguidas, coube, porém, a Oswald de Andrade tocar a rebate pela necessidade de recriação das mais genuínas raízes de todo o país: esforço de síntese que apelava à "[...] contribuição milionária de todos os erros [...]"; à [...] realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama [...]"; à "[...] transformação permanente do Tabu em totem [...]"; à "antropofagia".

Nos ateliers dos novos pintores, entre São Paulo, Recife, Rio e Paris, ganham expressão desenhos de traços mais simples e tonalidades garridas, buscando um retrato do modo de ser "nacional" firmemente ancorado nos elementos da natureza e da sociedade dos trópicos. É nessa altura em que Tarsila do Amaral concebe figuras fantásticas e/ou paisagens encantatórias, onde a terra e os céus, as plantas e os animais, em formas de bordos redondos e insinuantes, rebentam de vida e de cor. É essa a altura em que Emiliano Di Cavalcanti passa para as telas a atmosfera pesada e sensual das moças mulatas da Guanabara, que esperam clientes em quartos sombrios ou espreitam para a rua, perdidas, em sonhos, por dias melhores. É finalmente a altura de um jovem artista de origens humildes, mas consistente instrução acadêmica, chamar a atenção para a vivência de sofrimento e de trabalho, de indivíduos mestiços não raramente faltos de pão e de posses:

em composições de planos e feixes que mostram um apuro pouco comum, Cândido Portinari concentra e resume, com alguma eficácia, as directrizes primeiras de um movimento de redescoberta e fundação renovada de um Brasil a todos os títulos ainda hoje desconcertante e espantoso.

Segundo dos núcleos do ciclo de exposições que se houve por bem organizar em Lisboa por ocasião do V centenário da viagem de Pedro Álvares Cabral, *Olhares Modernistas* é uma mostra que traz ao Museu do Chiado a produção de alguns dos mais destacados representantes da vanguarda modernista brasileira surgidos num intervalo de cerca de vinte anos, a contar de meados da década de 1910. Trata-se de um conjunto praticamente todo "importado" de acervos do Rio de Janeiro e de São Paulo, com o intuito de aqui divulgar um movimento que, através dos romances da geração de José Lins do Rêgo e Jorge Amado, esteve tão próximo de nossos pais e avós, mas que, em seus aspectos mais radicais, já tantas vezes se disse que se mostrou muito distante do modernismo de Portugal. Ainda que algumas das velhas ideias a esse respeito mereçam ressalvas, é facto que, hoje, nas colecções dos museus nacionais, quase se não encontram obras de peso de brasileiros, do período em questão. Estudiosos com publicações a esse respeito também se não acham. E a última mostra de importância sobre o assunto, aqui entre nós, conta já para cima de duas décadas.

A selecção efectuada teve o intuito de facilitar aos visitantes o conhecimento de três ou quatro linhas-de-força fundamentais. No começo do percurso, existem alguns exemplares das realizações dos primeiros integrantes do novo movimento, antes, durante e logo depois da Semana de Arte Moderna do Municipal de São Paulo. Trata-se de um conjunto de peças que tanto procura mostrar a relativa diversidade de escolhas estéticas

dentro da oferta então existente no cenário europeu, como a acção convergente e colectiva na busca da afirmação de uma identidade distinta. Por isso mesmo, vem em seguida um segmento que se dedica à abordagem de temas mais claramente ligados à riqueza da fauna e da flora da zona dos trópicos e ao folclore local. Surge em terceiro lugar um grupo de obras que se situa entre meados dos anos de 1920 e o início dos de '40, voltadas para o registo de diferentes vivências em zonas urbanas. Na última parte, vêem-se, enfim, desenhos e livros que testemunham o investimento na compreensão e/ou no forjar de mais adequadas apropriações da história do Brasil.

O grande número de mostras que para agora se programaram, tanto na América, como na Europa, e os elevados valores que as obras da altura adquiriram ao longo do tempo, internacionalmente, limitaram à partida as escolhas a fazer. De qualquer modo, parece haver sido possível reunir um número significativo de trabalhos (cerca de uma centena), de artistas dos mais eminentes, com a ajuda da equipa de técnicos da Expomus -- Exposições, Museus, Projetos Culturais Ltda. E o apoio empenhado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) e do Museu Lasar Segall.

Para compor o catálogo, foram feitos convites a professores de literatura, história e história da arte da USP e da Unicamp, que, a pedido da coordenação do projecto, escreveram ensaios introdutórios sobre os temas propostos. Um novo e provocante olhar português junta-se a eles, num texto de José-Augusto França recheado de notas pessoais. Se o conjunto dos seis puder despertar nos leitores uma parte do gosto que tive ao tentar pôr em ordem as comoções e as imagens trazidas de um Brasil ainda fortemente modernista na definição do seu carácter, o esforço e os descaminhos terão valido a pena.

Abril a Junho de 2000

Notes

(1). Text written for the conference *Grand Expositions: Iberian and Latin American Modernisms in the Museum*, held at Yale University on 26/27.10.2001.

--

La muestra A.C. (1906-1939) o Vanguardia en Cataluña.

Entre arte y literatura una afirmación de catalanidad

Montserrat Prudon Moral
Université Paris 8

La muestra se celebró en el edificio La Pedrera, en Barcelona en 1992 (16. VII-30. IX). Fue patrocinada por las autoridades del Ayuntamiento (bajo el mandato de Pascual Maragall) conjuntamente con la aportación de la "Fundació Caixa de Catalunya" fundación propietaria del edificio histórico, obra de Antoni Gaudí, sede que, como mecenas cultural, se dedica a acciones de este tipo. La muestra es parte de la llamada "Olimpiada Cultural" cuyos preparativos se iniciaron desde 1988 hasta la fecha concomitante con la olimpiada deportiva de 1992. Desde esta perspectiva, la de soporte e ilustración de una manifestación a nivel internacional aparece dicha exposición como eminentemente simbólica y desde muy distintos puntos de vista. Surge de entrada una serie de preguntas: ¿por qué esta olimpiada cultural? ¿por qué esta muestra? ¿por qué tales fechas? interrogantes que intentaremos dilucidar.

Por esto se examinará el significado temático y temporal (vanguardia ¿pero qué vanguardia?) a la vez que su actualización, desafío y reivindicación de identidad por parte de una comunidad (la catalana) minoritaria en el Estado al que políticamente pertenece (España).

La exposición ofrecía al visitante un largo recorrido con 453 referencias de obras / objetos ¿cosas? de infinita variedad rayana, como todas las exposiciones de este tipo, en lo heteróclito: cuadros, dibujos, carteles, revistas, libros, fotografías, autógrafos, material

vario que aspiraba a dar cuenta del modo más amplio posible del panorama vanguardista programado.

Se publicó un libro-catálogo de 710 páginas, abundantemente ilustrado, editado por los mismos promotores (se citará aquí por AC) y que consta de diferentes rúbricas : tres textos introductorios a cargo de los tres comisarios respectivamente encargados del aspecto artístico: José Maria Corredor Mateos, literario; Joaquim Molas, comisario ejecutivo y Daniel Giralt-Miracle, director cultural de La Pedrera. Se aduce un Index cronológico de la muestra y una cronología crítica establecida por Joan Maria Minguet Batllori y Jaume Vidal i Oliveras así como una selección bibliográfica. Se añade la traducción al inglés de los textos.

El orden de aparición de los "objetos" sigue la cronología propuesta por el Index y focaliza según criterios que cada comisario explicita, justificándolos o no, en su presentación. El orden así propuesto respeta el sugerido para la visita. Empieza pues con " Picasso en Cataluña " estancia que coincide con la fecha inicial de la muestra : 1906 (AC, 142) y acaba con los testimonios del fin de la Guerra Civil, carteles y fotografías de 1939 (AC, 440).

Al lograr que Barcelona se eligiera como futura sede de los Juegos Olímpicos las autoridades catalanas lanzaron un amplio programa de tipo cultural y de renovación urbanística. Prepararon así la imagen que pretendían ofrecer a los visitantes foráneos, lo que implica tanto peninsulares-no-catalanes como extranjeros. Los preparativos empezaron en 1988, desde entonces se fue modificando el aspecto de la ciudad y preparando el acto cumbre que estamos comentando. Esta oportunidad, la de acoger a la élite deportista internacional, le brindaba a la capital catalana la posibilidad de demostrar

su capacidad de modernización, de fortalecer en términos de inclusión, la apertura a Europa con que siempre soñara. Así se fue modernizando y más que el número de plazas del estadio nuevo o que la mejora evidente del metro y de las vías de comunicación urbana se debe señalar, por simbólica, su nueva orientación geográfica. ¿Geográfica sólo? Por fin Barcelona se abría al mar. No creo in-significante poner el acento sobre esta metamorfosis. Puerto mediterráneo de importancia desde la Edad Media, con actividad comercial y de tránsito hacia África y Oriente la Barcelona portuaria era como una añadidura a la ciudad propiamente dicha que parecía desentenderse de ella. Sabido es que la Barcelona "menestral" o sea artesana, la de los pequeños talleres familiares, fuente de riqueza tradicional y cuna de la futura burguesía, se arrullaba en el Barrio Viejo o Gótico, alrededor de la catedral, de Santa María del Mar o de la iglesia del Carme, en las callejuelas enredadas del Born (mercado central) y del Raval (arrabal). Siempre de espaldas al mar. No menos sabida la instalación de la burguesía en el Ensanche, la ciudad cuadrículada del plano Cerdà y que, si bien miraba hacia el mar lo hacía desde lejos, olvidadiza de él, cuidadosa de sus manzanas y patios interiores o acercándose cada vez más a los barrios altos y saludables de Montjuic, de Sarrià, del Putxet. Por esto puede decirse que 1992 representa una auténtica revolución arquitectónica y urbanística con la revalorización de la zona portuaria, las instalaciones olímpicas en la misma y el Paseo recién estrenado, fe de vida marítima.

En esta perspectiva es donde debe inscribirse la consecutiva olimpiada cultural que quiere ser renovación y reivindicación de la cultura – y de la lengua – catalanas. Esta es la meta del evento, la de la Muestra que observamos y cuya selección parece ejemplificar la opción política de la Cataluña actual. Es lo que intentaremos demostrar.

Vanguardia ¿qué Vanguardia?

1. Las fechas

El concepto mismo de vanguardia merece explicitarse. No puede en Cataluña equipararse con la noción de Modernismo precisamente porque se trata de otra cosa que más relevaría de modernidad, término ambiguo, como bien se sabe. Atengámonos pues a una previa determinación. A principios del siglo XX surgió a nivel universal una nueva tendencia sin que hubiera, como nunca puede haber, interrupción brusca y emergencia brutal de una modalidad estética contra otra. Paulatinamente se asientan los nuevos criterios y con evidente convivencia con los precedentes. Lo que llevaría a constatar que se trata siempre de minorías las afectadas por estos cambios. No se trata aquí de una mera sucesión generacional, un -ismo sucediendo a otro. Lo de vanguardia, sea cual sea su apellido, otra cosa fue: una auténtica revolución de la mirada. Una manera diferente de ver, de mirar, de transcribir la realidad. Hasta su emergencia y del simbolismo al realismo pasando por el impresionismo se trataba de focalizar, de valorar, tal aspecto de un mismo tema u objeto: la irisación del agua (Verlaine, López-Picó; Monnet, Rusiñol) o la violencia del color y de la situación social (Zola) pero la diferencia estribaba en la perspectiva desde la que se contemplaba la realidad observada. Con la vanguardia la mirada es otra. A la perspectiva responde el volumen, a la linealidad de la lectura, a la ordenación de la página y del libro "las palabras en libertad" o la captación no ya del mero color sino del movimiento por los futuristas. Se trata pues de una auténtica ruptura, no de un cambio de modalidad, sino de una propuesta de re-presentación del mundo que viene a ser puro desafío.

Importa recordar que por aquellos años coinciden en Cataluña dos tendencias de la modernidad, tan modernas o sea actuales, una como otra: el "Noucentisme" y la Vanguardia. Y que incluso pueden manifestarse conjuntamente en un mismo creador. Tal será el caso de Joan Miró, de J.V.Foix. El primero (Noucentisme) remite a la noción de orden, de equilibrio y se relaciona con el mediterraneísmo ambiente. Producto de la puesta en normas llevada a cabo desde la Mancomunitat por Prat de la Riba y a nivel lingüístico por el filólogo Pompeu Fabra. Se proyecta así la imagen de una Cataluña, la oficial, mediterránea y político-culturalmente estructurada. Frente a esta institucionalización de la cultura, la rebelión, lo que se llama la vanguardia. Por haberse silenciado durante largo tiempo en España, y por razones que nada tienen que ver con la estética, el tema de la vanguardia cobra todo su sentido y sería de agradecer la elección temática aunque fuera el único motivo. Pero ¿de qué vanguardia estamos hablando?

Las fechas propuestas en la Muestra son aleccionadoras: 1906-1939. La última prescinde de todo comentario por ser el final de la Guerra Civil y principio del silencio abrumador que se instauró en Cataluña. Basta recordar el bando promulgado por Francisco Franco, caída ya Barcelona: ... "queda anulado el Estatuto en mal hora concedido"... lo que firma la muerte anunciada y deseada de una lengua, de una cultura.

1906 es fecha altamente significativa. Aquel año empiezan las obras de la Pedrera, joya Modernista de Antoni Gaudí, se inicia la publicación del *Glosari* (Glosario) de Eugeni d'Ors – que todavía se llama Eugeni pues aun no ha renunciado al catalán...Obra literaria tenida por el punto de referencia y puesta en solfa del "Noucentisme" y antídoto de la Vanguardia. Se celebra también en Barcelona, el "1^{er} Congreso Internacional de la lengua catalana" que ratifica la voluntad de estabilizar la lengua dotándola de los

instrumentos imprescindibles para ello y patentiza, avalándolo científicamente el renacimiento lingüístico literario en el área de los Países Catalanes. Celebraciones todas que más revelan estabilidad y academismo que ruptura. Y sin embargo, aquel mismo año, reside Picasso en Gosol, "descubre" - por decirlo de alguna manera - el "volumen" dando paso al cubismo y se abre en Barcelona la primera de las galerías de Josep Dalmau, personaje emblemático que merecerá nuestra ulterior atención. O sea que, de entrada, la fecha escogida para el inicio de la demostración ilustra perfectamente la contradicción fundamental que representa en Cataluña el asumir la ruptura conllevada por la vanguardia sin alterar la fidelidad a lo catalán. ¿Cómo destruir lo que apenas se está construyendo? ¿Cómo entregar a la libertad sin rienda alguna, una lengua recién estabilizada o sea normativizada (puesta en normas)? Recordemos: *Gramática catalana* de Pompeu Fabra 1913, *Diccionario*: 1917. La fecha y su ambigua celebración conforta pues el carácter siempre de doble faceta de la vanguardia catalana. Por muy descabellada que pretenda ser nunca firmaría la declaración hecha por André Breton en Canarias (1934): "Nous les surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie". Nunca, digo. Nadie quizás o tal vez Salvador Dalí seguramente el único auténtico surrealista de la península...

1906-1939: entre estas dos fechas caben no sólo una sino muchas vanguardias, algunas de ellas con etiqueta bien precisa: cubismo, futurismo, dadaísmo surrealismo y un largo etc... De todos ellos, y dentro del marco de este estudio, sólo subrayaré un aspecto, el compartido "diálogo de las artes" o sea que, más allá de la opción estética de cada uno - y es obvio afirmar que no participan de la misma visión del mundo - existe una común voluntad de transgredir las fronteras de los códigos de creación. O sea parafraseando la fórmula de Guillaume Apollinaire : "Et moi aussi je suis peintre" (1917), la voluntad de librar el arte de todo encasillamiento; pintura, escritura, música,

escultura...son, deben ser, modalidades porosas de una misma expresión. Esta visión plural, de miradas cruzadas, constituye sin duda alguna, la idiosincracia de la Cataluña del primer tercio del XX. Y lo venía haciendo desde siempre como lo puede evocar la exclamación de Benito Pérez Galdós ante el oleaje de pañuelos blancos que, en Barcelona, saludaban y alegraban una manifestación: "Levantinos, Levantinos, la estética os echará a perder "...

Aparece esta voluntad de inter-comunicación, se aluden estas interferencias en la Muestra pero como difuminadas y quizás sea posible criticar el casi silencio o la poca importancia acordada a este aspecto de teoría estética cuando, por otra parte viene intensamente privilegiada la intervención de la Vanguardia no catalana y su recepción. Lo que, también, como toda opción, en todo proceso de selección revela tanto sino más la posición del antologista que la del antologado.

2. Las figuras emblemáticas

De la Muestra y de su Índice en el catálogo se destacan algunas figuras cumbres. Se puede vacilar en enfocar sobre Torres García en su época catalana, Pau Gargallo, Joan Miró o Picasso en el arte y por otra parte Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy o J.V.Foix en las letras. Sin olvidar los movimientos más organizados como ADLAN o GATPAC y, claro, las revistas de corta duración pero siempre tan valientes (*hèlix*, *Art...*). Intentaré reducir el comentario a algunos ejemplos más relevantes y destacar sobre todo el "ambiente" imperante en aquel entonces que explica la producción de las obras examinadas.

Vive Cataluña en una euforia de entusiasmo y de fervor, lo que parece contradecir la cronología histórica. En el período aludido entran la "Semana Trágica" de Barcelona (1909); la Primera Guerra Mundial (1914-1918) con la neutralidad de España; la Dictadura de Primo de Rivera (1923) y la Guerra Civil del 36. ¿Cómo hablar de entusiasmo? Porque entra también un 14 de abril de 1931 y la proclamación de la "niña bonita", la "república de los trabajadores", amanecida sin verter una gota de sangre. Esta entronización implica nuevo rumbo para la política española y una nueva modalidad también de "catalanidad". Emerge otra manera de asumirla y Gabriel Alomar reivindicará la paternidad de un "catalanismo socialista", una opción que pretende fundarse sobre el diálogo y el mutuo reconocimiento con Castilla y el gobierno central. ¿Utopía? En todo caso comprobada y fecunda en los – muy cortos, eso sí - años de su vida (1932-1934/36) que coinciden con los de la declaración del Estatuto catalán y el establecimiento de la primera Generalitat de los tiempos modernos encabezada por Francesc Macià.

Toda vanguardia es debida a un grupo reducido para no decir a unas pocas individualidades. Así lo entendía Salvador Dalí cuando afirmaba, mezclando en aberrante letanía una serie de –ismos ...futurismo, comunismo, surrealismo... "después de los –ismos ha llegado la hora del individualismo, tu hora Salvador". Preeminencia que se hace patente en la Muestra donde se destacan los nombres más imprescindibles pero que deja entrever también el humus que facilitó su emergencia. Subsuelo que constituyen o reflejan, entre otros parámetros, las revistas y las galerías de arte.

La figura más relevante de las letras catalanas de la época es, sin duda, la de J.V.Foix. (No insistiré demasiado porque sé, y me alegro de ello, que en el Simposio se le dedica otra ponencia). Me parece importante, sin embargo, subrayar su posición

digamos filo-catalanista, menos conocida que su obra poética. Lector del francés Charles Maurras, se forja Foix una sólida convicción nacionalista esencialmente fundada sobre la defensa de la lengua catalana. Forma parte de los escritores que se negaron, cuando la contienda y la represión, a escribir en otra lengua que el catalán y que, por tanto, se condenaron al "exilio interior" y al silencio editorial que no fuera clandestino. Frente al arrinconamiento y a la adulteración de la lengua se hará siempre defensor intransigente denunciando incluso la lectura de los modernos y aconsejando la práctica exclusiva de los antiguos. Adherir a una estética de ruptura implica una madurez cultural suficiente para sobrellevar y proponer una alternativa a la denuncia. En la fragilidad de las instancias catalanas en la materia veía Foix el peligro que acechaba a las jóvenes generaciones poco implicadas aún en la recién estrenada armazón socio-política.

En la Muestra donde se le dedica todo un apartado, Foix aparece como buen conocedor de las modalidades futuristas (caligrama) y surrealistas *KRTU* (1927) o *Gertrudis* (1932) libros en que adopta / adapta los recursos del sin embargo odiado "Papá André Breton". No vacila en valerse de la investigación onírica, de la escritura automática y otras innovaciones que seguirá proponiendo en forma de ... sonetos o sea conciliando tradición (la de la forma) y vanguardia (temática y expresiva).

Más importante aún, y también presentado, parece el artículo "Teoría y práctica del sud-realismo" (1930) en el que compagina la teoría bretoniana y el rotundo y peculiar mediterraneísmo foixiano.

Sin olvidar el diálogo establecido, y continuo, entre el poeta y sus amigos pintores, Miró, Antoni Tàpies... diálogo que se prolonga durante toda su vida en la realización conjunta de "libros de artista" (permítaseme el vocablo por muy polémico que sea y, a

manera de disculpa y entre mucha bibliografía, que remite al volumen de *Traverses*, 1997).

De las obras presentadas destacaré el caligrama "Poema de Catalunya". Importa primero, poner en evidencia la forma caligramática re-puesta al uso por Apollinaire y sus amigos futuristas, forma que aquí es adaptación más próxima a la de un poema figurado que no de un verdadero caligrama. Y más todavía el tema y los elementos que lo enuncian ya escritos: "Catalunya, mar mediterrani" ya trazados: rectángulo y triángulo isosceles inversión de claro simbolismo que, sin desarrollar más y remitiendo a otro y anterior estudio (MP 1995), dicen a todas luces la exaltación de una patria, la reivindicación de una cultura, incluso la posible adhesión a una comunidad enunciada quizás por la metáfora geométrica. O sea que en el poema se concreta la afirmación de catalanidad – primera lectura- sin nostalgia de un pasado y con voluntad de futuro proclamada.

Aparece en la muestra la opción a la vez rotunda y ambigua pero no puedo dejar de lamentar la ausencia del texto, desde mi punto de vista, más programático de su poética : "Lletra a Clara Sobirós". Texto en que todo queda evidenciado: sueño y realidad dentro de una inquebrantable opción catalana: "...servitud envers la llengua i la comunitat."

El otro protagonista al que quisiera dedicar unas palabras es Josep Dalmau, bien representado en la Muestra con los anuncios y catálogos de su galería. Se trata del personaje arquetípico de la apertura a Europa y de la voluntad de afirmación moderna, en el sentido de vanguardista, de la Cataluña de principios de siglo. Sombrero de profesión, con tienda de antigüedades, pronto se dedicó a la promoción del arte contemporáneo teniendo que sufrir tres quiebras económicas su establecimiento. Lo que es mucho decir para un galerista...A este "marchante" atípico se le debe la presentación, en 1912 y por

primera vez en la península, de unas primerizas obras cubistas. Entre ellas aparece Marcel Duchamp, y luego una larga serie de artistas, de nombres hoy en día famosos, pero que, por aquellos años, no "vendían": Albert Gleizes 1916, Serge Charchoune 1917, Joan Miró 1918, Dalí 1925, etc.

En su galería tendrán acogida los artistas europeos que huyen del París de la Guerra (1917) y entre ellos Picabia y sus amigos Robert y Sonia Delaunay, Hans Harp... Brindará el galerista soporte económico y logístico a la publicación de la revista *391* durante la estancia en Barcelona de Picabia, su creador.

Dalmau no sólo se hará el promotor del arte vanguardista extranjero y local en Cataluña sino que además emprenderá la proyección del arte catalán hacia el exterior y asegurará la primera exposición de Miró en París. Otra vertiente ésta de suma relevancia en el recorrido vital de la vanguardia catalana, visión anticipada de la apertura mantenida a lo largo del siglo.

París fue, ha sido y será el interlocutor privilegiado en el momento histórico aquí considerado. De la capital francesa llega la Palabra creadora, a ella va, debe ir, toda obra de creación para recibir acto de reconocimiento. Este diálogo se patentiza casi siempre a partir de contactos personales -algo olvidados en la muestra- presentes sin embargo en los epistolarios y las crónicas de prensa que se intercambian. Entre los documentos aducidos el boceto "L'Instant" (1919) que por su sola presencia recuerda la existencia de la efímera revista franco-catalana, editada en París y luego en Barcelona, de nombre epónimo y legible en ambas lenguas. Su fundador Joan Pérez Jorba sirvió de enlace entre los literatos catalanes (Josep Maria Junoy) y PAB (Pierre Albert-Birot, creador de la

revista *SIC* y activo promotor de la "nueva estética" en París.

Conclusión

Hemos empezado esta reflexión aludiendo al proceso de renovación, de puesta al día de la capital catalana, el año 1992 con ocasión de la Olimpiada cultural y deportiva. Se evidencia al estudiar la Muestra que se celebró aquel mismo año la instrumentalización de un evento cultural a partir de... pero también a favor de una coyuntura socio-política. ¿Qué imagen dar, lo más reluciente posible, de una nación desprovista de estado pero aspirando a fortalecer su autonomía? ¿Recurrir a los tiempos pasados y valorar los más gloriosos? La opción facilitaba un retorno al medioevo (ya celebrado anteriormente), una exaltación del Noucentisme (ya retomada la estética como cultura oficial por el gobierno autónomo de la Generalitat y con celebración prevista para el 1995) quedaba pues el vigoroso y floreciente período de la Vanguardia que, doblemente, demostraba su pertinencia: la adscripción de los creadores catalanes a la oleada internacional de la vanguardia, su capacidad de asimilación, de transformación y por tanto, su aportación idiosincrásica. Por un fenómeno de repercusión/asimilación, imbricándose cual cajitas rusas, quien salía entonces airoso de esta retrospectiva era el dinamismo y la facultad creadora de la cultura catalana de HOY. *Hic et Nunc* en el umbral del nuevo siglo.

A lo largo de esta Muestra en forma de balance, se ha podido reconocer un deslizamiento léxico entre catalanidad y catalanismo. Del sentimiento de pertenecer a un mismo grupo lingüístico, cultural, social (catalanidad) se pasa una reivindicación que supone un interlocutor adverso, o sea, implica ideología y militancia. Lo que, sea cual sea la etiqueta política, se revela con obras que recurriendo a unos criterios estéticos

vanguardistas mantienen, afirman, consolidan su adhesión a una ideología determinada. Compromiso demostrado por las obras expuestas más que por el discurso que las acompaña. Opción deliberada, también.

--

Brazil as Exposition (1)

João Cezar de Castro Rocha
State University of Rio de Janeiro

*First of all, I would like to share with you an hypothesis on which I'm currently working, one that is grounded in a recent volume edited by the Center for Portuguese Studies and Culture at UMass-Dartmouth, *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*.*

The "Revisionary" of the title was inspired by a thought-provoking line of a poem by one of Brazil's most distinguished poets, Carlos Drummond Andrade. (2) The poem, called "Hino Nacional" ["National Anthem"], raises a disturbing question in its final lines:

Brazil does not want us! It is sick and tired of us!
Our Brazil is in the afterworld. This is not Brazil.
There is no Brazil. And who's to say Brazilians exist? (3)

Certainly, I won't, for the editorial guideline of *Brazil 2001* was precisely facing the challenge of writing cultural and literary history while avoiding the tautology of searching for national identity -- understood as the ultimate answer to Drummond's troubling question. Rather, in the light of Jean-François Lyotard's work, I prefer to listen to Drummond's lines as voicing a philosophical question. According to the French philosopher, a philosophical question doesn't demand an answer, for truly its aim is to prompt new and more complex questions. (4)

Therefore, by accepting Drummond's provocation, I cannot but propose another question: if there is neither Brazil nor even Brazilians, why do we organize impressive exhibitions, insightful conferences as well as bulky volumes on Brazilian art, culture and literature?

I'll try to advance a preliminary answer to that disquieting question. In order to do so, I'll bring to your attention the *Letter* of Pero Vaz de Caminha, written in 1500. After that I'll remark on an important feature of Brazilian Romanticism, roughly a movement that began in the 1830s and concluded in the 1870s. Finally, I'll propose an approach to Oswald de Andrade's notion of anthropophagy that hopefully should allow us to escape the dilemma of "tupy or not tupy," as the modernist writer put it in the well-known "Manifesto antropófago," published in 1928. (5)

My contention throughout will be as follows: the recent expositions on Brazilian art and culture are related to two main features of the country's cultural history, namely, its *objectification* and the fact that since Romanticism Brazilians defined themselves primarily through a *foreigner's gaze*. Those will be the main assumptions underlying the brief historical reconstruction I'm going to propose.

However, before proceeding any further, let me refer to Slavenka Drakulic's novel *The Taste of a Man*. In this novel, Tereza, a young Polish poet studying literature in New York, meets José, a Brazilian anthropologist from São Paulo who is conducting research for a future book, which indeed is never going to be written. They first met at the New York Public Library. The book José was consulting attracted Tereza: *Divine Hunger*, a classic study on cannibalism by Peggy Sanday. (6) Next time, they casually went to the same exhibition, held at the Library: "From Portugal to Brazil: The Age of

Atlantic Discovery." Predictably enough Tereza will be especially interested by a 1505 woodcut by Johann Froschauer in which native Indians are shown dismembering a human body that is soon to be eaten. Suddenly she is struck by a revelation:

Exhibited in a glass case was a copy of Pero Vaz de Caminho's (*sic*) letter to King Manuel, written on 1 May 1500. 'They were dark and completely naked, with nothing to cover their shame. They all moved boldly toward the ship and Nicolau Coelho (...) could not exchange a single word with them, or understand them.' The killing by both sides, the attempts at extermination, went on for a long time, but in the end they did intermix. I wondered whether José felt these two conflicting currents flowing and clashing inside him, like two streams of blood. (7)

I'll return to Drakulic's novel, but I should now suggest a different approach to Caminha's *Letter (Carta do Achamento do Brasil)*.

The Letter

Pero Vaz de Caminha was probably born around 1450 in the city of Porto. He was one of the official writers to the King of Portugal, and in this quality he joined Pedro Álvares Cabral's expedition that landed in the territory that later would become Brazil. Caminha wrote his report to King Manuel between April 22 and May 1, 1500. The *Letter* constitutes a vivid description of the first colonial encounter in that part of the New World.

Naturally, I won't propose a new interpretation of Caminha's *Letter*. Rather I want to stress one aspect of it intrinsically related to my argument. It is important to

acknowledge that Caminha's *Letter* was only reproduced and therefore known in the nineteenth century, more precisely in a long footnote in Aires de Casal's *Corografia brasílica*, published in 1817. (8) Nonetheless, I'm mainly concerned with the characterization of the colonial project through a specific reading of the *Letter*. In that sense, it remains a fundamental text in spite of its late diffusion. In recent essays, Hans Ulrich Gumbrecht and Memory Holloway have insightfully remarked upon the uniqueness of Caminha's style.

Gumbrecht defined it through the "text's historical immediacy." (9) Caminha employs the present tense and also informs the reader of the circumstances of the writing itself. Sometimes the *Letter* reminds us of a diary, for Caminha punctuates it with observations such as: "*on this day*, there was nothing more that deserved to be mentioned". (10) He even concludes it with the here-and-now style that since 1500 seems to conquer the reader's imagination: "I kiss the hands of Your Highness. From Porto Seguro, from your Island of Vera Cruz, today, Friday, the first day of May of 1500". (11)

Holloway has added an important feature to Caminha's style, according to which the Portuguese writer, "carefully observed what he saw and described it with accuracy," (12) instead of automatically following the genre of discovery narrative, which usually depicted native populations as hybrid and monstrous creatures, therefore, as inhuman in appearance. The very word cannibalism was coined in such a context. Therefore, it is worth briefly recalling its creation.

The entry for 23 November 1492 in Columbus's *Logbook* started the circulation of the word in European discourse. It comes from the Arawak *caniba*, a corruption of *cariba*, which means "bold." That was the word used by the Indians of Lesser Antilles

to describe themselves, since they were warriors. However, the Arawak people used it rather to express the fear they felt of their neighbors, meaning that the "bold" were above all to be feared because of their violent attacks.

Columbus not only adopted the Arawak meaning of the term, but with it anticipated the operation that defines the colonial project. Columbus associated the word "Khan-iba" with the Great Khan of the Mongols. After all, Columbus was convinced he had arrived in India -- which explains why he called the Natives, *Indians*, inaugurating a long tradition of cultural misreadings. Moreover, in Italian, "Il Gran Cane" allowed for an involuntary pun, meaning both "The Great Kahn" and "The Great Dog". Finally, the classical author Pliny had described the population of the fringes of the world as man-eating dog-headed tribes. Columbus mixed all those elements to conclude that the Caribbean Indians that he had not yet met were man-eaters. On 11 December 1492 he writes in his *Journal*:

I therefore repeat what I have said several times: that the Caniba are none other than the people of the Great Khan (...). They have ships, they come and capture [the Arawks], and as those who are taken never return, the others believe that they have been eaten. (13)

On the contrary, Caminha seems to really be impressed by the newness of the first encounter between Portuguese men and native Indians and, although he clearly obeys the laws of the genre of the discovery narrative, nonetheless, and that is my contention, his descriptive prose inaugurates what I would like to call the rhetoric of "*Brazil as exposition*."

On the one hand, this rhetoric implies a visual style. It is as if Caminha writes not on paper but on a canvas. It is as if he is more concerned with fixing images than combining words. We could easily imagine Caminha translating his prose into a collection of drawings and watercolors – as Jean-Baptiste Debret will do while in Rio de Janeiro in the nineteenth century. Therefore, it is not surprising to learn that the concreteness of Caminha's style inspired one of the most emblematic images of Brazilian cultural history: the representation of the First Mass in Brazil, by Victor Meirelles, painted in 1860. His oil on canvas, dutifully titled *The First Mass in Brazil*, is perhaps the most widely reproduced image of a painting in Brazil, and has inspired artists as diverse as the Brazilian naïve artist Lia Mittarakis in her 1980 *The First Mass in Brazil on April 26, 1500*, as well as the Portuguese artist Paula Rego in her 1993 *First Mass in Brazil*.

On the other hand, the rhetoric of "*Brazil as exposition*" also implies the objectification of the land. In Caminha's *Letter*, the landscape and its potentials resources, the population and its features are depicted as objects in a sort of "Natural Museum," as if they were being displayed at *an exhibition whose curator is, paradoxically, the beholder himself*. Let me immediately add that the beholder has primarily been throughout Brazilian cultural history a foreigner whose authority is derived from his condition of being a foreigner. It is a tautological mechanism that is still active today.

Later on, objects will keep on having the unusual status of embodying the land. Its own name, Brazil, was derived from the commodity with which the land was inscribed into the colonial system: brazil-wood (*pau-brasil*). Thus, the etymology of Brazilian is anything but noble; it simply refers to the merchants of brazil-wood. Rather than a national definition, "being" Brazilian implied a professional identity. Brazilian was the

one who profited from trading goods of the land by taking advantage of the native populations -- a definition that unfortunately has not become necessarily outmoded. As Roland Greene has remarked, "the drama of the objectification is the unfolding story of how objects such as *pau-brasil* come to be invested with meaning, how those objects are seen to embody the place Brazil." (14)

Objects can become the embodiment of the land because autonomy is denied to its native populations. After all, it was the arrival of the Portuguese that inscribed both the land and the population into "history." Therefore, already in its first formulation, the rhetoric of "*Brazil as exposition*" was grounded on the most basic premise of the colonial project, according to which colonies were but a collection of objects to be exploited. In other words, and in spite of the freshness of Caminha's perception, the "Natural Museum" that emerges from his *Letter* is more than a metaphor. Indeed, it anticipated the centuries to come, since the colonial subject can never be fully regarded as *subject*.

Romanticism

The artists, writers and men of letters who helped to shape Brazilian Romanticism could not accept this assumption. Romanticism itself is the affirmation of subjectivities, be it the genius of an individual creator, be it the collective spirit of a given people. Moreover, in 1822 Brazil became an independent country, and the beginnings of Romanticism, officially dated 1836 with the publication of *Suspiros poéticos e saudades* by Gonçalves de Magalhães, were seen as the promise of a literary threshold. Therefore, in order to become possible, Romanticism in Brazil had to overcome the colonial model of "*Brazil as exposition*."

This overcoming of the colonial model was attempted through its inversion. Instead of accepting the mere role of objects to someone else's exhibition, the Romantic generations took to themselves the responsibility of narrating the nation according to their own perspective. The creation of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, in 1838, was meant to provide institutional support in order to accomplish this mission. As early as 1839 the Institute began to sponsor the publication of a Journal whose aim was to give visibility to the work of its members. It was in the pages of the Journal of the Institute as well as in the novels of the Romantic authors that the colonial model of "*Brazil as exposition*" changed into the project of the "*Exposition of Brazil*."

In that sense, the Journal of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro is as important and symptomatic as Caminha's *Letter*. In its pages, the reader was introduced to maps of almost unknown regions of the country recently declared independent; reports on surviving native populations; biographies of distinguished fellow countrymen; documents related to the colonial period; chronicles of episodes of the country's history. (15) The Journal became a sort of "Printed Museum" of the history of Brazil. The collection of data was impressive and, at the same time, literary Romanticism was searching for a form through which Brazil's identity could be expressed. In that context, the writing of the history of Brazil would correspond to the undisputed affirmation of one's own subjectivity.

It is not surprising, therefore, that in 1840 the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro launched an international competition, offering a relevant award for the scholar who would present the best plan to write the history of Brazil. The German naturalist Karl Friedrich von Martius won the prize with an essay titled "How the History of Brazil

should be written," properly published in the Journal of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro in 1845. According to Martius, an epic adventure took place in the Brazilian territory during the colonial period. In order to understand the nature of the country's civilization, the historian's task was to explain the nature of that epic. Indeed, in Martius's view, the history of Brazil is but "the perfection of the three human races that are located side by side in this country in a way unknown in ancient History." (16) Nonetheless, a clear hierarchy had to be established: "we will never be allowed to doubt that the will of Providence destined this mixture to Brazil. Portuguese blood, in a powerful river, should absorb the small tributaries of the native and African races." (17) The words of the young Polish poet of Drakulic's novel seem to echo Martius's project, for in spite of all killings and attempts at extermination "they did intermix," as the novelist put it.

Of course, I won't dwell on Martius's essay, although it has powerfully influenced the writing of Brazilian history and the understanding of its culture. After all, from José de Alencar's *Iracema* (1865) to Gilberto Freyre's *Casa-grande & senzala* (1933), miscegenation is seen as the key to Brazil's origins and originality. The point I want to make through Martius's essay, however, is that the Romantic project was haunted by an inner contradiction: it aimed at transforming Brazilians into subjects of their own history. The "*Exposition of Brazil*" should result in the "subjectification" of Brazilians. Brazil would exist as long as Brazilians knew how to narrate it: that would have been the Romantic's answer to the question raised by Carlos Drummond de Andrade a century later.

Nonetheless, like typical Shakespearean characters who usually fall in love through the eyes of someone else, it seemed that Brazilians learned to recognize

themselves primarily through the authority attributed to a foreigner's gaze. If Martius taught us the origins of our historical originality, Ferdinand Denis, as studied by Maria Helena Rouanet, gave us the recipe for a Romantic literature in the tropics. (18) Predictably enough, it should not focus on psychological exploration of subjectivities, a task already fully accomplished in Europe, as we are supposed to believe. In order to occupy an alternative niche in the vast panel of "World Literature," the writers of the newly independent country should specialize in the description of its overwhelming nature and landscapes. As early as 1816 Brazilians had already welcomed the so-called French Artistic Mission that arrived in order to learn how to represent visually the land and themselves. Headed by the writer Joachim Lebreton, the French Artistic Mission arrived in Brazil on 26 March 1816, bringing landscape as well as historical painters, sculptors, and architects with a two-fold civilizing mission: on the one hand, making the city worthy of receiving the Portuguese Court that came to Brazil in 1808; on the other, establishing an Academy of Fine Arts.

In a nutshell, the project of the "*Exposition of Brazil*" could not completely overcome the model of "*Brazil as exposition*." In both cases, and in spite of remarkable differences, it is the beholder who is the actual curator of the exhibition, providing the guiding principle under which subjects are *subsumed* and objects are *consumed*.

Anthropophagy

Speaking of consumption, I should now offer the main course of this presentation: Oswald de Andrade's notion of anthropophagy, as it was proposed in the "Manifesto antropófago", first published in 1928, and fuller developed in his late writings of the

1950s. (19) There is in the notion of anthropophagy something that met the challenge of both objectification and self-definition through a foreigner's perspective. These problems constitute the core of Oswald de Andrade's notion of anthropophagy, as well as the underlying force of Brazilian cultural history. Indeed, it can be said that Oswald's aim was to rewrite Pero Vaz de Caminha's *Letter*. Therefore, the origins of Brazilian history would not be dated 1500, but 1556, when the Bishop of Bahia, Pero Afonso de Sardinha, was killed. (20) While navigating the São Francisco river, he was captured and murdered by the Aimorés, and according to legend the Bishop Sardinha (that is, Bishop "Sardine") was properly devoured in a tasty Aimoré stew. The Bishop's name was a ready-made signifier that Oswald de Andrade readily incorporated into his own cultural project.

As a matter of fact, anthropophagy had already surfaced during Romanticism, but it was only within Modernism that it became a new approach to the understanding of Brazilian culture. (21) The Tropicalist movement renewed the notion in the 1960's. In 1998, it provided the conceptual framework for the XXIV edition of the "Bienal de São Paulo." As the curator of the Biennial insightfully remarked: "Anthropophagy is sufficiently polemic a concept not to be branded as truth; not even as a means of explaining pictorial representations or styles. (...) The notion of anthropophagy, as a cultural strategy, as well as its links with cannibalism, has provided a dialogical model for interpretation, i.e., the anthropophagous banquet." (22) Jorge Schwartz organized an impressive exhibition in Spain, "De la antropofagia a Brasília", in which the notion of anthropophagy revealed itself as instrumental for the reconstruction of Brazilian cultural life from the 1920's to the late 1950's. (23) Finally, Edward Sullivan, the curator of the overwhelming exposition shown at the Guggenheim Museum, "Brazil: Body and Soul," touched the heart of the matter:

Every paradise has its contradictions, and that of Brazil was cannibalism. Early writings of the country emphasized the many peculiar practices of the indigenous peoples, yet the custom that was most avidly remarked upon was the habit of eating other humans. While the extent of real instances of cannibalism is debatable, the metaphoric potential of the act laid the foundation for philosophical discussions about the Brazilian character throughout the twentieth century. (24)

How to account for this omnipresence of anthropophagy in Brazilian cultural history? First of all, it should be remembered that the first descriptions of the territory that later would be called Brazil already highlighted the link between the New World and anthropophagous rituals. (25) In the 1557 best-selling book by Hans Staden, better known as *Two voyages to Brazil*, this link is made explicit in the title itself, which literally devours the book's cover: *A truthful description of a land of naked, wild and man-eating savages, situated in the New World of America, unknown in Hessen, before and after the birth of Christ, until two years ago, Hans Staden from Homberg in Hessen, became personally acquainted with them and now, makes this experience public by means of this printed book.* (26) Similarly the reference to anthropophagy appears in the always-quoted essay by Montaigne, "Of Cannibals", in which the author reports his alleged encounter with natives captured on the Brazilian coast. (27)

In addition to texts, visual portrayals of that time also confirmed what the printed word suggested, by depicting Brazil as a large extension of land, whose coast was inhabited either by natives who collected brazil-wood for trading with Europeans or by those who collected Europeans in order to devour them in complex anthropophagous rituals. It is for these reasons that the "rediscoveries" of the theme in literature, cinema,

music and the arts have strategically started from a double re-reading both of the notion of anthropophagy and of the reports by the European colonizers. Such is the case of the paradigmatic 1973 film by Nelson Pereira dos Santos, *How Tasty was my Frenchman*, which represents a critical approach to the chroniclers as well as the enactment of the anthropophagous ritual. As far as the repercussions of anthropophagy within Brazilian cinema is concerned, it is necessary to recall *Macunaíma*, the 1969 film by Joaquim Pedro de Andrade, which is a rereading of Mário de Andrade's rhapsody. Joaquim Pedro's testimony is eloquent:

(...) anthropophagy is something which the underdeveloped understand. To think that I was shocked when I got to know that Godard's *Weekend* ended with a scene of a woman eating the remains of her husband and asking for seconds. I was then just finishing *Macunaíma*. In Venice there were other films about cannibalism. Pasolini has also included the topic in one of his most recent films, *Porcile*. It is interesting that artists from both developed societies and our own have had the same idea at a certain stage in the careers. Anthropophagy is not a new idea in Brazil. However, I have taken too long to understand the political depth of Oswald de Andrade's ideas. (28)

Thus, anthropophagy was Oswald de Andrade's answer to the objectification of Brazilian culture by transforming European subjects into metaphorical objects of consumption. It is worth remembering that in 1924 he launched the "Manifesto da poesia pau-brasil," according to which "brazil-wood poetry" should be exported. (29) However, it would not be a natural but a cultural commodity that was to be exported, suggesting that Brazil would only achieve autonomy through its culture, rather than through its

natural resources, as it is commonly stated. Nonetheless, the full answer provided by Oswald demanded yet another dimension.

As I have already recalled, the Indian-oriented trend within Brazilian Romanticism had already strategically employed the notion of anthropophagy. It could not have been different, for Europeans condemned the anthropophagous ritual as being no more than barbaric, therefore justifying the colonial project itself. Modernist writers and artists, however, were the ones who really transformed anthropophagy into an intrinsically positive idea-force. They did so by reinterpreting the anthropophagous ritual, bestowing it with a dialectical dimension regarding the foreign element. This dialectics was especially needed because the European avant-gardes had furnished the initial model for Brazilian Modernism. In this way, anthropophagy helped to overcome the paradox of a movement whose aim was to rediscover Brazil, but whose premises were on the other shore of the Atlantic Ocean. The paradox resolved itself by means of the anthropophagous digestion of the values of the other, that is, the foreigner's. Thus, the Romantic dilemma would hopefully be left behind.

Highly influenced by Modernism, Tropicalism revived anthropophagy. The 1960's cultural movement related anthropophagy not only to an external element, but also to the dawn of mass culture set in the most important Brazilian urban centers in the 1950's and 1960's. Torquato Neto's writings, José Celso Martinez Correa's theater, Hélio Oiticica's and Lygia Clark's innovations in fine arts, Glauber Rocha's and Joaquim Pedro de Andrade's cinema, among many other artistic manifestations, sought to appropriate the notion of anthropophagy. Caetano Veloso summarized this impulse perfectly: "We, Brazilians, should not imitate, but rather devour new information, wherever it comes from

(...). The idea of cultural cannibalism fitted our Tropicalist purpose like a glove. We were 'eating' both the Beatles and Jimi Hendrix." (30)

In Drakulic's novel, rather it is Tereza who has the upper hand. José, the Brazilian anthropologist who was researching to write a book on anthropophagy, decided to return to Brazil and resume life with his family. Then, Tereza resorts to what she understands as the ultimate gesture of love: she kills José and fully assimilates him into her body and soul through cannibalism. As she says at the end of the novel: "And he is here, inside me, enclosed forever in my body, in my every cell. He lives inside me. He touches my hands, breathes with my breath, sees through my eyes." (31) Indeed, that is what Brazilians have been doing throughout their cultural history; they have discovered themselves through the eyes of someone else -- especially when they naïvely believe themselves to be naturally anthropophagites.

For instance, let's take a look at a tourist guide titled *Eating Brazil*. The purpose of its authors is explicated through the exploitation of all nuances of the anthropophagic semantic field:

Eat Brazil. That is the credo of this book. Do not try to understand its culture, for that would be a little absurd. Do not try to comprehend its economy or to grasp its order, for that is hopeless. There is only way to go. Eat Brazil up. Consume its landscapes. Devours its cities. (32)

The authors even refer explicitly to Oswald de Andrade's notion of anthropophagy. The obvious commercial appeal of the anthropophagic metaphor could not be more clearly evinced. At the same time, it clarifies the naïveté of the process of

self-exoticism through which some Brazilian intellectuals and artists present themselves abroad as "naturally" anthropophagites. This is exactly what is expected of them. In that context, it does not really matter if the effort is more sophisticated than a mere tourist guide.

I have in mind Christopher Pillitz's *Brazil incarnate*, an impressive collection of photographs, which carries a preface by Caetano Veloso and an essay by Paul Theroux. Whereas Veloso raises some doubts regarding the project itself, (34) Theroux indulges in the most predictable clichés:

Traveling in Brazil, I realized there were many aspects of the country I had to accept or else I would go mad. (...) the body is an artifact. The instinct of these people is not commitment or introspection, but frankly to be sex objects, reeking with pheromones. It is perhaps the oldest instinct on earth. (35)

And as the photographer declares with no perceptible embarrassment, "Brazil is a country of uninhibited sensuality, devoid of taboos. Its chaos, its lawlessness and violence are inseparably related to its obsession with sex." (36) Seemingly, he does not realize that this treatment of the Brazilian body (whatever this level of generality might mean) reduces Brazilian culture to the mere role of being an object to foreigner's perception and desire -- "sex objects," in the straightforward confession of Paul Theorux. Through the lenses of Pillitz, the body of Brazilians becomes the object, which embodies the country's soul, bringing to the utmost the drama of objectification referred to by Roland Greene.

Paulo Herkenhoff and Jorge Schwartz, on the contrary, not only deepened the gesture of cultural appropriation but also created conditions for overcoming a paradox

that anthropophagy itself was not able to surpass. Nonetheless, it should be emphasized that the omnipresence of anthropophagy in Brazilian cultural history is related to the successful coping with the impasse of both objectification and self-definition through a foreigner's perspective. This successful coping provided an answer to Carlos Drummond de Andrade's question: if Brazilians were cultural cannibals, then there would be a Brazil inhabited by hungry Brazilians, so to speak. In other words, the anthropophagous model would neither be "*Brazil as exposition*," nor "*Exposition of Brazil*." Rather, it would portray Brazilians as *active consumers of both the foreigner's perspective and the contradictions of the country itself*.

Concluding remarks

Since the contradiction of this optimistic anthropophagic self-portrait was already shown through the potential for an exotic appropriation of "naïve cannibals," I should be the first to call into question my own exposition. Would I have concluded with Oswaldian anthropophagy as *the* answer to Drummond's provocation, I would have failed both Oswald's and Drummond's insight, for it would represent but a step in an evolutionist account towards the self-affirmation of national identity. To consider anthropophagy a "Brazilian" invention or the definition of Brazilian identity is a paradox that unfortunately has dominated the interpretation of Oswald's works. It is true that Oswald himself allowed for such understanding in his "Manifesto antropófago." When he returned to the idea of anthropophagy in the 1950s, however, he tried to review it within an anthropological framework, which necessarily goes beyond the rigid boundaries of the search for national identity. (37)

Oswald had fully intuited the anthropological dimension of anthropophagy as it is summarized by Peggy Sanday: "Cannibalism is never just about eating but is primarily a medium for nongustatory messages -- messages having to do with the maintenance, regeneration, and, in some cases, the foundation of the cultural order." (38) Not only did Oswald open his *Crise da filosofia messiânica* (1950) with a remarkably similar distinction, but he also understood anthropophagy as a cultural system initially derived from the Tupi-guarani's historical experience, (40) and later universalized it as a key to compose an alternative history of mankind.

In other words, if anthropophagy is a cultural procedure that implies a continuous and productive assimilation of the other, of alterity, then, it also implies a permanent process of change and new incorporations. Such cultural procedure cannot provide the stability required by a national definition of identities, which tends to represent itself as fixed. Moreover, as a cultural procedure, anthropophagy is neither Brazilian nor Latin American. Rather, it can be better understood as follows: anthropophagy is a strategy employed in contexts of political, economic and cultural asymmetry by the ones that are located in a position of inferiority. K. David Jackson has come to a similar conclusion while outlining a topology of what he called the "intellectual between cultures" as being the "other other." He includes as intellectuals that fit this model names such as "Rushdie, Gandhi, Senghor, Bandaranaike, and Paz among others." This eclectic list clarifies that geographic borders cannot limit an anthropophagic strategy, since its aim is to precisely question those self-referential definitions, as Arthur Rimbaud, one of the most distinguished anthropophagites of all times, had already synthesized in a lapidary formula: "*Je est un autre.*"

In conclusion I will provide only one example. In 1549, Joachim du Bellay published *The Defense and Illustration of the French Language*. He faced the difficult task of affirming the dignity of the French language when compared to Classical literatures and languages. As a fine strategist, du Bellay resorted to the history of Rome in order to prove that French language could convey thoughts as well as Latin. According to him, Romans had improved their language by "imitating the best Greek authors, transforming themselves into them, devouring them; and, after having well digested them, converting them into blood and nourishment". (43) Sheer anthropophagy, as certainly Oswald de Andrade would have considered! After all, in the sixteenth century the French language was in an asymmetrical position regarding Greek and Latin, which were seen as the natural vehicles for artistic and philosophic expression, exactly as Brazilian artists, writers, and intellectuals were in the 1920s and to an extent Latin American authors and artists still are.

I may now return to the exhibitions curated by Paulo Herkenhoff and Jorge Schwartz. Their efforts help us to overcome the paradox both of a national and a regional definition of anthropophagy. Indeed, they have focused on its cultural procedure of appropriation of the other and not on a supposed national origin. The case of Schwartz's curatorship is exemplary: as an interpretive tool, anthropophagy may help to define a national circumstance, but it does not mean that we have to define anthropophagy nationally.

I can now propose an answer to the question I left behind at the beginning: why do we organize expositions, conferences and books on Brazil, if, according to Carlos Drummond de Andrade, there is no Brazil? Moreover, there are not even Brazilians. That

is the reason, however, why we seem to have no option but to try to acquire some existence precisely through the very expositions, conferences and books we organize. In other words, precisely through the new questions we address to ourselves.

Last but not least, if someone asks me what will be left to Brazilianists and Latin-Americanists if we "de-nationalize" and "de-regionalize" anthropophagy, my answer is simple: the taste not of a man but of the whole world.

Notes

(1). This text is the result of a lecture delivered at the Colloquium "Grand Expositions," at Yale University. The oral tone of the lecture will be kept in this transcription.

(2). I should also mention the collective work edited by Miguel Tamen and Helena C. Buescu *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York and London: Garland Publishing, 1999.

(3). This is only a literal rendering of the original: "O Brasil não nos quer! Está farto de nós! / Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?" John Gledson has proposed for the last line of the poem the following translation: "No Brazil exists. And who's to say Brazilians do?" John Gledson. *Brazil: Culture and Identity*. Liverpool: University of Liverpool, Institute of Latin American Studies, Working Paper 14, 1994, p. 6.

(4). "You philosophers ask questions without answers, questions that have to remain unanswered to deserve being called philosophical. According to you answered questions are only technical matters." Jean-François Lyotard. "Can Thought Go Without a Body?" *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 8.

(5). Oswald de Andrade. "Manifesto antropófago." *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora O Globo, 1990, p. 47. The "Manifesto" was launched in May 1928, in the first issue of the *Revista de Antropofagia*. The available English translation is "Cannibalist Manifesto," translated by Leslie Bary. *Latin American Review* 14.27 (1991): pp. 35-47. There is another translation by Alfred Mac Adam, "Anthropophagist Manifesto." *Review: Latin American Literature and Arts* 51 Fall (1995): pp. 65-68.

(6). Peggy Reeves Sanday. *Divine Hunger. Cannibalism as a Cultural System*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

(7). Slavenka Drakulic. *The Taste of a Man*. London: Abacus, 1998, pp. 26-27.

(8). I owe this remark to Marco Antonio Pamplona.

(9). Hans Ulrich Gumbrecht. "Who was Pero Vaz de Caminha?" João Cezar de Castro Rocha (Ed.). *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Dartmouth, MA: Center for Portuguese Studies and Culture, 2001, p. 424.

(10). "(...) e asy nõ foy mais este dia que pera screpuer seja." J. F. de Almeida Prado and Maria Beatriz Nizza da Silva (Eds.). *Pero Vaz de Caminha. Carta do achamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1998, p. 144, my emphasis.

(11). "Beijo as mãos de vosa alteza. Deste porto seguro da vossa jlha de vera cruz oje sesta feira primeiro dia de mayo de 1500." *Idem*, p. 151.

(12). Memory Holloway. "Praying in the Sand: Paula Rego and Visual Representations of the First Mass in Brazil." João Cezar de Castro Rocha (Ed.). *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Dartmouth, MA: Center for Portuguese Studies and Culture, 2001, p. 698.

(13). Christopher Columbus. *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Consuelo Varela, ed., prólogo y notas. Madrid: Alianza, 1982, p. 78. ["...que Cariba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que deve ser aquí muy vezino; y terná navios y vernán a captivarlos, y como no buelven, creen que se lo (han) comido."]

(14). Roland Greene. "Anthropophagy, Invention, and the Objectification of Brazil." João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (Eds.). *Anthropophagy Today? Stanford University*, 2000, p. 116. For a fuller discussion of this topic, see his book *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999; especially chapter 2, " 'For Love of Pau-Brasil': Objectification in Colonial Brazil", pp. 77-134.

(15). For a recent account of the history of the "Instituto," see Lúcia Maria Paschoal Guimarães. *Debaixo da imediata proteção imperial: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1838-1889). Revista do IHGB, ano 156, no. 388, 1995.

(16). Karl Friedrich von Martius. "Como se deve escrever a História do Brasil". *O estado de direito entre os autóctones do Brasil*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Livraria Editora Itatiaia, 1982, p. 89.

(17). *Idem*, p. 88.

(18). Maria Helena Rouanet. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

(19). See especially *A crise da filosofia messiânica. A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora O Globo, 1990, pp. 101-155.

(20). Jeffrey Schnapp has shown a curious slip in Oswald de Andrade's chronology: "But more fishy than the legend of Sardinha's end is the chronological slippage in the 'Manifesto antropófago's conclusion. 1554 plus 374 equals 1928; 1556 plus 374 equals 1930; which is to say that Oswald, writing in early 1928, got it wrong." Jeffrey Schnapp, "Biting the Hand that Feeds You." João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (Eds.). *Anthropophagy Today?* Stanford University, 2000, pp. 244-245.

(21). The term "modernismo" designates two separate moments and movements in both Spanish American and Brazilian literature. In the former, *modernismo* refers to the late nineteenth-century movement associated with Rubén Darío, who was responsible for the renewal of literary expression, principally through the assimilation of Symbolist

elements. In the latter, *modernismo* refers to a revolt against previous forms of artistic expression. Latin-American *modernismo* corresponds to Brazilian Parnassianism and Symbolism, and Brazilian *modernismo* is part and parcel of the history of Latin-American avant-garde movements.

(22). Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias da civilização*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 23.

(23). Jorge Schwartz. *De la antropofagia a Brasilia: 1920–1950*. Valencia: IVAM, 2000.

(24). Edward Sullivan. "Brazil: Body and Soul." *Brazil: Body and Soul*. New York: Guggenheim Museum, 2001, pp. 2-3.

(25). The theme of cannibalism in its links with the New World is already the focus of frequent discussion. It is worth mentioning the book edited by Francis Barker, Peter Hulme and Margaret Iversen, *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. In the Introduction, entitled "The Cannibal Scene", Hulme focuses on the problem from a wider perspective, but does not fail to mention Oswaldian anthropophagy, especially on pages 26-29. Also noteworthy in this volume are the essays by Sérgio Luiz Prado Bellei, "Brazilian Anthropophagy Revisited" (pp. 87-109) and by Luís Madureira, "Lapses in Taste: 'Cannibal-Tropicalist' Cinema and the Brazilian Aesthetic of Underdevelopment" (pp. 110-125). Peter Hulme had already studied this topic. See *Colonial Encounters. European and the Native Caribbean, 1492-1797*. London & New York: Routledge, 1986; especially the first chapter entitled "Columbus and the cannibals", pp. 13-43.

(26). In the original: *Die Wahrhaftige Geschichte und Beschreibung einer Landschaft der Wilden, nackten, grimmingen Menschenfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen, vor und nach Christi Geburt im Lande Hessen unbekannt, bis auf die zwei letzvergangen Jahre, da sie Hans Staden von Homberg aus Hessen selbst kennengelernt hat und jetzt durch den Druck bekannt macht.*

(27). I have proposed an alternative interpretation to Montaigne's meeting with those Indians, see "Montaignes Kannibalen. Die Wilden Brasilien und die europäischen Religionskriege." *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Geisteswissenschaften* N. 207, p. 5, 6 September 2000. For an insightful analysis of Montaigne's position in the historical context of the religious wars, see Carmen Nocentelli-Truet, "Léry, Montaigne, and Communal Identities in Sixteenth-Century France." João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (Eds.). *Anthropophagy Today?* Stanford University, 2000, pp. 93-114. Regarding a classical interpretation on the symbolic importance of the encounter with the natives of the New World to the European philosophy, see Afonso Arinos de Melo Franco. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa. As origens brasileiras da teoria da bondade natural.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. The first edition was published in 1937.

(28). *Apud* Heloisa Buarque de Hollanda. *Macunaíma: da literatura ao cinema.* Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978, p. 112.

(29). The *Manifesto da poesia Pau-Brasil* was first published in the *Correio da Manhã*, on 18 March 1924. The only English translation is by Stella M. de Sá Rego. *Latin American Review* 14.27 (1986): pp. 184-187.

(30). Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 241-262; English translation, *Tropical Truth*. Isabel de Sena, trans. New York: Knopf, 2002.

(31). Slavenka Drakulic. *The Taste of a Man*. London: Abacus, 1998, p. 212.

(32). John Bosch, Juliette van der Meijden, Maurice Nio, Wim Nijenhuis, Nathalie de Vries. *Eating Brazil*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999, n/p.

(33). "Anthropophagy, abaporu, cannibalism. (...) The Portuguese once sent a Bishop to Brazil. The Indians made a tasty meal of him. In Manifesto antropófago (1928), Oswald de Andrade called on the Brazilian artists to devour everything that comes from abroad. European culture, in particular, must be digested and softened up until the Brazilian mould can be imposed on it. Abrasileirar ." *Idem*, pp. 41 & 43.

(34). "Brazilian sensuality is a difficult, 'touchy' subject for Brazilians to deal with. It is not merely the fear of a ridiculously involuntary narcissism, or simply foolish vanity. Our sensuality, when we discuss it with foreigners, creates in us considerable anxiety because it touches upon issues in the historical construction of our precarious self-respect." Caetano Veloso. "Brazilian Sensuality." Christopher Pillitz. *Brazil incarnate*. London: Networks Photographers, 2000, n/p.

(35). Paul Theroux. "Brazil Incarnate." Christopher Pillitz. *Brazil incarnate*. London: Networks Photographers, 2000, n/p.

(36). Christopher Pillitz. *Brazil incarnate*. London: Networks Photographers, 2000, n/p.

(37). On that issue, see Bendito Nunes. "O retorno à antropofagia." *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 51-57.

(38). Peggy Reeves Sanday. *Divine Hunger. Cannibalism as a Cultural System*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 3.

(39). "A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos (...). Na expressão de Colombo, *comian los hombres*. Não o faziam, porém, por gula ou fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade". Oswald de Andrade. *A crise da filosofia messiânica. A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora O Globo, 1990, p. 101.

(40). The anthropologist Carlos Fausto has considered Oswald de Andrade's metaphorical appropriation of the Tupi-guarani's ritual as fairly adequate: "As a metaphor anthropophagy seems to reveal a deep understanding of cannibalism as a practical and conceptual operation." Carlos Fausto. "Cinco séculos de carne de vaca. Antropofagia literal e antropofagia literária." João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (Eds.). *Anthropophagy Today?* Stanford University, 2000, p. 76.

(41). "Com a antropofagia, Oswald inventa e se converte no 'outro outro.' Abre um 'entre-lugar' nos trópicos, ocupado pelo intelectual de periferia no período pós-colonial, a meio termo entre o nacional e o global. Nem colonial nem indígena, o intelectual se torna um 'outro outro.'" David Jackson. "Novas receitas da cozinha cannibal. O "Manifesto antropófago" nos anos 90." João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (Eds.). *Anthropophagy Today?* Stanford University, 2000, p. 278.

(42). *Idem*, p. 278.

(43). Joachim du Bellay. *The Defense and Illustration of the French Language*.

London: J. M. Dent and Sons, 1939, p. 37.

--

Texto Introductorio al catálogo de la exposición *Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia.*

IVAM Centre Julio González.

Valencia, España. 26 de octubre de 2000 a 14 de enero de 2001.

Jorge Schwartz
Universidade de São Paulo

En *História do Brasil* (1932), libro de poesía de Murilo Mendes, leemos con sorpresa el poema de apertura: "Prefácio de Pinzón". En sus dos primeros versos proclama: "Quem descobriu a fazenda / Por San Tiago fomos nós". La afirmación, que remite a un debate histórico nunca resuelto, reivindica que el primer arribo europeo al Brasil fue logro de una expedición española. Ésta, bajo el comando del navegante Vicente Yáñez Pinzón, en enero de 1500 – es decir, cuatro meses antes de la fecha oficial del descubrimiento por parte de Pedro Alvares Cabral – habría remontado veinte leguas de la desembocadura del río Amazonas y descubierto la gran "hacienda".

En el transcurso del 2000, se realizó, en el ámbito del Parque Ibirapuera de la ciudad de São Paulo, espacio diseñado por Burle Marx, y en los pabellones construidos en su interior por Oscar Niemeyer, una exposición oficial con el nombre de "Mostra do Redescobrimento". En su título la idea de "re-descubrir" el Brasil no busca dirimir la referida controversia dándole preeminencia a la llegada de los hermanos Pinzón sobre la de Alvares Cabral. A través del prefijo, la sintaxis del título trata de resolver la delicada cuestión ideológica involucrada en la historia y en la terminología del así llamado "descubrimiento".

El IVAM también ofreció el mismo año una posibilidad de "redescubrimiento". En este caso, se trata del Brasil de las modernidades y de las vanguardias. El proyecto inicial de esta exposición retrospectiva, dedicada a las décadas más revolucionarias de la cultura y del arte brasileños de la primera mitad del siglo XX, no fue pensado como efeméride del V Centenario del descubrimiento y, afortunadamente, se vio realizado en el recorrido de las diez salas que el museo valenciano le cedió generosamente. En la estrategia museográfica ha sido posible ver las diversas etapas que condujeron a la definición de un "arte brasileño" que, a lo largo de las cuatro décadas propuestas (1920-1950), logró superar la espinosa cuestión de la dependencia cultural y crear su tradición a través de un lenguaje propio, que se abría camino hacia la consecución de un arte genuino y autónomo.

Concebida hacia fines de 1997, en conjunto con Juan Manuel Bonet y a partir del fervoroso entusiasmo de ese gran especialista en vanguardias internacionales, (1) la exposición se propuso desde el inicio un abordaje multicultural, que estableciese un diálogo y entrecruzamiento entre las diversas manifestaciones artísticas y culturales. En este sentido, representó un intento de retomar el espíritu pluriartístico de la "Semana de Arte Moderno" o "Semana del 22", espíritu que alentaba la creación de verdaderas redes de vasos comunicantes. Y el proyecto inicial también concebía esta exposición como una forma de llegar a los diversos "brasiles" que fueron representados representados en la muestra. La puesta en escena de casi 700 obras que representaron a 144 artistas y autores pertenecientes a más de 100 colecciones públicas y privadas, le abrió al público europeo la posibilidad de vivenciar un "redescubrimiento": una verdadera relectura, suscitada por la propia sintaxis de la exposición.

Su carácter interdisciplinario abarcó, a grandes rasgos, los tres momentos históricos decisivos que resolví privilegiar en nuestro recorrido cronológico: la revolución modernista de tendencia estetizante de los años veinte, el vuelco socializante que se produjo a partir de los treinta y el cambio de rumbo hacia un lenguaje abstracto, constructivista e internacionalista de los años cincuenta.

Nuestros *roaring twenties* vivieron inicialmente el movimiento *Pau-Brasil* y posteriormente la *Antropofagia*. Ésta constituyó el punto de partida, casi ineludible, de nuestra exposición. A inicios de los años setenta, la relectura del shakespeariano *Calibán* (nombre que es, sin duda, un derivado por asociación fónica de "caribe" y, también, anagrama de la palabra "caníbal"), difundida por la retórica antimperialista de Roberto Fernández Retamar, serviría de símbolo contra la dependencia cultural latinoamericana. Pero, ya en 1928, Oswald de Andrade se había inspirado en la tribu tupí para crear su propio Calibán: el indio antropófago que en vez de maldecir al colonizador, lo devora, incorporando así los atributos del enemigo para vencer las barreras de la alteridad. Por eso, en su Manifiesto Antropófago, Oswald de Andrade afirmaba: "Sólo me interesa lo que no es mío". Y por esta misma razón, el poeta paulista, frente a la inevitabilidad de lo europeo, invierte la mirada y tropicaliza la célebre duda hamletiana, para transformarla en el no menos memorable "Tupí or not tupí, that is the question", presente en el mismo Manifiesto. Esta fórmula podría considerarse la clave de nuestra exposición. Del banquete antropófago se nutrieron desde las vanguardias históricas hasta los movimientos de la poesía concreta, de la música tropicalista y del Cinema Novo. La vigencia del concepto es tal que, sesenta años más tarde, se convirtió en tema central de la XXIV Bienal de São Paulo (1998) y hoy es, como dijimos, punto de partida de "Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia".

En la famosa conferencia de 1942 (reproducida en la parte documental del catálogo), Mário de Andrade afirma que "vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia artística del país registra". (2) Si el gran pensador de la cultura brasileña de la primera mitad del siglo, muerto prematuramente en 1945, hubiese llegado a la inauguración de Brasilia, seguramente hubiera extendido a algunas décadas más el concepto de "orgía intelectual" que atribuía a los años veinte. Uno de nuestros propósitos es que esta metáfora unificadora de libido e intelecto apareciese representada en la riqueza y diversidad de los materiales originales presentes en la exposición: pinturas, grabados, bocetos, manifiestos, libros, revistas, catálogos, programas, manuscritos, fotografías, películas (artísticas y documentales), carteles de cine, partituras, caligramas, ropas de época, tapices, plantas arquitectónicas y maquetas. A esta "producción interna" se contrapuso una "externa" que la completa: la que pertenece al vasto elenco de "miradas extranjeras" (Paul Claudel, Darius Milhaud, Marinetti, Blaise Cendrars, Le Corbusier, Levi-Strauss, Elizabeth Bishop, Ungaretti & Orson Welles).

El equipo de cinco subcomisarios y un *designer* que a lo largo de los últimos tres años montó la exposición, en función de respetar el propósito inicial de suscitar un diálogo entre los diversos segmentos, concibió la escenografía de las salas como un lenguaje multidisciplinario. (3) Fue así posible establecer vínculos entre el nativismo precolombino de la pintura de Rego Monteiro y los clásicos de la literatura antropófaga (Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Raul Bopp) que, a su vez, se espejan directamente en la pintura pau-brasil y antropófaga de Tarsila do Amaral. Ésta, por su parte, repercute de forma indirecta en los proyectos utópicos de la arquitectura de Flávio de Carvalho cuya obra también está en sintonía con la arquitectura modernista de Gregori Warchavchik en la que las líneas constructivistas remiten, en la provinciana São Paulo de

los años veinte, a la ciudad futurista de la película de Kemeny, *São Paulo Sinfonia da Metrópole*(1929). Otro ejemplo de estas interlocuciones imaginarias ha sido, hacia fines de la década del cuarenta, el rigor constructivo del poeta João Cabral de Melo Neto que se aproxima al proyecto de la poesía concreta y que, a su vez, se identifica con el lenguaje de la arquitectura de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, línea que tiene inicio en los años treinta y culmina con el proyecto que diseña la ciudad de Brasilia. Éste, por su parte, incluye – para su inauguración – la *Sinfonía da Alvorada* (1961), cuyos compositores llegarán a ser dos monstruos sagrados de la *bossa nova* en los años sesenta: Vinícius de Moraes y Tom Jobim.

Otro ejemplo del diálogo multidisciplinario lo constituye el caballete de hormigón y cristal que sostiene al "Abaporu" de Tarsila do Amaral, de 1928, creado por Lina Bo Bardi en 1963 y que fue colocado estratégicamente al inicio del recorrido de la exposición. La intersección ha sido intencional, pues permitió anticipar en tres décadas y media la presencia de la arquitecta italiana en el Brasil y también proyectar - con la cronología invertida - un diálogo entre su obra y las líneas de trabajo presentes en los proyectos de Warchavchik, de Le Corbusier, de Burle Marx y del propio Niemeyer. Pero lo que denominamos interlocución y pluralismo está presente en la propia metáfora de la antropofagia que puede entenderse como un proceso de apropiación o de hibridización cultural.

Además de los esfuerzos abocados a producir este efecto polifónico, el equipo de trabajo se propuso retomar la idea de Mário de Andrade: representar las diversas modernidades brasileñas de forma "desregionalizada" para evitar caer en la tradicional perspectiva hegemónica perteneciente al eje Río/São Paulo. En este sentido, el

extraordinario panel de Cícero Dias, *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-1929) nos remite a una vanguardia concebida a partir de la mirada del Nordeste, región del Brasil compuesta por nueve estados, entre ellos Pernambuco y Bahía. Se trata de la misma región que durante la década del treinta produce toda una corriente literaria de impronta realista y ve nacer los revolucionarios estudios del sociólogo Gilberto Freyre. La región bahiana quedará eternizada en la letra de Jorge Amado, pero también plasmará la perspectiva de las retinas fotográficas de Pierre Verger y de Marcel Gautherot y la lente magistral de Orson Welles, cuya película *It's all true* fue filmada en Ceará y en Bahía (1942). Este regionalismo, con tantos contrastes internos, se contrapone a toda una literatura urbana iniciada en los veinte a través de la obra de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antonio de Alcântara Machado y otros. Dos décadas más tarde, la continuidad de la mirada sobre São Paulo se extiende en la fotografía de Hildegard Rosenthal y del antropólogo Claude Lévi-Strauss. Lejos de la apología futurista presente en la película de Kemeny, lo que nos revela la cámara de estos extranjeros es la convivencia pacífica y paradójica entre las escenas interioranas, típicas de los suburbios, y la verticalidad que ya prefiguraba lo que llegaría a ser la megalópolis paulista.

Además de las diversidades regionales, mereció nuestra atención la pluralidad de líneas ideológicas generadas por una misma matriz modernista que va desde los ecos europeos del expresionismo presentes en Anita Malfatti y Lasar Segall – inclusive con proyectos que oponen fuerte contraste a la orientación estetizante de la vanguardia parisina de Tarsila do Amaral – hasta culminar en la etapa antropofágica de Oswald de Andrade. Paralelamente, se desarrollaron proyectos nacionalistas que, por un lado revelan un ansia de "brasilidad" inspirada en tradiciones indígenas y afrobrasileñas o en expresiones en las cuales la exaltación de lo local revela una intolerancia hacia lo

extranjero, intolerancia que desemboca en tendencias de orientación fascista. En el pasaje de los años veinte a los treinta, en detrimento de la experimentación, se comprueba la politización del arte y de la literatura. Las cubiertas de los libros son altamente reveladoras de este movimiento: se pasa de un verdadero festín de formas y colores – del *design* creativo y desafiador – al enfoque "serio" y comprometido de las causas sociales, captadas con extraordinaria sensibilidad, por ejemplo, por la pintura de Cândido Portinari y los grabados de Lívio Abramo.

Algunos de los protagonistas de esta exposición han superado sus propias cronologías o los límites temporales que nosotros mismos, aún sin quererlo, les hemos impuesto. Éste es el caso de Rego Monteiro, cuya presencia anticipa tempranamente a los antropófagos en el inicio de los años veinte y resurge, en los cuarenta, con los *Poemas de bolso* (1941) y, nuevamente, hacia fines de los cincuenta, con sus caligramas, obra que pone al autor en sintonía con la producción de la poesía concreta de ese mismo período. Otro ejemplo que supera cualquier categoría temporal es el de Flávio de Carvalho. Éste surge hacia fines de los años veinte con notables proyectos de arquitectura, cuyos rasgos expresionistas se extienden también a su pintura inconfundible. En 1930 se presenta como "delegado antropófago" en el IV Congreso Panamericano de Arquitectos; en 1931 ilustra la bella cubierta de *Cobra Norato*, de Raul Bopp y, pocos años después, organiza el "Terceiro Salão de Maio", cuando escribe su manifiesto en la revista *RASM* de 1939, publicada con cubierta metálica. Como un verdadero personaje polimorfo, escapa a cualquier definición. Arquitecto, periodista, escritor, pintor, escultor, dramaturgo, promotor de artes, desfila por las calles de São Paulo luciendo el polémico "New look" (1956): el traje compuesto por falda y blusa – también en exposición – diseñado para adecuarse a las necesidades del hombre de los trópicos. De esta forma, se transforma en

precursor de los *happenings* de la década siguiente. Vanguardista permanente, continúa hasta hoy mereciendo el título de heredero de la ideología antropófaga.

La idea de haber introducido en esa exposición un módulo especial con las presencias extranjeras se tornó esencial para restaurar un diálogo con las voces que arribaron al Brasil. Con pesos diferenciados las influencias fueron recíprocas: leemos a Cendrars en Oswald de Andrade y viceversa; vemos el expresionismo alemán en Anita Malfatti y en Lasar Segall y el cubo-futurismo francés en Tarsila; oímos a Ernesto Nazaré en Darius Milhaud y reconocemos linajes africanos en la música de Villa-Lobos y en la fotografía de Pierre Verger. Resta decir que las presencias de lo que denominamos propositalmente "Traductores de brasil", diseminadas a lo largo de toda la exposición, representan verdaderos momentos de intervención que reorganizan el sentido de la misma.

Finalmente, por su importancia en la poesía brasileña de este siglo y por los intensos vínculos con el arte y la literatura de España, João Cabral de Melo Neto, un traductor del Brasil en ese país, también recibió tratamiento especial en nuestro itinerario.

Apenas para finalizar: en menos de seis meses, la exposición fue visitada por aproximadamente 60.000 personas, y 7.500 niños en el sector didáctico de la exposición. Será reeditada en el Brasil, en el Museu de Arte Brasileira / FAAP (São Paulo), en octubre de 2002, como parte de las conmemoraciones de los ochenta años de la Semana del 22.

La escala final, será el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), de marzo a junio de 2003.

Notas

(1). Autor, entre otros, del *Diccionario de las Vanguardias de España. 1907-1936*. Madri: Alianza Editorial, 1995.

(2). Mário de Andrade, "El movimiento modernista", en el catálogo *Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia*. Valencia: Ivam Centre Julio González, pp. 469-477.

(3). Son ellos Annateresa Fabris (en Artes Plásticas), Jorge Schwartz (en Literatura y Fotografía), Jean-Claude Bernardet (en Cine), José Miguel Wisnik (en Música), Carlos Augusto Calil (en Presencias Extranjeras), Carlos FerreiraMartins (en Arquitectura) y el arquitecto y *designer* de la exposición, Pedro Mendes da Rocha. Fueron además invitados para contribuir con ensayos Juan Manuel Bonet, Eduardo Subirats y Rubens Fernandes Junior.

La cosa primero, el hombre después.

Sobre la *cosalogía* en la vanguardia hispánica*

Harald Wentzlaff-Eggebert
Friedrich-Schiller-Universität, Jena

En primer lugar voy a presentar algunos fenómenos bastante significativos y llamativos de la vanguardia hispánica, para después considerarlos en su contexto e intentar demostrar que se nutren de una misma fuente.

Ramón Gómez de la Serna

Las grandes locomotoras de vapor orinan sencillamente en la vía; y cuando se van se ve el gran charco que han dejado, tibio, con su vaho correspondiente.

La cuartilla es una bella materia llena de luz lunar, una materia noble como la plata, digna de que la trabajemos con esmero y talento. (1)

Estos son dos de los innumerables textos aforísticos, que Ramón Gómez de la Serna publicó desde 1910 hasta su muerte. El mismo inventó la etiqueta de *greguerías* para las muchas colecciones que publicó durante toda su vida. Pero en el fondo, las *greguerías* impregnan toda su voluminosa obra, ya que atomizan y fragmentarizan también su prosa restante: los textos autobiográficos, las novelas y los dramas.

El trabajo pionero sobre Ramón y las cosas es el libro de Rodolfo Cardona, del año 1957, ya que contiene un capítulo extremadamente esclarecedor "Ramón and the

world of things" (1957: 113-130). Ahí, Cardona explica 1., que Gómez de la Serna -a raíz de los conocimientos de la física atómica- considera todos los ámbitos de la naturaleza, incluidos los llamados seres inanimados, "universos de átomos, con sus electrones y protones y los otros *ones*", lo que quiere decir que también a las cosas las considera seres vivos; 2., que no le interesa tanto revalorizar el status de las cosas, sino entenderlas y entendernos mismos como cosas; 3., que todas las cosas son iguales, que sienten, tienen alma y están en relación unas con otras; 4., que por un lado las cosas, como parte de nuestro mundo de experiencia exterior, influyen sobre nuestro mundo interior, y así forman parte de nuestra alma, pero que por otra parte, nuestro mundo de experiencia equivale para nosotros en última instancia "al mundo": es decir, el mundo está en nuestra alma, como nuestra alma está en el mundo.

En 1963, el año de la muerte de Gómez de la Serna, José Camón Aznar, por su parte, elogió el "descubrimiento de las cosas"; como uno de los mayores logros de esa cabeza genial e independiente. (2) (Camón Aznar 1963: 9). Afirma, que Gómez de la Serna ha conseguido "captar el espíritu oculto de las cosas", partiendo de la base de que en el mundo, donde todos los elementos están en relación unos con otros, es el hombre precisamente el que se siente cada vez más solo y abandonado. Cuanto menos atado se sienta a una comunidad humana, cuanto más se convierta, por tanto, en cosa y con ello en parte de la inmovilidad que le rodea, más entrará el hombre en una intensa relación con el mundo tangible de las cosas. (Camón Aznar 1963: 10). Las greguerías establecerían la existencia de un gran número de dichas relaciones del hombre con las cosas y desvelarían el secreto de las afinidades ocultas de las cosas entre ellas, sobre todo entre las que estamos acostumbrados a considerar totalmente ajenas: "El mundo aparece entretejido por una red de semejanzas y de complementos en criaturas alejadas que

constituye su espíritu." (Camón Aznar 1963:10-11). Al mismo tiempo, Gómez de la Serna respetaría la autonomía y el perfil propio, es decir, la dignidad de lo otro que él busca transmitir lingüísticamente en su forma singular y específica. No cabe duda de que le interesa la individualidad de las cosas, de tal manera que el universo de las greguerías no parece estar sometido a un proceso ideológico, sino que se presenta como un mosaico de puros caprichos de la naturaleza. Añade Camón Aznar que, además, antes no se tenía en cuenta de las cosas más que una sola cara, aquella que le importaba al observador, o en su caso al usuario. Ramón habría liberado a las cosas de su mera existencia decorativa, desenmascarando convenciones y haciéndonos sentir la dignidad de cada cosa como ente inconfundible, que como tal cosa se ha ganado el ser objeto de nuestra reflexión: "[Gómez de la Serna] ha decidido de entrada que las sillas se mueven, que todas las cosas viven por sí solas, por sí mismas." (Umbral 1978: 225; cf. Cardona 1957: 126). Incluso el famoso acueducto romano de Segovia renace otra vez bajo su pluma. Su caracterización se consigue sin necesidad de ninguna certificación oficial o histórica.

Finalmente, las greguerías dan la impresión de que Gómez de la Serna ve la tierra desde otra estrella, y desde la distancia puede establecer semejanzas entre cosas que en principio no tienen nada que ver unas con otras. Con ello, piensa Camón Aznar, se ha anticipado claramente al surrealismo: (3) "No está comprometido más que con su decisión de recrear el mundo colocando a cada cosa no donde el hombre ha dispuesto, sino donde exige su dignidad." (Camón Aznar 1963:13).

A principios de los años ochenta la investigación volvió a traer a un primer plano esa simpatía singular que Gómez de la Serna sentía por la vida oculta, sobre todo de los objetos de uso diario, y así nació el concepto de *cosalogía* para su "poética de lo

no poético", es decir para su "entendimiento sentimental con las cosas más humildes y triviales de nuestro tiempo." (4) (Garrido 1982; cf. López 1983). Para explicar la revalorización del objeto y la desvalorización del sujeto los estudiosos suelen remitirse ahora -entre otros- al psicoanálisis de Freud y al hecho con él relacionado de que el respetable sujeto, por su parte, se convierte por primera vez en objeto. Por consiguiente, los desarrollos y cambios psíquicos y mentales son materia de investigación científica, exactamente igual que cualquier cosa que esté fuera del yo. Además, se recuerda que la distancia entre el sujeto y el objeto se reduce también debido a que los objetos se convierten en máquinas cada vez más complicadas y perfectas, que superan al hombre en muchos aspectos: así lo demuestra Agustín Sánchez Vidal en su artículo con el significativo título "Extrañamiento e identidad de *su majestad el yo* al *éxtasis de los objetos*." (Sánchez Vidal 1982: 54). (5) Finalmente se pone en juego la coetánea sociedad industrial con el consumismo y la mentalidad del despilfarro incipientes, así como la situación anónima del trabajador -ya sólo rodeado por máquinas-, (6) dejando aparte la tecnoeuforia del futurismo (Cano Ballesta 1981).

Parece por tanto plausible suponer que muchos de los vanguardistas de principios de siglo se adhieran a la idea, de que las cosas se desligarían del hombre, se harían independientes y más difíciles de dominar. Gómez de la Serna por lo menos llega a la aceptación de la igualdad entre el hombre y la cosa (7); aceptación que ya vio Cardona (1957: 127) y que en los últimos años ha puesto en el centro de su investigación sobre todo César Nicolás (1999). Según lo dicho, para Gómez de la Serna nuestras relaciones con otros hombres no se diferencian prácticamente nada de aquellas con los objetos, simplemente están revestidas de gestos de cortesía. Dice en su artículo "Las cosas y el ello"; de 1934: "Hay un contraste en los objetos que son casi yo mismo, el enigma puesto

enfrente, mientras nosotros somos objetos para los demás seres, aunque otra cosa nos diga su cortesía. Por eso podemos hermanar con el objeto y su misterio." (Gómez de la Serna 1988: 173). Este secreto lo transmitirían también con mucho gusto las cosas, su manera de hablar sería sin embargo incompatible con la nuestra: "Las cosas nos quieren decir algo pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden hacer ese acto demasiado pequeño de centrar por una sola boca una sola clase de lengua." (Gómez de la Serna 1988: 176). Aun llega más lejos, ya que la ternura que él aporta en su relación con las cosas, no la encuentra en las relaciones entre seres humanos. De la misma manera que otros se creen protectores de animales, él se ve a sí mismo como un protector de las cosas: "Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí. Así como hay el protector de animales, yo soy el protector de las cosas." (Gómez de la Serna 1988: 173). Por otro lado, ya en 1918 afirma como premisa de su postura frente a los hombres: "Todo depende, en mi expresión, de que os miro como muerto que ve a los muertos [...]", (8) es decir, con serenidad y desde la distancia, pero también de modo abierto y sincero -una clara renuncia al desbordamiento emocional del yo romántico.

Oliverio Gironde

La misma renuncia a cualquier forma de interioridad caracteriza también los apuntes de viaje de su buen amigo, el argentino Oliverio Gironde, que une todavía más directamente la distancia frente al hombre con la cercanía comprensiva de las cosas. Un ejemplo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicado por primera vez en 1922 (Gironde 1984: 22).

Apunte Callejero

*En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos
bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido
de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un
quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una
ventana.*

*Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los
transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan
lleno que tengo miedo de estallar ... Necesitaría dejar algún
lastre sobre la vereda ...*

*Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de
pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.*

En primer lugar, hay que señalar que aquí las cosas y los hombres están tratados por igual, lo que se desprende especialmente de la frase: "Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas." Los transeúntes se presentan sin diferenciación ninguna en una misma serie con quioscos y faroles. Pero incluso los mismos hombres se descomponen en partículas: (9) los senos pasan en busca de algo, las sombras se separan del cuerpo, así como el ruido de los coches destiñe las hojas de los árboles. En suma, todo un mundo de partículas dinámicas que desgastan la capacidad de aprehensión del observador, que lo superan y finalmente lo dejan al margen.

Ramón del Valle Inclán

Los textos de Gómez de la Serna y Gironde están claramente marcados por el humor, lo que le deja abierta la posibilidad al lector confundido, de considerar esta

inversión de la escala de valores en perjuicio de los hombres (y en favor de las cosas) como una nueva técnica extravagante de representación. En los textos de Valle-Inclán, a partir de 1920, esto no es posible. En este autor, en lugar del humor aparece en escena la deformación grotesca de la escritura esperpéntica -creada y etiquetada por él de esta manera-, que precisamente no afecta a las cosas, sino a los hombres atrapados en órdenes de valores y normas de comportamiento anticuados. Si Gómez de la Serna había dicho en 1918 de los hombres que los trataba como si fuera un muerto que mirara a otros muertos, dicha declaración está al mismo nivel que la de Valle-Inclán de 1921, según la cual su escritura debía asemejarse a las conversaciones de los muertos, que se cuentan historias de los vivos, las que, necesariamente, carecerían de todo tipo de simpatía: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Porque ya son inmortales." (Valle-Inclán 1992: 126)

(10)

Sin embargo, la infinita distancia interior del autor con respecto a sus personajes es sólo uno de los pilares sobre los que se funda la teoría del esperpento. El otro es la concepción de las figuras dramáticas como deformación de los héroes clásicos; concepción que responde a la situación política y social del momento. Así lo confirma la famosa declaración: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada." (Valle-Inclán 1998: 162) (11) A esta deformación se llega en los textos especialmente a través de la reducción de los hombres a miembros aislados del cuerpo, así como a través de la equiparación con animales, máscaras, marionetas y muñecos de guiñol. (12) Los seres humanos y sus relaciones aparecen dirigidos por los

instintos o por una fuerza desconocida: los impulsos más bajos, caducados órdenes de valores y entumecidos mecanismos sociales los tienen atrapados.

Que los hombres sean caricaturas de sí mismos, que aparezcan dibujados como autómatas apáticos y por tanto como objetos susceptibles de ser formados es sólo una cara de la moneda. La otra consiste en que esa misma mirada distanciada -ya sea desde la inmortalidad, o desde otra estrella- también abarca los alrededores de cada individuo y de los hombres en general; estos contornos, sin embargo, no los considera de ninguna manera pervertidos, sino parte de un cosmos que descansa en sí mismo y que es, en último término, un cosmos armónico. Esto se demuestra ya en la primera acotación escénica -o mejor dicho descripción escénica- al comienzo del esperpento de *Los cuernos de Don Friolera*:

San Fernando de Cabo Estrivel: una ciudad empingorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco. El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra. A la puerta de la garita con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete –Don Friolera–. Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita: Por el ventanillo asesta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge turulato, y espanta los ojos leyendo el papel. (Valle-Inclán 1992: 133)

Se trata de una descripción detallada, con alusiones a fenómenos naturales, así como a las singularidades de la ciudad portuaria, incluyendo los olores y los ruidos - primero a larga distancia. Pero luego el observador ficticio se va acercando, o mejor dicho, como si tuviera unos prismáticos se va trayendo detalles. Después comienza a hablar del personaje que da nombre a la obra, pero mencionando simplemente "la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete -Don Friolera-". Solamente llegamos a saber, por tanto, lo que se puede ver desde fuera. Es decir, los hombres en esta escena no merecen ningún tipo de atención especial en comparación con otros elementos de la ciudad portuaria. Esto queda especialmente claro en la frase que concierne a la beata cotillona y chismosa que en este drama de honor, a través de sus sospechas pondrá en marcha el mortal alud. Doña Tadea Calderón no es presentada como una persona sino desde la perspectiva de un observador sagaz, que lo ve todo desde fuera, y que dice: "Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita". Así como la sombra está aquí personificada, se humanizará poco después la piedra que transporta la inculpación anónima. Por otro lado, en la frase final que concierne al comportamiento de Don Friolera, se (nos) vuelve a informar sólo de aquello que podría percibir un espectador: que turulato se agacha a recoger la piedra con el escrito y que abre los ojos atónito al leerlo. No se dice nada de sus sentimientos, sino que a partir de su comportamiento debemos sacar las conclusiones pertinentes. Es decir, no hay ningún tratamiento especial para el protagonista. En lugar de eso, una observación desde el exterior, que lo muestra primero como un ensamblaje de partes independientes, después comparable a un animal y por último como alguien que solamente reacciona ante los actos de otros.

Valle-Inclán deja claro en el prólogo a *Los cuernos de Don Friolera*, que ya no se imagina al futuro autor de teatro como alguien -que al igual que Shakespeare- se haga

partícipe de las pasiones y conflictos de sus personajes, cuyo corazón lata con ellos; sino como alguien que se ríe a mandíbula batiente, desde una clara superioridad, del espectáculo de sus enredos y conflictos pasionales. Consecuentemente, Valle-Inclán presenta el suceso dramático como prueba de la falta de perspicacia y perspectiva de los hombres, debido a lo cual no tienen derecho a un papel especial dentro de la creación divina. Sólo el autor mismo posee esta perspicacia y perspectiva. Para él, el suceso no está fundamentalmente caracterizado por personajes activos, sino que se le ofrece como ejemplo de los conflictos de intereses mezquinos y mundanos, en un ambiente típicamente rural. Esta limitación -tan en contraste con el animado contexto- es lo que el autor quiere denunciar, en lugar de conseguir que nos interese por los conflictos mismos, que nos llegan solamente refractados por una conciencia superior.

Esta refracción se refleja ya en el *dramatis personae*, ya que aquí los personajes muchas veces se presentan o bien agrupados, o bien acompañados de adjetivos calificativos. Cuando don Juan es presentado como "Pachequín, barbero marchoso"; queda igualmente descalificado como la boca propagadora de rumores, que es anunciada como "Doña Tadea, beata cotillona". Está claro que ni el uno ni el otro están concebidos como individuos inconfundibles sino como caricaturas representativas de debilidades típicamente humanas. Cuando un poco más adelante en el *dramatis personae*, los tres tenientes junto con el coronel y su esposa no merecen más que una única entrada -"Los tenientes Don Lauro Roriroso, Don Gabino Campero y Don Mateo Cardona, el coronel y la coronela";- no se puede pasar por alto la intención de reducir a los cinco personajes a la función que desempeñan dentro de la sociedad. Dado que en esta misma relación de personajes aparecen "Martín, el perrillo de lanas"; y "Una cotorra", la

intención de degradar al individuo, como ser humano, es más que evidente.

Resumen provisional

¿Son Gómez de la Serna, Girondo y Valle-Inclán simplemente tres casos aislados - aunque de peso importante? Las indicaciones de Christopher Maurer sobre la existencia de elementos análogos en Antonio Machado y Pedro Salinas, así como en Guillermo de Torre, Alberti, García Lorca, Moreno Villa y naturalmente Ortega y Gasset nos demuestran lo contrario. (Maurer 1991; cf. Ferrer Solá 1991 y Martín Casamitjana 1996). Según Ortega, el arte de vanguardia se caracteriza precisamente por no manifestar ningún interés especial hacia el hombre. Parece, pues, que en un principio se trata de un rasgo caracterizador de los movimientos de vanguardia hispánicos, que adoptaron impulsos decisivos del ámbito de las artes plásticas (13) y se desarrollaron en cierto modo sincrónicamente con el cine, que se estaba gestando en aquel tiempo. En el cine, de hecho, se puede prestar mayor atención al mundo que rodea al hombre que en la literatura o el teatro, además de que los objetos particulares pueden ser traídos a escena de manera más inmediata, causando por tanto mayor impresión. Cyril Brian Morris ha llamado la atención sobre este hecho, citando a Valle-Inclán entre otros, dado que éste, a propósito del cine mudo, ya en 1922 habló de la gran fuerza inmediata y portadora de sentido que poseen sus imágenes, poniéndose así de acuerdo con lo dicho por Jean Epstein: "A l' écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les mouvements signifient." (14) Precisamente el nombrar a los animales en el *dramatis personae*, y su aparición posterior en escena -lo que contribuye a limitar la representabilidad de la obra-, pueden ser vistos como prueba de que Valle-Inclán se dejó

inspirar por las posibilidades del cine mudo. (15) Lo que no impide que su visión del mundo, de hecho, haya que explicarla como una fusión muy peculiar de experiencias místicas con una progresiva amargura ante la situación sociopolítica de España.

Antes de intentar insertar los fenómenos hasta ahora comentados dentro de un cuadro más amplio, voy a resumir en cinco puntos las opiniones hasta hoy expuestas acerca de la cosalogía en el ámbito hispánico.

1. En estrecha relación con el avanzado proceso de industrialización está el hecho de que el mundo de las cosas es cada vez más diverso; las cosas se independizan del hombre y le sugieren al mismo tiempo ser sus acompañantes indispensables (López 1983: 362).

2. Gómez de la Serna reacciona ante este hecho con una incesante producción de greguerías, que llegan a convertirse en una especie de "enciclopedia de las cosas" (Cardona 1957: 129; López 1983: 363) dotándoles de vida y asignándoles una gran diversidad de rasgos humanos (Helmich 1982: 76-80).

3. Girondo retoma este arte escriturario de las greguerías, acentuando por un lado la acción independiente y la dinámica propia de las cosas, dejando entrever por otro lado la lúdica superioridad del inventor o creador de las atribuciones inesperadas.

4. La superioridad es también una característica del papel autónomo que Valle-Inclán postula para el autor del esperpento. Pero esta superioridad del conocimiento está ligada en él al abismal y profundo menosprecio que siente hacia la situación reinante en España. De esto se nutre la deformación grotesca en sus piezas, que se sirve de la

cosificación y animalización de comportamientos humanos (Wentzlaff-Eggebert 1998: 186-194).

5. La revalorización de la naturaleza inanimada que se produce en el cine encuentra su equivalente en las obras dramáticas de Valle-Inclán. Por otro lado parece que no existe ninguna relación directa entre la simpatía de Gómez de la Serna por las cosas y la degradación de los personajes en el esperpento.

Mirando retrospectivamente a la vanguardia desde el punto de vista de un siglo XXI que empieza, se nos plantea la pregunta sobre el fundamento de los diferentes aspectos hasta ahora apuntados. Lo más lógico sería suponer que esta simpatía hacia las cosas y su revalorización frente a los hombres estaba relacionada con el desprecio combativo -propio de los movimientos históricos de vanguardia- hacia la idiosincrasia burguesa y su arte correspondiente. En Gómez de la Serna lo subversivo se encontraría en el hecho de que para él "el mundo es un gran montón de cosas, situaciones, personas e impresiones", y ya no hay ni rastro "de un preestablecido y eterno canon de puntos de referencia", por lo que los diferentes fenómenos no se dejan agrupar más según los criterios tradicionales como el decoro y el buen gusto (Daus 1971: 102). Por ello, Ramón puede publicar colecciones de greguerías sobre temas hasta entonces tabú como el circo, el rastro o los pechos femeninos. (16) También su manía de «poblar» su cuarto con los objetos más heterogéneos, es decir, crearse su propio «mundo de las cosas», se debe interpretar sin duda como desprendimiento del mundo burgués convencional a través de uno creado por él mismo y adecuado personalmente a él. (17) En palabras de Ronald Daus (1971: 107): "Ramón no ha olvidado en ningún momento que siempre lo *común* le ha parecido sinónimo de lo *burgués*. La greguería es para él una variante de una literatura

inequívocamente *no* burguesa. De ello resulta en la práctica una doble intención no coordinada por el autor: en primer lugar y sobre todo, Ramón quiere crear para él personalmente un mundo nuevo, pero también le gustaría, como Mefistófeles, agitar la conciencia -aferrada a sus certezas- del lector, su inevitable interlocutor".

Y eso es lo que hace cuando anuncia que para él un clavo o un cenicero pueden encerrar en sí mismos los secretos del universo, aunque no nos los pongan delante de las narices: "Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero, son elementos filosofales, claves de universo, sino que guardando la incógnita suprema de por qué lo son. Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotal." (Gómez de la Serna 1988: 175)

Lo que se puede llamar «superación» de lo burgués en Gómez de la Serna, en Valle-Inclán se convierte en una actitud netamente «antiburguesa». Por eso, hay que acercar a Valle-Inclán más bien a estos otros escritores europeos como Kafka, los cuales, según López (1983: 363), "no humanizan el universo de las cosas, sino que, por el contrario, cosifican el territorio humano a través de lúgubres alegorías".

Por último habría que abordar la pregunta, en qué medida los aspectos de la cosalogía aquí comentados pueden ser entendidos como etapas de un camino, que alcanza su punto culminante con el *nouveau roman*, donde las relaciones entre el héroe novelesco y las cosas se presentan "en forma de una desaparición más o menos radical del personaje y de un correspondiente aumento de la autonomía de las cosas" (Goldmann 1970: 204-205).

Las cosas en el cine

¿Cómo se deja determinar cualitativa y más exactamente esta nueva dimensión, que se atribuye de manera tan evidente a las cosas? Hasta ahora ha sido más claramente definida en relación con el entonces nuevo medio de comunicación, el cine. Ansón (1994: 50) lo trae a colación con la siguiente observación: "El cine evidencia una nueva dimensión física para las cosas, además de conceptual y estética.". El cine se construye sobre el puro valor plástico de los objetos, independientemente de su significado común. Esto le es posible porque se comunica con imágenes y estas imágenes escogen e individualizan elementos de la realidad. Gracias a esta capacidad de poder aislar cada escogido detalle, cada imagen dota a este detalle de un sentido imprevisible: "[La ilusión de la imagen cinematográfica] crea un mundo sin necesidad, donde todo es posible y que así, como virtual, se presenta ante la mirada expectante." (Nieto Nuño 1998: 53; cf. Monegal 1997: 152-153). O con las palabras de Ansón (1994: 51), que resume las ideas de Jean Epstein: "En las imágenes, el verdadero centro de interés, la más importante fuente de significación son los objetos."

Según Ansón se está difundiendo una conciencia fragmentaria del mundo, en la que cada cosa adopta rasgos de un individuo: "Arrebatado a la unidad primera, el objeto se implanta como elemento insoslayable y necesario." Los objetos llevan a cabo esta tarea energicamente, tanto en la vida diaria, como en la literatura y en el arte. Así, según Ansón, "cada objeto, cada imagen, constituida en ámbito absoluto", se convierte en una unidad dotada de sentido, capaz de adquirir en una historia narrada el mismo significado que un personaje adicional. El objeto se hace valer a sí mismo, o bien (si se da el caso) se hace valer a través del arte, sin relación relevante con su uso mundano. Este es también el

objetivo tanto del joven Luis Buñuel (18), como del Dalí (19) de los años 1927-1929. Ambos aceptan una existencia propia de los objetos, independiente de la de los hombres, pero comparable con ella, por lo que ya no son objetos, sino cosas independientes.

El surrealismo y las cosas

Aquí se vislumbran claras diferencias en la concepción de los objetos con el surrealismo francés, así como con los predecesores Marcel Duchamp y Man Ray: la rueda montada sobre un taburete, obra de Duchamp de 1913, no está ahí para cobrarse la importancia que se merece como tal rueda, sino que está pensada como, según Clébert (1996: 218) "objet de réflexion"; para el observador. La rueda se convierte en un medio para suscitar la reflexión, por lo que todos los ready-mades -ya sea sólo a través de un título inesperado- parecen extraños. La rueda no está simplemente ahí, sino que está montada sobre un taburete y el famoso secador de botellas aparece como un erizo. No solamente las planchas de Man Ray, cuyas superficies están armadas con clavos, muestran que se trata en última instancia de un "choc de surprise illogique" (Clébert 1996: 415). A partir de 1923/24 André Breton se interesó por esos *objets rêvés*, pero este interés no está dirigido expresamente a objetos, con los que él personalmente se compenetra, sino a aquellos que le irritan, porque parecen problemáticos y misteriosos. Hasta los años 30 no comienza un significativo interés -cuantitativa y cualitativamente hablando- del surrealismo por los objetos, a los que se atribuye "une vertu quasi magique" (Clébert 1996: 418), que desencadena en los hombres una inclinación casi fetichista. (20)

Mientras, a partir de ahora, Dalí y los surrealistas se interesan por las diferentes fases de apropiación de estos objetos con carácter mágico por parte del hombre, en las

consideraciones iniciales -en relación con el cine mudo- ocupaba otra cosa el primer plano: la abolición de la referencialidad, ya que la anulación del contexto cancelaría la entrada al entendimiento lógico y así podría servir como base para una nueva semántica. De acuerdo con esto, en 1916, Max Jacob define en el prólogo a *Le Cornet à dés* el poema como un "objet construit"; y añade: "Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut faire avec la réalité". Un año más tarde escribiría Pierre Reverdy: "Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle." (Ansón 1994: 52).

Vicente Huidobro, el creacionismo y la deixis vanguardista

De esta manera hemos llegado otra vez a los inicios de las vanguardias hispánicas, aunque no se trata esta vez de Gómez de la Serna, sino de Vicente Huidobro. Huidobro era amigo íntimo -y después encarnizado enemigo- de Pierre Reverdy, y los dos eran miembros del grupo cubista en torno a la revista *Nord-Sud*. (21) Huidobro nunca se cansó de repetir que sus ideas poetológicas fundamentales nacieron a partir de 1912 en Latinoamérica y que las llevó a París en 1916. (22) (Cf. Costa 1981). La base de su creacionismo hay que verla en la distinción entre una primera y una segunda creación. Para el poeta, que debe considerarse otro dios, la primera creación es una simple acumulación de objetos, o bien de materiales, de los que hace una selección y -en un acto de creación propia- forma algo categóricamente nuevo: "Sólo para nosotros // Viven todas las cosas bajo el Sol", dice en su poesía "Arte poética" de 1916 (Huidobro 1976: I, 219). En esta frase se esconde una vez más la afirmación de que todas las cosas son animadas,

unida en Huidobro a la pretensión más bien tradicionalista del poeta de seleccionar libremente algunos de los elementos equivalentes de la primera creación, y a partir de ellos hacer un "objet construit" autoreferencial, para lo que le capacita la unión específica de su alma con el alma de las cosas. "Y creo firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas", escribió ya en 1914 (Huidobro 1976: I, 658). Las cosas, sin embargo, no deben ser nombradas en la poesía, ni tampoco descritas o evocadas, sino que deben constituir, como objetos, parte del texto. Así se debe entender la llamada de Huidobro a los poetas: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! // Hacedla florecer en el poema" (Huidobro 1976: I, 219). En la poesía creacionista, de la que está desterrado todo lo que narra o describe, las cosas deben nacer nuevamente, deben poder desplegarse libremente. Cuan a menudo estas poesías son dominadas por las cosas, se trasluce en ellas a través de la tendencia a la nominalización, es decir, el dominio de los sustantivos y por tanto de los objetos, como también a través del hecho de que las metáforas han dejado de simbolizar una cosa con ayuda de otra, para ahora fabricar "sustancia poética", como formula Ansón (1994: 54). El poema como unidad armoniosa se convierte en un collage, en un complejo de objetos. Las reglas de la gramática se quedan en el camino, las frases se hacen elípticas, la sintaxis se despide. En resumidas cuentas: "Con el deseo de convertir el poema en entidad independiente, la frase descriptiva se transforma en la frase deíctica de las vanguardias" (Ansón 1994: 56).

De hecho, lo nuevo consiste en esta actitud deíctica: en lugar de activar signos lingüísticos para describir la realidad extralingüística, mostrar al lector un enlace inesperado de diferentes cosas autónomas. (23) De la misma manera que en el cine se muestran al espectador cosas seleccionadas con una determinada intención, o como a un invitado se le enseñan cosas, seleccionadas y ordenadas según nuestro gusto. El arte de

vanguardia se entiende, en primer lugar y sobre todo, como una serie de actos deícticos, que dejan constancia de una visión propia a través de la cual se va creando poco a poco un conjunto de cosas que se convierte, finalmente, en un cosmos alternativo. A menor escala, todos hacemos esto mismo cuando amueblamos y decoramos nuestra vivienda, así que -en cierta medida- todos somos artistas. (24) Artistas sí, pero artistas vanguardistas sólo en cuanto experimentamos la *unicidad* del conjunto que hemos creado y en cuanto respetamos su autonomía, obedeciendo a la consigna: "La cosa primero, el hombre después."

English Abstract

The comprehension of things as being of an autonomous nature, interrelating in numerous ways to each other, marks the change of their status from object to subject and herewith their increase in value with regard to the human being. This view characterizes the works of the first, most original and most eloquent Spanish avant-gardist Gómez de la Serna and can also be observed - in the grotesque esperpentos of Valle-Inclán. It is first illustrated by examples and then placed within the political, sociological and cultural context. Common aspects and differences concerning the position of the object in surrealist theory and practice are mentioned, as is the new dimension of significance of objects in the establishing film media.

Notas

* Una versión alemana del presente estudio apareció en *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung*. [Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (coords.)] Amsterdam/Atlanta, GA, 2000: 375-399.

(1). Ramón Gómez de la Serna: *Greguerías selectas*. Madrid: Calleja, 1919.

(2). Ya en 1925, Jorge Luis Borges destaca el específico interés de Ramón por las cosas, comparándolo con el de Walt Whitman: "También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca. A veces camina leguas en su hondura y vuelve de ella como de otro país." (Borges 1994: 134). No debe extrañar este interés de Borges por la *cosalogía* de Ramón, ya que el mismo Borges estaba fuertemente influido por la revalorización de las cosas que caracterizó al expresionismo alemán, del que Borges había sido un ferviente propagador: "Ciertas imágenes, la idea de la independencia o autonomía de los objetos, la vida de las cosas que se comportan independientemente de la voluntad humana, ya están presentes en estas traducciones juveniles, y las hallaremos, después de más de cincuenta años, en los últimos y más maduros escritos de Borges." (Cro [1978]: 83-84). Cita Cro ([1978]: 84) la segunda estrofa de *Atardeceres*, publicado en 1923 en *Fervor de Buenos Aires*: "La guitarra // ya no dice su amor en tu ragazo. // El silencio que vive en los espejos // ha forzado su cárcel. // La oscuridá es la sangre // de las cosas heridas. // En el poniente pobre // la tarde mutilada // fue unos vanos colores" Para la poesía expresionista/ultraísta de Borges véase Wentzlaff-Eggebert (1998a).

(3). Sánchez Vidal (1995: 136) presenta trabajos recientes, que prueban esta teoría de manera contundente.

(4). Salvando todas las diferencias, es evidente la relación con los *Dinggedichte* de Rilke, que aparecieron sólo poco antes. Véanse el texto y los comentarios de los *Neue Gedichte* (Rilke 1996). Los paralelismos con la literatura del expresionismo alemán se ven claramente en el capítulo "Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge" en Vietta/Kemper (1994: 40-82).

(5). El vanguardista polaco Julian Przybós publica en 1926 el texto programático "El hombre y las cosas", que comienza de la siguiente manera: "En todas partes y a todas horas estamos rodeados por un bosque frondoso de cosas, sembrado por la mano de la civilización. Enredados en nuestras propias obras, estamos unidos a ellas como a nuestras propias manos. Vivimos y actuamos en un mundo de cosas: las cosas forman nuestros pensamientos y sentimientos; las cosas definen incesantemente nuestro espíritu; las cosas y la respectiva relación con ellas, rellenan nuestra psique. Ser hombres significa ser creador." (Olschowsky 1986: 81).

(6). Concretamente se trata de la diferenciación marxista entre "valor de uso" y "valor de cambio", a la que recurre Lucien Goldmann para explicar el desarrollo de la novela moderna. Peter Bürger (1979: 71) resume el argumento central de Goldmann -que se apoya en el análisis marxista del fetichismo de los productos- de la siguiente manera: "En la sociedad moderna el valor de uso cualitativo de una cosa puede ser adquirido sólo a través del valor de cambio cuantitativo (el dinero). Como el hombre en la sociedad productora sólo puede conseguir valores de uso a través de la mediación de valores de cambio, y a partir de ahí tanto su relación con las cosas, como su relación con los hombres, se convierte necesariamente en inauténtica, así también la búsqueda del héroe novelesco

de valores auténticos está necesariamente marcada por la inautenticidad del mundo que le rodea."

(7). Dice de manera breve y concluyente: "[...] hemos comprendido las cosas y a nosotros como cosas." (Gómez de la Serna 1988: 173).

(8). En el prólogo a *Muestrario*, citado por Nicolás (1999: 371).

(9). Compárese sobre todo el poema *Croquis en la arena*, así como el correspondiente comentario en Wentzlaff-Eggebert (1990). Allí se trata también de influencias en Gironde de Gómez de la Serna y otros escritores europeos .

(10). Esta opinión está puesta en boca de Don Estrafalario -portavoz del autor- en el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*.

(11). Esto lo dice el protagonista Max Estrella en la escena 12 de *Luces de Bohemia* (1920/1924).

(12). Véase en Cardona (1957: 127) la referencia a Gómez de la Serna y el frecuente trato *cosificado* que mantiene con sus personajes de la novela: "[...] many of the characters of his novels give an impresssion of puppets. There is something inanimate about them, something rigid, something heavy, something of objects. [...] Ramón is not interested in portraying characters realistically. [...] His system, if one may call it so, is not unlike Pirandello's as he explains it in the "Introduction" to his *Sei personaggi in cerca d'autore*". También la investigación sobre el esperpento de Valle-Inclán acentúa cada vez más la semejanza con Pirandello. Véase en Rössner (1988) la presentación diferenciada de paralelismos y discrepancias.

(13). Observaciones de gran alcance sobre la revalorización del objeto en el arte del siglo XIX y XX las encontramos en Cirlot (1953/1986) y Bordier (1978).

(14). Epstein, Jean: *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), citado por Morris (1980: 35 y 47). Véase también allí la referencia a "the importance he [Valle-Inclán] attributed to objects and their visual power." (37).

(15). Desde Risco (1966: 118-119), se ha ido haciendo cada vez más hincapié en las analogías de las obras de Valle-Inclán con los guiones cinematográficos.

(16). *El Rastro* (1915); *El Circo* (1917); *Senos* (1917).

(17). Una ilustración de su cuarto de trabajo la encontramos en Umbral (1978: 221). A este respecto hay que mencionar también sus "conferencias maleta", a las que traía una maleta con los objetos más heterogéneos, que montaba delante de él, para desplegar las más inesperadas relaciones entre ellos (cf. Dennis 1988: 16).

(18). Cf. Buñuel (1982: 93-94). En un artículo "Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo", Buñuel aboga por un teatro, en el que las personas deberían mostrar sus inclinaciones hacia determinados objetos y éstas expresar sus propios sentimientos. Ilustra esta idea con un pequeño cuento, que termina con la siguiente afirmación: "[...] el caso es que lo afectivo es cualidad de lo inanimado". Sobre la poética de los objetos en Buñuel y la influencia de Gómez de la Serna en su creación véase Monegal (1993) y Krepler (2000).

(19). Véanse los cuentos de Dalí, en los que las cosas de la vida diaria aparecen con igual derecho como protagonistas (Dalí 1994; por ejemplo: "Pez perseguido por una

uva", 51-52; "He renegado quizá?", 60-62). Es fundamental el artículo de Monegal (1997).

(20). Véase a este propósito y a propósito de los objetos surrealistas de artistas españoles Bonet (1990) y Alix Trueba (1995).

(21). A este grupo pertenecen Picasso, Max Ernst, Joan Miró, Juan Gris, Francis Picabia, Paul Eluard, Tristan Tzara, Blaise Cendrars, Max Jacob, Paul Reverdy, Apollinaire y otros.

(22). Sobre Huidobro y la vanguardia latinoamericana en general véase Wentzlaff-Eggebert (1986, 1991a y b, 1995).

(23). Todavía en la narrativa más reciente se encuentran ejemplos para una tal autonomía conferida a las cosas. Así sucede en cuanto a los zapatos en el segundo capítulo de *No mires debajo de la cama* (1999), por Juan José Millás, aunque los tres restantes capítulos estén escritos desde la perspectiva humana. Esta falta totalmente en el breve texto "Las cosas", que se halla en el libro *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas (1995), lo que logra una irritación aun más fuerte en el lector.

(24). Existe una estrecha relación entre esta apropiación de las cosas y lo que Octavio Paz (1997: 350) dice sobre el uso del lenguaje por los niños: "El lenguaje, desnudo de sus significaciones intelectuales, deja de ser un conjunto de signos y vuelve a ser un delicado organismo de imantación mágica. No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa. La representación equivale a una verdadera reproducción del objeto, del mismo modo que para el primitivo la escultura no es una representación sino un doble del objeto

representado. Hablar vuelve a ser una actividad creadora de realidades, esto es, una actividad poética. El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad.

Bibliografía

Alix Trueba, Josefina. Marta González Orbegozo (coord.): *El surrealismo en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, 91-116.

Ansón, Antonio. *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Bonet, Juan Manuel. *El objeto surrealista en España*. Teruel: Diputación Provincial.

---. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza.

Bordier, Roger. *L'art moderne et l'objet*. Paris: Albin Michel: 1978

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral;1994.

Bürger, Peter. *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 288): 1979.

Buñuel, Luis. *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón; 1978.

Camón Aznar, José. "Ramón en las cosas y en el arte." En: *Revista de Ideas Estéticas* 21 (1963), 9-15.

Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*. Madrid: Orígenes.

Cardona, Rodolfo. *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works*. New York: Eliseo Torres & Sons: 1957,

Cirlot, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos: 1953/1986

Clébert, Jean-Paul. *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Seuil; 1996.

Costa, René de. *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria: 1981.

Cro, Stelin. "La deshumanización de la literatura en J.L. Borges", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispanica*. Madrid: 79-98.

Dalí, Salvador. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Siruela; 1994.

Daus, Ronald. *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas*. Frankfurt am Main: Klostermann: 1971.

Dennis, Nigel (coord.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse: 1988.

Ferrer Solá, Jesús. "El concepto de «las cosas» en la poesía española contemporánea". In: *Scriptura* 6-7 (Lérida, 1991), 175-180.

Garrido, Carlos. "La vida secreta de las cosas. Cosalogía de Ramón Gómez de la Serna". En: *Quimera* 24 (Barcelona, octubre de 1982), 55-57.

Girondo, Oliverio. *Milonga. Zwanzig Gedichte in der Straßenbahn zu lesen/ Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Göttingen: Bert Schlender: 1984.

Goldmann, Lucien. "Nouveau roman und soziale Wirklichkeit" (1963). In: L. G.: *Soziologie des modernen Romans*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, (1970):199-232.

Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*. Selección y prólogo de Julio Gómez de la Serna. Barcelona: Salvat; 1972.

---. "Las cosas y «el ello»" (1934). En: R.G.d.I.S.: *Una teoría personal del arte*. Antología de textos de estética y teoría del arte. (coord.: Ana Martínez-Collado). Madrid: Tecnos: (1988): 173-183.

Helmich, Werner. "Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna". En: *Iberoromania* 16 (1982): 54-83.

Huidobro, Vicente. *Obras completas*. 2 tomos. Santiago de Chile: Andrés Bello: 1976.

Krepler, Ute. Zur 'cosalogía' in den Schriften Luis Buñuels. Universidad de Jena: Tesina: 2000.

López, Julio. "Acercamiento a las vanguardias literarias". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 398 (agosto de 1983): 361-371.

Martín Casamitjana, Rosa María. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, (1996): 211-225.

Maurer, Christopher. "'Salinas y <las cosas>': tradición y vanguardia". En: *Revista de Occidente* 126 (1991): 137-150.

Monegal, Antonio. *Luis Buñuel. De la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos: 1993.

---. "Las palabras y las cosas, según Salvador Dalí". En: Joan Ramon Resina (coord.): *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*. Amsterdam/ Atlanta, GA: Rodopi, (1997): 151-176.

Morris, Cyril Brian. *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. Oxford: University Press: 1980.

Nicolás, César. *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura; 1988.

---. "Las paradojas del paseante". En: Harald Wentzlaff-Eggebert: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 357-388.

Nieto Nuño, Miguel. "La imagen en la prosa vanguardista de Francisco Ayala". In: Miguel Ángel Vázquez Medel (coord.): *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar, (1998): 45-55.

Olschowsky, Heinrich (coord.) *Der Mensch in den Dingen. Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde*. Leipzig: Philipp Reclam: 1986.

Paz, Octavio. "La dialéctica de la soledad". En: O. P.: *El laberinto de la soledad* (1950). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 346, 341-361): 1997.

Pérez Bazo, Javier (coord.) *La vanguardia en España*. Toulouse/ Paris: Université de Toulouse – Le Mirail/ Ophrys: 1998.

Rilke, Rainer Maria *Gedichte 1895-1910*. [= *Werke*, Band 1]. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel: 1996.

Risco, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*. Madrid: Gredos; 1996.

Rössner, Michael. "Zerrspiegel, Marionetten, Grottesken – Valle-Incláns *esperpentos* im Vergleich mit dem italienischen *teatro del grottesco* und Pirandello". En: Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*. Tübingen: Niemeyer, (1988): 147-162.

Sánchez Vidal, Agustín. "Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»". En: Víctor García de la Concha (coord.): *El surrealismo*. Madrid: Taurus, (1982): 50-73.

---. (coord.) *Época contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento*. [= Francisco Rico (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*. Band 7/ 1] Barcelona: Crítica: 1995.

Umbral, Francisco. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe: 1976.
(Selecciones Austral, 50), 225 (= capítulo 34: "Animismo y greguería")

Valle-Inclán, Ramón del *Martes de carnaval*. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral, A 256): 1992.

---. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral, A 1): 1998.

Vietta, Silvio/ Hans-Georg Kemper. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink (Edición corregida): 1994.

Wentzlaff-Eggebert, Harald. "Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/ phonetischen Poesie in Lateinamerika". En: *Lateinamerika-Studien* 22 (München, 1986): 91-122.

---. "Poetische Reiseskizzen eines Avantgardisten. Oliverio Girondo: «Croquis en la arena»". In: Gisela Beutler (coord.): *Sieh den Fluss der Sterne strömen. Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, 15-40.

---. (coord.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Frankfurt am Main: Vervuert: 1991 a.

---. *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*. Frankfurt am Main: Vervuert: 1991 b.

---. "Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen: ein Überblick". En: Michael Rössner (coord.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar: Metzler (1995): 236-254.

---. "Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) als unzeitgemäßer Provokateur eines unzeitgemäßen Spanien". En: Gerhard R. Kaiser (coord.): *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Heidelberg: Winter, (1998):175-197.

---. "L'écrivain argentin Jorge Luis Borges ou le passage de l'expressionisme allemand à l'ultraïsme espagnol". En: Montserrat Prudon (coord.): *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique*. Paris : Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, (1998):51-65.

---. *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana: 1999.

ESSAYS

Travesía por la biblioteca de una nación "naciente"

Lelia Area
Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

1. *Societas cum universitas*

Nationalism is rarely the nationalism of the nation, but rather represents the site where very different views of the nation contest and negotiate with each other. (Duara: 2)

Según Michel de Certeau (1993) la impostación de "hacer historia" en Occidente (y desde hace cuatro siglos) ha llevado siempre a la escritura. En este marco, todos los mitos antiguos, lentamente, han sido reemplazados por una práctica significativa. En cuanto práctica (y no como discurso, que es su resultado), la escritura aparece como el símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad del cuerpo vivido con el enunciado de un "querer saber" o de un "querer dominar" al cuerpo, de transformar la tradición recibida en un texto producido; en resumen, de convertirse en página en blanco, que ella misma pueda llenar. Práctica ambiciosa, activa, incluso utópica, ligada al establecimiento continuo de campos "propios", donde se inscribe una voluntad en términos de razón. Esta práctica tiene el valor de un modelo científico, no le interesa una "verdad" oculta que sea preciso encontrar, se constituye en un símbolo por la relación que existe entre un nuevo espacio entresacado del tiempo y un *modus operandi* que fabrica "guiones" capaces de organizar prácticamente un discurso que sea comprensible -a todo esto se le llamaría "hacer historia". Hasta ahora inseparable del destino de la escritura en el Occidente moderno y

contemporáneo, la historiografía conserva, sin embargo, la particularidad de captar la creación escrituraria en su relación con los elementos que recibe, de operar en el sitio donde lo *dado* debe ser transformado en construido; de construir representaciones con material del pasado, de situarse finalmente en la frontera del presente donde es necesario convertir simultáneamente la tradición en un pasado (excluírla), y no perder nada de ella (explotarla con métodos nuevos).

El "hacer historia" se apoya, así, en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etcétera) donde un *querer* puede y debe escribir (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas). En este marco, los archivos (y las bibliotecas) forman el "mundo" de este juego técnico, un mundo donde se encuentra la complejidad, pero clasificada y miniaturizada, y por lo tanto, capaz de ser formalizada. Espacio precioso, en todos los sentidos del término; en él es posible observar el equivalente profesionalizado y escriturario de lo que representan los juegos en la experiencia común de todos los pueblos; es decir, prácticas por medio de las cuales cada sociedad explicita, miniaturiza, formaliza sus estrategias más fundamentales, y se juega ella misma sin los riesgos ni las responsabilidades que trae consigo la composición de una historia.

Si bien ubicadas en una perspectiva teórica menos formalizable, las reflexiones de Michel Foucault acerca de la metáfora-archivo habilitaban para considerar cómo las reglas de formación discursiva trabajan en un horizonte constituido como intersección entre la memoria y el olvido en razón de que en el *archivo* foucaultiano operaba una dispersión de esa positividad. Entre lo que ya no puede decirse y lo que aún no puede pensarse se abre un campo determinado por una práctica efectiva. Este campo es el

archivo de una época, que podría ser tratado en términos de memoria; memoria que para Foucault era el margen que se abría entre dos zonas de negatividad, de sustracción.

Así, para Foucault *archivo* sólo podía ser definido como una ley: *la ley de lo que puede ser dicho* aún cuando como toda ley presentara su costado impositivo; lo que desde Roland Barthes podíamos leer como *la ley de lo que estamos obligados a decir*, correspondiéndole a la lengua el lugar del cerco, del límite entre lo decible y lo indecible. En este contexto, para Foucault, la emergencia del sentido como acontecimiento hacía ley para la aparición de nuevos sentidos en una época determinada; en esto consiste el archivo: coexistencia de sentidos posibles pero no fijables lo que hace que un archivo no pueda ser descriptible como totalidad definitiva.

En el marco de lo hasta aquí expuesto me interesa dejar sentado lo siguiente: desde mi perspectiva toda biblioteca sería, entonces, ese espacio cultural donde se da 'asiento' a los referentes figurados desde la letra escrita aunque su objetivo sea volverla *letra leída*; es decir, la biblioteca 'asienta' la escritura a fin de garantizar la permanencia patrimonial de sus lecturas. Y es, entonces, desde este punto de vista que historia y ficción se presentan como dos grandes modalidades narrativas mediante las cuales el sujeto atraviesa sus experiencias, vividas o imaginadas, y se relaciona con su mundo, tanto del presente como del pasado. Así podríamos afirmar que las relaciones entre historia y ficción son históricas en sí: cambian con el tiempo y con los distintos paradigmas, géneros y/o modalidades discursivas dominantes; y es *en y desde* la biblioteca donde se exponen y guardan estos cambios.

Avancemos un poco más y digamos que es en el siglo XIX americano cuando la formación de identidades nacionales se convierte en el foco de las más diversas prácticas

culturales, y la configuración discursiva de las naciones del continente se articula mediante la representación textual de otras épocas, la producción imaginativa y la circulación de las memorias compartidas por una comunidad. Los discursos de la nación, la literatura y la historia -afirma Fernando Unzueta (1996)- están entrelazados por medio de múltiples conexiones que adquieren características específicas y temporalmente determinadas: la historia usa modelos literarios y una de las principales preocupaciones de la historiografía es la formación de la nación; la nación se concibe en los términos ideológicos e históricos del proyecto liberal y se imagina, sobre todo, a través de la literatura; y la literatura, a su vez, se vuelve tanto histórica (e historicista) como nacional o americanista.

En efecto, podríamos sostener que, al misterio general de lo histórico, el siglo XIX latinoamericano agregó una cualidad primordial dado que en él se fundieron numerosos comienzos: el de América como espacio de vida independiente, el de la emergencia y consolidación de los nacionalismos, el de la implantación de la matriz burguesa y liberal que constituyó la columna vertebral de nuestras sociedades, el de la aparición de la novela como género de exploración y de invención de los imaginarios, el de fijación de los mitos de modernidad y del progreso como utopía de recambio que mantuvo viva la fe popular y la codicia de la nueva dirigencia política y los nuevos imperios.

La conjugación de estos orígenes adquirió, con la distancia temporal, una cualidad legendaria, sugerida y a la vez escamoteada por el constructo historiográfico, que consagra y monumentaliza instancias, actores y discursos a través de relatos excluyentes y jerárquicos para así poder construirse y ubicarse como *Biblioteca*.

A partir de todas y cada una de las marcas componentes de este paradigma es que considero que sólo una lectura alternativa del devenir cultural y social de las etapas fundacionales de nuestra historia independiente puede colaborar en completar el mapa de un pasado que, como todo mito de origen, parece esconder el secreto de nuestra identidad nacional y de nuestro presente. En este sentido ha resultado particularmente esclarecedora para mi trabajo de investigación la propuesta de Homi Bhabha con respecto a considerar la figura de la nación desde su ambivalencia e indeterminación conceptual, es decir, desde la posibilidad de visualizarla a partir de su vacilación entre el vocabulario y el efecto que esto tuvo en las narrativas y en los discursos que fundaban *el* sentido de "nacionalidad":

the *heimlich* pleasures of the hearth, the *unheimlich* terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice, the *langue* of the law and the *parole* of the people (Bhabha, 1990: 2)

Las posibilidades críticas que abre el paradigma diseñado por Bhabha -al que me siento tentada de calificar de "bibliotecológico"- me habilita para pensar la historia de la escritura de la nación argentina como una historia de inscripciones; inscripciones que fueran traducidas a consignas cuya particularidad estaba en aparecer como marcas de lectura proyectivas y progresivas. En la necesidad de delimitar un espacio *de* nación problemático, violento, desordenado, el letrado planta su escritura con las modalidades de anatemas, con tonos estertóreos, con señalamientos que pretendían presentarse como inobjetables,

Un letrado emergiendo como el "único ejercitante de la letra en un medio desguarnecido de letras, dueño de la escritura en una sociedad analfabeta [el] que coherentemente procedió a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. En territorios americanos, dice Angel Rama, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX" (Rama: 33). De este modo, la violencia del letrado construye un monumento, escribe e inscribe el imaginario poético de la nación y se dirige tanto a sus compatriotas como al mundo (entendiéndose por "mundo", Europa). Estos letrados impusieron su violencia letrada en el imaginario social en la medida en que todo acto de fundación implica violencia. En síntesis: nos vemos enfrentados a la emergencia de una escritura que se diseña a partir de la construcción de *modos de leer* los actos de la nación *naciente desde y con literatura*.

Precisemos un tanto más lo arriba expuesto: la historia del período rosista expone la inscripción de escenarios beligerantes desplegados en torno a la lucha dada entre concepciones político-ideológicas dicotómicas y antitéticas; una *emblemática* manzana de la discordia -como dirá Sarmiento- donde "[sus protagonistas] después de haberse llamado *realistas* y *patriotas*, *congresistas* y *ejecutivistas*, *pelucones* y *liberales*, concluyeron con llamarse *federales* y *unitarios*" (Sarmiento, 1845-1986:114). Pares dicotómicos que siempre representaron distintos modelos para el ordenamiento de la sociedad, lo que hizo percibir el espacio relacional de manera específicamente 'agónica'. Porque, como sugiere Bhabha, todo espacio nacional está constituido por disposiciones que competen a la asociación humana como *societas* (el reconocimiento de reglas morales y convenciones de conducta) y como *universitas* (el reconocimiento de un

propósito común y un fin substantivo). En ausencia de su emergencia en una nueva identidad ellos sobreviven en dogmas competitivos –*societas cum universitas*– ‘imponiendo una particular ambivalencia entre todas las instituciones de un estado moderno y una ambigüedad específica sobre su discurso.

Podríamos afirmar entonces que, desde el imaginario político de la época, Juan Manuel de Rosas surge como una instancia necesaria de la conformación de la nación además de haberse instituido como el elemento que permitió aglutinar 'partes diversas' más allá de las diferencias con la oposición política.

En este sentido, desde 1830, y con una base fuertemente popular, había restituido una autoridad civil unificada, a pesar de su federalismo; dicho en otros términos, y aunque parezca contradictorio, fue Rosas el que convirtió en acto el ideal unitario, aunque en clave anti-liberal. Como el mismo Alberdi alguna vez sostuvo, Rosas había impuesto "las bases indispensables para cualquier institucionalización del orden político." (Halperín Donghi, 1982:20)

Desde esta perspectiva el *Restaurador* se presentaba como una figura particularmente contradictoria: negaba la inserción del territorio argentino a la marcha del progreso capitalista, aunque al mismo tiempo daba forma a los requisitos previos que eran necesarios para llegar a aquél. Si bien se reivindicaba como federal y partidario, por ello, de las autonomías provinciales, en los hechos organizó políticamente el territorio, favoreciendo de este modo una cierta unificación del mercado. Fuertemente católico, al punto tal de erigir al Estado de Buenos Aires en defensor de la fe, una de las causas por las cuales persiguiera la difusión de las ideas liberales, su período de gobierno fue la razón

directa para que se produjera uno de los momentos de mayor expansión intelectual de la historia argentina.

En este contexto *guerreante*, Rosas aparece como el horizonte posible a partir del cual el país puede pensarse, ya fuere desde la adscripción a su figura o desde su rechazo. Será, en verdad, un país que se perciba desde la exacerbación de una teatralidad ex-puesta a la mirada y fundada sobre la materialidad del cuerpo político considerado a partir de una doble perspectiva: carga (im)pulsiva y carga textual. Así, las condiciones de proscripción en las que la intelectualidad argentina diera forma al proyecto de país hicieron que el discurso durante este período llegara a independizarse, cobrando cuerpo y contraponiéndose incluso a la realidad misma. Porque desde ese lugar-otro que fuera la proscripción, el grupo de jóvenes autodenominados como la Joven Generación (1)pretendió instalar un proyecto de nación que llevara la marca de su letra y borrara la de Rosas.

De esta suerte, *imaginan* la nación a partir de un horizonte eminentemente intelectual mientras se otorgan una identidad ficcional: la del letrado político o para ser más precisos el *político de las letras*. En este contexto, el proyecto liberal tenía como presupuesto organizativo el de "la eficacia excepcional de "las letras" -según lo analizara David Viñas. Se habla en esa época de "apostolado de las letras", del "espíritu de las letras", del "espíritu doblegando la materia", del "alma de la literatura". Todo ese ciclo se inscribe en el "horizonte ideológico sustentado en una etapa de apogeo de la literatura y de especial convicción en el privilegiado poder del escritor /.../ La burguesía romántica era espiritualista y edificante y el material didáctico en el que demostraba mayor convicción era el libro". (Viñas, 1974: 14-15)

Así, el territorio patrio sería visto (y sentido) como un libro en el que habría de inscribirse con letra agónica la narración imaginaria de un proyecto de nación, una *tábula rasa* que, una vez cincelada, portaría todas las marcas necesarias para lograr el mitificado progreso; y en ese sentido, América, en general y la Argentina, en particular, tenían la misión de erigirse como *lo otro* de España.

Nos enfrentamos de este modo a la construcción de una imagen de *sociedad secreta* enfrentada conspirativamente a su otro paradigmático: España, la Colonia, Rosas, los indios, el gaucho, los caudillos; elementos que veremos condensar en torno al *archivo* oriental, en explícita oposición a los que dieran sentido al *archivo europeo*. Efectivamente, para Julio Ramos: "[s]obre la particularidad americana se impone la *figura* (europea) del 'oriental'. Obsérvese sin embargo que el 'conocimiento' que busca producir la analogía es imaginado. El discurso se desliza del mundo referido al *archivo orientalista* que, como señala E. W. Said, más que una red de conocimientos de la realidad 'oriental', comprueba ser un *discurso* históricamente ligado al expansionismo decimonónico y a la propia constitución de identidad europeo, mediante la exclusión de los 'otros' y la consecuente delimitación del campo 'civilizado'" (Ramos, 1989: 22).

En este contexto, América es *un* otro que hay que modificar; una modificación basada, no obstante, en la imposibilidad de producir una síntesis superadora de las antinomias del pasado y las exclusiones del presente. Frente a esta pretensión de neto corte mesiánico, Rosas *se les* aparece como el Gran Obstáculo para lograr el progreso proyectado en la medida en que presupone, además, una visión paternalista del pueblo. Como *Pater Patrias* ha fundado su identidad política en la imagen del ciudadano modelo,

imbuido de virtud cívica, que respeta escrupulosamente el orden legal y gobierna su ciudad con la prudencia de los antiguos.

Maestro de la manipulación de los lenguajes y de los símbolos políticos, Rosas buscaría presentar su régimen simultáneamente como el representante de los intereses y de la voluntad general de todos los ciudadanos y como aquel más específico de intereses parciales, sectoriales. En el caso, por ejemplo, de su base más firme de poder -la campaña- Rosas lograría diseñar con éxito una estrategia propagandística por la cual los intereses de esa región tendían a deslizarse hasta ocupar el lugar de los más generales de la provincia, identificación que se resumía en la representación republicana de la virtud agraria. El propósito que perseguía era cerrar las grietas abiertas por la revolución en el cuerpo social de la provincia, alcanzar la estabilidad institucional y reimplantar -desde el Estado y por la fuerza, si fuera necesario- el consenso de los años rivadavianos, para cuyo fin los lenguajes de la república, los emblemas que ellos articulaban y las figuras retóricas que provenían parecieron ser los más adecuados" (Myers, 1999: 297)

Analícemos el escenario recientemente expuesto: por un lado Rosas, propietario - en sentido literal y metafórico- de las marcas constitutivas de la lengua republicana, es decir, de las *tramas*narrativas que *hacían* y *decían* el espacio político a partir de exclusiones e inclusiones precisas, carentes de toda ambigüedad; por otro lado, las herencias retóricas -y no sólo retóricas- de los lenguajes de la Madre Patria; una España colonial, a la que es necesario -asimismo- *satanizar* a fin de que la Nueva Generación pueda instalar (y, por ende instalarse en) la pretensión de 'crear' un lenguaje-otro(sic) que les otorgara la propiedad imaginaria de la letra americana. Desde esta perspectiva se producen

las manifestaciones de hispanofobia, la acentuación de escenografías propias y el manejo del idioma con libertad, comodidad, desenfado y hasta arbitrariedad: en una proporción cuantitativamente significativa recién con los hombres del 37 las palabras coaguladas en la inmovilidad de la colonia empiezan a vibrar, crujen, giran sobre sí mismas impregnándose de un humus renovado y adquiriendo otra transparencia, peso y densidad, o se resquebrajan y parecen licuarse desplazándose ágiles, con nuevas aristas, en insólitas alianzas o a través de prolongadas y maduras cariocinesis. (Viñas, 1964: 8-9)

A partir de las posibilidades escenográficas que nos abre la cita delimitada, nos enfrentamos a la exposición de una concepción de un letrado que, abandonando el imaginario dieciochesco que concebía a la práctica literaria desde una perspectiva *belletrística*, plantea subordinarse como práctica a la acción política concreta adoptando de Victor Hugo la consigna de militar como 'liberales' tanto en la política como en la literatura. Sus protagonistas serán exiliados de una nación inexistente a la que intentarán dar existencia objetiva pero ideal a través del gesto político y cultural que conlleva el armado de una biblioteca facciosa. Porque,

[1]la literatura -modelo, incluso, del ideal de una lengua nacional, racionalmente homogeneizada- había sido el lugar -ficticio, acaso- donde *se proyectaban los modelos de comportamiento, las normas necesarias para la invención de la ciudadanía, los límites y las fronteras simbólicas, el mapa imaginario, en fin, de los estados en vías de consolidación.* (Ramos: 8)

Integrada por un grupo de jóvenes provenientes de las élites letradas de Buenos Aires y el interior del país, esta Nueva Generación se piensa como la única heredera de la clase política que llevara adelante la Independencia (y sus ideales) -la que fuera

precedida por una serie de fracasos organizativos cuya responsabilidad era atribuible a los grupos unitarios. Esto desencadenó los acontecimientos que llevarían a Rosas al poder.

Al nominarse como 'Nueva Generación', exponen su explícito intención de separarse de sus antecesores, al tiempo que se señalan como los integrantes de una clase letrada cuyo objetivo es hacer del principio de la soberanía de la razón su carta de presentación política. Surgidos como un *círculo de pensamiento* (2) alrededor de las ideas literarias y la práctica política de Esteban Echeverría, esta Generación intenta datar y fijar el momento fundacional de la nación. Es precisamente en este proyecto que Esteban Echeverría ubica su programa con el objeto de:

Examinar todas nuestras instituciones del punto de vista democrático, ver todo lo que se ha hecho en el transcurso de la revolución para *organizar el poder social*, y deducir de ese examen crítico vistas dogmáticas y complementarias *para el porvenir...*" (Echeverría: 209-210)

Esteban Echeverría había organizado una propuesta social poniendo en funcionamiento las marcas más sobresalientes del romanticismo y la crítica de la revolución. La Nueva Generación no puede ser ubicada en el romanticismo de escuela aunque, sin embargo, comparte con éste su imaginario: aquél donde el paisaje convoca sus miradas, y se vuelve literatura. Una literatura que es práctica no sólo literaria sino política y que *sirve* para luchar con tanta dureza como con las armas.

2. Sarmiento, lector

Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. (Calvino: 2)

Nacido en esta provincia remota de ese foco de la civilización americana no he podido formarme un género de estudios a este respecto, y si no fueran algunas pequeñas observaciones sin regularidad, hechas en la lectura de algunos poetas franceses que han llegado a mis manos, como igualmente ingleses y a la luz que puede suministrar las observaciones de La Harpe en su curso de literatura, cuando no hay suficiente caudal de instrucción para aprovecharla, diría que las reglas del arte me eran absolutamente desconocidas". Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Juan Bautista Alberdi del 6 de julio de 1838. (Segretti: 4)

Estuve con el Emperador quien me recibió con suma distinción haciéndome mil preguntas sobre nuestras cosas. /.../ Preguntóme si yo había estudiado en la universidad de Buenos Aires y respondíle que era doctor montonero como tantos de nuestros generales, lo que le hizo reír mucho". Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Bartolomé Mitre del 22 de mayo de 1852. (Segretti: 191)

Pese a que esta militancia fuera ejercida por toda una generación de jóvenes que harían *de y con* la letra literaria una escena de política nacional, será un no-participante (en lo real, aunque sí imaginario) de esa *secta* libresca el que *le* arme, escriba, inscriba, ocupe -y hasta agote- el paradigma figurativo a través del cual se podrá leer el emblema-Rosas; y ese no-participante (3) se llama Domingo Faustino Sarmiento, "un

joven *decente*, pero sin fortuna, que aspiraba a hacerse un lugar sobresaliente en la azarosa vida pública de la Argentina que emergió, a fines de los años veinte, del fracaso de Rivadavia y del ascenso federal" (4).

Si para Ricardo Piglia (1994) Sarmiento es el fundador de la literatura argentina debido a que encuentra una solución para tratar tanto la libertad de la escritura como las necesidades de la eficacia política; para mí, crea un *modo de leer* la escena nacional que contaminará y contagiara a la Argentina-país *de y con* su gestualidad libresca.

En este contexto, me interesó ver cómo Sarmiento abre una instancia de ficción donde la categoría de literatura se ve tensionada hasta estallar y dar paso a una polaridad antitética a través de la cual se expone y publicita la escritura ficcional de *un* Juan Manuel de Rosas como emblema de nación en negativo. Me refiero, concretamente, a la tensión que se establece, a partir de su escritura, en los polos de la ficción y de la historia y la puesta en escena de un *modo de leer* lo político que hará de lo literario un modo de *asentamiento* teratológico *en* el canon nacional.

Ubicar a Domingo Faustino Sarmiento en este marco de análisis resulta por un lado obvio y por otro incómodo, o digámoslo explícitamente: obviamente incómodo ya que su estatura de escritor pareciera haber opacado su gestualidad lectora. Sin embargo, son infinitas las imágenes, las anécdotas, los micro-relatos propios y ajenos que lo muestran leyendo, es decir, tratando de aprehender desde la letra escrita, desde la forma-libro los modos de acceso a una cultura letrada percibida y sentida siempre desde con una *salvaje* alteridad.

En su brillante estudio sobre *Recuerdos de provincia*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo ubicaban la *gestualidad* (5) lectora de Sarmiento como la condición de su independencia intelectual:

rodeado de curas, alumno de algunos de ellos, Sarmiento al adquirir la capacidad de "leer muy bien" alcanza al mismo tiempo el acceso a la cultura sin la mediación de los letrados típicos de esa sociedad tradicional, los sacerdotes. Capacidad de lectura, adquisición de los instrumentos culturales y emancipación intelectual están en la experiencia personal de Sarmiento, fundidos. /.../ Sarmiento valora la lectura como la capacidad que lo colocó por encima de una sociedad iletrada, sin verse en la necesidad de recurrir a la carrera sacerdotal. De esta forma, en su experiencia, "leer bien" /.../ es ya separarse del mundo del trabajo manual e ingresar en la sociedad de los espíritus cultivados (Altamirano-Sarlo, 1983: 29).

Así, tendremos noticias acerca de un Sarmiento que *asalta* las bibliotecas truncas (6) de ese San Juan colonial para instruirse eclécticamente en ellas con la voracidad, con la desesperada glotonería, con la agónica desorganización de aquél que tiene y debe tapar los vacíos que la falta de una formación orgánica -Sarmiento es y será siempre un autodidacta (7) - le dejara como marcas indelebles; marcas que abrirán paso -y le abrirán paso- a esa gestualidad megalómana tan característica de su firma y sello de autor:

Cuando como yo, no ha podido un joven recibir una educación regular y sistemada, cuando no se han bebido ciertas doctrinas a que uno se adhiere por creerlas incontestables, cuando se ha tenido desde muy temprano el penoso trabajo de discernir, de escoger por decirlo así, los principios que debían formar su educación, se adquiere una especie de independencia, de insubordinación que hace que no respetemos mucho lo que

la preocupación y el tiempo han sancionado, y este *libertinaje literario* que en mí existe, me han hecho abrazar con ardor las ideas que se apuntaron en algunos discursos del Salón Literario de esa capital". (Segretti: 5) (s/m)

Estamos en 1838, Sarmiento se dirige -y responde- a Juan Bautista Alberdi, un nombre literario brillante para la época, una "poética pluma [que ya] honra a la república'. En la carta que ha precedido a la recientemente citada, Sarmiento ni siquiera era Sarmiento; asistimos a la *presentación* de un tímido (sic) *García Román*, "un joven, que quiere ocultar su nombre [para] someter a la indulgente e ilustrada crítica de usted, la adjunta composición /.../ [y e]n su escasez de luces, y de maestros a quien consultarse el incógnito ignora aún, si lo que ha hecho son realmente versos. ¿Qué extraño es, pues, que acuda a quien pueda prestarle sano consejo? / Es pues por esto, que se atreve a esperar, que consagrándole algunos de sus ocios le instruya y note los defectos de su débil ensayo. Su silencio instructivo le enseñaría a respetar el Parnaso en lo sucesivo. / En tanto el desconocido espera que si sus versos merecen ser criticados, los devuelva anotados, dirigiéndolos a su obsecuente admirador, que quiere apellidarse por ahora / *García Roman*". ("1838, enero 1, San Juan. Carta de *García Roman* (Domingo F. Sarmiento) a Juan Bautista Alberdi" Segretti: 5) (s/m)

Retomo en este punto la figura del no-participante enunciada más arriba y que la carta confirma: Sarmiento no se *apellida por ahora* sino *García Roman*, hecho que *lo* muestra significativamente en la periferia de los acontecimientos que estaban protagonizando -y publicitando- los políticos de la letra de la nación naciente. Digamos aún más, su formación intelectual pareciera ser un tardío eco, en el San Juan de 1838-

1840, de la experiencia cultural atravesada por la juventud ilustrada de Buenos Aires a partir de 1830: la súbita revelación del romanticismo.

Aclaremos la cuestión: los miembros de la Generación del 37 no fueron románticos de escuela, es decir, no pertenecieron al mundo contrarrevolucionario que, a fines del siglo XVIII, vuelve sus ojos hacia una remota república católica medieval con el objeto de que repare los horrores de la revolución burguesa, sino que estaban en la órbita de la sensibilidad romántica o, para mejor decir, de la retórica romántica de la sensibilidad, hecho que significó que, desde el punto de vista intelectual, realizaran una simbiosis entre romanticismo e iluminismo. Es precisamente en este contexto que David Viñas sostiene que:

[p]or eso puede decirse que si el liberalismo argentino en sus formulaciones iniciales es eminentemente libresco por tradición iluminista, sobre la figura del escritor del 37 se van condensando los signos que como grupo proyecta en ideales de vida: no sólo internaliza un modelo de universalidad elaborado por otros (imposible para él - además- por el desajuste entre los países centrales que admira y el país dependiente en que vive), sino que sus carencias se invierten en programa. Las *faltas* se tornan apetencias. El libro, idealizado, se hace Biblia y el escritor se propone como "elegido" en reemplazo del sacerdote en una sociedad que se quiere laica. (Viñas, 1974: 15)

Así, las 'noticias' de esta *revelación* habían llegado a San Juan de la mano de José Quiroga Rosas, *otro* sanjuanino, quien al regreso a su provincia -tras una larga permanencia en Buenos Aires- informa no solo de las novedades literarias y culturales sino que provee un mensaje más preciso: la solución que la generación romántica había propuesto para superar la crisis política e ideológica que atormentaba a la Argentina. "De

esa solución, punto de partida de las que a su vez va a elaborar Sarmiento, nos queda una imagen a la vez seca y ampulosa en el hoy llamado *Dogma socialista* (8), breve texto redactado en 1838 por Esteban Echeverría con la colaboración para algunos pasajes de Juan Bautista Alberdi" (Halperín-Donghi, 1958: xi)

Seguimos, entonces, en 1838: Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, José María Gutiérrez, entre otros muchos, hacen circular sus nombres letrados desde sus escritos literarios y publicaciones periódicas, es decir que sus voces ya tienen peso beligerante en el espacio de la república rosista; mientras tanto, Domingo Faustino Sarmiento, quien *todavía se apellida* García Román, lee y ensaya -desde su *libertinaje literario*- los modos de (re)presentarse un nombre autorizado en la letra patria. Su asalto a ese espacio público se dará, siempre, en forma transversal; siempre agónicamente desaforado; siempre estertóreamente descentrado, circunstancia ésta que hace posible percibir las estrategias retóricas, los gestos escénicos, la pretensión protagónica, en fin, a partir de la cual Sarmiento arma su personaje-Sarmiento.

Y para ello cuenta -en el doble sentido del término- con las posibilidades de ficcionalización que le ha brindado su trayectoria de lector anárquico y ecléctico. Cabe señalar, asimismo, que considero los rasgos de *ficcionalidad* que operan en los discursos -y se potencian en el literario- como modalizaciones no reductibles al eje verdadero-falso en el mundo de la experiencia, es decir, modalizaciones que se arman "sin pretensión de referencialidad"; ya que si bien ello no excluye la posibilidad de que la referencialidad exista para ciertos elementos del discurso o para discursos completos, es posible considerar al *modo ficcional* de los discursos como un caso particular de "polifonía". Allí el Enunciador no tiene otra existencia que la intra-discursiva, donde él se constituye en el

interior mismo de los discursos, como un yo-originario fictivo que desvanece al Locutor, el yo-originario-real. Así veremos 'operar' al personaje-Sarmiento, atravesando y atravesado por las voces lectoras que le hablan desde su canon personal (9).

Este canon contemplaría el azaroso recorrido del siguiente catálogo: una primera capa que es legado de la cultura eclesiástica colonial con lecturas edificantes y obras histórico-eruditas (uno de los primeros libros que Sarmiento habría leído es la *Historia de España* del jesuita Masdeu). Seguidamente, Sarmiento habría descubierto los catecismos editados en Londres por Ackermann; catecismos que podrían ser pensados como una especie de manuales, que resumían tanto preguntas cuanto respuestas acerca de temas como "Leonidas y Bruto, Aristides y Camilo, Harmodio y Epaminondas".

Asimismo, la Biblia -en la época sanjuanina y puntana- convocó su interés desde dos puntos de vista: el de la ejemplaridad de la historia de vida narrada y el de la descripción del paisaje palestino como 'referencia' cercana y lejana, a la vez. También, a sugerencia de sus tíos, los clérigos Albarracín y Oro, Sarmiento leería la *Autobiografía* de Franklin; lecturas que irían diseñando en su imaginación lectora los modos de ficcionalizar tanto las historias de vida como las historias de mundo. De modo -afirma Halperín Donghi- que "cuando conoció a "Villemain y Schlegel en literatura; Jouffroy, Lerminier, Guizot, Cousin, en filosofía e historia; Tocqueville, Pedro Leroux en democracia...'", pudo realizar una libre lectura de todos ellos, obtener de ellos lecciones algo distintas de las extraídas por Echeverría o Alberdi. Esas diferencias comienzan por ser más implícitas que expresas; de allí que Sarmiento y sus lejanos maestros de Buenos Aires parezcan hallarse siempre *en délicatesse*: Sarmiento les otorga el respeto sincero que el discípulo debe a sus iniciadores, pero sigue su camino; los maestros contemplan

ocultando tan cortesmente como pueden su desaprobación..." (Halperín-Donghi, 1958: xv)

Como enunciábamos más arriba: Sarmiento es un no-participante del círculo aúlico generacional y ese costo no sólo debe asumirlo sino que, en muchos sentidos, deberá pagarlo a lo largo de toda su vida. En el caso que nos ocupa, la paga resultaría desmesurada en la medida en que significó la fundación literaria de una biblioteca nacional, con un solo libro: el *Facundo*; un libro que -como afirma rencoroso Alberdi (Alberdi: 217) - "es a la vez *El Benavides, el Rosas, El Chacho*, es decir, una galería, una biblioteca". Un libro, que como confirma Piglia, es una proto-novela, una máquina de la novela, un museo de una novela futura porque está construido entre la novela y el estado: anticipando y anunciando a ambos. Un libro, digamos finalmente, que inscribe un *modo de leer* la historia política desde la ficcionalización de un personaje estallado en mil fragmentos metonímicos: Juan Manuel de Rosas, su otro paradigmático, tema y asunto de la Biblioteca armada con el objeto de sentar las bases que sacralizarían la letra facciosa de un canon nacional. Porque -como afirma Noé Jitrik- "[l]a obra de Sarmiento misma implica una canonicidad posible, en tanto se formula como un "deber ser" /.../. (Jitrik: 33)

Notas

(1). La Nueva Generación se vería como la única guía intelectual y política posible de la nación; Marcos Sastre, por ejemplo, explicaba así el rol protagónico que le cabía a la juventud letrada de esa época: "La nación tiene en su seno una juventud -afirma-

adornada de las más bellas cualidades que puedan ennoblecer al hombre; una juventud dotada de los más puros, nobles y generosos sentimientos; llena de capacidad, animada del más grande amor a la sabiduría, y de los más ardientes deseos de consagrarse al bien público. Con tanta virtud y talento, con tan poderosos elementos, ¿qué cosa habrá, por ardua y grande que sea que no pueda alcanzarse?". (Weinberg, 1993: 124)

(2). Juan María Gutiérrez, él también integrante de ese *círculo*, lo hace crónica cuando compila las *Obras Completas* de Echeverría y dice: "Como Echeverría había permanecido fuera de su centro y educándose en Europa, no conocía de cerca cierto grupo social, que como una corriente pura circulaba por Buenos Aires y bajaba con ímpetu, curiosa de mayor saber, desde las alturas laicas de la Universidad y del "Colegio de Ciencias Morales". Sin embargo, una atracción secreta y recíproca aproximaba las dos entidades y comenzaron a ponerse en contacto en el "Salón Literario". Era éste una especie de institución o academia libre a donde concurrían a leer, a discurrir y conversar muchos amigos de las letras, y entre éstos el autor ya afamado de *Los Consuelos* y de *La Cautiva*... él se presentó allí y [mostró] propósitos innovadores que dejaría traslucir en sus conversaciones con los concurrentes al Salón. La mayor parte, y la más dedicada de entre éstos, componíase de discípulos aventajados de las escuelas mencionadas; de manera que Echeverría tuvo allí por auditorio una juventud apasionada por lo bello y por la libertad. Pero como muy pronto los celos del poder absoluto disolvieron aquella brillante asociación de inteligencias, fue indispensable recurrir al trabajo sigiloso de un pensamiento verdaderamente argentino por su atrevimiento y trascendencia, que pertenece exclusivamente a Echeverría y a la juventud que se le asoció para llevarle a término. Nos referimos a la "Asociación de Mayo" y al *Dogma Socialista* que nació en su seno". (Gutiérrez: 34)

(3). Esta imagen del no-participante me la sugiere el mismo Sarmiento en una carta dirigida a Alberdi fechada en San Juan el 6 de Julio de 1838 cuando afirma que [e]n cuanto a la gloriosa tarea que se proponen los jóvenes de ese país y que usted me indica, de dar una marcha peculiar y nacional a nuestra literatura, lo creo indispensable, necesario y posible. Si pudieran valer en ésta los pequeños esfuerzos de un número reducido de amigos, amantes de la civilización, contribuiríamos de todo nuestro corazón a tan plausible objeto; por ahora puede contar usted con mi decisión. Cuando como yo, no ha podido un joven recibir una educación regular y sistemada, cuando no se han bebido ciertas doctrinas a que uno se adhiere por creerlas incontestables, cuando se ha tenido desde muy temprano el penoso trabajo de discernir, de escoger por decirlo así, los principios que debían formar su educación, se adquiere una especie de independencia, de insubordinación que hace que no respetemos mucho lo que la preocupación y el tiempo han sancionado, y este libertinaje literario que en mi existe, me ha hecho abrazar con ardor las ideas que se apuntaron en algunos discursos del Salón Literario de esa capital".
(Segretti: 3)

(4). La cita pertenece a Carlos Altamirano en un trabajo introductorio a una edición del *Facundo* realizada para la editorial Espasa Calpe. Con referencia a la categoría *decente* -y en nota a pie de página- Altamirano efectúa una aclaración a la que considero de relevancia para el desarrollo que venimos realizando. En este contexto, la "condición de *decente* remite a las divisiones y jerarquías sociales propias de la estructura social vigente bajo la colonia, en que no era sólo la fortuna la que trazaba las fronteras entre las diferentes categorías, sino también la raza y el color. La gente *decente* se identificaba como blanca frente a la población de origen indio, africano o mestizo. Si bien quienes ocupaban la cumbre de la estructura social eran *decentes*, no todos los *decentes*

pertenecían a esa cumbre. La distinción siguió obrando después de la independencia, y Sarmiento era uno de esos descendientes de las ramas pobres de la gente decente." (Altamirano, 1993: 8).

(5). Continuando con las posibilidades metafóricas que nos brinda la dramaturgia me propongo instalar en este marco la concepción de la gestualidad no definida a partir de sus efectos comunicativos, sino productivos. Así, la gestualidad podría llegar a operar como un espacio de producción de signos. Dice Pavis: "Por ejemplo, GROTHOWSKI se niega a separar el pensamiento de la actividad corporal, la intención de la realización, la idea de su ilustración. Para él, el gesto es el objeto de una búsqueda, de una producción-descifrado de *ideogramas*: nuevos ideogramas deben ser buscados constantemente y su composición aparecerá inmediata y espontáneamente. El punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica" (Pavis: 241-242.).

(6). En su *Facundo* dice: "Yo no he tenido otra instrucción hasta el año 36, que la que esas ricas, aunque truncas bibliotecas, pudieron proporcionarme". (Sarmiento: 72)

(7). "La existencia del espacio académico con su jerarquía y su sistema de promoción se convierte, para el autodidacta, en la prueba visible de su diferencia que no puede vivir sino como mortificación. A Sarmiento le faltan todos los títulos que se adquieren según los procedimientos formales: no tiene herencia material ni apellido, no ha hecho carrera militar ni pertenece al clero como sus parientes más ilustres, no es, ni siquiera, doctor." (Altamirano-Sarlo: 32)

(8). El *Dogma Socialista* (1838) texto fundador de los principios políticos sustentados por la Joven Generación, tuvo la pretensión de dar un programa de acción política a los sectores ilustrados argentinos, en un intento de corregir los desvíos del partido unitario rivadaviano. Recuperando los valores de la Revolución de Mayo, el *Dogma* buscaba ser una síntesis entre aquellos valores y la realidad de un país que aparecía en un primer análisis como refractario a los principios iluministas; de esta manera la incipiente intelectualidad argentina pretendía recuperar la hegemonía política que perdiera con la caída de Rivadavia. Esta recuperación de los ideales de Mayo es propuesta por Echeverría como un programa socialista saintsimoniano de reconstrucción nacional, y, por ello mismo, como la realización de una lucha de "la fuerza del bien" contra las fuerzas retrógradas del pasado español.

(9). Si bien resulta un tanto 'obsesivamente ingenua', la propuesta de Alastair Fowler acerca de las variadas funcionalidades del canon ha encontrado amplia aceptación. Mi interés en convocarla aquí radica en mostrar más sus límites que sus alcances, no obstante, creo que para el recorrido de argumentación que vengo imprimiendo a esta tesis, el paradigma funcional del canon operaría más en sentido metafórico que literal. Desde esta perspectiva, entonces, instalo la clasificatoria de Fowler en lo referente a que el canon potencial "comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive". El canon *accesible* es la parte del canon potencial disponible en un momento dado. Las listas de autores y textos serían los cánones *selectivos*. Lo que Fowler llama canon *oficial* pareciera ser un entrecruzamiento de esas listas. Y lo que los lectores individuales "conocen y valoran" son los cánones *personales*. Finalmente, el canon *crítico* se construiría con aquellas obras, o partes de obras, que son tratadas por los artículos y libros de crítica de forma reiterada. (Fowler, 1982)

Bibliografía

Alberdi, Juan Bautista, "Facundo y su biógrafo" en *Grandes y pequeños hombres del Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.

Altamirano, Carlos y Sarlo, (1983) Beatriz, "Una vida ejemplar: la estrategia de "Recuerdos de Provincia" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires,, CEDAL.

Altamirano, Carlos, (1993) "Introducción" a Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

Bhabha, Homi, ed. (1990) "Introduction: Narrating the Nation" en *Nation and Narration*, London, Routledge, pp. 1-7.

Calvino, Italo, (1980) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

Duara, Prasenjit, (1992) "Rescuing History From the Nation-State", in *Working Papers and Proceedings of the Center for Psychosocial Studies*, ed. Greg Urban and Benjamin Lee, Chicago, N° 48.

De Certeau, Michel, (1975) "Producciones del lugar" en *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993, pp. 15-33.

Echeverría, Esteban, "Carta a sus Amigos Alberdi y Gutiérrez en Chile. Octubre 1846" en *Prosa Literaria*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1955.

Foucault, Michel, (1966) *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquest Editores, 1980.

-----, (1972) *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1982.

Fowler, Alistair, (1982) "Género y canon literario" en Garrido Gallardo, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 95-127.

Gutiérrez, Juan María, (1871): "Compilación y Biografía por..." en Echeverría, Esteban, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1972.

Halperín Dongui, Tulio, (1958) "Sarmiento" Prólogo a Sarmiento, Domingo F., *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, México-Buenos Aires, FCE.

-----, *Una nación para el desierto argentino*, (1982) Buenos Aires, CEDAL.

Jitrik, Noé, "Canónica, regulatoria y transgresiva" en Cella, Susana (comp), (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.

Myers, Jorge, "El "nuevo hombre americano": Juan Manuel de Rosas y su régimen" en Lafforgue, Jorge (Editor), (1999) *Historias de caudillos argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara.

Pavis, Patrice, (1980) *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1980.

Piglia, Ricardo, "Sarmiento the Writer" en Halperín Donghi, Tulio, Jalsic, Ivan, Kirkpatrick, Gwen and Masiello, Francine, (editors) (1994) *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 127-144.

Rama, Angel, (1984) *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.

Ramos, Julio, (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE,.

Sarmiento, Domingo Faustino (1845), *Facundo o civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hyspamérica, 1986.

Segretti, Carlos S. A., (comp), (1988) *La Correspondencia de Sarmiento*. Primera Serie: Tomo I Años 1838-1854, Poder Ejecutivo de la Provincia de Córdoba, Comisión Provincial de Homenaje a Domingo Faustino Sarmiento, Córdoba.

Unzueta, Fernando, (1996) *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores.

Viñas, David, (1964) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editores.

Viñas, David, (1974) "El escritor liberal romántico" en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, pp. 13-20.

Weinberg, Félix, "El Salón Literario" en Díaz Usandivaraz, Julio (coordinador), (1993) *5 siglos de literatura en la Argentina*, Buenos Aires, Corregidor.

Velázquez frente a Vermeer

Manuel Durán
Yale University

El parecido entre "Las Meninas", la obra maestra de Velázquez, y la "Alegoría de la Fama", de Vermeer, salta inmediatamente a la vista si colocamos dos buenas reproducciones de estos lienzos una al lado de la otra. En ambas obras el detalle más prominente y más revelador es que el artista se ha incluido a sí mismo en su cuadro, y se pinta en el acto de pintar.



Foto 1

Es un hecho poco frecuente, incluso extraordinario. Los grandes creadores medievales ni siquiera firmaban sus obras. No sabemos quién o quiénes trazaron los planos de la catedral de Chartres o diseñaron sus vitrales. Más tarde, en la época renacentista, los artistas afirman su individualidad y dan sus nombres a los objetos creados. La inclusión de su representación física, su cuerpo, su figura, en la obra de arte que crean, es algo excepcional. Miguel Ángel, tímidamente, modestamente, se retrata, casi invisible, en su busto de Moisés, y en la Capilla Sixtina, como piel desollada, casi irreconocible.

Pero Velázquez y Vermeer, casi al mismo tiempo, y sin conocerse ni conocer sus obras, pintan cuadros fundamentales en la historia del arte en las cuales se incluyen a sí mismos, como artistas en el acto de pintar un lienzo.

En ambos casos el que contempla los cuadros, o sus reproducciones, se siente embargado por emociones contradictorias. Admiración, sin duda, la admiración que provoca el contemplar una obra maestra. Pero también cierta inquietud, cierta desazón: estos cuadros, cada uno a su manera, parecen proponernos mensajes que no acabamos de descifrar. Y pronto comprendemos que estos mensajes parecen avanzar en direcciones divergentes.



Foto

2

Es curioso --y significativo-- que el título de ambos cuadros haya cambiado en los catálogos a lo largo del tiempo. "Las Meninas" únicamente aparece con este título a partir del catálogo del Prado de 1843. Un inventario previo le da en 1666 el título "Su Alteza la Emperatriz con sus damas de compañía y una enana" y el inventario de 1734 lo clasifica como "Familia del Rey Felipe IV". El lienzo de Vermeer ha sido conocido primero como "El artista en su taller" y más tarde rebautizado "Alegoría de la Fama". Es importante en este caso señalar el cambio de título, adoptado por muchos críticos modernos, ya que el nuevo título, al resaltar la importancia de la Fama, revela totalmente una dimensión, un

significado, de este cuadro que antes los críticos no veían con claridad. (No vale la pena señalar que el título, "El artista en su taller", bien podría también aplicarse al cuadro de Velázquez).

En ambos casos la atención de quien contempla el cuadro se concentra casi inmediatamente en la figura del artista que se ha incluido en su obra de arte. Como señala Marcia Welles en *Arachne's Tapestry*,

Velázquez executed a painting in 1656 in which neither gods nor kings are central to the action of the composition. It is the painter, Velázquez himself, who usurps that central function in the work that has become known as *Las Meninas*... A description of a version of the painting, written before 1696 by Félix da Costa, reveals the disconcerting effect of this displacement of focus: the author states that "The picture seems more like a portrait of Velázquez than of the empress." (Welles, 131).

Es decir: ya en el siglo XVII el cuadro de Velázquez podía ser visto como una obra cuyo objetivo principal podía ser dignificar al artista, colocarlo en su trabajo en un aposento del palacio real, con las espectrales figuras de Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, reflejadas vagamente en un espejo al fondo, en el muro más alejado del primer plano. Velázquez ostenta orgullosamente en su traje la cruz bermeja que lo señala como Caballero de la Orden de Santiago, y por tanto miembro de la nobleza.

Vale la pena comparar los dos cuadros en cuanto al ropaje de cada artista. Vermeer, más modesto o menos ambicioso que Velázquez, no nos muestra su rostro. Y cubre su cuerpo con un chaleco de flecos negros y unos pantalones abombados que parecen ambos desechables (y se protege los cabellos con una gorra, ya que también los

cabellos podían mancharse). Todo el que haya practicado, o visto practicar, el arte de la pintura al óleo llegará a la conclusión de que Vermeer es más prudente en este caso: hay que proteger el traje con una blusa o bata que sea fácil de lavar o pueda descartarse, ya que el peligro de manchar la ropa con los colores de la paleta es constante. Velázquez prefiere ostentar su cruz de caballero de la Orden de Santiago. (Según una vieja tradición, fue el propio rey, Felipe IV, quien pintó la cruz en el traje de Velázquez; el hecho concreto es que el pintor recibió la Orden tres años después de completar el cuadro en 1656, y debe haber hecho él mismo la adición de la cruz a su autorretrato; señalemos, por otra parte, que Velázquez era ya Chambelán y Aposentador de Palacio, en el fondo otro título nobiliario.)

Varios de los más conocidos críticos que se han ocupado de *Las Meninas*, como José Ortega y Gasset y Jonathan Brown, han señalado que al emprender su obra maestra Velázquez tenía un objetivo concreto: ennoblecer y exaltar el arte de la pintura, haciéndolo pasar de arte mecánica, o artesanía, a arte liberal, que abarcaba conocimientos tanto teóricos como prácticos. Claro está que el objetivo era doble: al ennoblecer el arte de la pintura los que lo practicaban quedaban también ennoblecidos. Como señala Jonathan Brown,

Las Meninas is not only an abstract claim for the nobility of painting, it is also a personal claim for the nobility of Velázquez himself... He meant to demonstrate once and for all that painting was a liberal and noble art that did not merely copy, but could recreate and even surpass nature. Painting was a legitimate form of knowledge, forever beyond the realm of craft, and therefore was a liberal art. Its lofty status was proved

conclusively by the monarchs who visited the atelier to watch the painter work his special magic, and who remained there as perpetual guarantors of his claims. (Brown, 109)

Importa señalar que Velázquez era hombre muy culto. Poseía una biblioteca con todo tipo de obras teóricas y técnicas relacionadas con el arte y la estética. (Sánchez Cantón, 379-406). Los años de aprendizaje con Francisco Pacheco en Sevilla le habían puesto en contacto con intelectuales y poetas como Fernando de Herrera, Francisco de la Medina, y Pablo de Céspedes. Conoció a Góngora y a Quevedo, y pintó retratos de ambos. Uno de sus más famosos lienzos, "La rendición de Breda", conocido más popularmente como "Las Lanzas", parece inspirado en una obra de Calderón. Muy poco se sabe de la vida de Vermeer, que murió pobre, dejando en la miseria a su esposa y ocho hijos, para caer en el olvido durante dos siglos.

Ortega, entre otros muchos comentarios interesantes e incitantes a la vida y la obra de Velázquez, nos ayuda a precisar el título moderno de la obra maestra:

"Las Meninas" es un vocablo portugués: Por aquellos años existía un cierto bilingüismo castellano-portugués en los círculos aristocráticos y literarios, especialmente en Palacio. Portugal perteneció a la corona de España hasta pocos años antes de pintarse este cuadro. De aquí que se le llamase también "Las Meninas" --hoy diríamos "las señoritas", sean nobles o de la burguesía. (Ortega, 219)

De gran interés igualmente son las observaciones de Ortega en cuanto a la creación de la ilusión del espacio. Velázquez la crea merced a planos discontinuos: "No obtiene la dimensión profunda mediante una continuidad, como Tintoretto o Rubens, sino al revés, merced a planos discontinuos. En general, emplea tres: el primero y el último

luminosos, sobre todo este último, buscando pretextos para 'rompientes' de luz. Entre ambos intercala un tercer plano oscuro, hecho con siluetas sombrías... En "Las Meninas" representan esta función de ensombrecer la dueña y el guarda-damas, y el ritmo de luces y muros ciegos. Está, pues, obtenido el espacio en profundidad mediante una serie de bastidores como en el escenario de un teatro." (Ortega, 221).



Foto 3

Entre las interpretaciones modernas del cuadro de Velázquez destaca la de Michel Foucault en *Les mots et les Choses*, de 1966, en el cap. I, "Las Meninas". La descripción es larga, detallada, minuciosa, a la vez reveladora y abstracta, casi opaca. Me recuerda las descripciones de espacios en las novelas de Alain Robbe-Grillet. La interpretación de Foucault, en el fondo, es un ejemplo, o quizá una prueba, del profundo cambio en la visión del mundo --de las cosas, de las palabras que las designan y explican-- a partir del siglo XVII, propuesto por el ensayista francés. La descripción analítica de Foucault se extiende por numerosas páginas, y se organiza en torno a posibles puntos de vista y dimensiones espaciales. Velázquez aparece, mirando, escudriñando el espacio desde detrás del lienzo y el caballete que lo sostiene. ¿A quién mira el artista? Al principio creemos que nos mira a nosotros, que estamos ahora contemplando el cuadro en el Museo del Prado. Y puede que así sea. Al hacerlo, su mirada nos atrae hacia el interior del cuadro. Pero el rey y la reina se reflejan en un espejo, al fondo. Por la ventana, a la derecha, una intensa luz

penetra la habitación, y envuelve las figuras centrales, la infanta y los otros miembros de la Corte. Más atrás se abre una puerta, y un mayordomo proyecta su silueta; no sabemos si entra o sale, o si simplemente está contemplando la escena. El pintor Pacheco, maestro de Velázquez, parece haberle dicho en cierta ocasión que "la imagen debe salir fuera del marco". Foucault, que cita a Pacheco, parece creer, al contrario, que el cuadro de Velázquez tiende a absorber el espacio a su alrededor, y por tanto es una aplicación literal, aunque invertida, del consejo de Pacheco.

Muchos lienzos del siglo XVII crean la impresión de una fuerza interior casi incontenible que empuja fuera del marco algunas líneas de tensión. No olvidemos, por ejemplo, el más famoso ejemplo: "La Ronda Nocturna", de Rembrandt, donde uno de los improvisados soldados parece amenazarnos con una espada o daga que, diríase, está a punto de salirse del lienzo.

Sin diferir totalmente de Foucault, creo que la sensación principal creada por el cuadro de Velázquez es doble: hay un movimiento que tiende a crear espacios en torno al cuadro, y otro movimiento que nos obliga a "entrar" en el cuadro. Una línea se proyecta desde la mirada de Velázquez, escudado en su lienzo, hacia el espacio que ocupa el espectador. A su vez el espectador responde, mira a Velázquez, ve al fondo el espejo en que se reflejan el rey y la reina, se da cuenta de que quizá el rey y la reina son los modelos que el artista está pintando (no sabemos en absoluto cuál es el tema del cuadro que está pintando Velázquez), y sentimos cierto malestar, cierta tensión, al pensar que quizá a nuestro lado están el rey y la reina. ¿Y qué hacemos nosotros ahora en este espacio? ¿No estaremos molestando, ocupando un espacio que no nos pertenece, no habrá desacato en ni siquiera saludar en reverente homenaje al rey y a la reina?

Empezamos a comprender que las otras figuras del cuadro, vivamente iluminadas, la infanta Margarita, la sirvienta enana, el perro, están atentas a una presencia que nos era, hasta ahora, desconocida. Quizá están contemplando al rey y la reina, que visitan el taller del artista o, más probablemente, se preparan a posar para Velázquez. Al fondo, el criado o mayordomo aparece de pronto, sorprendido, atraído por el espectáculo. ¿No nos estarán mirando todos a nosotros, los espectadores en el Museo del Prado, a punto de pedir que nos apartemos, que dejemos trabajar a Velázquez? Hay en el lienzo una corriente magnética que nos lleva hacia su interior. Avanzamos en silencio, de puntillas, contemplamos una escena entrecruzada por relaciones personales, una intimidad en la que muy pronto nos sentiremos visitantes inoportunos. Una corriente nos lleva hacia adentro del cuadro, otra nos advierte que no es éste el lugar adecuado para permanecer demasiado tiempo, y que, después de unos momentos de admiración, deberíamos salir, en silencio, de puntillas, dejar que los personajes continúen interactuando, sin testigos, igual que antes de nuestra llegada. Pero ya en nuestras mentes podemos recrear lo que hemos visto.

Una escena cotidiana, unos personajes que están en su casa, "en familia", un pintor atento a su trabajo, se transforman ante nuestra mirada. La sala del palacio que sirve de taller para Velázquez se ensancha, adquiere vastas dimensiones, nos atrae hacia su interior, y nos revela a la vez la belleza de la joven infanta, aureolada de luz, y uno de los vicios semi-secretos de la corte española: su interés por lo monstruoso, por los enanos y las enanas, por los débiles mentales (recordemos el Bobo de Coria), para hacerlos servir de contraste con la belleza, la elegancia, y posiblemente la inteligencia de los personajes reales y aristocráticos.

Empezamos a comprender que el cuadro de Vermeer se centra en la relación artista - modelo - mapa de Holanda, con la modelo preparándose a atravesar el espacio con el claro y penetrante sonido de su trompeta, creando así una serie de ondas concéntricas musicales que deberán difundir su sonido, y su mensaje, a través del espacio y del tiempo. Pero ¿qué va a anunciar, a exaltar, a glorificar, esta trompeta? No estamos seguros. De momento reina el silencio. Como en otros cuadros de Vermeer, parece que *vemos* el silencio, la paz, la tranquilidad, la armonía. Poco a poco entrevemos un mensaje alegórico. La Fama se prepara para anunciarnos algo; no estamos todavía en posesión de su mensaje.



Foto

4

Dejando aparte el principio unificador de que todos los artistas y arquitectos del barroco tienden a la teatralidad, es preciso preguntarnos ahora cómo funciona el cuadro de Vermeer. El ambiente de teatro está creado en forma más directa, casi diríamos más ingenua: a la izquierda del lienzo aparece una gran cortina. Es como el telón de un pequeño teatro, y proyecta profundidad al resto del lienzo. Estamos en el taller del pintor. Quizá la cortina lo separa del resto de la modesta casa en una modesta calle de Delft para

asegurar un mínimo de intimidad y silencio en un hogar con numerosos niños de corta edad y situado junto a un mercado.

Aunque el cuadro no es pequeño (52 pulgadas de alto por 43 de ancho, es decir, 132 cm. por 109 cm.), Vermeer nos ofrece una impresión de intimidad, una intimidad serena. (Quisiera agradecer ahora la observación que me hacen el arquitecto Odón Durán Gili y su esposa Alicia con respecto a los dos cuadros que son el tema de este ensayo: frente a las dimensiones del cuadro de Velázquez el de Vermeer resulta muy pequeño; recordemos que el de Velázquez, imponente, ocupa toda una sala del Museo del Prado; el mensaje de Velázquez es un poderoso toque de atención, en voz alta; el de Vermeer es casi un suave susurro.)

Se puede afirmar que el tema de casi todos los cuadros de Vermeer es el mismo. Si Velázquez, como el Ticiano, ennoblece todo lo que pinta, y sabe escudriñar en la profundidad psicológica de sus personajes, Vermeer, en cambio, nos ofrece interiores en los que reina la paz, la serenidad, incluso el amor, objetos minuciosamente, cariñosamente detallados, bañados en una luz plateada y uniforme, todo pintado con extremo cuidado y mostrando un sentido geométrico del orden, usando una paleta limitada en la que predominan el gris perla, azules suaves, amarillos discretos. Se diría que el ambiente y los objetos ayudan a entender la psicología de los personajes; la serenidad, la vida familiar placentera, el cariño, la amistad, penetran cada centímetro cuadrado de sus lienzos y nos permiten vislumbrar la vida ordenada y feliz de los personajes. Las sombras nunca parecen exageradas; Vermeer rompe así con la tradición tenebrista que a partir de Caravaggio parece apoderarse de la pintura occidental y que influye poderosamente en Rembrandt. Vale la pena señalar que tanto Velázquez como Vermeer fueron admirados

y exaltados por los impresionistas, cuya principal reocupación iba a ser la descripción pictórica de la luz y del ambiente; así, pues, ambos pintores, cada uno a su modo, son los dos grandes precursores de la pintura moderna. Manet, como sabemos, admiraba a Velázquez. Y acerca de Vermeer otro gran pintor holandés, Van Gogh, en una época en que muy pocos todavía conocían la obra de Vermeer, comenta, asombrado ante la selección de colores: "La paleta de este extraño pintor se compone de azules, amarillo limón, gris perla, negro, y blanco." (Koningsberger, 160). Los impresionistas rehabilitan a Vermeer; a partir del triunfo del impresionismo el arte de Vermeer se ha colocado, junto al de Rembrandt, en la cima de la pintura holandesa clásica.

En lugar de contrastes violentos y la sugestión de movimientos bruscos, Vermeer nos ofrece un pequeño universo tan sereno, tan acogedor, que parece invitarnos a pasar adentro, a visitarlo; casi creeríamos haber vivido siempre cerca de su casa como vecinos, y haber visitado repetidas veces esas pulcras habitaciones con sus finos muebles, sus alfombras orientales, los cuadros en las paredes. Por una puerta entreabierta hemos divisado a una mujer, la esposa del pintor, que pesaba perlas. Del joyero en la mesita se habían desparramado joyas y collares. En la pared un cuadro, cuyo tema era el Juicio Final, parecía subrayar la vanidad de los tesoros mundanos y la importancia de sopesar todos nuestros actos; quizá una lección de moral envuelta discretamente en un mensaje estético. En otra sala una mujer joven, seguramente enamorada, leía con atención una carta enviada por su novio. Un Cupido sonreía desde otro cuadro, al fondo. En la cocina una sirvienta con blusa arremangada vertía leche en una vasija, y en su actitud serena, atenta a la faena, podíamos comprender que hasta los más pequeños detalles de la vida cotidiana tienen sentido y son fuente de belleza y armonía. Vermeer es el pintor de la felicidad, una felicidad hecha de amor, serenidad, atención a cada detalle de nuestras

vidas, felicidad quizá limitada y burguesa, pero alcanzable, y producto en gran parte de la personalidad de los seres humanos y la belleza de los objetos que han reunido en torno a sus vidas; hombres y mujeres que, además, se saben miembros de una sociedad burguesa cada vez más próspera, en un país pequeño pero glorioso, victorioso, tolerante, posiblemente el más tolerante, progresista, y moderno, de aquel siglo.

Sigamos avanzando: nos hallamos frente una puerta abierta, parcialmente tapada por una cortina.

En todo caso, la cortina desvía nuestra atención hacia el artista, sentado en un taburete frente al lienzo en que ha comenzado a trabajar, a su izquierda la modelo, una joven hermosa, serena e inocente, coronada de laureles, que sostiene un libro con la mano izquierda y una larga trompeta con la derecha. Es la Fama, pero no toca la trompeta, como pudiéramos esperar. Pasiva, casi sonriente, parece aguardar las instrucciones del artista, como una actriz aguardaría la señal del director de escena.

Más allá, en la pared, al fondo, un gran mapa de Holanda, adornado con el escudo heráldico nacional, y en la parte superior barcos y más barcos, los buques holandeses que estaban creando un vasto imperio en el Oriente, un imperio más extenso y rico que el de los españoles y portugueses en aquella región: abarcaba las codiciadas islas de las especias, las Molucas, las Célebes, Java, Sumatra, Bali, y se extendía ya hacia Nagasaki y el comercio con el Japón. Es Holanda, no la obra del artista, la que merece los sonidos de la trompeta de la Fama. Vermeer no exalta el arte de la pintura, como lo hace Velázquez en "Las Meninas", y tampoco cree que la trompeta deba sonar para exaltar su propio renombre. Quiere subrayar, a su manera, desde su modesto taller, las victorias y la gloria (y la riqueza) de su propio país. Y su joven modelo lleva apretado bajo el brazo

izquierdo un grueso libro, símbolo, sin duda, de otros triunfos de Holanda en el campo de las letras, las artes, las ciencias. Allí, en ese libro, bien pueden figurar los ensayos -- claros, irónicos, devastadores-- de Erasmo de Rotterdam, las composiciones musicales de los grandes organistas holandeses que más tarde inspirarían a Juan Sebastián Bach, la descripción de los primeros telescopios fabricados en Holanda, y del microscopio inventado por van Leeuwenhoek y perfeccionado por Christiaan Huygens, instrumentos que abrieron el camino hacia lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño: los dibujos de Rembrandt, los paisajes retratos y bodegones de la brillante escuela holandesa del siglo XVI.



Foto 5

Es preciso señalar que tanto el lienzo de Velázquez como el de Vermeer son creados hacia el final de la carrera artística de estos artistas, y representan una síntesis de las experiencias creativas que los han precedido; en ambos casos la cultura nacional es enriquecida con una obra maestra, y también en ambos casos esta cultura, y las energías políticas, sociales, y económicas, que la sostienen, están a punto de disminuir notablemente, casi de agotarse. El declinar del Imperio español, visible desde fines del siglo XVI, se acelera a mediados del siglo XVII y resultará más visible durante el reinado de Carlos II y el final del siglo. En cuanto a Holanda, su prosperidad suscitaba la envidia de los países vecinos: Luis XIV la invadió en 1672, el comercio declinó, la armada inglesa comenzó a arrebatarle las colonias, el gobierno extremó los impuestos para hacer frente

a tantas calamidades, y finalmente el mercado de pinturas, con más ofertas que demandas, se desplomó, llevando a la ruina a muchos artistas, entre ellos a Vermeer, cuyos ingresos dependían en gran parte de la compra-venta de cuadros de otros pintores (Vermeer pintaba muy lentamente; su escasa producción no sobrepasa una treintena y pico de lienzos, y es muy posible que no vendiera ni un solo cuadro durante toda su vida.)

Una obra maestra siempre lanza destellos en todas direcciones y es susceptible de interpretaciones muy diversas. El crítico debe proceder con rigor y objetividad, sopesar factores históricos y psicológicos con todo cuidado, colocar la obra en el ambiente que le dio vida, y compararla con otras obras del mismo artista, con otros ambientes, con obras de artistas afines o diferentes. Pero en último término va precisándose en el ánimo del crítico una impresión subjetiva, personal, y sin embargo no por esto desdeñable. Con alguna reticencia, incluso con cierto temor, me atrevo a ofrecer ahora lo que he visto, o entrevisto, como mensaje "subliminal" en el cuadro de Velázquez. Y quizá lo que ahora veo en este cuadro no lo explicaría Velázquez de la misma manera, quizá no estaría "oficialmente" de acuerdo con esta interpretación de su lienzo. No importa: al quedar terminado el cuadro, el poema, la novela, pasa a manos del lector, el espectador, el crítico, y vive una segunda vida en ellos.

Para mí, en "Las Meninas" Velázquez nos invita a pasar unos instantes en la intimidad de la familia real. Las figuras se han quedado quietas en posiciones espontáneas, normales; es como si estuvieran conversando, o preparándose a jugar algún juego de salón. Pero hay intrusiones: un pintor, un gran artista, está al lado de estas figuras, y ello asegura que quizá lo que hacen va a quedar detallado en algún dibujo, algún cuadro.

Hoy en día, la presencia de una cámara fotográfica, o de video o de cine en nuestra intimidad puede inhibirnos y perturbar nuestra intimidad. No es así en el cuadro. La actitud reposada, serena, de los personajes nos muestra que han aceptado a Velázquez como miembro de "la Familia". El artista ha sido ennoblecido, o va a serlo muy pronto, y puede visitar a los miembros de la familia real y ser visitado por ellos. A través de esta relación, los artistas como Velázquez merecen ser incluidos en el rango de la nobleza. (Un proyecto que tardaría mucho en llevarse a cabo, que todavía estaba pendiente en tiempos de Mozart y de Beethoven, y que únicamente la revolución ideológica del romanticismo y la revolución económica y política de la burguesía a lo largo del siglo XIX consiguieron completar; hoy en día, la adoración del público y la prensa con respecto a todo tipo de artistas, estrellitas de cine, cantantes de rock, incluso mediocres o menos que mediocres, nos ha hecho olvidar la realidad de los siglos pasados.)

Sí, Velázquez proclama el triunfo del arte y de los artistas, y al mismo tiempo hace estallar los límites espaciales del salón-taller en que trabaja, hace caer el cuarto muro de este salón, o, si queremos, hace levantar el telón.



Fo

to 6

Vemos, ahora, varias realidades complejas. Por una parte, el rey y la reina aparecen borrosos, diluídos, fantasmales. Por otra, la "Familia Real" incluye bufones y

enanas deformes. Velázquez parece decirnos: quizá lo más hermoso y auténtico de esta intimidad que estoy revelando es que un artista como yo haya sido admitido en su seno. Quizá el impacto de un artista como yo, y de escritores y poetas como Quevedo, Góngora, Calderón, resultará más fuerte y duradero que la borrosa e incierta presencia en la Historia de Felipe IV y su esposa Mariana de Austria.

Y si este era, en realidad, el mensaje subliminal de Velázquez al pintar "Las Meninas", creo que la Historia le ha dado la razón.

Obras citadas

Brown, Jonathan. "On the Meaning of *Las Meninas*," en *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978, p. 109.

Foucault, Michel. *Les mots et les Choses*. Cap. I, "Las Meninas." París: Gallimard, 1966.

Koninsberger, Hans. *The World of Vermeer, 1632-1675*. Nueva York: Time-Life Books, 1967.

Sánchez Cantón, Francisco J. "La librería de Velázquez", en *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, 1925, III, pp. 379-406. Cit. por Marcia Welles, p. 132.

Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962, p. 219.

Welles, Marcia L. *Arachne's Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1986.

Alteración del espacio sociosexual:

Como agua para chocolate y la voluntad de saber

Tina Escaja
The University of Vermont

El principio de alteración estructura la popular novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (1989). La alteración del cuerpo, de los principios modernos de alta y baja literatura, de ciertos arquetipos de la identidad mexicana como la virgen, la madre, la prostituta, son algunos de los territorios cuyos límites convencionales aparecen vulnerados o "alterados" en la historia (1). Si la continua vulneración de límites responde en la novela de Esquivel a una propuesta transgresora que celebra y privilegia una variedad de discursos asociados al universo de la mujer, la presunta vulneración de los límites sociosexuales permanece, por el contrario, irresuelta. En este artículo pretendo detenerme en varias propuestas de alteración del espacio sociosexual en *Como agua para chocolate*. La presunta "voluntad de saber" que articula el personaje principal, Tita de la Garza, permanece como principio sin resolver frente al ambiente represivo y burgués que aparece como marco invulnerable en la historia.

El eje principal de alteración presentado por Esquivel en su novela lo constituye la redistribución jerárquica del territorio narrativo convencional, planteándose como nuevo e imprecendente centro de la acción el espacio marginal de la cocina, con el que Tita, protagonista de la novela y *alter ego* de la narradora, se identifica y al que responde como territorio de poder: "[el mundo] que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba" (6). A este territorio revisitado se opone el espacio con el que se identifica la madre

biológica de Tita, Mama Elena, símbolo de la tradición, la autoridad, y el poder, cuyo universo espacial corresponde a la extensión del rancho. Mama Elena, por lo tanto, y a falta de hombre en la casa, ejerce la función masculina y hegemónica de la que disiente Tita. Esa hegemonía discursiva viene articulada por una ley hasta entonces no cuestionada: Tita, por ser la menor de las hijas, debe quedarse soltera para cuidar de la madre viuda hasta el día de su muerte. Con la doble transgresión de Tita al rechazar esa ley y desobedecer a la madre, Tita ejerce, en la terminología de Jean Franco, de "conspiradora," esto es, de aspirante al cuestionamiento e interpretación del discurso del poder (2).

Al mismo tiempo, Mama Elena representa un modelo falsificado e ilícito y será precisamente Tita quien reivindique la razón frente a la racionalización patriarcal representada por Mama Elena. De hecho, la lucha de Tita por el derecho a interpretar o "a ser tenida en cuenta" y a acceder al amor y a la sexualidad, se produce paralelamente a la puesta en evidencia de la "irracionalidad" del discurso represor del poder encarnado en Mama Elena. En este sentido, la novela de Esquivel apunta a la conclusión de Sor Juana Inés de la Cruz anotada por Jean Franco de que "muchos de los argumentos sobre la mujer no eran más que una racionalización de los intereses masculinos" (Franco 15). Este aspecto coincide con los principios de discontinuidad, fragmentación y deconstrucción de los valores absolutos modernos desenmascarados por la llamada "postmodernidad," discurso con el que sintoniza en gran medida la novela de Esquivel (3). Como señala Linda Hutcheon, la subordinación de la razón a los intereses del poder aparece expuesta con la postmodernidad, a partir de la cual los valores considerados históricos y universales "were no longer seen as based -as claimed- on reason or logic, but rather on a solid alliance with power" (26).

En principio, el espacio narrativo en *Como agua para chocolate* se distribuye en torno a los dos órdenes apuntados, cuya jerarquía se subvierte en la novela. Por una parte, el orden externo de la casa y del discurso corresponde al centro de Mama Elena quien representa una hegemonía patriarcal que se advertirá arbitraria y falsificada. Por otra parte, el orden interno, al que atiende la novela, es aquel representado por Tita y la cocina y viene respaldado por un tejido de componentes marginales presentes ya en la estructura misma del relato. *Como agua para chocolate*, como señala el subtítulo, es una "Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros." La condición fragmentada de la historia en meses y recetas responde a un mismo mecanismo de legitimación del fragmento, de lo postmoderno, en su condición múltiple que reivindica el discurso y el cuerpo de la mujer.

Los órdenes enfrentados, el masculino hegemónico de Mama Elena y el femenino marginal de Tita, reflejan también la circunstancia histórica que sirve de marco a la novela. Mama Elena, en su condición de poseedora del poder discursivo, representa la opresión y prepotencia del cacique. La disidencia de Tita frente al discurso opresivo del poder, vendría a representar la fuerza liberadora de la revolución mexicana. La batalla por el derecho natural a la sexualidad ejercida por Tita desde el universo marginal de la cocina, coincide entonces con la batalla del campesinado por el principio natural de igualdad. Ambas luchas, cuya conexión cronológica resulta evidente en la presentación cinematográfica, coinciden entonces en su deseo de verdad y en su abierta afirmación y protesta contra el silenciamiento y opresión impuestos por un orden social artificial y arbitrario. Poder exponer la verdad, liberarse de la presión ejercida por la clase dominante e hipócrita, hacen coincidir ambos deseos (4). Y sin embargo, muchos de los elementos

que el teórico Michel Foucault expone como mecanismos de represión ejercidos por el orden burgués, se mantienen "inalterables" en *Como agua para chocolate*.

Entre los territorios de confinamiento de la sexualidad que apunta Foucault como parte del entramado represor burgués, destacan el burdel, el manicomio y el sillón del psiquiatra. A esos espacios de relocalización del orden sociosexual alterado habría que añadir el provocado por la guerra, la cual funcionaría como principio masculino aglutinador y lugar de tránsito hacia un nuevo orden patriarcal. En la novela de Esquivel, significativamente ubicada en tiempos de desorden revolucionario, se muestran varios de los niveles de confinamiento y marginación de la sexualidad explorados por Foucault. Por una parte, el orden patriarcal y burgués representado por Mama Elena muestra una sexualidad silenciada y escondida. En la novela y en la película, la sexualidad oficial queda reducida a la ranura bordada en la sábana nupcial de Rosaura, las luces apagadas, Pedro implorando al Señor: "no es por vicio ni por fornicio, sino por dar un hijo a tu servicio" (39). El manual de Carreño expone a su vez los principios burgueses de la decencia, basados en el silenciamiento y negación del deseo de la mujer (5). El desorden causado por la sexualidad desbordante de Gertrudis, nacida a su vez de una relación prohibida, se relocaliza en el burdel (situado asimismo en la frontera con EEUU -58-), y en la revolución (donde Gertrudis se inicia como prostituta y soldadera). El "cuarto oscuro," lugar de la ceremonia privada del baño/desnudo de Mama Elena, y más tarde sitio donde los objetos se acumulan o esconden ("cuarto de los triques" -158-), será el espacio para la clandestinidad de los amores entre Tita y Pedro.

La relación entre "el cuarto de los trastos" y el territorio del subconsciente se había indicado ya hacia el final del capítulo cinco, eje estructural y temático de la novela. En el

citado capítulo, Tita recibe la noticia de la muerte de Roberto y siente "en su cabeza un trastero cayéndose. Después del golpe, el sonido de la vajilla rota en mil pedazos" (99). En ese momento, Tita se enfrenta a su madre, la acusa de la muerte de Roberto, y se confina al palomar, lugar aislado del resto del rancho e inaccesible para la racionalidad de Mama Elena (indicada como "miedo a las alturas" en la novela), quien exige disociarse del espacio del loco. Al mismo tiempo, el enfrentamiento con su madre se produce mientras Tita "acariciaba el chorizo" (100), una indicación fálica que había sido presentada poco antes (6). La posesión del pene, símbolo del poder y la autoridad patriarcal, confiere a Tita la fuerza inicial para enfrentarse a la madre y proceder a deslegitimarla precisamente mediante la destrucción de ese símbolo de poder en Mama Elena: "[Tita], en lugar de obedecerla, tomó todos los chorizos que encontró y los partió en pedazos, gritando enloquecida" (100). No obstante, la rebeldía de Tita resulta vana. Mama Elena sustituye el símbolo fálico usurpado por la cuchara de madera con la que pretende restituir el poder cuestionado dando tremendo golpe a Tita, al tiempo que restituye el orden al confinar a la loca en su lugar de reclusión, esto es, a "la histérica en el desván" (7).

El palomar funciona entonces como manicomio, como el territorio restringido del loco, pero también como crisálida o útero que permitirá a Tita experimentar un segundo nacimiento (8). Desnuda y en posición fetal, Tita saldrá a la luz, esto es, será asistida por el médico y partero de la familia, Dr. Brown, quien también ejerce de psiquiatra, de padre/madre, y eventualmente de prometido y aspirante a la subjetividad y al cuerpo de Tita (9).

Las asociaciones de la convalecencia de Tita con la infancia son múltiples. El Dr. Brown maternalmente baña, cuida, cepilla el pelo de Tita (108). Tita observa y aprende en silencio (107), sigue pasivamente la elaboración de la "masa para hacer fósforos," única receta de la historia no cocinada por Tita o vinculada directamente a ella y a la comida. Situada frente a la ventana, lugar de tránsito espiritual asociado a la mujer (10), Tita trata de descifrar el tejido de sus propios deseos, de su liberada identidad: "Acercándose a la ventana que daba al patio, elevó sus manos al cielo, quería huir de sí misma" (109).

El proceso de aprendizaje de Tita podría asociarse al proceso lacaniano de formación de la conciencia del individuo (11). Durante su convalecencia, la *nueva* Tita observa sus propias manos "como un bebé" y como tal "las reconoce como propias" (109). Instalada en lo que Jacques Lacan denomina "orden imaginario," al margen del lenguaje (Tita no habla), la protagonista empezará a adquirir conciencia de sí a través de la india Kikapú, abuela de John, quien en el espejo de una memoria ancestral de anclaje femenino, la duplica: "Sin haberla visto, Tita sentía reconocerse en esa persona, quienquiera que fuera" (110). Pero no será hasta que Chenchá traiga su "caldo de colita de res" que Tita recupere su voz, entrando con el lenguaje en el "orden simbólico" que inaugura el subconsciente, y con el río de lágrimas en su olvidada identidad.

Tita de la Garza, adornada con un vestido de raso tornasol que evoca "el plumaje que las palomas tienen en el cuello" (129), culmina su metamorfosis iniciada en el palomar, alcanza la madurez y acepta (que no determina) casarse (incestuosamente) con John (12). Al tiempo de la propuesta de matrimonio, el rancho de los Garza es atacado y Mama Elena queda inmovilizada de cintura para abajo, es decir, sus atributos de poder

quedan anulados pasando a una situación de impotencia que coincide con la pérdida de poder sobre el destino de su hija. Tita entonces se siente impelida a regresar al rancho y con ello a restituir indirectamente la *patria potestad* ejercida por Mama Elena. Con su regreso, Tita renuncia a la oportunidad de construir un territorio propio, individual, que no es el implantado por Mama Elena ni el reapropiado de Nacha, que no es quizás el del agradecimiento asociado a otro orden pa/matriarcal cuya figura ambigua es el Dr. John Brown. La única afirmación que Tita concluye de su periodo de libertad e introspección, resulta invalidada: "De lo único que estaba convencida es de que no quería volver al rancho. No quería vivir cerca de Mamá Elena nunca más" (119).

La batalla por la "voluntad de saber" se declara perdida. Las manos de Tita, liberadas durante el proceso de aprendizaje y autoconocimiento (109), vuelven a responder a una voluntad ajena, vuelven a obedecer sin pensar las labores dictadas por el orden patriarcal que la restituyen al espacio doméstico. La voluntad de Tita se desvía entonces hacia la única forma de autoafirmación de que dispone: la comida. En el restringido locus de la cocina, la comida vuelve a ejercer su función primigenia de conocimiento en el que conviven las instancias del "saber" y del "sabor" (13).

A pesar del poder conferido a Tita en el universo de la cocina, el orden hipócrita burgués se restituye en la novela y mantiene su estructura represora. La muerte de Mama Elena, indirectamente provocada por la hija, no logra liberar a Tita como tampoco se logran las reivindicaciones de la protagonista obstaculizadas por la moral burguesa: acceder a la maternidad, amar abiertamente a Pedro, acceder quizás al amor y reconocimiento de la madre. La verdad sigue escondida en el cofre de Mama Elena. La sexualidad se confina al cuarto oscuro donde los amantes se encuentran en silencio hasta

muchos años después, cuando no queda nadie en el rancho que pueda servir de testigo (243).

La voluntad de Tita mantiene a lo largo de la historia un carácter irresuelto y frustrado que se epitomiza en el orgasmo no compartido del final de la novela: En el éxtasis amoroso, Pedro muere y Tita, tratando de recuperar el clímax interrumpido, logra por evocación (masturbación) su propio éxtasis-muerte. Con la pasión de Tita se consume la extensión del rancho y con él supuestamente se calcina el orden burgués represor. Sin embargo, el orden patriarcal había demostrado su poder a lo largo de la novela del mismo modo que también se impuso sobre el triunfo mismo de la revolución mexicana.

Como señala Jean Franco, con el triunfo de la Revolución se restituyen los valores patriarcales: "en este nuevo orden la mujer aceptará voluntariamente la subordinación no al padre biológico, sino al Estado paternal" (189). Ejemplo del desajuste ante los nuevos valores parece indicarse en la novela en la figura de Gertrudis, cuya habilidad guerrillera y actitud liberada de convenciones y ornamentos durante la revolución aparece trastocada por la torpeza e incomodidad del nuevo "traje" o papel asignado por el mesianismo postrevolucionario: "[Gertrudis] al bajarse del auto por poco se le cae el gran sombrero de ala ancha con plumas de avestruz que portaba" (235).

Y sin embargo, Laura Esquivel logra exhibir a través del personaje de Tita de la Garza los deseos de la mujer mexicana anulados o reprimidos por la historia oficial. Al mismo tiempo, hacia el final de la novela, la narradora insinúa un cambio radical en las costumbres que habían inducido a la frustración de la protagonista, cambio que se asocia a la nueva nación. Exhibiendo orgullosos los colores de la bandera, los "chiles en nogada" de la última receta "duraron muy poco tiempo: en un abrir y cerrar de ojos los chiles

desaparecieron de las charolas... Qué lejano estaba el día en que Tita se había sentido como un chile en nogada que se deja por decencia, para no demostrar la gula" (241). Las normas del manual de Carreño parecen quebrarse gracias quizás al cambio social en el México postrevolucionario. No obstante, la ironía y el humor se impondrán de inmediato al enunciado liberador, cuestionando con la duda la supuesta vulneración del espacio sociosexual alterado:

Tita se preguntaba si el hecho de que no quedara ningún chile era signo de que se estaban olvidando las buenas costumbres o de que en verdad estaban espléndidos. (241)

Notas

(1). Para un estudio de diversos niveles de alteración en la novela de Esquivel, véase Tina Escaja.

(2). Jean Franco señala al inicio de su estudio que "el tema de *Las conspiradoras* es la lucha de la mujer por el poder de interpretar" (11). Del mismo modo, Tita expresa desde el inicio de la novela su voluntad de opinión, voluntad anulada por el poder oficial que representa Mama Elena: "-Pero es que yo opino que... -¡Tú no opinas nada y se acabó! Nunca, por generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga" (9).

(3). Para una indagación del texto de Esquivel como expresión "postmoderna," véase el artículo de Escaja mencionado en nota 1, y el trabajo de Kathleen M. Glenn, quien estudia la postmodernidad de *Como agua para chocolate* en su planteamiento principalmente paródico.

(4). Michel Foucault asocia la revolución al placer: "Hablar contra los poderes, decir la verdad y prometer el goce; ligar entre sí la iluminación, la liberación y multiplicadas voluptuosidades; erigir un discurso donde se unen el ardor del saber, la voluntad de cambiar la ley y el esperado jardín de las delicias" (13-14).

(5). "¡Maldita decencia! ¡Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno" (Esquivel 57).

(6). La asociación del chorizo con el pene en erección había sido indicada cuando Tita evoca a Pedro "al tener en las manos un trozo grande de chorizo y recordar la noche de verano en que todos salieron a dormir al patio" (97). Esa noche, Pedro "la invitó a recorrerle el cuerpo. Tita tímidamente palpó los duros músculos de los brazos y el pecho de Pedro. Más abajo, un tizón encendido, que palpitaba bajo la ropa" (98-99).

(7). Sobre la enfermedad y la creatividad de la mujer en el siglo XIX, véase Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale UP, 1979).

(8). En la simbología eslava se considera que tras la muerte, "el alma toma forma de paloma" (Cirlot 353). Otros símbolos asociados a la paloma tales como el erotismo, el romanticismo o la sublimación espiritual pueden reconocerse en varios momentos de la novela de Esquivel.

(9). Indicación de la muerte simbólica de Tita, que precede a su citada metamorfosis, es también el hecho de que Mama Elena niegue a su hija por haberla desobedecido y cuestionado. Como a Gertrudis, Mama Elena "tenía vetado inclusive el que se pronunciara su nombre," el de Tita (125).

(10). Para la relación entre la mujer y la ventana véase Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana* (Madrid: Espasa Calpe, 1988).

(11). Las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacán pueden rastrearse en la recopilación de ensayos en dos volúmenes, *Écrits* (Éditions du Seuil, 1971). Para una selección e introducción a ensayos feministas que cuestionan el patriarcalismo del psicoanálisis tradicional, véase la sección "Desire" de la compilación de Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, *Feminisms* (New Brunswick: Rutgers UP, 1991) 397-486.

(12). El presunto matrimonio de Tita con John también podría interpretarse como retribución al psiquiatra, forma del orden burgués asimismo apuntada por Foucault.

(13). Jean-François Lyotard rastrea la relación entre la filosofía y el deseo "en la raíz del término *sophia*: la raíz *soph* -idéntica a la raíz del latín *sap-*, *sapere*, y del francés *savoir* y *savourer*" (98). Esto es también válido en español entre los verbos *saber* y *sabor*. "*Sophon* es el que sabe saborear," afirma Lyotard (98).

Obras Citadas

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

Como agua para chocolate. Dir. Alfonso Arau. Guión de Laura Esquivel. Con Lumi Cavazos,

Marco Leonardi y Regina Torne. 1992.

Escaja, Tina. "Reinscribiendo a Penélope: Mujer e identidad mejicana en *Como agua para chocolate*." *Revista Iberoamericana*. 66.19 (Julio-Septiembre 2000): 571-86.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. New York: Anchor Books, 1989.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*. México DF: Siglo XXI, 1993.

Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México DF: FCE, 1993.

Glenn, Kathleen M. "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*." *Chasqui*. XXXI.2 (1994): 39-47.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1992.

Lyotard, Jean-François. "¿Por qué desear?" *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*. Barcelona: Paidós, 1989. 79-99.

Borges's Fascination with Hilario Ascasubi

Miguel Fernández
Middlebury College

In mid-April 1914, the Borges family traveled to Geneva for what was meant to be a one-year stay. The fifteen-year-old Jorge brought an impressive stock of books with him. Among them, the Argentine writers included Sarmiento, Eduardo Gutiérrez, Evaristo Carriego, and two poets who would reappear throughout his poetic life: Leopoldo Lugones and Hilario Ascasubi. The following year, while visiting the amphitheater in Verona, young Jorge recited some of Ascasubi's verses in a loud voice as if to test the acoustics of the Roman structure and to pay tribute to the gauchesque poet and the speech of his native land (Borges, "Autobiographical" 214; Woodall 26-27).

In an interview in 1969 with Fernando Sorrentino, when asked what five authors he would include in a history of Argentine literature, he listed Sarmiento, followed Ascasubi, Hernández, Lugones, and finally either Almafuerite or Martínez Estrada (42). Borges would return to Ascasubi throughout his life, writing articles about him, dropping his name here and there, and finally as late as 1975 composing a poem dedicated to the bard.

So why this fascination with Ascasubi? A gauchesco poet that few read today? Why was the master of short fiction who was so influenced by Robert Louis Stevenson and Rudyard Kipling, so taken by this mediocre poet of popular verse? What made Borges carry a book of Ascasubi's verses to Verona? I believe the solution to this riddle may be found in Borges's complicated relationship with the gauchesca.

Borges returned to Buenos Aires in 1921, having lived in Europe for seven years. He was twenty-two years old. His delight in being back in his homeland and the fond memories that this return produced are manifested in his first book of poetry, *Fervor de Buenos Aires* (1923). It did not take long for Borges to gravitate from *Ultraism*, rejecting the ornamentation, ostentation and sonorous effects of the postmodernists to stress the metaphor as a primary tool of composition, to *Criollismo*. Along with other young intellectuals he was determined to recover an Argentine style, criollo and porteño, which he believed he saw in the popular way of life. Music, dance, words of tangos and milongas helped compose the *criollismo* of many of his literary compositions. In these early years, Borges's youthful impetus prevailed over the skepticism and irony that would later dominate his personality. In the books Borges published in the second half of the twenties, one can see an effort to exalt the autochthonous. "Los rasgos fundamentales de estas obras son, en lo temático, la poetización del arrabal y el compadrito porteño; en lo ideológico, el rechazo de lo extranjero y la exaltación del coraje individual en varios personajes elegidos en la historia nacional y entre sus propios antepasados familiares" (Rasi 323).

A decisive occurrence in Borges's political definition was the appearance of Juan Domingo Perón. Borges opposed him from the beginning; the author hated Perón because he was a demagogue who practiced torture and suppressed civil liberties. The regime pursued dissidents and in Borges's case this meant losing the modest job he had at a municipal library and being offered a position as poultry inspector (Zuleta 544). His opposition never diminished and to Borges nationalism became synonymous with Peronism.

In "El escritor argentino y la tradición" (1957), Borges detailed his opposition to nationalism and he synthesized his ideas of what meaning the letters and culture of a country should have. He did not hold back criticism of Argentine myths: *Martín Fierro* and the gauchesca, Carlos Gardel and the tango, Peronism. In "El escritor argentino y la tradición" Borges criticized both Leopoldo Lugones and Ricardo Rojas. Lugones had proposed, in a series of lectures that were later published as *El payador*, that *Martín Fierro* was a classic and as important to Argentines as Homer was to Greeks. Rojas also recommended the canonization of Hernández's work, in his multi-volume *Historia de la literatura argentina*, saying the gauchescos derived their verses from payadores and the spontaneous poetry of the gauchos.

Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (Borges, *Obras* 271)

To Borges, nationalism represented the backwardness of the world in which there should be no borders (*Obras* 274).

In a sixty-four page booklet entitled *El "Martín Fierro"* (1953), Borges again contradicted Lugones at several turns: he sees an absence of the epic in *Martín Fierro* because: "Hernández quería ejecutar lo que hoy llamaríamos un trabajo antimilitarista y esto lo forzó a escamotear o mitigar lo heroico, para que los rigores padecidos por el protagonista no se contaminaran de gloria" (30). He insists it is a mistake to read *Martín Fierro* as an epic because to do so is to compress (at least symbolically) the secular history of the nation (*Martín Fierro* 58).

Borges continued his thoughts on *Martín Fierro* and the gauchesca in an anthology he and Adolfo Bioy Casares published in 1955, *La poesía gauchesca*. Laura Demaría has done a very careful reading of the introduction and the editorial notes of this anthology, and she has paid close attention to the works selected. She finds that the anthology is a manifesto against the nationalist ideas that were put into fashion in the preceding decades by individuals like Rojas and Lugones, who went on to identify the national with the gauchesco (21). This was not an "innocent" edition that intended to objectively compile the works produced in a given period. On the contrary, it was an arbitrary construction that responded to an interpretive reading of the revisionist histories that were appearing in the early fifties (20-1).

Borges y Bioy Casares callan aquellas voces contrarias a su ideología, manipulan, distorsionan su historia para que su "cantar opinando" pueda apuntar a reinstalar el canon gauchesco simultáneamente como género literario y como protesta exclusiva de aquellos "gauchos del Río de la Plata [que] cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay" se niegan a ser nacionales por simple mandato. (Demaría 28)

Borges and Bioy Casares include Ascasubi's complete works in their anthology *Poesía gauchesca* (1955) as an attack on Peronism and the nationalism apologists that were in vogue at the time. Borges and Bioy Casares refigure the gauchesca canon to eliminate many of the conservative, pro-Rosas works and to expand the liberal voices such as Ascasubi. Furthermore, Borges's infatuation with Ascasubi goes well beyond the presentation of his work as an anti-nationalist impulse. His affection for the

poet enables him and readers like us to muster a reading of Ascasubi, not as one instance of the gauchesca or a mere precursor to Hernández, but as a different voice altogether.

Borges's first foray into the theme of the gauchesca was in *Inquisiciones* (1925) where he wrote about Ascasubi. He then studied del Campo in *El tamaño de mi esperanza* (1926), before he tackled the book his "Unitarian" family found so profane, *El gaucho Martín Fierro*. Interest in Ascasubi and Hernández surfaced again in 1931 in an essay in the first volume of *Sur*, that he republished numerous times and that culminated in the introduction to the 1955 anthology. (1) As Efraín Kristal and Michel Lafon have recently shown in their books *Invisible Work*, and *Borges ou la réécriture*, Borges was constantly rewriting. The attention Borges paid to Ascasubi in this anthology had the effect of shifting attention away from Hernández and the Federalist poets. Borges and Bioy Casares opened up the gauchesca in the 1950's for reevaluation, and in doing so Hilario Ascasubi emerges for reconsideration.

In his censure the nationalist critics of the first half of the twentieth century for attempting to canonize *Martín Fierro* as a national epic and suggesting that its appeal is being a novel in verse and not an epic, Borges was sketching out the elements of a Bakhtinian theory of dialogism. Unlike the epic, *Martín Fierro* does not reveal all the details of its hero; the combination of retrospective and immediate episodes and emotions hides certain facts from the reader. "No sabemos, por ejemplo, si la tentación de azotar a la mujer del negro asesinado es una brutalidad de borracho o --eso preferiríamos-- una desesperación del aturdimiento" (Borges, *Obras* 197). This perplexity of motives makes the work seem more "real." Borges's theorization of the appearance of "real" does not seem far away from Bakhtin's own in his important essay "Epic and Novel," where he

demonstrates that the hero in the epic is separated by epic distance in a world far removed, and that this gap or space is filled with the national tradition (13-16). Bakhtin also shows that the epic discourse is handed down by tradition and is inaccessible to personal experience; it does not permit individual point of view or evaluation (16). What is new in the novel is the radical restructuring of the image of the individual and the destruction of the epic distance and transferal of the image of the individual from the distant plane to the zone of contact (Bakhtin, 35). It would seem, then, that Borges discovers the novelistic character of *Martín Fierro* and in doing so recognizes the specificity of the era, the "real," in which it was written:

Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha. Ésta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Zola, el de Butler, el de Flaubert, el de Dickens. (*Obras* 197)

Borges counters the position of Lugones and argues that *Martín Fierro* is not an epic. Like Bakhtin, he understands that the epic represents a preform (an antecedent) of the novel. The governing models and traditions of the epic--heroic meter, intervention of the gods, exalted heroes--are not applicable here, but the novelistic conditions--revealing the protagonist's feelings and complexity--are (Borges, *Obras* 197). One could say that *Martín Fierro* is a hybrid in that it has interwoven characteristics of the epic and the realist novel, and it is upon this hybridity on which its originality is founded.

One can better appreciate why Borges also refutes suggestions that Ascasubi was a precursor to Hernández. While Hernández had the limited aim of recounting the history

of the destiny of Martín Fierro, Ascasubi is more alive and vibrant according to Borges. He compares descriptions of Indian raids by the two authors and finds Ascasubi's version more immediate; the reader can feel the leagues of Indians racing towards him. "Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria, destacada por Oyuela y por Rojas" (*Obras* 183). Borges goes on to praise Ascasubi's versatility; he brought dances alive in his *media cañas*, he showed fear and panic in "La Refalosa," he liked crystal-clear colors and precise objects. Borges seems to see Hernández bringing to the reader the same high level of pleasure produced by the narrative. In contrast, he recognizes that the pleasure in Ascasubi is in contemplation. Hernández narrates scenes, whereas Ascasubi is a painter of scenes and stills--his images are fleeting yet indelible. Ascasubi is rescued by Borges into the canon of Argentine letters in part due to his attentive contemplation of the past.

Borges said in an interview that he thought Esteban Echeverría's *El matadero* was a very good piece, as good as Ascasubi's "La Refalosa." In this poem by Ascasubi we can see the colorfulness of description that attracted Borges, the versatility and the contemplative nature of a painter of stills.

Perhaps the most memorable of the poems in *Paulino Lucero* is "La Refalosa" where a supposed Rosas soldier describes to Jacinto Cielo how they slice the throat of all the Unitarios they capture:

Mirá, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es chanza,
de hacerte probar qué cosa
es Tin tin y Refalosa.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que un Viernes Santo.
Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito no más,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto mashorqueros,
y ligao
con un maniador doblao,
ya queda codo con codo
y desnudito ante todo.
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflicción [...]

"El escritor argentino y la tradición" (1957) was the product of a lecture Borges delivered in 1951 in response to accusations by nationalist critics who attacked him for

using Argentine national symbolism in his poetry without properly invoking his nationality (Woodall 186). Peronist intellectuals (such as Fermín Chávez) denigrated him for not being sufficiently Argentine and for privileging the spurious over the original. In "El escritor," Borges uses a long discussion of *Martín Fierro* to come to the conclusion that one need not be afraid of *not* invoking one's nationality; Argentina's patrimony is the universe and Argentineans should not limit themselves to purely Argentine subjects (*Obras* 273-4). He uses his often cited passage of Gibbon's observation that the Koran, the Arabic book *par excellence*, contains no camels. With this essay in the same volume as his article "La poesía gauchesca," we can see why he toned down the emphasis of *argentinidad* and focused more on what the gauchesca texts could offer concerning contemporary culture. Borges was stating that the best work is not nationalist. He saw Ascasubi as a precursor to himself, because he felt that the nineteenth-century poet was not nationalist--he depicted sketches of the time. Hernández, on the other hand, was seen by Borges as gauchesco and nationalist.

In his effort to reread the gauchesca and claim Ascasubi as one of his own precursors, Borges shows in his poem "Los gauchos" (1969) that the gaucho was not the mythical figure suggested by the Nationalists. In his opinion, everything from the word *gaucho* to their language is a creation of "others," and we should not think of them as having died patriotically for the abstract idea of *patria*, but rather in the services of a master, out of anger, or due to a dangerous challenge.

No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino un patrón casual, una ira o por la invitación de un peligro.

Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en repúblicas cuya historia nada supieron, en campos de batalla, hoy famosos.

Hilario Ascasubi los vio cantando y combatiendo.

Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran.

Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros. (*Obras* 1001)

When Borges invokes Ascasubi, he suggests that the liberal poet had a clearer understanding of the gauchos than the Nationalists' standard bearer, José Hernández. This is all part of his effort to distance himself from the twentieth-century Nationalists and to undermine their project of a national gaucho tradition, by providing a model that is diametrically opposed to theirs. Borges takes the ultimate elite position and places himself and the reader in the position of believing that they (we) are more knowledgeable of the gauchos' reality than the gauchos were themselves. In the last verse, making use of a metaphysical twist, the Argentinean critic suggests that the reader, too, may be subject to living his life not as agent, but rather as if it were a dream in the Calderonian sense of *La vida es sueño*. Borges uses Ascasubi again to criticize a certain view of history and the past and to make us think about how we represent ourselves and others.

In the year 1975, when Isabelita Perón was leading the country into an economic and cultural nightmare, Borges again brought out Ascasubi as his war-horse. In a poem entitled "Hilario Ascasubi (1807-1875)," Borges refers to the year 1975 (the centenary

of the bard's death) as "Hoy ultrajada" because the nationalists in Argentina were disseminating an apologist rhetoric about the Rosas years and demeaning the liberals of the 1850's as "vendepatrias" or sellouts to the Europeans. Borges interprets these periods as being as far apart as night and day.

Alguna vez hubo una dicha. El hombre
Aceptaba el amor y la batalla
Con igual regocijo. La canalla
Sentimental no había usurpado el nombre
Del pueblo. En esa aurora, hoy ultrajada
Vivió Ascasubi y batió, cantando
Entre los gauchos de la patria cuando
Los llamó una divisa a la patriada.
Fue muchos hombres. Fue el cantor y el coro;
Por el río del tiempo fue Proteo.
Fue soldado en la azul Montevideo
Y en California, buscador de oro.
Fue suya la alegría de una espada
En la mañana. Hoy somos noche y nada.
(*Moneda 37*)

Ascasubi was present in and participated in the optimistic dawning of a bright period in Argentine history, while Borges forecasted the darkest years of the nation's history that lay right around the corner with the military junta's genocidal rule from 1976 to 1983 when he ends with the verse "Hoy somos noche y nada."

The problem with the argument that Borges makes in this poem is that he engages in the same vices as the nationalists. Forgetting his previous arguments, he treats the *gauchesca* as an epic form that depicts a completed, perfect world, one that is separate from the world of the author and the audience by an absolute and unbridgeable past. It is as if Borges were now seeing Ascasubi telling his stories as though they were a sacred and incontrovertible legend. Borges saw Ascasubi's verses more closely related to the novel. The given literary system of the *gauchesca* reveals the limits of that system as inadequate, imposed, and arbitrary. Ascasubi's verses are dialogical among a multiplicity of texts and are constantly generating new forms.

Ascasubi's dialogical texts entailed writing against the grain. He used a variety of implied readers, and he mixed fiction, politics and daily life. The author of *Paulino Lucero, Aniceto el Gallo* and *Santos Vega, o los mellizos de la Flor*, picked up where Bartolomé Hidalgo had left off, and expanded the use of dialogues in the *gauchesca* and created original compositions in a variety of forms and styles; he was a creator and an innovator. His poems were aimed at a whole range of social classes and sectors.

Ascasubi wrote in a coarse and more jocular tone, which was different to the decent words of Bartolomé Hidalgo's characters and which prefigured some of the crudeness of *Martín Fierro*. For instance, Ascasubi combined fiction with daily life (as Borges would in his own stories) in a work titled "Las milicias de Rosas y episodio de Camila O'Gorman." This is written as a letter from a fictitious soldier in Juan Manuel de Rosas's troops, to his wife in Montevideo. The letter is divided in two parts and is preceded by a short introduction in prose and a dedication to Rosas in verse. In the short introduction, the author harshly attacks Rosas while at the same time attesting to the

"truthfulness" of the letter. The letter then begins, dated August 20, 1848, two days after the actual events involving Camila O'Gorman. The first part of the letter has the soldier warning his wife not to come to Argentina because the situation is so chaotic. Rosas had just ordered the execution of Ladislao Gutiérrez, Camila, and their unborn child. The soldier describes how even Rosas's own people are afraid of him. He then goes on to describe the love affair between Ladislao, a Jesuit priest, and Camila, the daughter of a wealthy pro-Rosas landowner. In the second part of the letter, the soldier narrates a series of humiliating conditions that the soldiers loyal to Rosas were suffering.

Ascasubi blends here a well-known episode of the Rosas years with his own personal experiences, propaganda meant to draw the federalist soldiers to the opposition, and a variety of implied readers. This, again, attests to the dialogic nature and the *novelness* of Ascasubi's work. (2) The myriad of voices present and the multiple textual and generic forms used by the poet create a dialogic heteroglossia--an essential element of the novel that is not distinct in poetic language. This, I believe, explains the appeal and attraction that a reader, like Borges found in Ascasubi.

Notes

(1). In 1932 Borges published a series of essays under the title *Discusión*. The original edition included modified versions of the *Sur* articles, "El coronel Ascasubi" and "Martín Fierro," that Borges eliminated in subsequent editions. In the second edition of *Discusión*, which appeared in 1957, he included a longer essay entitled "La poesía gauchesca" that sprang from the original essays and the introduction to the 1955 anthology he compiled with Adolfo Bioy Casares.

(2). Unlike other genres, Mikhail Bakhtin sees the novel lacking any formal characteristics. The novel is constantly generating new forms and is formally as incomplete as the world it describes. Because the fundamental features of a culture are inscribed in its texts--not just literary but in its legal, religious, historical as well-- "novelness" can work to undermine the official or high culture of any society. Novelness is a new sensibility that is by its very nature iconoclastic and forever questing. See Clark, chapter 13.

Works cited

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist: U Texas P, 1981.

Borges, Jorge Luis. "An Autobiographical Essay: Family and Childhood." *The Aleph and other stories, 1933-1969*. Ed. and trans. Norman Thomas di Giovanni. New York: E.P. Dutton, 1970. 203-260.

----. *El "Martín Fierro"*. 3rd ed. Buenos Aires: Columba, 1960.

----. *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

----. *Obras completas, 1923-1972*. Ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Clark, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Belknap Press (Harvard UP), 1984

Demaria, Laura. "Borges y Bioy Casares, 1955 y la "Poesía Gauchesca" como paradójica rebeldía." *Latin American Literary Review* XXII.44 (1994): 20-30.

Kristal, Efraín. *Invisible work : Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.

Lafon, Michel. *Borges, ou, La réécriture*. Paris : Seuil, 1990.

Rasi, Humberto M. "Borges Frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación." *Revista Iberoamericana* 40 (1974): 321-36.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. 2nd ed. Buenos Aires: Ateneo, 1996 (1974).

Woodall, James. *Borges: A Life*. New York: Basic Books, 1996.

Zuleta Alvarez, Enrique. "Borges, Lugones y el nacionalismo." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 505-507 (1992): 535-549.

--

Female Erotica in Post-Franco Spain: The will-to-Disturb

Alison Maginn
Monmouth University

The study of literary sub-genres can shed a great deal of light on the workings and drives of a society, especially a changing society such as the Postfranchoist Spain. As Janet and Genaro Pérez argue, popular literature lies close to the collective consciousness and desires of a nation, providing "an implicit chronicle of cultural intangibles, those factors Unamuno termed 'intrahistoria'..." (139). The explosion of erotic literature in 1980s and early 1990s Spain is particularly interesting to the observer of contemporary Spanish culture since it is one form of expression that deals with that "dark" area that was forbidden and repressed in Franco's Spain: the "low" and "lower-half" of the body, to use Stephanie Sieburth's terminology (1). That this long-forbidden area was finally spotlighted in a society's literature is in itself worthy of attention, but even more interesting is that women writers began to cultivate this hitherto male-dominated genre, representing female sexuality and desire in a way that had never before been seen in Spanish literature. This paper will examine how the erotic—especially female erotica—is represented in narrative form in the new, postmodern sensibility that began to manifest itself in Spain after Franco's death.

Erotic literature has a long and controversial history (1) and is a genre still considered by many critics to be aesthetically worthless, morally reprehensible and misogynistic. Given the polemics involved in the textual and sexual politics of this genre, writers who produce literature categorized as erotic necessarily implicate themselves in a debate that centers on either the repetition or the re-figuring of certain conventions. This

debate becomes even more intensified when women writers explore areas of female subjectivity, sexuality and gender through explicitly erotic (some might say pornographic) representations. After giving a brief account of the development of women-authored erotic narrative in post-Franco Spain, I will focus on two works, Ana Rosetti's short story "La noche de aquel día" (1991) and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú* (1989) which, in my view, deal with the erotic/pornographic in a transgressive way, presenting themselves as unsettling texts even within the sexually liberated climate of contemporary Spain. While all literary genres develop and change over time, most readers and critics can agree about what constitutes say, a science fiction or detective novel. The erotic, however, has never belonged to any stable or consistently defined category because its classification has always depended upon social mores influenced by religious beliefs and moralistic convictions, which, of course, change from generation to generation. Even at the beginning of the twenty-first century the debate continues about whether certain narratives are erotic or pornographic, or whether they are literature at all.

When talking about erotica in past centuries the figure of the Marquis de Sade comes to mind. Although not all critics would agree, some literary scholars have located a radical, transgressive force at work in some of Sade's narratives. For Jane Gallop, the radical force in Sade is the disruption of the Sadian system itself. Referring to *120 Days of Sodom*, Gallop claims that "Sade's text is scarred by breaks in its obsessive structure . . . [t]he real, untamed violence in Sade is the persistence of a bodily enigma which can never be definitively interpreted" (16). In spite of Sade's desires to "contain the body at its most violently passionate within the categories of logic" (18), as Gallop sees it, he fails because the body in his texts constantly defies the idealizing categories of the mind. For this reason Gallop argues that Sade's writings in fact broaden the limits of philosophy

which has "tried to render the body transparent and get beyond it" (4) because his texts, much as they try, cannot get beyond the body, cannot contain it, and the final result is that the split between the body and the mind, so precious to enlightened Reason and to puritanical thought, is dissolved. Coming from a different perspective, Wadda Ríos-Font has argued in a similar vein with regard to the pseudo-scientific project of turn-of-the-century writers such as Felipe Trigo. Trigo's objective was to legitimize and bestow literary quality upon his erotic narratives by claiming them to be part of a social reform, but, as Ríos-Font argues, this was a self-defeating project as the anxiety to possess literariness cancels out any potential liberating or reformatory force. (2) In keeping with the vision of the erotic as a discourse of pleasure and potential subversion, I am interested in exploring how Rosetti and Grandes have dealt with the areas of female desire, subjectivity and gender and what Gallop calls the "bodily enigma". Have these women writers merely repeated the well-worn formulae of their (mostly male) predecessors, or have they created something significantly new by pushing the erotic genre past its own apparent limitations, thereby contributing in a meaningful way to the development of erotic literature in general?

The deluge of erotica that burst forth after Franco's death led to the launching of two different literary series of erotica in the late 1970s. Under the auspices of the prestigious Tusquets publishing house, the Sonrisa Vertical series, dedicated to erotica, was set up in 1977 awarding a yearly literary prize. The creation of the Sonrisa Vertical editions by respected publishers such as Tusquets did not lessen the impact nor tame the erotic/pornographic investment of these texts, on the contrary, it drew attention to this traditionally marginalized literature suggesting that even what may offend some morally and politically (I am talking about sexual politics) must be taken seriously as an important

literary and cultural phenomenon. In 1977, Bruguera also launched its series *Clásicos del erotismo* offering for the first time translations of many of the so-called "classics" of the genre.

The fact that women have made incursions into a hitherto male-dominated genre would suggest that the overwhelmingly male, voyeuristic perspective commonly presented in this literature may be challenged and that the typical objectification of women and female sexuality may be looked at afresh. I say "may" because we cannot presume that just because a writer is a woman, she will give a non-patriarchal or non-conventional view of the erotic. One scholar has argued just such a point about Mercedes Abad's *Ligeros libertinajes sabáticos*. (3) Nevertheless, I still contend that it is significant and worthy of scholarly attention that Spanish women writers, so long silent and silenced regarding their own sexuality, did at last appropriate a genre in which they have dominion over, among other things, the representation of female sexuality, desire, fantasy and the female body. As the first woman prize-winner of the Sonrisa Vertical series, Susana Constante, explains, "La mujer es un ser deseante . . . pero no estaba segura del territorio de su propio deseo" (quoted by Jorge Barriuso, 65). Whatever these women writers have to say on these matters, whether or not their views conform to a feminist politics of eroticism, should be heard and discussed.

In 1990 Castalia and the Instituto de la mujer published a collection of erotica written by women, *Relatos eróticos*, edited and with an introduction by Carmen Estévez. The publication of this anthology with contributions from seven different women writers was important for two reasons. In the first place the collection showed that women—both writers and readers—were still taking the erotic seriously, that they wanted to write about

it, read about it, hear about it, and talk about it. In the second place, the anthology is important for the development of the erotic genre in general, particularly within Spain. A reading of the stories in this anthology then, along with some of the narrative of other women writers, would lead me to agree with Jorge Barriuso that "la mejor literatura erótica en España es cosa de mujeres" (64). While fully aware of the dangers of making value judgements about popular genres which have been marginalized and relegated to the lower echelons of the literary hierarchy, one cannot fail to notice how these women-authored texts engage the reader on a multitude of levels without neutralizing or weakening the erotic content. The stories from *Relatos eróticos* and a good deal of other women-authored erotic narratives are invested with the potential to provoke interpretation and challenge established and traditional gender representations. From her analysis of the stories, Janet Pérez noted certain characteristics which she believed to be specific to female erotic literature. These characteristics can be summarized as follows:

- The tendency to reject the monothematic treatment of the erotic in favor of the inclusion of sub-plots and frequent interruptions of sexual scenes (191).
- The lack of emphasis on size regarding male genitalia and erection (192).
- The dis-articulation of eroticism and love (192). (The presumption that woman always links sex with love suggests that she cannot be an autonomous desiring subject and perpetuates the binary logic of the patriarchal representation of woman as either mother—she who is sexual only with her spouse and for the purpose of procreation—or whore—she who is sexual because she enjoys it).

- An interest in depicting "sexual deviance, complexes or perversions" (193). (Again this testifies to the fact that women writers will not always deal with what is traditionally considered "appropriate" sexuality).
- Variety in form and narrative technique (193). (4)

While these characteristics would link Spanish women writers of erotica to women writers of the genre elsewhere, there is still an important difference, in my opinion, between the Spanish women's prose and that of women in other countries. The celebration of self-discovery and the exuberance of female sexuality witnessed in female erotica produced in other countries (5) is not so immediately identifiable, at least not uniformly, in Spanish erotic narrative written by women. In fact, if I had to choose one adjective to describe a good deal of this new literature it would be "disturbing". While Spain's new erotic literature is very much part of the whole postmodern phenomenon of consumerism and the popularization of culture, and while the subject matter and sales figures of these books (they tend to be best-sellers) confirm their place in the realm of mass culture, the textual maneuverings and pervading mood of the literature appear to be far removed from what has been considered "mass" criteria: light entertainment and, where the erotic is concerned, immediate sexual stimulation. In the texts I have chosen to analyze in this study, although saturated with erotic—some might say pornographic—scenes, the overall tone is neither celebratory nor light. Quite the contrary, as shall be seen. The fact that these widely read texts are also intellectually demanding does not mean that they pass from mass culture to the "high-brow" but rather that the whole notion of mass culture and its traditional relegation to the realm of the "low" falls apart.

The Erotics of Repression

One of the stories from Ana Rosetti's prize-winning collection of stories *Alevosías* (1991) entitled "La noche de aquel día", rather than celebrate the joy of female sensuality and pleasure, on the contrary narrates the protagonist's initial sexual awakening which is then followed by a life of sexual repression, jealousy and finally a loss of knowledge.

We join the protagonist, Eva, on a train as she leaves her family home where she has just attended her sister Rosa's wedding. A mood of anger and frustration is immediately established as we are told how Eva is annoyed that she has not been able to reserve a sleeper compartment, that she did not change into more comfortable clothing, that a long train journey awaits her and that her sister made her come in the first place. The narrative continues: "Aparentemente estaba muy fastidiada pero, en realidad, estaba dolida, celosa, amargada y llena de resentimiento" (37–38). The reason for Eva's frustration and anger is slowly revealed to us as the train journey progresses and the narrative presents Eva's fantasies and childhood memories. At first it seems that Eva is suffering from the loss of her sibling with whom she was very close when they were children. We hear, for example, of how she wanted to imitate her mother and breast-feed her younger sister:

Mi nenita, mi nenita, y le ofreció el pellizquito canela que hizo asomar de su toalla: toma leche rica de mamá. Y entonces sintió un aliento calentito, y luego una lengua nerviosa chasqueando, lamiendo, y le pareció que en la boca de Rosa, quería verterse, desembocarse un intenso escalofrío que le serpenteó desde el vientre por la espalda arriba

y por los muslos abajo. Y deseó crecer dentro de los pétalos de Rosa, y ocupar sus paredes suaves y rebosarlas y henchirlas. (41–42)

Here we see the beginnings of Eva's sexual awakening, a process that becomes inextricably linked to her sister and to her unimpeded access to her sister's body. We do not continue to hear about this sexual awakening without interruption however, because unlike much popular erotica, this narrative does not progress in a straightforward chronological manner, rather it shifts constantly from the present to various stages in the past as Eva remembers different episodes at various stages of her childhood and adolescence. Back in the narrative present, Eva moves from her compartment to the dining car where she orders food and red wine. Lost in her memories, she mourns the loss of intimacy and sexual experimentation that she had once enjoyed with Rosa, "[d]ónde estaría su pezoncito de niña marcado con los dientes de su hermana" she asks herself, and from this question the reader learns how, at a certain stage, the two sisters grew apart and ceased their sexual games. What had once belonged to Eva and offered her an endless source of exploration and pleasure suddenly moved beyond her grasp to become the delight of another person: "Porque Rosa era como un jardín con sembrados nuevos y sus estrenadas delicias tenían un recién llegado como huésped y dueño" (43).

It is only after hearing how the sisters' intimacy ended that Eva's memories jump further back in time so that we resume the narrative of Rosa and Eva's sexual explorations. One notices immediately in these sexual scenes the abundance of metaphors, similes, and in general the poetic imagery used to describe the female sex and the excitement felt by the young girls (at this time Eva is nine and Rosa, four): "Y Eva recubría su dedo con Bálsamo Bebé y empezaba a extenderlo por la diminuta camelia de

su hermana. Por fuera ocre como el almíbar y como el melocotón, por dentro fresca y resbaladiza como una concha encarnada" (44). These memories of happiness and carefree sensuality are constantly counter-balanced by Eva's present state of frustration and anger. Also, from the beginning of her train journey, Eva is plagued by the words spoken to her by her nanny: "Ay, niña, . . . qué malo es pasar por esta vida sin gozar de la carne fresca" she had said to her, and as the narrative progresses we learn why these words carry such force for Eva. As the two sisters had explored each other with their fingers and other objects, Eva discovered the hymen that protected her sister's virginity and, prompted as much by the desires of Rosa as by her own curiosity, she pushed and pushed a sugar candy stick into her sister's vagina so that she finally broke the hymen causing her sister to bleed. At the time she did not realize what she had done, but at some later stage (presumably when she and Rosa no longer share an intimate relationship) her interpretation of the event reveals a great deal not only about her jealousy and repression, but also about the hypocritical moralism of the repressive society in which she lived:

Cuando Eva estuvo en edad de comprender que la sangre vertida por el bastón de caramelo guardaba mucha relación con la enigmática sentencia: A ésa la han desgraciado, se alegró pensando en que su hermana no podía ser de nadie sin divulgar un anterior amo; . . . Ella la había desprovisto de su garantía: nadie más penetraría en Rosa como en una selva virgen . . . (50–51).

Although we are given no direct clues as to when the story takes place, it would not be illogical to surmise that the narrative present corresponds to the real present, that is, the early 1990s, and that Eva and Rosa were children during the final years of the Francoist dictatorship. Since they had a nanny we can also deduce that they were of, at

least, a middle class family, and given Eva's moral convictions concerning her own virginity we can see that she was profoundly influenced by the sexual puritanism and repressiveness of Francoist Catholicism. So conditioned is she by the sexist moralism of the patriarchal system that she actually believes her sister to be at an enormous disadvantage because she does not have her virginity intact. Eva, on the other hand, went against her own awakening libido and forbade herself any further sexual experimentation, believing that she was safeguarding her own future. It is obvious that she is more than happy that her explorations left Rosa deflowered, as she feels compensated for her jealousy, loneliness and frustration by her conviction that Rosa, although prettier than her, will never be able to marry well, whereas she, virginal and untouched, will have every success. The narrative shows that Eva's plan backfired: Rosa married while Eva, at 25, is still a virgin, sexually frustrated, and unmarried. The irony is that by unintentionally deflowering Rosa, Eva released her from the grips of a repressive and hypocritical society, merely adding to her own bitterness and jealousy:

Rosa estaba acogedoramente abierta, precisamente porque no tenía nada que defender. Y se entregó a la vida sin despreciar ninguna de sus emociones, se consagró a la belleza acatando todos los trastornos y dedicó a su juventud un trato preferente y un cuidado exhaustivo. Y Eva, tan cercada, tan vigilante, al final malgastó todas las ocasiones obstinada en una avaricia estúpida (51).

Her agony now is that she sees the irony and knows that her nanny was right: "Qué agonía, como decía la tata Bibiana, no disfrutar con tal de no dar. Conservar, guardar qué. Eva ni siquiera se pertenecía a sí misma" (51).

As I mentioned above, these events are not related chronologically nor in a linear fashion. Interspersed with the narrative of Eva's memories are descriptions of her fellow travelers, one of whom, a young man, she obviously desires. Perhaps as a result of the red wine, Eva falls asleep in the dining car and begins to dream that she is a voyeur of the couple in her compartment who are engaging in various sexual activities. Eventually she follows her desires and reaches out to touch the man. As she begins to reach climax she is suddenly awakened by the waiter who sees that she is in a state of disarray and confusion and leads her back toward her compartment. Before they get there, the waiter begins to kiss and fondle Eva much to her physical delight, but she is fearful of what the waiter will find if he penetrates her: "Si esto inminentemente fuera a suceder, se desvelaría su umbral infranqueado, la certificación de que nunca había sido amada hasta el final; la derrota de no haberse entregado . . . la certeza de su estéril felicidad, se sabría" (55). Since she now feels her virginity to have been a futile sacrifice and revealing of the fact that no one had given her pleasure, she interrupts the waiter just when he is about to penetrate her and tells him to wait. She enters the train toilet and with the high-heel of her shoe, takes what she believes to be the only viable action:

Se quitó las bragas. Se quitó un zapato. Empuñó el zapato con el pie y comprobó la contundencia del tacón. Apoyó un pie en la taza. Se inclinó hacia adelante. Se aferró con una mano al lavabo hasta que los nudillos se volvieron márfil. Con la otra, de un único y certero golpe, clavó el tacón en la angosta membrana virginal (56).

In this story the reader sees what happens to the female subject when she imposes upon herself and other women the tyranny of a patriarchal value system which categorizes woman as either virgin or whore. Interestingly the character's name Eva incorporates

both representations: Eva—the fallen woman from "Genesis", and read backwards Ave—immediately calling to mind the Virgin Mary as it is the beginning of the invocation in Latin "Ave Maria". Indeed this division constitutes a form of repression that women have faced for centuries; worse still, women themselves have helped perpetuate this binary thought by accepting that their own sexuality can only fall into two camps. In the 1980s, American feminist Deirdre English pointed out the dangers of unintentionally colluding with such a thought system:

Feminists should take care not to enact the role they've been cast in, defensively retreating into an old-fashioned moralism; because what we're being offered (again) is the choice between virgin and whore. Women who implicitly accept that distinction have missed what I believe should be the whole point of the feminist politics of sexuality—not to have to choose (22).

This text is critical and transgressive on a political and literary level. In the first place it stands as an imputation of the sexism and double standards practiced in the Franco dictatorship in which many women, brain-washed by the politics of puritanism, internalized a repressive and hypocritical code of morals wherein male promiscuity was unofficially acceptable whereas female sexual expression was confined to procreation and the fulfillment of the husband's conjugal rights. (6) It is not so surprising that many women accepted and perpetuated this repressive code of behavior given that they were at the receiving end of what John Hooper has called a "double oppression" (152), that is, Church and State as he explains:

What really distinguished Spain from other Catholic countries such as Italy and Portugal, however, was that for almost forty years the Church was able not merely to

advocate but to enforce its ideas with the assistance of a regime that depended upon it for its legitimization. (152)

The story, which at the beginning narrates the sexual awakening of the female subject, shows not the progressive learning and opening up of the young woman but the closing up of her mind and violation of her body which finally results in a loss of consciousness: the story ends with these words as Eva exits the train toilet: "—Cuando quieras, amor . . .—dijo todavía antes de perder el conocimiento" (56). Eva's ultimate act of violence where she violates herself in her confusion and desperation to be accepted, can be read as symptomatic of the confused, neurotic subject who no longer knows how to think or act in the suddenly promiscuous post-dictatorship society.

As an erotic text (let us remember that *Alevosías* is published in the explicitly erotic series *La Sonrisa Vertical*) the story transgresses and thwarts the conventions of the genre on a number of levels. The plot is not monothematic, a characteristic that tends to plague a good deal of erotic literature. On the contrary, the narrative presents the sexuality and many other aspects of the characters and obviously offers a critique of repressive patriarchal systems and their oppression of women. As for narrative structure, the story avoids the repetition so typical of the genre by interspersing the sexual scenes with descriptive passages that inform the reader about the characters' background and psychological reasoning. The narrative is also non-chronological and non-linear and the narrative voice slips in and out of third person omniscient to free indirect style requiring concentration and active interpretation on the part of the reader, a role not usually required of the reader of "traditional" erotic texts. Linguistically one remarks the abundance of circumlocution when describing sexual scenes, and the highly metaphorical language in

general invites the participation of an active reader. The text transgresses its own genre expectations in that the sexual is not presented in such a straightforward and graphic way so as to provide mere arousal and gratification. Moreover, the reader has to make his/her way through the linguistic maneuverings, narrative shifts and Eva's memory text rather than simply observe the female sex exposed. Finally, the text brings together the sexual and the political as it narrates the results on one woman of the sexual oppression and hypocrisy of a political system in which chauvinism and male honor were exalted while women were controlled and divided by a binary logic into whores or madonnas.

After hundreds of years of such gender bias and forty years of a repressive political system, the post-dictatorship society in Spain undergoes a "desmadre" which leaves many dazed and damaged. While Rosa exemplifies the active desire and agency of the empowered female subject, who is capable of going with her body-flow, Eva, on the other hand, exhibits the reactive desire of the neurotic, disempowered woman, who was taught to desire her own oppression.

The Erotics of Liberation

Las edades de Lulú, the Sonrisa Vertical prize-winner of 1989, occasioned controversy even within the context of the "desmadre sexual" that was unleashed in post-Franco Spain. Unlike Rosetti's story which presents a critique of the oppression and hypocrisy of patriarchal moralism, the socio-political criticism of *Las edades de Lulú* is not so apparent and the graphic representation of a young woman's sexual coming-of-age and subsequent adult behavior is extremely unsettling, from a feminist point of view, for what it seems to be saying about female desire and submission. The novel relates in first-

person narrative the coming-of-age of 15 year-old Lulú and her turbulent relationship with Pablo who is 12 years her senior.

For many feminist readers this novel would be regarded as a fully fledged pornographic, sadist, misogynistic, and anti-feminist text. (7) At the age of 15 Lulú is initiated sexually by an old family friend, Pablo. On the spur of the moment, Pablo invites Lulú, the younger sister of his best friend, to a concert. She goes in school uniform, they have drinks and while he drives her home he makes sexual advances and persuades her to perform fellatio. This is Lulú's first time to engage in a sexual act and she has confused feelings: "Objetivamente no extraía ningún placer de aquella actividad, y sin embargo estaba cada vez más excitada" (35). This initial ambiguity on Lulú's part is repeated in many other scenes of the novel where she rationalizes in one direction and yet her body reacts in a contrary direction. The persistence of the body over the mind is what Jane Gallop has called the "bodily enigma" (16). It is this enigma in the erotic text that I believe has caused many feminist critics to reject the genre as a viable form of expression and representation of women, a point to which I shall return later. Since Pablo and Lulú both enjoy their encounter, Lulú agrees to go home with him where they have sex but not before he shaves her pubic hair so that she will look like a child. When Pablo leaves Lulú at school the following morning, his parting words to her are: "Adiós Lulú, sé buena y no crezcas" (67).

Having always loved Pablo in, as she says, "una manera vaga y cómoda" (23), Lulú is now completely smitten by him. She will not see Pablo again, however, for another five years since he, a poet and professor of Golden Age literature, leaves shortly after for Philadelphia to take up a teaching post. In his absence Lulú follows her desires

and launches herself wholeheartedly into one sexual adventure after another. All the while, however, she thinks of Pablo and cultivates the fantasy of the teacher/pupil, father/daughter paradigm. On his return from Philadelphia, Pablo and Lulú resume their relationship, continuing to play out the roles of the child and the pedagogue/pedophile. When the narrative jumps ten years ahead (in fact the narrative begins at this point of their relationship when Lulú is in her late twenties) we find that they have married and have a four-year old daughter. Their maturity and marital status do not tame their sexual permissiveness, nor bind their relationship to any conventional sense of "normality". On the contrary, Lulú (accompanied by Pablo) begins to frequent the most unsavory areas of the city's red light districts in order to find the right people with whom to act out her fantasies and fulfill her desires.

At some stage in her late twenties, Lulú decides to leave Pablo so that she can break out of the role of eternal child that she has played with him since their first meeting. She hurtles toward real danger now as she becomes addicted to indulgences with male prostitutes, and eventually finds herself in a dangerous and violent situation where she loses all control. Pablo saves her from this hell at the last moment and takes her back home after reprimanding her for going too far in her adventures.

These scenarios call to mind the typical pornographic relationship and Sadian system of sexual power and desire in which the pedagogue doubles as pedophile and teaches the innocent child a hard lesson. How can the representation of a relationship based on domination and abuse of power lead us to a feminist politics of eroticism? What are we actually dealing with here: is it eroticism or pornography? Is it practical or relevant to even make a distinction? These questions lead us into what, from the early 1980s,

became a minefield of debate in feminist theory, a debate nonetheless which has been well rehearsed and which I am not going to repeat here. Although Gloria Steinem argued that there is "a clear and present difference" (35) between erotica and pornography, I am doubtful that such a distinction, even if it were possible, is of much use, since there is no accounting for personal taste or distaste. Obscenity, as much as beauty, is in the eye of the beholder. Diverse factors such as class, race, culture, religion and sexual persuasion will influence how any one person views a sexually explicit image. In an essay entitled "Desire For the Future: Radical Hope in Passion and Pleasure", Amber Hollibaugh voices the importance of "difference" in analyzing the representation and reception of sexuality and desire. As she points out:

Sex is not the same for all of us, and a movement that is primarily white and middle-class (or includes women who aspire to middle-class values) cannot afford to decide who or how women are made victims in a sexual system built on class and race mythologies equally as damaging and vicious as sexist ones. (404)

Among some feminists, there is still the concern that the pornographic imagination is pre-established and defined by male desire and the patriarchal will-to-power, so that women who are interested in its images either as consumers or producers are not really making their own choices but are, rather, merely buying into the endlessly repetitive paradigms of submission and domination, victim and conqueror, wherein woman is always in the position of powerlessness. I would argue that this view ultimately infantilizes women rather than liberating them as it suggests that women are incapable of thinking, desiring or acting for themselves. Let us suppose for a moment that women's pornographic fantasies did not go beyond the limited repertoire of dominating male

subject and submissive female object. Is this scenario symptomatic of the patriarchal brainwashing of the female consciousness? Such a fantasy in *Las edades de Lulú*, while still unsettling, does allow for an alternative reading. Lulú fantasizes that her lover Pablo comes to take her away from the boarding school from which she has been expelled for her sexual degeneracy. In the recurring fantasy Pablo is her father and lover, and either rewards her for her promiscuous behavior with his own sexual advances or punishes her by locking her up in a dungeon where she is left without food and prey to guards and servants who beat and rape her. Regardless of the variant, she always achieves orgasm. From the viewpoint of some feminist quarters this is an inappropriate fantasy. However, if we accept the Freudian psychoanalytical model that fantasies are symbolic and reveal our repressed desires and fears, to fantasize is surely an efficient and even essential mechanism for dealing with lack and repression—a refuge where one stages a scenario in which the forbidden, the denied and the taboo can be expressed. Lulú, one of nine children, spent a lonely childhood, her parents either absent or too busy with the other children to pay her much attention. She barely mentions her father, but it would seem that he died some time in her childhood, and on various occasions she expresses deep resentment towards her mother for having interpreted her prettiness, studious nature and good behavior as a sign of confidence, and emotional self-sufficiency:

Me habría gustado gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia, me habría gustado abrazarla, refugiarme en sus brazos, y llorar . . . decirle que la quería . . . pero . . . era . . . demasiado tarde . . .

(132)

Pablo plays the role of father in Lulú's fantasy and his presence can be read as the replacement of the absent parents. Whether he is spoiling her or punishing her, he is fulfilling her desire for her parent's consideration. In her fantasy Lulú behaves badly and is smothered with attention, a reversal of the reality in which she behaved well and was ignored. Lulú's recurring fantasies of the master/schoolgirl relationship may appear to unfold within a typically masculine economy of desire but, far from being brainwashed by patriarchal exigencies, she constructs fantasies that address and fulfill her personal needs and desires on a variety of levels. Furthermore, Lulú does not restrict herself to this single fantasy, or indeed to any one recognizable patriarchal, sexual model.

In other instances in Lulú's relationship with Pablo the roles are reversed, and it is she who adopts the dominant, protective role traditionally proper to the male. At this stage in her life she has a penchant for transvestites. Pablo does not share this particular taste but he accompanies Lulú on her night-time cruising. On one foray a male transvestite, infuriated by Pablo and Lulú's teasing, punches Pablo in the mouth. Lulú immediately jumps out of the car and pursues the offender and slaps him around shouting: "Tú, hijo de la gran puta, ¿cómo te has atrevido tú a pegar a mi novio? . . . te advierto que como le vuelvas a tocar un pelo de la cabeza te voy a sacar los ojos . . ." (97). Pablo, his honor avenged, watches on from the car. At a later stage of her life when she and Pablo have separated, Lulú explains why she derived so much pleasure from networking with pimps to set up sexual encounters between herself and various other characters (many of them male prostitutes). As can be seen, it is not merely the physical pleasure that she finds fulfilling but the sense of power and confidence that she acquires from independently organizing her own sexual life:

Yo me lo había preguntado ya muchas veces . . . qué sacaba yo en claro de todo aquello, qué me daban ellos, más allá de la saciedad de la piel. Seguridad. El derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes. (197)

It is the first scene of the novel that offers one of the pornographic text's most radical subversions of its own conventions. In pornography, it is usually the male subject who watches the female object perform or be violated. In this opening chapter Lulú watches a porno video, depicting two homosexual males and one female in a variety of sexual exchanges. From the distance of her remote control, Lulú constructs and controls her own fantasy as she rewinds the tape over and over again to re-present to herself the scenes that arouse her. As one of the men gets on all fours and waits to be penetrated by the other, Lulú expresses her own surprise that she should be watching men do what women, and she herself had always done for men:

Aquella era la primera en mi vida que veía un espectáculo semejante. Un hombre, un hombre grande y musculoso . . . hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando. Indefenso, encogido como un perro abandonado . . . tembloroso, dispuesto a agradar a cualquier precio. Un perro hundido, que escondía el rostro, no una mujer. Había visto a decenas de mujeres en la misma posición. Me había visto a mí misma, algunas veces (9–10).

This spectacle arouses Lulú to fantasize about sodomizing the man with the high heel of her shoe—a brutal and seemingly masculine fantasy of violation. Lulú rewinds the tape over and over hoping to familiarize herself with or even identify one of the men (she is by this stage operating in the *bajos fondos* herself) but she gives up as she realizes

that they are only actors and that she is watching a mere representation, which probably means nothing to these characters. This initial scene of voyeurism and representation then, reminds us from the outset of the difference between representation and reality and sets the stage for the unfolding of a variety of sexual performances ranging from masochistic victim/object to empowered subject/director.

Although this scene takes place at the beginning of the novel, it does not correspond to the beginning of Lulú's story, but rather depicts her when she is in her late twenties. Unlike much pornography, this text does not progress along a linear narrative structure. Without any indication on the narrator's part we jump constantly from one moment in Lulú's life to another, from four years old to thirty-one. This constant narrative shifting upsets the dynamics of erotic stimulation. Climaxes are reached when we do not expect them, and when we do, the narrative takes a sudden turn, delaying the orgasm. On other occasions it interrupts a sexual scene with one of total domesticity and "normality". For example, when Lulú and Pablo meet for the first time after his return from Philadelphia, they retreat to the privacy of his bedroom where they undress and engage in some sexual foreplay; he then gives Lulú a present of a vibrator. After examining it carefully, she unwraps it, puts in the batteries and feels how it vibrates against the palm of her hand. We expect the scene to progress toward orgasm. Instead Lulú, delighted with this new toy, immediately thinks of the joy of children on the morning of the Epiphany when they discover the toys that the Three Kings have left: "Era divertido, igual que en la mañana de Reyes, de pequeña, cuando después de cargar dos pilas en su espalda, una muñeca normal y corriente, inerte, comenzaba a hablar o a mover la cabeza. Me di cuenta de que estaba sonriendo. Miré a Pablo, él sonreía también." (149). The fact that Lulú associates a vibrator with Christmas toys is unsettling, humorous in an uncanny way. But

within the context of woman-centered eroticism/pornography it is interesting that she moves easily and automatically from the sexual to the domestic and associates both with joy. Locating the sexual in the domestic diminishes the taboo and reinforces the familiar of sexuality. Sex becomes as proper to women as it is to men.

Following Jane Gallop's deconstructive reading of Sade's *Justine* in which the creation of closed systems is constantly dismantled by the character's breaking out of them (16), I believe we can also locate a transgressive and subversive force in *Las edades de Lulú*. While the predominance of closed and restrictive structures would seem to suggest that the novel remains firmly within the patriarchal tradition of erotica, Lulú's response to and negotiation with these structures reveals a persistent resistance to control and gender categorization. We first see Lulú restricted by her family structure as a child: she is lonely and frustrated due to the lack of attention from her parents and the difficulty of acquiring privacy in her large but uncomfortable family. Her reaction to this is to rebel by fantasizing her liberation and creating her own world where she does feel attended to and fulfilled. When she experiments sexually with a flute, for example, her mother does not know how to deal with her and her brother and his friend, Pablo, are fascinated by this little girl who behaves like a boy, taking care of her own sexual needs. Her relationship with Pablo also appears to develop within a closed and restrictive structure as she fulfills his fantasy by playing the role of eternal child to his father-figure. We must remember, however, that Lulú is not forced or brainwashed into this role but, rather, goes along with it willingly and derives great personal satisfaction from it. Even in the scenes of sexual violence, Lulú feels excited and usually achieves orgasm. Her taste for violent sex is, after all, announced at the beginning of the book when she is watching the video of the woman with two men. The scene reminds her of when she was a child and the little

tortures she exacted upon herself: "El dolor es instantáneo. El placer es inmediato" (14), she claims. When their marriage is no longer to her liking, Lulú separates from Pablo breaking out of what has become a restrictive structure to pursue her own desires independently. It is only when Pablo intervenes in her life by setting her up for a dangerous encounter with real sadists (as opposed to the role-playing in which she had indulged previously) that she becomes really hurt and loses her power.

The most problematic and unsettling part of the novel, following the line of thought described above, is that it comes to a close with Lulú happily agreeing to return to Pablo. This is difficult to come to terms with, at any rate for the feminist reader, who has been following the sexual liberation and identity-formation of this young woman. While Lulú appears to achieve the greatest degree of freedom and sense of subject-hood when she is separated from Pablo, she nonetheless relinquishes this freedom to return to him and their family unit. In her final adventure as a single woman, she finds herself in a hellish torture scene where she knows no one and is not in control of events. Pablo, who probably orchestrated the whole encounter, finally rescues Lulú, chiding her for having gone too far in her sexual experimentations. In spite of the fact that Lulú knows of Pablo's intervention in her private life, she accepts once again his patriarchal protection and her own role of eternal child, which is how their relationship began. Whether we like it or not, as feminists we have to accept that some women's sexual desires do not conform to a feminist political agenda. Some women (and men, for that matter), regardless of how intelligent, independent and powerful they are, desire the domination of another—another man or woman. Consider Lulú's happiness when she discovers the morning after her rescue that she is back in Pablo's bed and that she is once again wearing the embroidered blouse that makes her look like a little girl: "Sólo entonces advertí la presencia de un

signo infinitamente potente, una familiar tensión en la cintura, me palpé instintivamente el escote y sonreí" (259).

Although the novel may seem to end with closure and conventionality, it in fact ends with non-conventionality, and leaves an unsettling mood in its wake, as it brings us full circle to the beginning again, where anything can happen. "Normal" family life for Pablo and Lulú in the frenzy that is post-Francoist Spain, is a far cry from the "normal" family life that Lulú endured as a child in the patriarchal, Francoist era. Given the behavior patterns established in the novel it would not be outlandish to assume that Lulú will once again break out of any structure that oppresses her.

Las edades de Lulú subverts the masculine pornographic model because it goes beyond the repetitious conventions of pornography. Lulú is presented as a desiring subject and a desired object and is a willing participant and, in many cases, the orchestrator of the fantasized and real scenarios in which she finds herself. In her reading of *Las edades de Lulú* as a sexualized Bildungsroman, Silvia Bermúdez has argued that Lulú's agency is constituted through her desire to know and willingness to experiment with flexible and diverse gendered positions. As Bermúdez points out, "Lulú's sexual empowerment comes, then, not by her establishing an "integrated" self, as certain notions of the novel of development may suggest, but by constantly positioning herself at the crossroads of incoherent, clashing, and unstable notions of identity and sexual pleasure" (175). One witnesses in Lulú's behavior the persistence of a "bodily enigma": Lulú's sexual energy is explosive, her body and desires enigmatic. She cannot be definitively categorized or contained within any particular literary or political model. Likewise, Almudena Grandes' sex-text, while clearly erotic/pornographic, at the same time presents itself as an enigma:

neither can it be definitively categorized or contained within genre norms. The novel thwarts the apparent predictability of the genre on the level of narrative structure, plot and the representation of gendered behavior and sexual practices. If, according to Charles Newman "genre is a way of signifying meaning in advance" (133), *Las edades de Lulú* breaks that contract because the reader gets more and less than he/she bargained for: more complexity and less cliché; more diversity and less convention.

In my opinion the erotic fiction analyzed above is groundbreaking for the new textual spaces it opened in contemporary Spanish narrative. Both Rosetti's and Grandes' texts respond to the postmodern sensibility that came alive in post-Franco Spain; consequently their works, although best-sellers, cannot easily be "consumed" as they ask many questions but provide few answers. They are troublesome, unsettling texts for what they suggest about female sexuality in postmodern times. In Rosetti's text the dangers of female collusion with patriarchal behavioral models come to light when the arrival of a postmodern culture renders such models anachronous. The result for the woman is loss of identity and self-destruction. In Grandes' novel we see the wild force of female sexuality, which cannot be contained within any one behavioral model. At times Lulú is dominating, at times she is submissive; at times she associates sex with love, at times the two are completely dis-articulated. As I mentioned above, the Spanish erotica written by women differs from that of other countries regarding self-affirmation and the celebration of female sexual awakening. This is no doubt due to the fact that these countries have not shared the same cultural and political history as Spain, especially in the last sixty years, so that female expression, and in particular sexual expression, is at a different stage for women in those countries that have enjoyed democratic traditions. It is hardly surprising, then, that this new area of female subjectivity should be politically and psychologically

fraught. Throughout the 1980s and 1990s Spanish women were still struggling with the novelty of their freedom and with the absence of that omnipotent father-figure who made decision-making in general, and sexual expression in particular, an almost impossible mission for women.

Notes

(1) See James Kearney's study in which he traces the development of the reception and eventual censorship of erotic literature. He points out the common mistake made by many bibliographers and researchers of erotic literature to include in their studies writers such as Chaucer, Boccaccio and Rabelais. While the sexual representations of these writers may seem lewd and offensive to present-day readers, they were not considered especially erotic or graphic in their own times. As Kearney explains, "The notion that Chaucer and others, such as Swift, were disgusting was born in a later age when everything was considered disgusting, chair legs included" (8). The first legal prosecutions for publishing obscene material began in the 1680s in England. It was after this date (in England and in France where most of the writing and publishing of such material took place) that erotic texts were written, published and purchased under covers, as it were, and the whole industry came to be associated with sordidness and debauchery (18-19).

(2) As Ríos-Font argues "The erotic novel's status as literature depends on an . . . assemblage of boundaries. Given the generally upheld antithesis between intelligence and

libido verbalized by Unamuno, it must take care not to be engulfed by the latter and to remain part of the collective intellectual project assigned to the truly literary at the end of the nineteenth century. Thus, paradoxically, while its very topic (sex) defines it as progressive, the fundamental impulse of erotic narrative is that of artistic self-legitimation through participation in the control and restriction—or at least the acceptable channeling—of the sexual that is ultimately limited by the model of the literary they submitted to as turn-of-the-century intellectuals" (362).

(3) James Mandrell argues that Mercedes Abad's *Ligeros libertinajes sabáticos* "stays well within the gendered systems of pornography as a genre. Despite being written by a woman, the volume supports and reinforces traditional male fantasies about women, and nothing with respect to the linguistic and narrative female subjectivity in the individual stories indicates otherwise" (24–25).

(4) Interestingly, Lennard Davis has also noted similar traits in American erotica authored by women. There is, he says, "an emphasis on cunnilingus, fingers, homosexual/lesbian sex and a de-emphasis of phallic penetration and the traditional missionary position". We also witness, he continues, "the dethroning of that king of male pornography, the erection. In its place the clitoris is represented and glorified" (418).

(5) See, for example, Laura Chester's introduction to the anthology of female erotica *Deep Down* in which she welcomes the "self-affirming" aspect of the writing (1). See also Lennard Davis who presents several collections of female-authored erotica from the United States. Summing up, he remarks very positively that "[f]or those who feel that pornography or erotica degrades women, these new anthologies provide empowering scenarios for female sexuality" (420).

(6) For a more detailed discussion of Spanish machismo, honor and the sexual double standards by which men and women lived in Franco's Spain, see John Hooper's chapter "Women on the Verge of a Nervous Breakdown" in *The New Spaniards*. (164–65).

(7) For discussions of *Las edades de Lulú* in this light see Lou Charnon-Deutsche and Barbara Morris; and Kathleen Glenn.

Works Cited

Abad, Mercedes. *Ligeros libertinajes sabáticos*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Barriuso, Jorge. "La mejor literatura erótica en España es cosa de mujeres." *Cambio* 16 31 July 1989: 64–67.

Bermúdez, Silvia. "Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle". *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*. Eds. David Foster and Roberto Reis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. (165–183).

Chester, Laura. *Deep Down. The New Sensual Writing by Women*. Boston and London: Faber & Faber, 1989.

Constante, Susana. *La educación sentimental de la Señorita Sonia*. Barcelona: Tusquets, 1979.

Davis, Lennard J. "Text Sex". *The Nation*. March (1993): 418–420.

English, Deirdre. "The Politics of Porn: Can Feminists Walk the Line?" *Mother Jones* 5 (1980): 20, 22–23, 43–44, 48–50

Estévez, Carmen, ed. *Relatos eróticos*. Madrid: Castalia, 1990.

Freixas, Laura, ed. *Cuentos eróticos*. Madrid: Grijalbo, 1988.

Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press, 1988.

Glenn, Kathleen. "Narration and Eroticism in Chacel's *Memorias de Leticia Valle* and Nabokov's *Lolita*". *Monographic Review/Revista Monográfica*. 7 (1991): 84–93.

Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 1989.

Hollibaugh, Amber. "Desire for the Future: Radical Hope in Passion and Pleasure". *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Ed. Carol S. Vance. London: Routledge and Kegan, 1984.

Hooper, John. *The New Spaniards*. London and New York: Penguin Books, 1994.

Kearney, Patrick J. *A History of Erotic Literature*. London: MacMillan, 1982.

Mandrell, James. "Mercedes Abad and La sonrisa vertical: Erotica and Pornography in Post-Franco Spain". *Letras Peninsulares* 6.2–3 (1993–94): 277–99.

Morris, Barbara and Charnon-Deutsche, Lou. "Regarding the Pornographic Subject in *Las edades de Lulú*". *Letras Peninsulares* 6.2–3 (1993–94): 301–19.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern UP, 1985.

Pérez, Gerano, and Janet Pérez, eds. *Monographic Review/Revista Monográfica*. 7 (1991).

Pérez, Janet. "Characteristics of Erotic Brief Fiction by Women in Spain". *Monographic Review/Revista Monográfica*. 7 (1991): 173–195.

Ríos-Font, Wadda. "To Hold and Behold: Eroticism and Canonicity at the Spanish Fines de Siglo". *ALEC* 23.1 (1998): 355–378.

Rosetti, Ana. *Alevosías*. Barcelona: Tusquets, 1991.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low*. Durham and London: Duke University Press, 1994.

Steinem, Gloria. "Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference." *Take Back the Night: Women on Pornography*. Ed. Laura Lederer. New York: William Morrow, 1980. 35–39.

Valls, Fernando. "La literatura erótica en España entre 1975 y 1990". *Insula* 48. 503 (1991): 29–30.

Huilo Ruales y los extremos del mercado: hacia un límite de la estética de la pobreza

Daniel Noemi Voionmaa
Yale University

El edén no es un sitio: es un anhelo

Los vínculos entre toda producción cultural y la situación socio-económica en la que aquella se da –algo ya profusamente estudiado- se modifican, necesariamente, con el transcurso del tiempo. Así, toda constelación literaria (esto es, el conjunto de sus manifestaciones y sus redes –difusión, consumo, crítica, etc.- que se crean alrededor suyo), está radicalmente imbuida de y en la (su propia) historicidad. Una consecuencia de esto será la posible modificación constante de cualquier texto literario (o *en vías de serlo* o *ex literario*. Recordemos, el texto nunca es fijable de modo definitivo). Este cambio puede afectar a la consideración del mismo como "literatura" (el paradigmático caso de *De rerum natura* de Lucrecio) o, en lo que nos atañe en este ensayo, puede corresponder al modo mismo en que la literatura se relaciona con su circunstancia histórica (lo primero sería una modificación metonímica, mientras que esta segunda correspondería a una metafórica). Pues bien, mi punto de partida, tomando en cuenta los aspectos recién mencionados, es el siguiente: una de las palabras claves para comprender los fenómenos sociales, culturales, económicos y políticos (división desde ya cuestionable, la mantengo casi sólo por razones *estilísticas*) es "mercado" (otra palabra, sin duda, sería "globalización"). Me interesa, entonces, estudiar los nexos que se tejen entre la producción literaria del presente y este ambiguo término que se denomina mercado. Esta es una relación esencialmente histórica. Importa advertir, en todo caso, que

esto no implica que exista solo recientemente (que sea ‘nueva’), muy por el contrario, sería posible trazar líneas de fuga hacia el pretérito, incluso más atrás de los inicios de la era moderna que permitirían observar avatares anteriores de estos nexos. No obstante, lo que sí es fundamental entender es la centralidad ‘absoluta’ del mercado hoy en día; el modo en que el discurso dominante de una economía neoliberal triunfante lo sitúa como el nuevo estado-nación desterritorializado pero territorializador a la vez. No hay un afuera al mercado, se nos dice, el mercado lo rige todo: es el *omniomnia* de nuestra era.

Pero, ¿qué es el mercado? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de mercado? Por cierto el término alude en una primera instancia al ágora griego, lugar de encuentro y de intercambio público no solo de mercancías y bienes, sino también de saberes y habilidades. Era el lugar donde se transaba, donde se efectuaban los ‘negocios.’ Luego, unos dos mil años después, el mercado pasará a constituirse en un tiempo-espacio -real y virtual (si es que aún es posible efectuar tal diferencia), visible e invisible, presente y ausente, ni privado ni público- donde y cuando se produce el intercambio (mejor hablar de flujos) de mercancías e información a nivel globalizado. Ahora bien, todo está en el mercado, todo fluye en y a través de él (en cierto sentido, todo es mercancía). También las producciones culturales en general y la –mantengamos el término- literaria. Por cierto, estos flujos no son unidireccionales, sino que (sin principio ni fin, rizomáticos) van en plurales direcciones: toda literatura habla del mercado, es conformada por éste y al mismo tiempo le da forma. Es por ello que prefiero hablar, en lugar de mercado a secas, de mercado alegórico: el conjunto de sus representaciones, las simulaciones del mercado que son el mercado mismo; esto es, la constatación de que todas las relaciones que se establecen *en todos los planos*, en definitiva, relaciones de mercado. La posibilidad de la alegoría (alla-agoreúei, hablar de otras cosas para hablar de *aquello*) nos permite

develar lo oculto tras el discurso hegemónico con el que el mercado es presentado (y se presenta a sí mismo). En otras palabras, al articular el mercado en tanto alegoría nos alejamos del esplendor neoliberal y nos acercamos al lado espectral (persistentemente ocultado por ese mismo neoliberalismo) del propio mercado (recordemos: estamos todo el tiempo hablando *de lo mismo*). Podríamos decir que estamos proponiendo que ciertos textos permiten lecturas desde los intersticios y márgenes que, inevitablemente, posee también el mercado; pero no queremos decir solo eso: aquellos intersticios y márgenes (lo espectral, lo no dicho, la ausencia de riqueza, todo lo excluido) son también centrales. En breve, el margen es el centro.

Circulan, claro está, una pluralidad de textualidades que buscan hacer visible *the dark side of the market* (esto nos podría llevar, además, a la discusión respecto a la función política de la literatura hoy *vis à vis* el surgimiento de nuevos realismos literarios) (1); esto no resulta sorprendente, en tanto no estamos tratando con una estructura binaria (no es el lado oscuro de la luna sino una infinidad de lados oscuros y siempre cambiantes). Si todo discurso que tenga a la pobreza como protagonista, por dar el ejemplo que aquí viene al caso, busca mostrar la ruina sobre la que se basa el sistema, cabe preguntarse por la modalidad de pobreza que se articula. Sostengo, como hipótesis inicial e intento de respuesta, que en la producción literaria actual en América Latina, es posible visualizar, de modo general, dos posicionamientos de los pobres o, en otros términos, dos tipos de pobreza. Por cierto, no son excluyentes y es posible tender muchas líneas y nexos entre ellas (una estética de la pobreza, que es hacia donde apunta finalmente todo este proyecto, las incorporaría a las dos). Primero, lo que suele denominarse como nueva pobreza: la pauperización de clases trabajadoras. Aquí se sitúa tanto una "clase media venida menos" como los antiguos obreros, "el proletariado" que ha visto perder su situación histórica (su

‘velocidad’ es cada vez más distante y lejana de la velocidad hegemónica de los discursos globalizadores.) El otro posicionamiento corresponde al extremo de la pobreza: la escoria, quienes a duras penas perviven. En este caso no se trataría de una pobreza "nueva" aunque sí los rasgos de exclusión y animalización de estos pobres se han modificado drásticamente en los últimos años.

Es, precisamente, un texto que se sitúa en este último posicionamiento el que quiero pasar a discutir a continuación. Desde ya anticipo que la lectura propuesta no excluye otras alternativas, muy por el contrario se propone como complementaria de aquellas.

La autopista del mercado: la velocidad mata (a los pobres, por supuesto)

Sombras de hombres que se derrumban.

Harapos ensangrentados

Nicomedes Guzmán

Existe un general acuerdo (2), entre los críticos de la literatura ecuatoriana, que en la narrativa de los años noventa, quien de modo más directo trata la problemática de la marginalidad y pobreza urbanas es Huilo Ruales Hualca. Parte de una tradición un tanto soterrada por la crítica -que ha preferido discutir la presencia de la pobreza rural, en particular la indígena- que alcanza hitos importantes en *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara; *En las calles* (1956), de Jorge Icaza; y, más recientemente, *El rincón de los justos* (1983), de Jorge Velasco Mackenzie o, en menor medida, *Sueño de lobos* (1986) de Abdón Ubidida (3). Como señala Donoso Pareja, Ruales presenta un "interés temático por los indigentes quiteños y su lóbrega marginalidad" (122) (4). De

hecho, ellos son los protagonistas de la mayoría de sus relatos, que un crítico calificó de una "poesía del infierno -o de otra forma de cielo- que se enciende como una linterna sobre la hecatombe de una ciudad llamada Quito."

He escogido el cuento largo "las leyendas olvidadas del reino de la tuentifor,"-el primero de los cuatro relatos que conforman la colección *Fetiche y fantoche* (1994), merecedora del Premio Nacional de Literatura "Aurelio Espinosa Pólit" 1993- como paradigmático del corpus escritural de Ruales. Mi intención, así, es mostrar los modos en que este texto nos habla del mercado, *su* alegoría del mercado, desde la pobreza. El título del cuento, que al igual que todo el resto del texto con excepción del epígrafe está en minúsculas, alude a la Avenida 24 de Mayo en Quito, la "tuentifor." Ubicada en el centro histórico de la ciudad, a pesar de los constantes intentos hechos por diversos alcaldes -el último de ellos en junio del 2002, por Paco Moncayo- por convertirla en una suerte de paseo comercial 'seguro' y revitalizado, continúa siendo una zona 'peligrosa,' habitada por, según el decir popular, 'rateros, putas y mendigos.' En efecto, poco queda del supuesto pasado glorioso de aquella zona: las grandes casonas están convertidas en una mezcla de negocios de baja estofa y conventillos donde malviven innumerables personas. Un espacio donde una modernización realizada a tontas y a locas muestra sus estragos: grandes pasos bajo nivel y enormes paredes de cemento construidas desde los años sesenta (y con mayor celeridad en los setenta gracias al boom del petróleo) chocan con las construcciones coloniales y las estrechas calles adoquinadas que terminan abruptamente en la megalonómica arquitectura. Se crea, así, una témporo-espacialidad por cierto híbrida donde cohabitan la serena y monástica Quito con el eterno fracaso de la ciudad modernizada, que hubo, en definitiva, de desplazarse hacia el norte.

Es desde este entorno del cual los protagonistas del relato iniciarán un peculiar viaje en busca de "el edén." Pues bien, el cuento se estructura en diez capítulos, que poseen un narrador único, en tercera persona, que actúa como una cámara cinematográfica, realizando un constante *travelling*, siguiendo el deambular de los personajes. En efecto, hay una sucesión de planos/escenas marcadamente visuales, que combinan los medios planos con los *close-up*, desde el inicio del texto:

cuando sin ton ni son el kinkón voltea su cuello de toropadre hacia la entrada de la iglesia no tiene otro remedio que convertirse en estatua: se le para el corazón, la orina, la borrachera: estatua negra gigantesca de rostro ampollado de sudor, piernas abiertas, el falo muerto y goteante entre sus dedos sucios. una maldita lágrima coagulada le impide distinguir si es una aparición o en verdad se trata de la virgencita" (11).

El narrador parte mostrándonos la imagen del "kinkón," y lo hace fragmentando su figura: el cuello, las piernas, el falo, los dedos, una lágrima. Así, desde el mismo comienzo se indica la imposibilidad de este cuerpo por consituirse en una totalidad, una característica que será una constante de los cuerpos pobres. Se inicia, de este modo, un juego narrativo, un vaivén entre el alejamiento en la focalización de los personajes, para visualizar el espacio de la escena, y el acercamiento a ellos. Hay un especial cuidado en la luminosidad que adquieren tanto el espacio como los objetos presentes en él: "el lánguido alumbrado de la plaza de santodmingo y el vaho plateado de la luna llena, a empellones, logran filtrarse por el diluvio que anega a quito desde hace cuatro días" (12). Esta luz particular determina la visualización de los personajes, esto es, crea un filtro, una distancia, entre ellos y la visión que obtenemos: "la luz que cae en la entrada de la iglesia resulta un polvo que dibuja un áurea de neón en torno de la figura de la virgencita" (12).

Se explicita, entonces, la distancia entre el acto de ver-narrar y el objeto-realidad que es visto-narrado. Este elemento es clave, pues implica una clara postura estética que revela la imposibilidad de la representación directa de la pobreza; esta se encontrará siempre rodeada por un "áurea" que necesariamente tergiversa y, finalmente, impide el acceso pleno a ella. Es significativo, además, que el elemento que crea esta separación sea la luz: es la misma 'iluminación de las letras,' la escritura en sí, la causante de esto. Este reconocimiento que se establece desde el principio tendrá su paralelo en la imposibilidad de los personajes de llegar a la meta de su viaje. Del mismo modo como el lector solo puede observar este mundo a través de una capa de polvo, los protagonistas nunca llegarán a "el edén".

El narrador, entonces, sigue a la "virgencita" en su recorrido por la iglesia de "santodomingo." En este trayecto la visualidad se combina con los planos auditivo y olfativo: "la virgencita inútilmente se quita el cabello casi amarillo de sus ojos, pendula hacia los lados de su rostro de cera a fin de que el radar de su oído y de su olfato clasifique sonidos y aromas" (12). Son estos, sonidos y olores, los que la guían: "hacia allá , levitando, va la virgencita, orientada por el aroma inconfundible, maternal, de los canelazos..." y "como soñadas estereofónicamente, por los escasos intersticios que permite el estruendo de la lluvia, salpican el oído de la virgencita las voces bajas, superpuestas, de los gamines, los monocordes diálogos de los campesinos, y las maldiciones solitarias de los borrachos" (13). Ya ha quedado claro que ella es ciega, y el narrador intenta traducir esa incapacidad (nuevamente una mutilación, que en el caso de la virgencita se agrega al hecho de ser "albina"). Al final de este capítulo queda presentado el triángulo protagónico de la historia. La "virgencita" es el punto de unión, en particular, sus sentidos: el oído: "siente el lamido tibio de las fogatas y entre las risas borrachas de

la nave izquierda, distingue la voz de corneta, más agobiada que nunca del roberédfor" (14); y el olfato: "como si alguien le hubiese llamado desde el lado derecho, la virgencita se para, torna su cuello delgado y descubre el hedor fuerte, inconfundible, del kinkón" (15). Se establece, así, una alianza entre ellos a partir de un nivel pre-racional, esto es, la unión que se establece entre ellos es notoriamente sensual y basada en una corporeidad reiteradamente bestializada. Su discurso es uno de los sentidos más primarios y, claramente, se opone a cualquier intento de intelectualización de los mismos; es decir, no hay, en un comienzo, una meta-finalidad que vaya más allá de la satisfacción de sus instintos. Se refuerza de esta manera la noción de una pobreza completa, en la cual, lo único que los personajes poseen es su cuerpo y lo que logran percibir a través de los sentidos. Cuerpos que, como hemos visto, están siempre marcados por una carencia. No obstante, sí se producirá un paso adelante -un 'progreso'- en esta relación, la que llevará al "kinkón" y al "roberédfor" a emprender su viaje.

Detengámonos un momento en los personajes del relato. La nominalización de los pobres siempre es un aspecto relevante en su construcción (5). Así, en el relato de Ruales, se produce la siguiente situación: todos los personajes del 'mundo de la tuentifor' son denominados mediante apodos. A la "virgencita," el "kinkón" y el "roberédfor," se suman el "romeo," la "celiacruz," el "enano," el "ecuador," la "chamita," y, ya en otro espacio-tiempo -al cual nos referiremos más adelante-, la "isadora." Generalmente, se suele relacionar el uso del apodo -sobretudo si va antecedido por un artículo definido- con un lenguaje popular, no culto. Es interesante el modo en que el narrador combina este elemento con una prosa que con escasas excepciones -las que corresponden a incorporaciones de oraciones, en estilo indirecto libre, dichas por alguno de los personajes- no busca la imitación de un lenguaje 'popular.' (Por el contrario, como vemos

ya en la primera línea del cuento, "cuando sin ton ni son el kinkón...", hay una preocupación formal notable por lograr un lenguaje 'poético' que ex profeso contrasta con la realidad escasamente 'poética' del mundo narrado; creándose, así, un permanente efecto irónico y paródico a nivel lingüístico). Pues bien, ¿qué implicancias tiene el uso de sobrenombres para referirse a estos seres marginales, recordando que el modo en que somos interpelados es vital para nuestra constitución de sujetos? (6) Para responder debemos notar, en primer lugar, la naturaleza de los mismos: en estos apelativos podemos observar la hibridez de planos y discursos culturales que se plantea. Se mezclan una cultura popular global -nombres tomados de la cinematografía norteamericana o de la música latinoamericana- con una más criolla. Pero, por cierto, no se trata de que estos personajes tomen parte en los circuitos de ambas culturas; más bien al contrario, se encuentran excluidos de aquel circuito global, del cual solo le llegan restos, retazos, nombres. Es decir, el uso del apodo, en primer lugar, borra al sujeto *en sí*, pues crea una máscara que reemplaza al nombre *auténtico*, el cual desaparece por completo (en ningún momento se señala que a un determinado personaje le decían así; de entrada lo único que hay son los sobrenombres): la máscara se convierte en lo único existente. Entonces, desde la misma apelación se realiza una borradura del sujeto pobre. Y, en segundo lugar, ese acto de borrar el nombre que lo acercaba a una constitución de sujeto más plena, se articula en ocasiones paralelo a la irónica participación de ellos en una red de significantes (la del apodo), cuyos referentes son por completo inalcanzables. Ahora bien, el patético remedo que conforman se convierte en, precisamente, la otra cara de aquella discursividad, lo que está oculto de ese circuito *otro*. Se produce así la circunstancia de que mediante la borradura del sujeto pobre, se revela, al mismo tiempo, la otra faz del éxito social (y, por cierto, económico y político.) El caso del "roberédfor" es el más

indicativo de esto. Él es un ser deforme, paralítico, que desde su silla de ruedas se gana unas monedas con su "voz chillona y mentirosa" y su "verbo mitómano" que en ocasiones "adquiría ribetes apocalípticos, proféticos, hipnóticos" (35). Observemos la descripción que hace el narrador del momento en que el roberédfor, acarreado por "el copiloto" -"un indio afeminado que, a cambio de comida de última y aguardiente nocturno" (34)- que realizaba ese trabajo, se instala en su silla de ruedas "bajo el sol vespertino [notemos, nuevamente, la presencia de la luz] en un costado de la plaza del teatro" (34):

bastaba que el roberédfor se quitara la camisa y mostrara su condición de caja torácica con dos jibas, una como un puntapié en el pecho y otra como ala muñida en el omóplato, bastaba que inflara la mezquindad de su tórax y manoteara el aire con sus cuatro extremidades de rana, para que el torrente de burócratas, amas de casa, estudiantes, dibujen a prudente distancia una media luna compacta. sin embargo, el caudal de curiosos, y sus monedas que llovían en la bandeja de plástico rojizo ubicada al pie de la silla de ruedas, no provenía de la simple misericordia con el hombre rana aquel ni por cierta lujuria comparativa solamente. era el verbo del roberédfor. en él estaba el poder así como solía explicarlo a manera de introducción: *dios, al hacernos, para no aburrirse nos hizo de dos maneras: a unos con el monstruo adentro, y a otros con el monstruo afuera: este último es mi caso: mi belleza radica en el verbo.* (35, las cursivas son del texto)

Hay, plantea el personaje, una doble *monstruosidad* en el mundo, una exterior y una interior. Su cuerpo deshumanizado, deforme, su ser un "hombre rana," constituye la proyección del "adentro" de los otros. La relación no puede ser más clara: el funcionamiento intrínseco de la sociedad, su "adentro," es la causante de esa fealdad exterior; porque existe una belleza exterior -el mundo de la riqueza-, hay una

monstruosidad exterior. Lo uno no se entiende sin lo otro. Reverso y anverso: situación que, además, es postulada por el roberédfor como dada, establecida e imposible de modificar, en tanto es un designio divino. Notamos como el discurso (la ideología, podríamos decir) de la *monstruosidad de adentro* ha sido internalizado, justificándose el status quo imperante. Una articulación similar ocurre en el caso de la "virgencita," cuya 'realidad' presenta exactamente lo contrario de lo que su apodo denota: huérfana a los trece años, parte a la ciudad donde primero se prostituye en la "tuentifor" con algún borracho "con híbrida actitud de lazarillo y cliente" (48). Luego, logra pasar a un hogar para ciegos, en el que forma parte de un coro, "actividad que le causó el malestar de sentirse *vista*, enjaulada para el público dentro de un zoológico" (49). Un "acto sexual ansioso y sucio en un baño del instituto" le permite conseguir un puesto de "alquiladora de teléfono en la puerta de un ministerio." Pero nuevamente no soporta el ambiente y, 'gracias' a otro hombre se 'libera' de "la vida anónima, carcelaria y oscura del instituto y volvió a la tuentifor y a la incipiente prostitución, con alivio" (50). Se reitera, de este modo, lo que podemos denominar una *especularidad perversa*: estos seres, pobres y marginados, son también aquellos aludidos por sus alias, mas con la espectacularidad de ellos -la del héroe del cine, la de la santa- llevada a lo más profundo de la sima. En el caso de el "kinkón," sin embargo, no se produce el mismo nivel de especularidad. Más bien al contrario: hay una cierta analogía, que denota el racismo del entorno de la "tuentifor," entre el apelativo y su contextura física: "un negro fornido" que trabaja cargando cualquier cosa en el "mercado de santaclara." Además, su actuar está regido, cual bestia, solo por sus instintos; algo que, paródicamente, se ve imposibilitado de hacer cuando está frente a la "virgencita": "con la virgencita no pudo jamás proceder como con otras. bastaba que sus pantalones grasientos, rotos, se inflaran para que las aceche, las persecute,

las aprisione entre sus brazos enormes, las deshoje de sus ropas, y las violes" (18). Violador y asesino: pagado por unos estudiantes para que le diera una paliza a un profesor, "efectuó dicho trabajo con tantas creces que el cretino maestro universitario hasta contar diez quedó reducido a un monigote de huesos rotos" (17). Como consecuencia va a parar a la cárcel de la cual solo puede escapar gracias a que "con el terremoto y la destrucción del panóptico, como todos los presos, el kinkón logró fugarse" (20). Desde ese momento entra en una carrera frenética por encontrar a la "virgencita," lo cual logra con éxito (aunque inesperadamente) en el momento que ya citamos con que se inicia el cuento.

La trayectoria vital del "roberédfor" construye, también, una parodia del discurso de éxito (del mito hollywoodense al que su apodo alude), al presentar -siempre desde un plano grotesco- una singular 'carrera artística,' el 'auge y caída del roberédfor.' En el periodo de mayor éxito de su verborrea, "generaba auténticas bacanales de alcohol y droga, de fabulación y crimen" (36). Conoce al "rey de gafas oscuras," el dueño del *infierno azul*, un burdel de cinco pisos, donde el roberédfor se instala como su huésped. El mafioso, propio de una serie B de televisión: "inmóvil y gris como una estatua de grotescas gafas y sombrero de ala ancha," "se dejó embriagar por el verbo fantasioso del roberédfor durante varios días... prodigándole en gratitud licores, droga, dinero, mujeres reales" (37). Pero esta misma vida, "su chapotear diario en el alcohol, la droga, y la malavida, fueron matando sus maromas verbales y precipitándole hacia una forma de fabulación cada vez más restringida" (37). ¿No podría ser esta, acaso, la crónica de muchas de las estrellas de cine? A esto se suma la muerte del "copiloto" y la "desaparición" de "el soberbio rey." Así, termina botado en una pensión de mala muerte e, incluso, en ocasiones, pagando él para ser escuchado por algún mendigo. Es en ese estado cuando comienza a relacionarse con el "kinkón" quien le hace de ocasional

"copiloto" y es el momento en que empiezan a llegar a sus oídos las historias acerca de "el edén."

Antes de proseguir con el análisis de lo que constituye la segunda parte del cuento (7) y para dar una perspectiva completa de los personajes del mismo, hemos de referirnos a "los paradigmas." En "leyendas olvidadas del reino de la tuentifor" el papel de control del estado (que remite a un tiempo anterior aún permanece: una proyección y mantención del rol controlador del estado [8]) es ejercido por los "paradigmas." Luego del terremoto que ha devastado la ciudad (el mismo que permitió que el "kinkón" escapase de la cárcel), el gobierno se halla "impotente ante la talla real que había tomado la destrucción de quito," por lo cual decide "procrear a los paradigmas:"

los paradigmas eran policías y civiles que, ennegrecido el rostro, y con overoles de lona gris, durante las noches rastreaban la victoria, toctiuco, la loma, san roque, la bahía, laplaza de santo domingo, la tuentifor. caían de los techos, subían de las alcantarillas, saltaban de largos camiones de guerra, y aprehendían a mendigos, borrachos, indios, putas, maricas, huérfanos, gente harapienta y ambulante, en un principio los aglutinaban en los camiones y, tumefactos, heridos, los arrojaban en los páramos, en la selva; sin embargo, salvo los ancianos y los moribundos, otra vez volvían a quito, minimizando así la gestión de los paradigmas. entonces vino la época auténtica del terror, cuando la noche del quito viejo y sureño, poblaba sus oídos de gritos y disparos, aunque al amanecer la gente no encontraba rastro de muerte ni de sangre. (22-23)

El proceder de los "paradigmas" remite claramente al accionar de las policías y ejércitos de los gobiernos militares latinoamericanos (9). Lo que resulta, empero, emblemático en el pasaje citado, es el que el reestablecimiento del orden no se basa en la

desaparición de elementos cuya 'subversividad' radique en una postura política determinada; es decir, los "paradigmas" no actúan contra grupos de radicales de izquierda o socialdemócratas que se muestran en desacuerdo con el gobierno. No es un ataque que tenga razones *político partidistas*. Pero tampoco se trata de una "gestión", como la denomina el narrador, carente de un sentido profundamente ideológico. La labor de esta fuerza represiva es la de 'limpiar' la ciudad de aquellos elementos que la contaminan, que impiden el desarrollo adecuado del país; y estos 'elementos' son explícitamente seres pobres y excluidos. Este giro que postula, no tan metafóricamente el cuento, en el modo de la represión, es significativo del nuevo posicionamiento de la política en la sociedad. El miedo, como también puede observarse en *La villa* de Aira, el temor a una 'revolución', a un cambio en el funcionamiento del sistema, no proviene de los grupos que tradicionalmente (y con orgullo por parte de ellos) cargaban con ese estigma, a saber, lo que aún hoy se denomina como la 'izquierda política.' Ya no. Ahora el miedo surge de la pobreza y la marginalidad; es contra ellos contra quienes se debe 'ejecutar' la tarea represiva. El término que el narrador emplea para referirse a estas fuerzas, los "paradigmas," deja poco lugar para equívocos: representantes de un orden establecido y *único*, ellos representan, en un sentido kuhniano, el modo en que la *realidad debe ser comprendida y aprehendida*. Todo lo que se bifurque de esa norma, todo lo que antagonice al paradigmático funcionamiento de la sociedad debe desaparecer sin dejar rastro. Podemos observar, yendo solo un pequeño paso más allá en nuestra interpretación, que estamos ante la presencia de una nueva alegoría del mercado: él es aquel paradigma que ejecuta la *desaparición y muerte* de aquellos sectores que viven al margen de su discurso de éxito. Lo paradójal y cruento de esta situación es el hecho que para que este "paradigma" se justifique necesita de la existencia de aquel 'lado oscuro,' esto es, solo

desde la realidad de la pobreza es posible crear la utopía del desarrollo y la ficción de la riqueza y el orden.

La segunda parte del cuento, como ya hemos anticipado, consiste en un viaje. El cual será emprendido por el "kinkón" y el "roberédfor," quienes irán hacia "el edén" para conseguir "el edén azul" que es suministrado por "el soberbio rey de las gafas oscuras" (57). El "edén azul" es una droga que la "virgencita" requiere para sobreponerse al dolor que la ha producido la muerte de un cantor ciego como ella, el "romeo." "el edén azul era una droga única que no deprimía y con la que se llegaba a la muerte que más que un estado era un sitio y del cual uno después de husmearla, aborrearla, recorrerla, podía optar por quedarse en forma temporal, o definitiva; o sencillamente volver en lo que dura un chasquido" (56). El "roberédfor" cumple un papel central en la búsqueda de la droga pues él conoce al "soberbio rey de gafas oscuras, su amigo, su admirador" (58). El "kinkón" en tanto le pone precio a su misión: "la virgencita, a su retorno, debería unirse para siempre con él" (58). Queda establecido, así, un triple canje: "para él [kinkón] la virgencita equivalía al edén del roberédfor, y equivalía al edén azul de la virgencita" (58). El punto inicial de la travesía lo constituye, entonces, una transacción comercial, es decir, el viaje será un viaje *de negocios*, un viaje *económico*. El objetivo del viaje es conseguir una mercancía, el "edén azul," la droga que solo se puede encontrar en el "edén," para llegar al cual es necesario atravesar la "serpiente": "la hora correcta, única, era las tres de la madrugada. solamente a esa hora, la serpiente puta y voraz, se adormitaba por un momento, y era posible cruzarla rumbo al edén" (59).

Mi propuesta de lectura es, por lo tanto, la siguiente: el viaje hacia el edén es un intento de alcanzar la plenitud, el lado exitoso, del mercado. El "edén" es *el mercado en*

su estado primigenio, no contaminado, sin pecado original, el tiempo-espacio del cual los protagonistas han sido expulsados, la *imagen* del mercado que el mismo mercado postula. Y, como tal, no presenta una forma definitiva y estable, sino que se modifica incesantemente, adquiere distintos significados para distintos personajes. Esto se hace explícito en el tercer capítulo del cuento, "las versiones cruzadas sobre el edén." Al igual que sucede con el edén bíblico, este adquiere un carácter mítico, con múltiples ubicaciones; al cual no se puede llegar (solo si se es llamado): toda la familia de "una niña de rostro de porcelana" muere arrollada al tratar de cruzar la autoruta [sic], tras la cual quedaba el edén" (27-28). Las otras versiones añaden y transforman sentidos: para el "doctor andrago", un harapiento: "el edén está debajo de la basílica. la única forma de acceso es una alcantarilla ubicada al pie del monumento al hermano miguel que vive frente al cine alhambra" (28), esta solo se puede abrir "cuando quito está inundado y utilizando una ganzúa que tiene forma de cóndor" (28); mientras que para otros "en el barrio alto de la tola, camuflada en una lavandería municipal, estaba la puerta de entrada al edén" (31); u "otros hábitos vagabundos de la iglesia de santodomingo hablaban del edén como de un imperio ubicado en diversos puntos de quito... es el reino de la droga"(33). La versión más elaborada de todas las que se dan es la que "diomenia, la peluquera que, habiendo, nacido hombre, se hizo hembra a fuerza de rezos, vacunas y emplastos" (32) a escuchado de "un ocasional cliente, menudo, barbado y borracho, que se decía ser el vate del olimpo andino" (32). En ella, "el edén" se plantea como una construcción especular de *aquello que nunca podremos ser* o como un *espejo negativo*: "el edén no es un sitio: es un anhelo: mientras más fragoroso es el anhelo más real se vuelve el edén: el edén se multiplica como los hombres: como los espejos. por eso el edén de quito es un espejo de quito y, así como sucede en todos los espejos, quito en el espejo

no se repite: es el otro lado: lo que aquí es escombros allá es nacimiento: lo que es vacío allá es música..." (32). La oposición aquí/allá, que está ligada a la de presente/futuro (aunque, claro, el futuro del edén también remite a un pasado ahistórico, así la dicotomía sería: presente/futuro-pasado) y que yace en la base de todas las versiones del "edén," permite una serie de juegos de correspondencias (arriba/abajo, singular/múltiple, monologismo/dialogismo -el mundo del "edén" se crea a partir de la combinación de perspectivas-, etc.). Es importante señalar que la narración presenta la posibilidad de desarticular estas oposiciones binarias mediante la inestabilidad significativa de las mismas; al no quedar nunca fijo y establecido el sentido del "edén," las oposiciones que se generan también son susceptibles de modificarse y, en algunos casos, de devenir verdaderas líneas prolongadas de significados, es decir, recorridos que trazan redes de sentidos; como, por ejemplo, es el caso del mismo viaje, puesto que este traza conexiones y desconexiones que rompen con la estructura binaria. Así, el mundo que se narra fuera del "edén," es el único mundo que tiene una presencia real (el "edén," repito es siempre 'más allá', 'a punto de...', 'en camino de...'): el único edén real, entonces, es el "reino de la tuentifor," que es, como hemos visto, el reino de la 'pervivencia.' De hecho, la comunidad que se nos muestra es la etapa final de un proceso que, al igual que la definición misma de pobreza, es relacional: una exclusión brutal y absoluta, y *por lo mismo* una alegoría del mercado más fantástica y alucinada, llegando a tanto que lo que los discursos oponen a la realidad -la imagen idealizada de él- no es solo un supermercado funcionando correctamente, sino el mismo edén (el mercado como recuperación del paraíso perdido). La búsqueda del "edén," en todas sus versiones ha sido siempre un fracaso. En este aspecto también hay una radicalidad mayor pues ese fracaso es absoluto: todo intento termina con la muerte. Así, haciendo uso de un realismo descarnado o "sucio" -que nos

permite relacionar este texto, en cierta medida con el de otros escritores, tales como el cubano Pedro Juan Gutiérrez, el colombiano Mario Mendoza o, de un modo más atenuado, el chileno Nelsón Pedrero- se nos narra la ejemplar muerte de dos que quisieron llegar al edén siguiendo la variante de la alcantarilla: "por ejemplo su misma y propia amada nerva, con su borracho y largo amante francés, luego de haber abierto la tapa, cayeron con el lodo de quito y que viene de muy lejos cargando inmundicias y así, para abajo los arrastró no hacia el edén sino hacia la muerte por asfixia con lodo, cucarachas y ratas negras" (29) (10).

La nueva tentativa emprendida por el kinkón y el roberédfor, como hemos anticipado, fracasa rotundamente: aquel *mercado paradisíaco* donde es posible conseguir la 'felicidad,' "edén azul" será siempre inalcanzable si se *es* pobre. El recorrido de los dos personajes funciona como una suerte de cámara que muestra, de noche, el literal y metafórico lado oscuro de la ciudad. El Quito del cuento que atraviesan va revelando una faz oculta, es un "laberinto" (66), que se convierte, con todo su horror, en la exteriorización del laberinto interno que es la vida de los personajes: "ese infierno que atraviesa raudo, es el reflejo de su desamparo, de su vida de huérfano en la vida y en el mundo" (66). Así, al llegar a la terminal de buses, la mitad del camino hacia el "edén," queda de manifiesto que la travesía es un intento de salir de ese infierno -la ciudad y la vida de ellos- para llegar al "otro lado" de la "autoruta." Como el lugar de partida y de llegada, la terminal constituye un nudo bio-geográfico a través del cual todas han de pasar. El narrador, focalizándose en el roberédfor, quien no ha vuelto a ella después de haber sido vejado hace un tiempo por un "grupo de pesquisas borrachos," nos la describe:

ahora al atravesarla vertiginosamente como si el kinkón supiese de su repulsión, la ve más horrenda que nunca. más poderosa que nunca. este extremo de la ciudad vieja le resulta la metáfora del infierno: la terminal terrestre de quito: laberinto de escaleras y ángulos oscuros poblados de maricas y rateros, niños de rostros malvados zambulléndose y emergiendo de las fundas de pegamento, pesquisas desquiciados, amarillos pasajeros, ese extremo de la ciudad es el compendio de los otros quitos. (67)

La huida, entonces, "este viaje entre absurdo e irreal, posiblemente generado por los locos brotados de quito, un viaje inventado por los sueños de estos locos, le permitirá, quizá, entrar en la locura de un edén fuera de la realidad. fuera de este infierno de quito" (73). Esta insistencia en quito como infierno realza, por una parte, la crítica social evidente del texto -en especial al hacer del centro del infierno, la terminal, el "compendio de los otros quitos" y, por otra, el carácter pretendidamente literario del texto, al postularse como una re-escritura de un recorrido por el averno. Como Gilgamesh, Dante, Eneas, Ulises o Juan Preciado, el kinkón y el roberédfor han descendido hasta el centro del mismo infierno. Pero hay una diferencia notable en relación a tan eximios antecedentes: el trayecto se efectúa a través de la ciudad que ellos habitan cotidianamente, es el mundo que ellos viven, día a día; es, así, una visualización de su aquí y ahora. Por eso la visión final será desoladora: en ningún momento pueden salir del infierno, este lo abarca todo, está en todas partes y en todo momento. El infierno/ciudad es, entonces, no el mercado hipotético y fantasioso, sino una (otra) alegoría del mercado 'real,' de la circulación de bienes (y cuerpos) que efectivamente se produce. Alrededor de la ciudad, antes de llegar a la "autoruta," yace "el bosque incendiado con una expresión de muchedumbre carbonizada" (73), en el cual "como un gong neblinoso en medio muro, aparece el agujero secreto que comunica a la autoruta" (73). Ruinas dejadas por la

misma *historia* de la ciudad, restos olvidados de la modernización; yermo, tierra baldía que anticipa el fin (un fin que, paradójicamente, *ya ha sido*.) Esas ruinas son la antesala de la "gigantesca autoruta," ante la cual "cada uno a su manera, viven la sensación de que al otro lado de ella no hay nada. absolutamente nada. de que allí se terminaba, en un insondable abismo, el mundo" (74). Sensación de vacío y de absurdo que se proyecta hacia todo el recorrido ya realizado: la autoruta, la "gran serpiente" de simbólicas "seis vías hacia el norte y seis hacia el sur" marca el límite, la frontera infranqueable. Sintomático resulta que este límite sea uno de *velocidad*, esto es, lo que hace imposible de atravesar "la gran serpiente" es la velocidad que en ella 'sucede.' Como señalé anteriormente, esta es una de las características centrales de los discursos del poder, en particular, en relación, a los procesos de mundialización. En el cuento el contraste se torna aún más grotesco entre la velocidad del poder y la dromopenia (la velocidad de la pobreza): el roberédfor, acompañado del kinkón, intentará *acelerar* de tal modo que logre *superar* la velocidad de la autoruta, montado en su silla de ruedas, para llegar al "edén" que al otro lado de la autopista se "yergue en el devastado campo" y "parece una meca o un templo hindú" (76). Será nuevamente la luz el elemento que funciona como marco y velo en el desastre final, ilumina la escena y trae consigo la muerte: "la blancura vertiginosa de una furgoneta precedida y envuelta en dos rayos de luz, arrancha al negro de la silla y transforma la escena" (78). La velocidad, de blanco, arrolla al 'negro,' pero la parodia no acaba ahí. Leemos una última escena que raya en lo cómico:

a treinta metros , en el asfalto, el gigantesco cuerpo ensangrentado del negro intenta levantarse. la silla de ruedas, llena de gritos horribles y destemplados en medio de las vías, intenta moverse, huir para todos los lados logrando apenas girar torpemente y en el mismo sitio. de pronto aparece, con un par de chorros voraces de luz, otro bólido que

aplasta las últimas energías del negro. y un tercer bólido. y la silla sigue entre ilegibles y espantosos gritos, titubeando entre las ruedas, corcoveando. hasta que es suficiente un pequeño auto que codea a la silla para que se escuche un insignificante estrépito metálico y humano, y del cielo, una rueda, semiborracha, caiga en el costado opuesto de la autoruta. (78-79)

La velocidad de la circulación del mercado (y la luz proveniente de ella que determina y modifica nuestra visualización de la realidad) termina aniquilando a quienes no logran *alcanzarla*. La pobreza es creada desde esa velocidad y, cual serpiente, la devora y margina incesantemente, en particular, en el momento en que desde ella -la pobreza- se busca subvertir los límites (los paradigmas) establecidos de la velocidad total del sistema. El kinkón y el roberédfor son víctimas de una radical y última traición: la de la esperanza de un mundo *otro* posible. El discurso sobre el "edén," un discurso por cierto político, causa una creencia que es la que los termina destruyendo.

Finalmente, es importante aludir al discurso pseudo-religioso que se elabora en esta jornada y que ha estado presente durante todo el relato. La religiosidad que a través del velo que la luz nos entrega en el texto, es indicadora no solo de la obvia crítica a ella como metarrelato redentor; sino en mayor medida y más relevante a nuestra lectura, permite un paralelo con el funcionamiento social, en el sentido que es esta discursividad, reitero, político la que aparenta ser religiosa. En otras palabras: la consabida noción del mercado como religión es patente en el texto. Esta visión del mercado alegórico como posible salvación, se refuerza, con una fuerte dosis de ironía, a través del evidente carácter mesiánico que se le adscribe al tiempo-espacio en el cual aquella salvación es pretendida. En el texto de Ruales, la construcción temporal reitera ese mesianismo al situar la historia

en un tiempo explícitamente *futuro*, en relación al momento de escritura y publicación del texto. En efecto, el terremoto ya aludido es situado en 1996 y el viaje que emprenden el kinkón y el roberédfor acaece durante los últimos días del milenio pasado: la novela concluye con isadora, la 'regenta' del "edén," yendo a la cama "en ese amanecer de enero del año 2000" (79). Una irónica "*débil* fuerza mesiánica" (que, como señala Benjamin, a todos nos ha sido dada y a través de la cual habla siempre el pasado), está en función en el texto: la *futuridad* de los acontecimientos de "leyendas olvidadas del reino de la tumentifor" es, por cierto, una recurrencia a aquellos chispazos del pasado que intentan denunciar la historicidad del tiempo-ahora (*jetztzeit*). El texto habla, por cierto, del presente desde un futuro que tiene sus raíces en el pasado, pero hay un desencanto absoluto: no hay salida alguna, al final de la novela, en este cuento 'se da vuelta el tiempo.' Lo que acaecerá es lo que ya ha sucedido, condena y recursividad de la historia; la velocidad de esta *nueva historia* busca anular la posibilidad de su transformación. La pobreza, entonces, adquiere un carácter de constante presente: su estetización se debate, así, entre su presentismo y su historicidad. En otras palabras, esta estética de la pobreza modifica los modos de percepción de la historia: desde su atemporalidad esta permanentemente intentando devenir en el tiempo (alterar radicalmente su *dromología*), incorporarse a esa *nueva historia* -la del mercado alegórico- que para existir la excluye incesantemente.

He intentado mostrar cómo literatura y mercado están imbricados más allá de la simple comercialización de la primera (11). La noción de *mercado alegórico* busca problematizar la concepción de éste como flujo e intercambio exclusivamente económico. A la vez constituye una propuesta para leer las *otras caras* ('lo que no se ve del iceberg', para recordar la terminología utilizada en Chile, en 1992, en relación al debate sobre la

modernidad y modernización en ese país) de ese circuito económico y, más significativo, permite releer la propia literatura desde un prisma diferente. Postulando la pobreza como punto de fuga, intentamos visualizar una realidad que por cierto traspasa los confines de la literatura. Como señalaba Pierre Bongiovanni durante su visita a Buenos Aires en agosto del 2002 (12), "la realidad del mundo es la pobreza. Y esa pobreza tiene una estética." Pues bien, sin pretender hablar de "el mundo" (tampoco de la 'pobreza del mundo') hemos caracterizado una literatura que propone una estética y una ética de la pobreza. A saber, es una estética marcadamente visual, pero esta visualidad no pretende fijar témporo-espacialmente la realidad sino, por el contrario, contribuye a hacerla indeterminada; esto es, hay una modificación en el modo de percepción de los tiempos y espacios. Todo *tiende* al presente y, sin embargo, paradójicamente, la *presentización* de la realidad es lo que le adscribe un fuerte carácter histórico y, por lo tanto, profundamente crítico de las relaciones de poder existentes. A esta fuerte visualidad se agrega la centralidad que de la *sensualidad* de los cuerpos pobres adquiere. En claro enfrentamiento a un posicionamiento racional son los cuerpos lo único que articula un 'ser-ahí' de los pobres. No obstante, y en esto radica en parte la constante anulación de la misma noción de ser-ya-sujeto, estos cuerpos se encuentran fragmentados y/o mutilados, y frecuentemente animalizados. Cuerpos carentes *en relación* a los cuerpos otros que además poseen la capacidad del (y el poder del) discurso. La literatura, la 'textura', que presenta y muestra a estos cuerpos, está condenada a un velo (la misma luz que permite ver produce una visión determinada, otorga solo una perspectiva, no hay una realidad inmanente); esto es, dada la imposibilidad de una representación transparente de la pobreza, el acto de lectura se convierte siempre en un continuo 'develamiento,' que, necesariamente, fracasa en definitiva pero que no por ello es menos fundamental. El modo

en que estos cuerpos son apelados cumple, además, un papel protagónico. Existe, de partida, una inestabilidad en el modo de nombrar, pero más importante aún, *nunca los pobres poseen nombre y apellido*. Se observa, de este modo, cómo a las carencias físicas se agrega la carencia social, la marginación que comienza por la desaparición del mismo nombre. (En este y también en un sentido más amplio, la estética de la pobreza es una estética de la desaparición). Así, esta estética marcada por la centralidad de los cuerpos, surge, a su vez, de las nuevas bio-geografías que la circulación de estos cuerpos provocan: la transformación de la ciudad/cuerpo en una instancia de continuo intercambio simbólico, donde la pobreza entra en un diálogo y flujo (desigual por cierto) con sus contrapartes, en particular, los discursos que la deslegitiman. Por último, es una estética, como argumentábamos recién, que se debate entre la presencia y la ausencia de una ética. Por lo tanto, es esencialmente política, cuestionando los límites y las relaciones que se establecen entre la literatura misma y la política, esto es, a partir de ella se replantean asuntos tales como la misma *función* de la literatura, su posible carácter emancipatorio; se inserta, además, en el debate sobre el realismo en literatura (el cual, a su vez, es un debate político), presentándose como un *realismo necesario* -recordemos: "la realidad del mundo es la pobreza"- pero que va más allá (¿o no?) de las dicotomías planteadas durante el realismo social y que tampoco se limita al 'realismo sucio' o a la 'literatura basura.' Es una estética cuya posible ética denuncia, pero no -como muchos podrían pretender- realiza solo una denuncia social, es más, esta queda relegada a un segundo plano: la denuncia fundamental que se plantea es una *denuncia estética*. Esta redundancia es clave para entender su propia posibilidad política y da cuenta de la paradoja central presente en ella (que permanece y *permanecerá* irresuelta): la estetización de la pobreza está implícita en una estética de la pobreza y, como tal, se auto-produce como mercancía del

y en el mismo mercado (y sus alegorías) respecto al cual se ubica en un margen (que en su constante devenir es también centro). Esto es, desde su ubicación periférica hay una constante tensión con el centro, tentador juego dialéctico que esta literatura cuestiona a la vez que la despliega. La labor teórica y crítica que la acompaña (este mismo trabajo, por cierto) no se ve libre de ello.

Notas

(1). Slavoj Žižek -entre irónico y nostálgico (más lo primero, sin duda)-, nos recuerda, citando a Engels que en "los buenos viejos tiempos el Realismo Socialista[...] la literatura verdaderamente progresista debía representar héroes típicos en situaciones típicas" (137). Lo significativo de este 'ayuda-memoria- radica, principalmente, en el posicionamiento textual que ocupa: el comienzo de un ensayo donde Žižek critica fuertemente el multiculturalismo "o la lógica cultural del capitalismo multinacional." Ahí muestra cómo ya en aquel entonces el concepto de lo 'típico' en tanto particular pasa a constituirse (mediante todo el *aparataje* estatal) en el Universal ("el Universal adquiere existencia concreta cuando algún contenido particular comienza a funcionar como su sustituto" (139) y adquiere, entonces, su eficacia. Este procedimiento se reitera, *mutatis mutandi*, en la actualidad y es desde él y desde su negatividad y sus fisuras, desde donde pareciera ser posible analizar plausibles "impactos" de la literatura en la sociedad. Esta posición, claro está, se inserta en una discusión que se reitera a través de la historia desde los antiguos griegos, donde hallamos posiciones claramente divergentes respecto al rol que juega el poeta y la poesía en la sociedad en Aristófanes -en *Las ranas* señala que la principal función de los poetas es que ellos hacen mejor al hombre- y en el Gorgias de

Platón -donde se plantea que la tragedia tan solo apela al placer de los sentidos (es, por lo tanto, un acto hedonista). Como resume Bruno Snell, con esto Platón "opens the door to endless discussions which via Horace continue well into the eighteen century: the debate whether the proper task of poetry is *prodesse* or *delectare*". (116)

(2). Por la escasez de la crítica existente que lo afirme, esta aseveración podría leerse irónicamente. no obstante, en toda la crítica que he revisado no hay nadie que postule algo distinto, esto es, que proponga otro escritor en el lugar de Ruales. Donoso Pareja lo califica de "algo parecido a la autocalificada 'literatura basura', que encabezan en México Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehyá"(*Nuevo realismo* 167).

(3). Debemos añadir aquí gran parte de la producción de Pedro Jorge Vera, la cual va desde los años 30 hasta los mismos años 90: *El asco y la esperanza*, *Este furioso mundo*, *Cuentos duros*, *La familias y los años*, entre muchos.

(4). Comentarios similares expresaron en diversas entrevistas escritores y críticos, tales como Abdón Ubidia y Raúl Vallejo; para quienes la obra de Ruales es paradigmática de la representación de la pobreza quiteña (marcando una clara distinción con la rural y también con la guayaquileña). Este último al referirse brevemente a su producción en la antología *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX* (1999), lo define como "heredero de la línea experimental de los 60" por la recurrente combinación de "coloquialismo, la eliminación de la puntuación y provocaciones ortográficas" (283) [en el relato que analizo se excluyen las mayúsculas]. La elección por lo marginal, acota Vallejo, está ya presente en los primeros textos de Ruales: en "La importancia de la yugular" la acción transcurre en el "lado oculto de París," el cual no tarda en convertirse en "ese lado oculto de Quito poblado por seres desesperados" (284). La creación de una *ciudad otrasería*, entonces,

una de las características centrales de los textos de Ruales: "La ciudad otra es esa que existe escondida en los excrementos de la ciudad una, *la decente*" (285). Acompaña a esta *ciudad otra* un *lenguaje otro*, como modo privilegiado de narrar ese *mundo otro*, el de la pobreza.

(5). Nombrados kafkianamente con una letra, como en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec; anónimos como en la primera parte de *Mano de obra* Diamela Eltit, en sus nombres ya está inscrita su radical otredad.

(6). "Sugerimos entonces que la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal modo que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o 'transforma' a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación" (Althusser 55, trad. Alberto J. Pla). No es aquí el lugar para entrar en una discusión de la teoría de Althusser, no obstante vale la pena considerar la noción que él elabora a continuación del individuo como "siempre-ya-sujeto." En tanto constructo ideológico, y para Althusser la ideología es "eterna," no hay escapatoria. Sin embargo, y creo que esta línea de pensamiento debe profundizarse, el modo en que la "ideología," entendida como los discursos provenientes del exitismo neoliberal, convierte-siempre-en sujeto a los pobres en la actualidad, deja mucho que pensar. ¿No ocurre acaso el proceso inverso de de-subjetivización del individuo?

(7). El cuento está estructurado, en resumen, del siguiente modo: se inicia con el encuentro en la iglesia de los tres personajes mencionados. Luego se narra la vida anterior de cada uno de ellos y el modo en que 'llegan' al lugar del encuentro. Una vez construido el triángulo -el capítulo sexto, el primero de la segunda mitad si consideramos que el

cuento tiene diez, lleva por título, precisamente, "el triángulo"- se inicia el viaje hacia "el edén." Este viaje, entonces, da forma a la segunda parte del relato.

(8). Al perder el Estado su posición privilegiada, al deshacerse sus fronteras como consecuencia de las modificaciones estructurales de la política y economía mundiales, los mecanismos de control también se ven modificados y, necesariamente, ya no *proviene*n, al menos de modo exclusivo, del Estado. Se trata de mecanismos de control *mundializados*, mucho más eficaces (instantáneos, ubicuos) lo que ejercen *automáticamente* tal control. Es por ello que me refiero a un "antes," para sugerir, de ese modo, el cambio producido.

(9). Es especialmente significativa la descripción que se hace de la represión por parte del gobierno, pues ella se acerca, como señalamos, más a los terribles hechos acaecidos en Brasil, Uruguay, Argentina o Chile. Sin negar la brutalidad ejercida por los gobiernos militares en el Ecuador, existe un general consenso entre los propios ecuatorianos que, comparado con la de los países recién mencionados, las dictaduras militares del Ecuador fueron verdaderas *dictablandas*, que no llegaron al genocidio cometido en las otras regiones y tampoco hicieron de la desaparición y el asesinato una *política común*. En este sentido el texto de Ruales dialoga con una tradición más amplia que la ecuatoriana, entra de un modo inteligente -y no por una posible edición en el exterior- en relación con un contexto *literario internacionalizado*.

(10). Esta escena de muerte es similar a la del ex-detective de *Scorpio City* de Mario Mendoza y a la de Rei, en *El rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez. Recordemos además que el ex-detective ha caído en la inopia, mientras que Rei ha vivido inmerso en ella toda su vida. Una muerte de carroña, bestializada, con cuerpos devorados,

pareciera caracterizar el final de los cuerpos pobres que circulan por los extremos de la estética de la pobreza.

(11). El mercado de la literatura, en el sentido de las ventas y producción de libros como objeto de consumo es, por cierto, un aspecto que también debe ser considerado. Quizá uno de los rasgos más significativos a este respecto es la transnacionalización de la actividad editorial que acompaña un claro declive en las producciones editoriales locales. Además, debe ser considerada la circulación *efectiva* que la producción literaria (quiénes y cuánto se lee). Por ejemplo, ¿qué expectativas de un campo lector existen en un país como el Ecuador donde la mitad de la población se halla -según las estadísticas y métodos de cálculo del Banco Mundial- vulnerable a la pobreza y el promedio de educación de los jefes de hogar de estas familias es de 5,2 años?

(12). Agradezco a Luz Horne por darme a conocer esta entrevista.

Bibliografía

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Bongiovanni, Pierre. "El esplendor francés se acabó." Entrevista por Claudia Martínez. *Clarín: Suplemento Cultura y Nación*. 24 de agosto, 2002.

Donoso Pareja, Miguel. "Narrativa ecuatoriana: La década de los 90." *Kipus* 11 (2000): 113-127.

---. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2002.

Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.

Ruales Hualca, Huilo. "leyendas olvidadas del reino de la tumentifor." *Fetiché y Fantoche*. Quito: PUC del Ecuador, 1994. 9-79.

Snell, Bruno. *The Discovery of the Mind*. New York : Harper, 1960.

Zizek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional." *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998. 137-188.

--

Audición, visión y carnavalización en los *Sueños* de Quevedo

Soraya Nogueira
Middle Tennessee State University

Tanto la literatura como los sueños son sistemas simbólicos, estructurados y organizados en textos. (1) Francisco de Quevedo en *Sueños y discursos* utiliza el sueño como artificio artístico-literario, tema muy común en el arte del siglo XVII. (2) Los precedentes históricos y literarios del artificio del sueño son abundantes y se encuentran tanto en fuentes orientales como grecolatinas. (3) Reflejando las ideas de su época, Quevedo emplea el sueño como un recurso estético narrativo para satirizar la sociedad de su tiempo.

Según fuentes consultadas sobre la bibliografía de Quevedo, nadie se ha dedicado a un estudio detallado sobre la carnavalización en los *Sueños*. (4) El crítico James Iffland, en su libro *Quevedo and the Grotesque*, investiga los aspectos grotescos en los *Sueños*, sugiere la presencia del carnaval en esta obra, pero no llega a desarrollar esta idea en estos textos. Solamente menciona que: "The question of the relation of Quevedo's works to popular carnival forms will be discussed in a later section having to do with the genesis of the grotesque art" (23). Más adelante, el crítico va a analizar algunos aspectos del carnaval, principalmente, en *El buscón* y *La hora de todos*, pero no lo relaciona con los *Sueños*. (5) El crítico Edmond Cros hace una investigación sobre los aspectos carnalescos en *El buscón*, pero tampoco menciona una posible conexión con los *Sueños*. (6) Pretendemos, con eso, mostrar que la presencia última de la vida y de la muerte y la inversión de papeles sociales son presentados en los *Sueños* como el modelo fundador del mundo al revés, idea donde se basa la visión del mundo carnalesco. (7)

Para desarrollar esta investigación, nos concentraremos en la naturaleza doble de las imágenes carnales encontradas en "El juicio final" y mostraremos de qué manera estas imágenes se van a reflejar en los otros sueños, a través de dos sentidos básicos: la audición y la visión. Estudiaremos los sueños en el orden en que ellos fueron escritos, aunque entendemos que no hay nexo de causa y consecuencia entre ellos. (8) Queremos con eso aclarar que el hilo que une y da unidad a todo nuestro trabajo es el discurso onírico y los aspectos relacionados a la literatura carnavalizada.

Seguimos la definición que el crítico Mikhail Bakhtin registra en su libro *Problemas da poética de Dostoiévski* sobre este concepto:

Todas as imagens do carnaval são biunívocas: nascimento e morte, bênção e maldição, elogio e improvisação, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. É característico ainda o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, utensílios domésticos como armas, etc. Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada de seu curso habitual. (108)

A través de esta perspectiva, mostraremos la visión carnalesca presentada en esta obra de Quevedo, enfatizando las imágenes dobles que aparecen en el discurso de "El sueño del juicio final". (9)

En un análisis más superficial podríamos pensar que el sueño como ficción aparece solamente al principio y al final de los *Sueños*. Las demás composiciones serían discursos, tal como reza el título: *Sueños y discursos*, pero todos ellos se resuelven en

fantasías, y así lo afirma el propio autor en el "Sueño de la muerte": "He querido que la muerte acabe mis discursos como las demás cosas (...) No me queda ya que soñar" (109).

Así, pues, todos los discursos son sueños, invenciones, es decir, fantasías. En "El sueño del juicio final" el discurso está basado en una frase que el narrador menciona al principio del texto: "... todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día. (10) El libro que leía antes de dormirse, será el motivo que desencadena la escritura, pues el narrador dice al principio de la narración: "...habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito *De la guerra del fin del mundo y segunda venida de Cristo*, lo cual fue causa de soñar que veía el juicio final". (11) El tema de este libro se quedará retenido en la memoria del narrador y será transformado a través de la imaginación vivida por el sueño. De inmediato, nos acercamos a un mundo caótico de los muertos, donde encontramos una división entre cuerpo (miembros) y sentidos. El "ser" es presentado como algo totalmente fragmentado en la muerte, donde la dicotomía cuerpo-alma va a prevalecer: "los huesos que andaban ya unos en busca de otros", almas que huían de sus antiguos cuerpos, cabezas dislocadas, "los ladrones y matadores que gastaban los pies en huir de sus mismas manos", mujeres hermosas que sacan sus cabezas", etc. Hay una introducción de una gran diversidad de imágenes totalmente confusas, típicas de un sueño, donde no hay una línea que separa la imaginación de la realidad. Se trata de la representación del mundo al revés, típica de la cosmovisión carnavalesca. Según Ernst Robert Curtius, la retórica del mundo al revés es muy antigua y está relacionada con lo cómico, la parodia y a veces puede expresar el horror. (12) Observamos estas ideas no solamente por los motivos mencionados, sino por el propio discurso del narrador al decir: "Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes, que se habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos

en las uñas de la mano derecha" (19). Es la representación de la violación del curso habitual de la vida, que tiene como consecuencia lo cómico y el espanto.

Las diferencias sociales desaparecen y encontramos todos los tipos de individuos, de diferentes orígenes sociales, juntos: alguaciles, mendigos, abogados, filósofos, médicos, jueces, judíos, poetas, matadores, tabeneros, sastres, escribanos, además de las divinidades (Dios y el Diablo), unidos alrededor de un único motivo: el día del juicio final. (13) El espacio privilegiado es un valle que se encuentra más abajo de la tierra.

(14) De inmediato, percibimos varias imágenes dobles como: cuerpo-alma, vida-muerte, cielo-infierno; típicas de la cosmovisión carnavalesca. Entran en contacto todos los elementos antes cerrados, separados y distanciados unos de los otros por la visión de mundo jerárquica extracarnavalesca, donde lo sagrado y lo profano, el sabio y el tonto, el grande y el insignificante, aparecen unidos. (15)

La posición del narrador frente a los acontecimientos es distante; las cosas no le ocurren a él, sino que ocurren delante de él. En todo el discurso el narrador describe y observa el juicio final, que es un tema de la tradición bíblica. De acuerdo con el crítico ruso, Mikhail Bakhtin, una de las características de la carnavalización es la profanación. Ésta es formada por los sacrilegios carnavalescos que parodian los textos sagrados y sentencias bíblicas. (16) La voz narrativa de este sueño es muy semejante a la voz del libro del "Apocalipsis" en la Biblia que dice: "El quinto ángel tocó la trompeta. Vi entonces una estrella caer del cielo en la tierra y le fue dada la llave del abismo y ella lo abrió" (17). Este paisaje nos recuerda el inicio del sueño cuando el narrador dice: "Pareciome, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta (...) al punto de moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos, que

andaban ya unos en busca de otros" (18). Podemos afirmar que todo el texto representa un acto profano contra la religión cristiana, pues, presenta el día del juicio final como una gran fiesta donde ángeles, diablos, seres humanos y Dios están juntos provocando la risa a través de diferentes situaciones. Es interesante observar que la risa es otra característica de la visión carnavalesca. Por lo general está dirigida contra el supremo. (18) A través de la risa era posible expresar muchas cosas que se encontraban reprimidas en la vida social, como el propio narrador dice al final de este sueño: "Díome tanta risa ver esto, que me despertaron las carcajadas. Y fue mucho quedar, de tan triste sueño, más alegre que espantado"(30). Percibimos aquí la combinación de dos ideas antitéticas, "tristeza" y "alegría" alrededor del juicio final.

Todas estas imágenes carnavalescas presentadas en "El sueño del juicio final" van a desdoblarse en los otros sueños, como si éste fuera un modelo y los otros una reproducción de las imágenes reflejadas. En el segundo sueño, "El alguacil endemoniado", la cosmovisión carnavalesca va a predominar a través del diálogo. El narrador empieza la narración buscando a un licenciado, Calabrés. El espacio privilegiado es una sacristía. Encuentra al clérigo junto a un hombre endemoniado y se impresiona con el discurso del diablo: "Admiráronme las sutilezas del diablo" (35). A partir de este momento, el narrador se deja llevar por sus instintos y pasa a hacerle preguntas al diablo que domina prácticamente todo el discurso de la narración. El narrador que estaba, al principio, buscando al clérigo, se olvida de su viaje hasta la sacristía y empieza a escuchar al diablo. A través del demonio, algunos personajes, que fueron presentados en "El sueño del juicio final", aparecen, aquí, otra vez, criticados en el habla del diablo que se identifica con un alguacil. (19) En ese texto, en contraposición al primero, prevalece el diálogo y el narrador actúa como un reportero; siempre cuestionando y escuchando al diablo.

Entre el primer sueño y el segundo podemos percibir una cierta evolución con relación a la posición del narrador frente a la narrativa. En "El sueño del juicio final" su participación en la historia es prácticamente pasiva y predomina la descripción. En "El alguacil endemoniado," el narrador se encuentra en la historia. No es simplemente un observador, sino uno de los personajes. (20) El diálogo prevalece en este texto y el diablo domina el discurso. Estos dos primeros sueños están guiados por dos sentidos externos, que son la visión y audición respectivamente, como el propio narrador nos dice en el inicio del tercer sueño: "Yo que en el Sueño del juicio final vi tantas cosas y en El alguacil endemoniado oí parte de las que no había visto, como sé que los sueños, las más veces, son burla de la fantasía y ocio del alma (...) la verdadera paz" (46). Podemos relacionar estos dos sentidos externos, visión y audición, con un desfile de imágenes carnavalescas. Por lo general, lo que va a prevalecer en un desfile de carnaval serán las cosas que vemos y oímos. Es interesante observar que la visión y la audición serán dos sentidos que van a predominar, no solamente en estos textos, sino en toda esta obra de Quevedo, como vamos a desarrollar enseguida.

En "El alguacil endemoniado", la carnavalización se hace patente en la inversión de papeles: "...debéis llamarme a mí demonio enaguacilado, y no a éste alguacil endemoniado" (34). Hay una sátira a las prácticas exorcistas registradas, principalmente, en los evangelios según San Lucas, San Mateos y San Marcos, donde Cristo ejerce el exorcismo. Este personaje, que ya había aparecido en "El sueño del juicio final", se presenta aquí más desarrollado, como si fuera una continuación del primer sueño.

En el tercer sueño, "Sueño del infierno", va a prevalecer la imaginación donde el narrador retiene lo percibido: "No acabara ya de contar lo que vi en el camarín si lo

hubiera de decir todo. Salíme fuera y quedé como espantado, repitiendo conmigo estas cosas" (90). El proceso de repetición está relacionado con el deseo de retener lo observado y lo vivido. Como muy bien lo desarrolla Ilse Nolting-Hauff, la introducción del sueño nos trae primero un motivo nuevo. Se describe un paisaje amable del que parten dos caminos. Pronto se descubre que uno es el camino de la virtud y que el otro conduce al infierno. Se vuelve a encontrar a tipos conocidos de los sueños anteriores: letrados, médicos, taberneros, soldados, mercaderes, boticarios y sastres. Sólo son nuevos los hipócritas, rodeados de mujeres devotas, los hombres muertos de repente y otras variantes más de despreocupados, denominados según sus expresiones: "Oh quién hubiera", y "Dios es piadoso".(21) Por otro lado, la descripción de masas en movimiento y las imágenes dobles entre el bien y el mal, recuerdan el primer sueño. De acuerdo con Bakhtin, el infierno es el espacio donde todos los seres de la tierra se encuentran en condiciones de igualdad. (22) No hay diferencias sociales y todo se presenta al revés. Aquí, el narrador participa de la historia activamente al mismo tiempo que observa todo. Es un constante proceso de conocimiento producido por la imaginación. Hay una dicotomía entre el infierno y el mundo, que representan dos mundos distintos. El narrador intenta incorporar a su imaginación, las cosas que retuvo durante su recorrido por el infierno.

En el cuarto sueño, "El mundo por de dentro", la fantasía irá a predominar en el discurso del narrador que va a unir lo retenido a lo percibido:

Sea, por todas las experiencias mi suceso pues,
cuando más apurado me había de tener el
conocimiento de estas cosas, me hallé todo en

poder de la confusión, poseído de la vanidad de
tal manera que, en la gran población del mundo
perdido, ya corría donde tras la hermosura me
llevaban los ojos, ya donde, tras la conversación,
los amigos de una calle en otra, hecho fábula de
todos (93).

El mundo es representado como una ciudad, "la gran población del mundo".
Mientras vaga por el mundo, el narrador es llamado por un venerable anciano que se
presenta a sí mismo como el Desengaño. Después de protestar al principio, se deja
convencer por el anciano para que lo acompañe y le muestre el mundo como
verdaderamente es. El viaje al interior del mundo, que anunciaba el título, es metafórico:
el viejo lleva al narrador a la calle mayor del mundo donde una serie de acontecimientos
más o menos cotidianos le dan ocasión de mostrar los verdaderos motivos del actuar
terreno y de desengañar una y otra vez al poeta lleno de ilusiones.

La descripción de estos acontecimientos interrumpe a veces el diálogo entre el
poeta y su acompañante, que, por lo demás, se extiende a lo largo de todo el discurso,
como en "El alguacil endemoniado".(23) Se observa otra vez que la audición predomina
en este texto, pero ahora está acompañada de la visión también: "... Eso todo es por fuera
y parece así, pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser demiente
a las apariencias"(98). Además de escuchar, el narrador ve las cosas que el viejo le muestra
en el mundo. Sin embargo, aquí observamos, a un nivel más profundo, la inocencia del
narrador frente al sabio anciano:

¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos!

Desde hoy perderán conmigo todo el crédito mis ojos y nada

Creeré menos de lo que viere (98)

La consciencia del desengaño muestra la primacía de la visión carnavalesca, donde ocurre una muerte simbólica de la inocencia en el poeta, al mismo tiempo que renace la madurez, donde las cosas percibidas son desenmascaradas, idea ya propuesta en el título general (de "verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños"). Entendemos que la consciencia del desengaño representa una experiencia concreta-sensorial que expresa la idea fundamental del carnaval, que es la muerte y la renovación.(24) Sigue una estructura semejante al "alguacil" donde prevalece el diálogo y podemos relacionarla con la visión carnavalesca. (25)

El último y quinto sueño, "Sueño de la muerte", se relaciona con el juicio común donde el narrador tiene consciencia de lo percibido por los sentidos: "Con todo eso, me pareció no despreciar de todo esta visión y darle algún crédito (...) a entretener" (154). Hay una muerte simbólica en el sueño y un renacer cuando el narrador se despierta. La metáfora del carnaval está en el proceso del cambio y no propiamente sobre el cambio en sí mismo, que nos lleva a concluir que la carnavalización no es substancial, sino funcional.

La extensión y algunos detalles de la acción y del escenario recuerdan el "Infierno". La introducción salpicada de citas está emparentada con la del "Juicio final". Como observa Ilse Nolting-Hauff, de los tipos satirizados en los sueños anteriores, aparecen los médicos, boticarios, barberos, los letrados, sastres, mercaderes, pasteleros y taberneros. (26) La posición del narrador frente a los hechos es semejante al primer y

tercer sueños, pero el juicio común reúne en este último sueño es mucho más amplio: "... ¡De una manera se nace y de tantas se muere! Si yo vuelvo al mundo, yo procuraré empezar a vivir"(123). Es interesante observar que la imagen del hombre fragmentado es presentada aquí otra vez, como en el primer sueño, mostrando la circularidad de la narrativa: pedazos de brazos, cabezas y piernas que son presentados de una manera semejante al "juicio final". Es la representación de la muerte que da origen a otra vida, típica de las ideas carnavalescas demostradas en este estudio. La diferencia básica está en el punto de vista de la narrativa. En este sueño el narrador no es solamente un observador, sino un participante activo, listo para emitir juicios de valor a través de la experiencia vivida.

Después de analizar la carnavalización en "El sueño del juicio final", podemos concluir que este texto es el modelo fundador de los otros sueños, desde la perspectiva carnavalesca. Todas las ideas que están basadas en la teoría de la carnavalización se presentan ahí: la excentricidad, la doble imagen, la ausencia de una jerarquía social, la sátira religiosa a la religión cristiana, la representación de la vida y la muerte, el mundo al revés, la representación del cielo y el infierno, el énfasis en los cambios y transformaciones, además de introducir a todos los personajes que irán a aparecer en los otros sueños. Tanto en la microestructura, como en la macroestructura de los *Sueños* no hay un tiempo narrativo lineal, cronológico, que nos permita estudiarlos dentro de un proceso temporal evolutivo. Observamos un desfile de imágenes caóticas, fragmentadas alrededor del tema propuesto en "El sueño del juicio final". Toda la obra se relaciona con la dicotomía entre el bien y el mal que será juzgado, de acuerdo con la tradición cristiana, en el día del juicio final.

Entendemos que el carnaval sirve como metáfora para guiarnos en la lectura de esta obra de Quevedo porque enfatiza las dobles imágenes negativas y positivas del mundo al revés, a pesar de no aparecer explícitamente en la obra como fiesta alrededor del calendario litúrgico. En *El buscón*, según Cros, las indicaciones que nos da Quevedo tocante a la manera cómo el relato se va desarrollando en el tiempo, son relativamente escasas y no constituyen un conjunto coherente, pero los elementos temporales están organizados cíclicamente alrededor de un calendario festivo relacionado con el carnaval. (27) Sin embargo, en los *Sueños* no ocurre esto. No hay un criterio de organización en el que podamos basarnos.

Estos textos fueron estructurados básicamente a través de dos sentidos exteriores: la visión (en esta categoría se encuentran "El sueño del juicio final", "Sueño del infierno" y "Sueño de la muerte") y de la audición ("El alguacil endemoniado" y "El mundo por dentro"). Este tipo de estructura es muy semejante a los textos bíblicos. Encontramos la visión, principalmente, en el "Apocalipsis" y la audición en los "Evangelios". El texto del "Apocalipsis" está relacionado con la destrucción de la humanidad y los "Evangelios" con la salvación. Los dos sentidos exteriores aparecen aquí como dos conceptos opuestos, típicos de la cosmovisión carnavalesca. Además, puede considerarse la obra, en general, como un gran desfile de imágenes que son capturadas por la visión y la audición.

Percibimos una circularidad en los *Sueños* por la dicotomía vida-muerte, pues éstos empiezan y terminan con este tema. Según Bakhtin, el núcleo de la cosmovisión carnavalesca se encuentra en el énfasis en los cambios y transformaciones de la muerte y la renovación. (28) Esto nos hace reflexionar que en este libro de Quevedo, el nacimiento

está lleno de muerte y la muerte de un nuevo nacimiento, donde se justifica la presencia constante de la carnavalización.

Notas

(1) El concepto de sueño en este trabajo está relacionado con el "suceso, o especies que en sueños se representan en la imaginación", de acuerdo con *Diccionario de lengua castellana*. Todos los ejemplos mencionados en este trabajo sobre los *Sueños* de Quevedo serán tomados de la edición crítica de Henry Ettinghausen.

(2) Varios escritores desarrollan este tema en sus obras: Fernando de Herrera, *Al sueño*; Calderón, *La vida es sueño*; Sor Juana de la Cruz, *Primer sueño*; Quiñones de Benavente, *El sueño de perro*, entre otros.

(3) Los podemos encontrar en la *Biblia*, *La leyenda de Buda*, *Las mil y una noches*, *El sueño de Scipión* de Cicerón, etc.

(4) Consultamos la *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo* de James O. Crosby, *MLA bibliography*, *HCLE*, y también la *Aportación a la bibliografía de Quevedo*, en homenaje del Instituto Nacional del libro español en el III centenario de su muerte.

(5) James Iffland en su estudio sobre la carnavalización en *El buscón* señala que "the significant aspect of the episode in which Pablos is crowned 'rey de gallos', embodies carnival, the quintessential manifestation to the popular grotesque with all of its inversion of social norms and standards, its masquerading and farcical ceremonies such as this one

of which Pablos himself is a protagonist. " (83) Se nota también que el crítico relaciona *La hora de todos* con el carnaval (252-255).

(6) Edmond Cros, *L'aristocrate et le carnaval des gueux e Ideología y genética sexual*.

(7) "El sueño del juicio final" se sitúa en 1605. "El alguacil endemoniado" debió escribirse también entre 1605 y 1608. "El sueño del infierno" lleva la fecha de terminación el 30 de abril de 1608. "El mundo por de dentro" está dedicado al duque de Osuna el 26 de abril de 1612 y "El sueño de la muerte" se lo dedica a doña María Enriquez de Guzmán el día 6 de abril de 1622.

(8) La teoría del carnaval en la literatura se puede encontrar en los siguientes textos Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiésvski, L Oeuvre de Françoise Rabelais et la culture populaire au Moye-Age*; Laurent Jenny, "Le Discours du carnaval" in *Littérature*; David Hayman, "Au Delà de Bakhitn: Pour une mécanique des modes", in *Poétique*; Julia Kristeva, *El texto de la novela*.

(9) Todos los ejemplos y definiciones sobre la carnavalización serán ilustrados de una traducción brasileña *Problemas da poética de Dostoiésvski* de Mikhail Bakhtin.

(10) De acuerdo con James Crosby los versos que recuerda Quevedo pertenecen a un prefacio que fue impreso junto con el libro tercero del Rapto de Proserpina, por el editor Theodor Pulmann en 1571, y son: "Onmia quae sensu volvuntur vota diurno,/ Pectore sopito reddit amica quies." (932)

(11) Según James Crosby, este libro fue intitulado *De consummatione mundi ac de Antichristo et secundo adventu domini nostri Jesus Chisti*, publicado por primera vez en 1556. El crítico menciona que Quevedo omitió la referencia al Anticristo porque podría destruir la ironía continuada que el autor quería elaborar. (930)

(12) Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* 96-97. El crítico menciona que "It had happened once before, a millenniun and a half earlier in Aristophanes. Comic motifs have more vitality than any others. The 'world upside down' also delighted the Greeks as a parody of the Homeric journey to Hades. As such it appears in Lucian (Menippus), and, with Lucian as a model, in Rabelais."

(13) Mikail Bakhtin dice que "todos os elementos separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca, entram nos contatos e visões carnavalescas. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsáis e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. " (106)

(14) James Crosby 952.

(15) Mikhail Bakhtin 106

(16) Bakhtin 116

(17) Este pasaje se encuentra en el "Apocalipsis", capítulo 9, de una edición brasileña de la *Biblia*. La traducción es mía.

(18) De acuerdo con Bakhtin, la risa carnavalesca estaba relacionada con las formas más antiguas de la risa ritual, donde se ridicularizaba el sol, a otros Dioses y al supremo poder de la tierra (109).

(19) Los reyes, los comerciantes, el propio alguacil, ministros de justicia, etc.

(20) James Crosby menciona que el crítico Victoriano Ugalde afirma que en un estudio que Quevedo es el propio narrador. Dice que "la presencia de Quevedo se siente por doquier y él no desea otra cosa." (931)

(21) Consultar el libro de Ilse Nolting-Hauff, *Visión Sátira y agudeza en "Sueños" de Quevedo*, 25.

(22) Bakhtin 114.

(23) Ilse Nolting-Hauff 29.

(24) Bakhtin 107.

(25) Según Bakhtin, "apesar da forma literária sumamente compleificada e da profundidade filosófica do 'diálogo socrático', seu fundamento carnavalesco não suscita qualquer dúvida". Él añade más adelante que "a própria descoberta da natureza dialógica do pensamento e da verdade pressupõe a familiarização carnavalesca das relações entre as pessoas que participam do diálogo, a abolição de todas as distâncias entre elas; além disso, pressupõe a familiarização dos enfoques do próprio objeto do pensamento, por mais elevado e importante que ele seja, e da própria verdade." (113-114)

(26) Ilse Nolting-Hauff 33.

(27) La Navidad, la fiesta del rey de gallos, la cuaresma. Edmund Cros 15-16.

(28) Mikhail Bakhtin 107.

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

--- *L Oeuvre de Françoise Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age*. Paris: Gallimard, 1970.

Cros, Edmund. *L'aristocrate et le carnaval des gueux*. Paris: Edudes Sociocritiques, 1975.

--- *Ideología y genética textual*. Madrid: Cupsa Editorial, 1980.

Crosby, James O. *Guía bibliográfica para el estudio de Quevedo*. London: Grant and Cutler, 1976.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Princeton University Press, 1973.

Hayman, David. "Au Delà de Bakhtin: Pour une mécanique des modes." *Poétique*, 13 (1973): 76-94.

Iffland, James. *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books Limited, 1982.

Instituto Nacional del Libro Español. *Aportación a la bibliografía de Quevedo, homenaje en el III centenario de su muerte..* Madrid, 1945.

Jenny, Laurent. "Le Discours du carnaval." *Littérature*, 16 (décembre, 1974) : 1936.

Nolting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en Sueños de Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Quevedo de Villegas, Francisco. *Sueños y discursos*. Ed. Henry Ettinghausen, Barcelona: Planeta, 1990.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castella*. Madrid: Impr.de los sucesores de Hemano, 1914.

--

**The Romantic Delirium of Mariano José de Larra (Fígaro) in
"El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836"**

Daniel R. Walker
University of Colorado at Boulder

For better or for worse, analysis of the arts in Spain has always been at least somewhat conditioned by the concept of the *genio español*. While some investigations of literature and the visual arts try to escape such a term, the attraction of the solitary genius is great and many critics have fallen under its spell. In one of the clearest defenses of the concept, Angel Ganivet explains that the great difficulty of writing "una historia de nuestros procedimientos técnicos, de nuestros estilos, de nuestras escuelas" is due to the fact that "los puntos más altos de nuestro arte no están representados por grupos unidos por la comunidad de doctrinas, sino por genios sueltos que, como Cervantes o Velázquez, forman escuela ellos solos" (106). With the invocation of these names in his *Idearium español* (1897), Ganivet establishes an impenetrable argument—anyone who would dare link the "genios sueltos" with a particular artistic movement would be in effect challenging those attributes that make them exceptional in the first place. According to Ganivet, these attributes—namely creativity and independence of thought and action, among others—are what make the Spanish nation great. Although such an examination of the Spanish character was necessary in the years following the loss of the last colonies, the ontological tyranny of the concept of the *genio español* precludes any serious attempt to reestablish connections between truly gifted artists and their contemporaries.

This profound disassociation between artist and movement has been perhaps one of the most salient features of most academic treatments of the vast corpus of work left

to us by nineteenth century writer Mariano José de Larra. However, it is not just due to his incisive observations that Larra is viewed as a genius author at the periphery of the Romantic movement. His "marginal" and solitary status is in part due to the inherent complexity of classifying Larra's wide-ranging literary production.

Yet typological difficulties only somewhat explain Larra's critical isolation. In order to fully explore the reasons behind his status as *genio*, one must first examine what has become the cult of Mariano José, a cult that can only be deconstructed by establishing a critical distance between the man and his work. It is only after this deconstruction is complete that Larra's classification as *genio* can be debunked. In this way, Larra's space within the Romantic period is reestablished and one may more easily see what Larra shares with other Romantics instead of how he differs from them. In both "El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836," two works from the last months of Larra's life, what unifies Larra and his contemporaries is the seldom-studied concept of delirium, a condition that not only serves as the driving force of these two articles, but also as one of the creative catalysts for the Romantics. By analyzing these two articles through the theoretical filter of delirium, the true genius of Larra may be seen. His genius, however, comes as a writer within—and not apart from—the Romantic period.

There can be no denying that even until the present day, Larra has been consistently viewed as a writer set somewhat apart from his contemporaries. Examples of this treatment abound, particularly within extended analyses of the Romantic period in Spain. In his important work *El romanticismo español*, Vicente Llorens divides his study into three periods, "La ominosa década (1824)," "Década progresista y romántica (1834-1844)," and "La década moderada (1844-1854)" (5-6). Each division is subsequently

subdivided into either more specific time periods or literary genres. While important figures such as Mesonero Romanos, Zorrilla, and Espronceda fit perfectly well within "Escritores costumbristas," "Obras y autores," and "Poesía," respectively, Larra is the only author of the list to be situated within a separate chapter, simply entitled "Larra" (6).

One could properly sustain that Llorens makes this somewhat arbitrary separation due to the near impossibility of classifying Larra's array of drama reviews, translations, plays, and *artículos*; indeed, the variety of Larra's work is astounding. His furious writing activity runs a very wide gamut, most of which consists of quality work. Although perhaps best known for his later *artículos*, Larra's textual production even includes a historical drama, *Macías*, a work that brought its creator a certain degree of recognition from the theatre-going public of which the author was such a crucial part (Llorens 345). Yet, even given these examples of Larra's genre-bending work, one would suppose that Llorens could separate the texts of Larra into the various theme-driven chapters that he had previously established; certainly Larra is not the only Romantic author to dabble in multiple textual categories. This separation would allow the texts to speak for themselves instead of remaining subservient to their author. But given the extraordinary life of Larra, many critics have been reluctant to separate the man from his work.

This reluctance comes out of what is in part the real necessity of examining Larra's writings in accordance with the great tragedy of his life. As a liberal in the turbulent times of the early 1800s, Larra saw himself swimming in murky waters. Frustrated with the impotence of the Trienio Liberal, the Francophile Larra viewed technocratic Mendizábal's arrival to power in Messianic terms when he heard of the news in late 1835. From his exile in Paris, Larra wrote to his parents that "visto que ha llegado el momento

de que mi partido triunfe completamente, no quiero verme detenido aquí por un negocio que debía estar acabado hace ya mucho tiempo" (Lorenzo-Rivero 169). Larra believed that the Savior had arrived and that good graces would pour forth. Obviously, this was not how history would play itself out. As Mendizábal's rule became increasingly plagued with what many felt was an excess of reforms, Larra became increasingly disenchanted with his homeland.

This disenchantment came to a head with the eruption of the Carlist Wars, a confrontation that presented many problems to the liberal thinkers of the day. According to critic Luis Lorenzo-Rivero, "Para el escritor la guerra carlista significaba, pues, mucho más que una cuestión de sucesión, implicaba un problema de principios. El carlismo carecía de programa político y representaba una forma típica de contrarrevolución" (171). For Larra, this counterrevolution was the death knell for the Spain that he had known and loved. In order to give voice to his constrained anger, Larra—especially in late 1836—continued his prior line of political writings, this time targeting both his conservative enemies (due to their ideology) and his liberal friends (due to their hypocrisy). In fact, Llorens writes, "los artículos más numerosos no se refieren a los carlistas, sino a los liberales, entre quienes se contaba el propio Larra" (358). On paper the attacks were directed not from the author himself, but rather from Larra's *alter ego*, Fígaro, a pseudonym first seen in the periodical *Revista Española* (Llorens 351).

In the works of 1836, one can easily observe the descent of Fígaro into uncharted psychological territory. Augmented exasperation with the government—coupled with a number of problems in Larra's personal life—provoked the author to write the two scathing texts that are "El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836."

Although Llorens terms the first article "un estallido de su pensamiento político" (366), one would be more correct in saying that the two texts represent an *implosion* of thought and emotion as Fígaro retreats inward. Yet this retreat is problematic. Although Fígaro ostensibly escapes the decay of the Spain that surrounds him, he encounters psychological torment that is even more difficult to resolve. Here the psychological doubling of Larra / Fígaro reaches its upper limit and cannot go any further. The result is a literary suicide of Fígaro that precedes the real suicide of Larra by only two months.

This not-so-surprising melding of literary statement and true-life event has been the focus of almost all criticism written about the two *artículos* and has excluded textual analysis of the works. Even the great-grandson of Larra, Fernando José de Larra, alludes to the constant referral to the life of the author instead of his writings. In his biography of his great-grandfather, Fernando José writes that the lack of comprehension of the corpus of Larra's work is due to the desire to convert "su figura en banderín, en porta-estandarte de un desenfrenado izquierdismo y de un descreimiento falseado"(4). But while interesting, the study of the fusion of author and text does not allow for much interpretive room. What is much more curious is not why Larra politically and psychologically committed suicide as an individual before 13 February 1837 (Lorenzo-Rivero 160), but rather how he expresses that suicide within the parameters of the collective Romantic idiom.

Even though Larra's life may lend itself to great exaggeration regarding its uniqueness, the truth is that Larra's expression of his life fits quite squarely within what Mario Praz terms "the Romantic agony" in his classic work of the same name. According to Tobin Siebers' reading of Praz in *The Romantic Fantastic*, the essence of the Romantic

aesthetic resides within the multiple agonies of "perversity, diabolicalness, and suffering" (183). In this way, Romanticism is seen not so much as an artistic movement, but rather as a psychological state. To use the language of Praz, "it is, therefore, a study of certain states of mind and peculiarities of behavior, which are given a definite direction by various types and themes that recur as insistently as myths engendered in the ferment of the blood" (v). Following Praz, if Romanticism exists as an examination of mental states, one question remains unanswered. Simply put, how is it possible to represent states of mind and suffering through the medium of language—especially before the arrival of the artistic vanguards of the twentieth century? Larra's solution in both "El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836" is a radical one that succeeds in reproducing the sensation of delirium that appears in the subtitle of the second text, "Yo y mi criado. Delirio filosófico." It is a delirium that reveals Fígaro in the entirety of his Romantic agony.

The agony shows Larra / Fígaro to be a man on the edge of sanity. His life is a constant attempt to fight not only the conservative nature of his government but also to negotiate the distance between opposite ends of the powerful binary oppositions of the Romantic period. One of the clearest explanations of these binary pairs is that given by John Rosenberg. According to Rosenberg, the Romantic ego vacillates between the delights of solitude and the hubbub of the masses. Secondly, that same ego must constantly strike the precarious balance between genius and insanity (380). The cumulative effect of living between these poles is the creation of what clinical psychiatrist Zbigniew Lipowski calls delirium, or "acute confusional states," in his book of the same title. It is what Fígaro recognizes as his reality.

Unfortunately, the theoretical underpinnings of delirium in literary criticism are relatively non-existent. Although Foucault broaches the subject of madness in *Madness and Civilization* and Derrida responds to him in *Writing and Difference*, neither addresses the concept of delirium *per se*. For a more advanced explanation one must explore the medical literature; however, even a cursory glance in that direction yields a similar dearth of information. In fact, Lipowski's *Delirium: Acute Confusional States*, published in 1990 is one of the few monographs on the subject. Luckily, it is a wealth of knowledge. Even though much of the volume approaches delirium through a strictly medical filter, the first part of the tome gives a detailed history of the concept. This history is the most useful in terms of the application of delirium to literary texts.

Etymologically speaking, the word "delirium" has its origins in the Latin *delirare*—literally, "to go out of the furrow"; nonetheless, the vernacular definition approximates more closely our application of the term. This second definition, "to be deranged, crazy, out of one's wits" (Lipowski 3), is what has been passed down to the present. Yet in spite of the wonderful brevity of this definition, the true interest of delirium is the history of the term's application. Most notable are perhaps the observations of Hippocrates who stated that in most cases delirium is a severe symptom of a mortal illness; in other cases, it operates as an illness in and of itself. Furthermore, Hippocrates wrote, "When a delirium or raving is appeased by sleep it is a good sign." In this case delirium is either a "frenzied rapture" or "wildly absurd thought or speech" (Lipowski 6).

As the centuries wore on, shifts in the definition of delirium occurred according to both the medical and social constructs of the time. Within the nineteenth century—the age that interests us in our examination of delirium in Larra's work—the term evolved

radically. For the first time delirium was recognized as an "acute medical disorder" and not simply as a type of insanity that produced lethargy (Lipowski 17). Of even greater import was the publication of a medical dictionary by Rees, an English doctor who recognized that both "high" and "low" delirium are marked by a "perpetual flow of ideas" at the same time that imagination is "morbidly increased" and "judgment [is] faulty" (Lipowski 18). With the appearance of this new vision of delirium in 1818, an illness previously characterized by only madness acquired a positive side effect that would be crucial to Romantic thought in general and Larra's thought in particular. In practical terms, delirium moved from being stuck in the semantic camp of a strictly medical condition to describing a complex mental process. By its very definition, delirium enabled the darkly creative powers of Romantic writers already caught in the no-man's land between genius and madness.

"El día de difuntos de 1836," while certainly not as often-studied as "La Nochebuena de 1836," is a text that is still rich with glimpses into the mental state of the tormented Fígaro. Specifically in terms of its treatment of delirium, "Día de difuntos" functions as a work-in-progress that will arrive at its foregone conclusion in "Nochebuena." It is a politically charged *artículo* that does not so much reveal Fígaro reveling in its delirium, but rather skirting around it in a game of exteriors and interiors that describes both Madrid and the writer's heart as cemeteries populated by the moribund masses. Larra pits the external ideological horror of the Spanish government against the internal psychological horror of Fígaro, the man for whom that government is the eternal oppressor. In this competition, there are no winners, as will be seen as Larra progresses towards "Nochebuena." Delirium operates as a narrative technique that swings like a

pendulum between complete madness and brilliant clarity in a process that most assuredly demonstrates the "perpetual flow of ideas" alluded to by Rees.

Indeed the first sign that points to the delirious state of Fígaro appears in the opening clause of the essay. For the habitual reader of the fastidious Fígaro, the admission that "En atención a que no tengo gran memoria[...] comes as a surprising jolt and alerts one to the fact that in this *artículo*, something is not right (546). As the initial paragraph evolves, this observation is confirmed while Fígaro employs the subjunctive mood in increasingly complex constructions to further reinforce doubts regarding his memory. He claims to not remember if he had previously written an essay in which "vivía en perpetuo asombro de cuantas cosas a mi vista se presentaban" (546-47); furthermore, he wonders aloud if his vacillations are just a plain case of *déjà vu*:

Pudiera suceder también que no hubiera escrito tal cosa en ninguna parte, cuestión en verdad que dejaremos a un lado por harto poco importante en época en que nadie parece acordarse de lo que ha dicho ni de lo que otros han hecho (547).

For the narrator, the horrendous political conditions of the day impede the functionality of his own memory. Fígaro is unable to maintain the barrier between his own psychological interior and the political exterior of Madrid and finds himself increasingly disturbed by what surrounds him. The resulting internal chaos elicits one of the key sentences of the essay in which the narrator writes that "He visto tanto, tanto, tanto..." (547). The repetition of "tanto" echoes in the reader's mind as the proof of Fígaro's psychological state, given that only one "tanto" would be needed in order to continue the narrative flow of the essay.

By definition, someone in such a delirious state is unable to recognize his own delirium—such a recognition would require an interpretive distance not accessible to a "delirious." Yet what Fígaro does admit to is a profound sense of melancholy that he catalogues in a long list in his desire to express that emotion. Among other signs of his melancholy he includes,

un hombre que cree en la amistad y llega a verla por dentro, un inexperto que se ha enamorado de una mujer,[...] una viuda que tiene asignada pensión sobre el tesoro español, un diputado elegido en las penúltimas elecciones, un militar que ha perdido una pierna por el Estatuto, y se ha quedado sin pierna y sin Estatuto, un grande que fue liberal por ser prócer, y que se ha quedado sólo liberal... (547).

The progression from mundane examples of Fígaro's melancholy to increasing levels of political angst further illustrates the narrator's inability to control the flood of his thoughts. Although his catalogue is well-organized, it is almost too well-organized for a man in Fígaro's state. It is a downwardly-spiraling structure borne out of a case of out-of-control rationality. Fígaro is operating under his own hyper-logical system and does not realize that he is unable to stop its flow.

The definitive break in this logic comes when the narrator turns from his description of events in Madrid and instead describes himself as he sits within the unfriendly confines of his own home. His shift of focus from exterior musings to interior reflections clearly demonstrates his mental condition. He writes that "Volvíame y me revolví en un sillón de estos que parecen camas, sepulcro de todas mis meditaciones, y ora me daba palmadas en la frente, como si fuese muy mal de casado" (548). With this self-description, the maniacal clarity of his previous meditations on melancholy disappear

into self-centered confusion. Here the incessant use of the reflexive reflects the inward turn of the narrator; moreover, the verbs employed show a man in the constant motion of agony, an agony amplified by the description of his easy chair as a sepulcher. The explicit link to death intensifies the effect of placing the narration within the context of "el día de difuntos." As Fígaro peers out through the filter of his own delirium, all he sees is death and destruction, exclaiming "&ixcl;Día de Difuntos!" (548)

After his recognition of the death surrounding him, the narrator declares that what he had viewed as a relatively happy state of melancholy "llegó entonces a su término" (548). He realizes that he can no longer be comforted by the internal demons that he knows and must enter into the world of the masses full of the demons that he does not know so well. In this way Fígaro makes the difficult transition from the isolated mountaintop of the Romantic to the bustle of the people. According to Tobin Siebers, the Romantic artist,

disdained society and sought solitude for the purpose of nurturing his own eccentric visions. On the other hand, it was only among the multitude that his delirium could be recognized as luminosity. The Romantic artist was caught in an eternal cycle of oscillation between isolation and the crowd" (167).

The journey into the city provides Fígaro with the opportunity to rejuvenate himself at the same time that he demonstrates his genius. But the problem in "Día de difuntos" is precisely that the descent into the crowd leads to an even more extreme case of delirium. Although this provides wonderful fodder for the Romantic as an artist, it does not help the Romantic as a man. Fígaro's journey into the city reveals the world to be a great cemetery; however, the narrator internalizes this conception and asks himself,

"¿Dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro?," declaring that at the same time he entered the city, "Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro" (549). Within the carnevalesque delirium of Fígaro, vertigo gives way to a morbid clarity that views Madrid as a giant tomb. In one of the most oft-quoted passages from the essay, Larra writes, "Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo" (549). The employment of this death imagery provides yet another connection between Larra and the Romantics in the portrayal of the beauty of the city "tainted with pain, corruption, and death" (Praz 45).

After reaching this descriptive climax, Fígaro proceeds to detail exactly what he sees in Madrid by way of tombstone epigraphs, attaching funeral messages to every important place in the city in order to show his deep disenchantment with the government and the hypocrisy of the people. On the facades of the theatres—Larra's preferred place of worship—Fígaro reads, "*Los teatros. Aquí reposan los ingenios españoles. Ni una flor, ni un recuerdo, ni una inscripción*" (552). Unappreciated by the public, the collective of artists who desperately want to be seen as "ingenios" wilts from the lack of light, leaving the Romantic in solitary agony since he can not show off his genius.

This catalogue of epigraphs concludes with another inward turn by Fígaro. The final epigraph encountered in "Día de difuntos" is that which resides in his heart: "Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! ¡Aquí yace la esperanza!! ¡Silencio, silencio!!!" (553) At this moment, Fígaro's delirium has reached its peak. All lines separating interior / exterior have disappeared and the narrator

is left to contemplate the noisy silence of his own heart. Although one could argue that political troubles are what cause Fígaro to conclude in this torrent of punctuation marks and confused thoughts, it seems that Fígaro's own Romantic condition contributes to this finality. His inability to negotiate between the reality of the world and the reality of the Romantic ego only allows clarity to intrude as a byproduct of delirium. In "La Nochebuena," these difficulties of the Romantic condition seen in November 1836 are seen in their most complete expression as Fígaro and Larra confront their own mortality.

"La Nochebuena de 1836" is the culmination of Larra's aesthetic of delirium first explored in "Día de difuntos." But unlike the introductory examination offered in the text of November, this essay carries the conceit to its logical conclusion: the psychological suicide of Fígaro. According to Ricardo Guillón, "Decir que el tono de estas páginas es pesimista no basta para reflejar su negrura" (265). In "La Nochebuena" the binary oppositions of interior / exterior, immersion in solitude / immersion in the crowd, and most importantly, genius / madness, provide the impetus for the narration of a writer trapped in the middle of all poles. The essay relates the attempt of Fígaro to negotiate these extremes during a night in which nothing is as it seems. In his quest to find the truth in the middle of an overwhelming sense of confusion, Fígaro proposes a kind of Saturnalization of one of the holiest nights of the year. He proposes to his servant that for one night they reverse roles, thereby allowing the servant to tell Fígaro the truth—about everything—with impunity. In proposing this carnivalization, Fígaro effectively substitutes one type of delirium (the inability to see the truth) for another (the ability to see nothing but the truth).

As is also the case in "Día de difuntos," Larra establishes a tone of delirium very early in his essay. The first sentence of "La Nochebuena" shows the profound nature of the delirium of Fígaro: "El número 24 me es fatal: si tuviera que probarlo diría que en día 24 nací" (554). Fígaro's obsessive fixation on this simple detail assures that 24 December 1836 will not be any different. It is a self-fulfilling prophecy that has no choice but to come true; moreover, it provides yet another connection to the Romantic aesthetic and its focus on superstition.

On this particular night, Fígaro's delirium stems from what is ostensibly a lack of sleep. The narrator explains that, "El último día 23 del año 1836 acababa de expirar en la muestra de mi péndola, y consecuente en mis principios supersticiosos, ya estaba yo agachado esperando el aguacero y sin poder conciliar el sueño" (554). This lack of sleep sets up a classic case of a delirium that can only be remedied by rest. Carrying this notion to its logical conclusion, if sleep remains a physical impossibility, the only resolution available to the deeply delirious is the eternal sleep of death.

Due to his delirium—or perhaps as a cause of it—Fígaro again finds himself unable to find the *jus medio* between the Romantic desire that simultaneously craves isolation and longs for the protective anonymity of the masses in order to shield the ego from its destructive self. The vacillation between the extremes is recognized by the implicit author of "La Nochebuena." He is aware of the paradox of the Romantic who while operating as the savior of the people needs these same people for his own salvation. The problem confronted in this *artículo* is that Fígaro is the consummate hypocrite, telling others to do as he says and not as he does. This criticism of the hypocrisy of the liberals becomes even more evident as Fígaro refuses to write about his servant in human

terms, instead opting for an animalistic description of his *criado*: "Una risa estúpida se dibujó en la fisonomía de aquel ser que los naturalistas han tenido la bondad de llamar racional sólo porque lo han visto hombre" (556). With this bitter description, Fígaro separates himself completely from the servant, echoing the strong semantic division of the work's subtitle, "Yo y mi criado."

Fígaro's distancing from his own servant is not only psychological. While he encourages the servant to eat and drink in preparation for the exposition of truth later in the evening, the narrator instead chooses to indulge in Romantic philosophy while inserting himself within the throngs of Madrid. The descent from his "City on the Hill" not only mirrors the movement previously seen in "Día de difuntos," but also has strong similarities to many classical descents into Hell: "Para ir desde mi casa al teatro es preciso pasar por la plaza tan indispensablemente como es preciso pasar por el dolor para ir desde la cuna al sepulcro" (557). While in the streets, Fígaro is incapable of comprehending what he believes to be horrible juxtapositions in the people. In describing the masses surrounding him, Fígaro alludes to the horrible contrast "de la fisonomía escuálida y de los rostros alegres" (557). Delirium renders him unable to understand even these small "paradoxes." This is to say nothing of his greater quest to negotiate multiple Romantic binary oppositions.

While Fígaro's difficulty in traveling between isolation and bustle is certainly problematic, by far the more challenging gap to bridge is that which spans the psychological terrain between sanity and madness. As has been mentioned, Fígaro's night of insomnia does not bode well for a person in a "high delirious" state during which the imagination runs out of control. The dynamic of the sanity/madness relationship is present

from the outset of the this aptly-named "Delirio filosófico." Even though the pairing of "delirio" and "filosófico" could be analyzed as an instant self-contradiction, the pairing makes infinite sense if one keeps in mind the effects of delirium as described by Rees. The question is not "How can delirium be philosophical?" but rather "How can philosophy not be delirious?"

Fígaro is trapped in this philosophically delirious world of self-fulfilling prophecies and cannot escape. Even through moments of clarity shine through—as they did in "Día de difuntos"—the overall aspect is one of complete and utter confusion. But due to the internalization of the delirium, others never see Fígaro as a man on the edge of sanity. Using the windows of his *piso* as a metaphor for his ability to hide his condition, Fígaro describes the *cristales* as,

empaños y como llorosos por dentro; los vapores condensados se deslizaban a manera de lágrimas a lo largo del diáfano cristal; así se empaña la vida, pensaba; el interior del hombre, así caen gota a gota las lágrimas sobre el corazón. Los que ven de fuera los cristales los ven tersos y brillantes; los que ven sólo los rostros los ven alegres y serenos...(555)

In this way, Fígaro (as well as other Romantics) believes himself to be superior to others even as he admits his failings. Because of the extreme desperation of the narrator, not even a return to the crowd would alleviate his condition. Fígaro's state is that of a man who is aware of something terrible operating within himself, but who is unable to precisely name the malady affecting him. By extension, the inability to name his condition leaves him powerless to fight it.

The high level of discord between what Fígaro feels and what others see makes his delirium all the more profound. His ill-fated attempt to exit the confusion that he feels comes with the simple statement made to his servant that "Esta noche me dirás la verdad" (556). This six-word declarative reminds us yet again of the time-honored axiom that tells us to be careful what we asks for, lest our request come true. Fígaro indeed gets the truth and in its reception, enters into the last phase of his delirium. It is a phase that manifests itself as an explicit doubling of the subject into *ego/alter ego*.

In the crushing climax of the essay, the *criado* transforms into the philosopher while Fígaro—as servant and as *alter ego*—must listen to his words. The revealed truth shows a kind of ethical primitivism far from the serious hypocrisy of the bourgeoisie. But accompanying the truth is also judgment, as Fígaro finds himself assailed by his suddenly demonic *alter ego* who looks as the narrator and simply says "Lástima" (559). The servant reaches from the depths of his consciousness and acquires a "voz del infierno" in order to criticize his master for "buscando la verdad en los libros hoja por hoja, y sufres de no encontrarla ni escrita" (562). The implication is that the truth had been right before his eyes all along.

The delirium of the narrator reaches its summit with the first exterior sign of emotion on the part of Fígaro, "[U]na lágrima preñada de horror y desesperación surcaba mi mejilla, ajada ya por el dolor" (562). Fígaro is unable to stop his own delirium and finds that "A la mañana, amo y criado yacían, aquél en el lecho, éste en el suelo. El primero tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla donde se leía *mañana*" (562). Even after such a prolonged state of madness, Fígaro cannot rest and put an end to his delirium. Sadly, the end to Larra's delirium would

come only months later in a suicide by the pistol that that same yellow box contained. With this final self-fulfilling prophecy completed in what was a relative *mañana*, "La Nochebuena" reads as the "borrador de la carta Fígaro nunca escribiría al juez de guardia para explicar el pistoletazo con que la rubricó, semanas después" (Guillón 268). One can only hope that the end of Fígaro/Larra's life brought the author the salvation that he constantly looked for in the masses, but that he could never find. In this way, he would arrive at the salvation of the "noble defeat" or the "sublime failure" so common in Spanish Romantic literature (Iarocci 59). But even if Fígaro did not achieve these ideals, he was able to put an end to his delirium in the eternal sleep that death provides

"El día de difuntos de 1836" and "La Nochebuena de 1836" are texts related in many more ways than the literature has previously expressed. Aside from serving as important documents regarding the political history of a turbulent Spain, both texts unite Larra with the Romantics. Larra's literary expression of delirium is masterful and reflects the schizophrenia inherent to the Romantic condition—not just to Fígaro. Larra is not simply a *genio suelto* to be revered, he is the iconic representation of the eighteenth century artist whose "madness began in letters and ended in reality" (Siebers 188). His life and work are not meant to be fused in analysis, but rather observed as a dialectical game of cause and effect with no discernible beginning or end. According to Siebers, "The question whether artists were driven to their psychological limits by Romanticism or whether Romanticism attracted marginal personalities is moot. The point is that the psychology of the victim underlies the logic that we identify as Romantic" (188). It is a logic that is not meant to be understood, but to be confusedly absorbed in the same delirious way in which the Romantics first felt it.

Works Cited

Ganivet, Ángel. *Idearium español*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Guillón, Ricardo. "El diálogo de 'Fígaro' con 'El Otro'." *Mariano José de Larra*. Ed. Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1979. 264-68.

Iarocci, Michael P. "Between the Liturgy and the Market: Bourgeois Subjectivity and Romanticism in Larra's 'La Nochebuena de 1836'." *Revista de Estudios Hispánicos* 33.1 (1999): 41-63.

Larra, Fernando José de. *Mariano José de Larra (Fígaro): biografía apasionada del doliente de España*. Barcelona: Amaltea, 1944.

Larra, Mariano José. *Artículos varios*. Ed. E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1986.

Lipowski, Zbigniew J. *Delirium: Acute Confusional State*. New York: Oxford UP, 1990.

Llorens, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1979.

Lorenzo-Rivero, Luis. *Larra: técnicas y perspectivas*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. London: Oxford UP, 1933.

Rosenberg, John R. "Between Delirium and Luminosity: Larra's Ethical Nightmare." *Hispanic Review* 61 (1993): 379-89.

Siebers, Tobin. *The Romantic Fantastic*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1984.

INTERVIEWS

**Sobre la diferencia colonial, o acerca de la emergencia
de un pensamiento que no ha sido considerado como tal.**

Entrevista con Walter D. Mignolo

Fernando Gómez
Stanford University

FG es el responsable último de la concepción, diseño, proceso de grabación, transcripción, verificación y cuidado del texto final. Los derechos de autor pertenecen a éste último. Los errores son igualmente suyos. □

[La entrevista tuvo lugar durante los días del Congreso de la Latin American Studies Association (LASA) en el mes de Setiembre 6-8, 2001 en la ciudad de Washington]. □

Etapas de formación

Gómez: ¿Cuáles serían las etapas fundamentales de tu educación? ¿Qué datos biográficos querrías incluir dentro de estas etapas?

Mignolo: Puesto que todas son importantes, empiezo por la escuela primaria y la secundaria. [Habría que mencionar] un pequeño pueblo de Argentina [llamado] Corral de Bustos, y luego la Universidad Nacional de Córdoba desde el 1961-2 hasta el 68. Aquí empecé a estudiar filosofía, pasé a antropología y después terminé haciendo literaturas modernas. En el 69, me gané una beca y me fui a Francia a hacer el doctorado en semiología y teoría literaria. Y terminé el doctorado en Francia en el 1974 y después dejé de estudiar (risas).

G: ¿Viniste a los EEUU en el 74?

M: Sí, terminé y vine. Vine antes de terminar, pero por muy poco tiempo y esto no tiene importancia.

G: ¿Cuáles serían las etapas en tu formación intelectual? Se me ocurren inicialmente tres. Una primera sería _el_Mignolo_ "francés" semiólogo-estructuralista, aunque parece que no das ya mucha publicidad a esta primera etapa, cuya producción, lo confieso, desconozco...

M: Esta es una etapa que ya ha pasado, aunque todavía me guste mucho esta primera producción que tiene, a dos años de distancia de la escritura de tesis doctoral, el primer libro. Es la etapa de semiología, de análisis del discurso, y de teoría literaria. Estuve escribiendo este tipo de cosas hasta el 86-87, aunque ya hay un período, digamos en el 80-81, en el que surge un artículo como el de "Cartas, Crónicas y Relaciones." Y aquí empecé a meterse en la cuestión colonial, pero no a través del colonialismo, sino a través de una pregunta como ¿qué y cómo era escribir la historia en el siglo XVI en relación a las Indias Occidentales? Y esta etapa del 81 es la que me llevó a un libro como el *Darker Side*. Pero digámoslo en orden: tenemos los libros de la etapa de semiología y teoría literaria y análisis del discurso, como son *Elementos para una teoría del texto literario* del 78, *Texto Moderno y Metáfora* del 84 y *Teoría del Texto e Interpretación del Texto* del 86. A esto sigue un artículo como "Carta, Crónica y Relación del Metatexto historiográfico," que lleva a los dos libros *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (1995) [*Darker Side* en referencias sucesivas] y *Writing without Words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (1994) [*Writing without Words* en referencias sucesivas]. Esta coedición surge de un Congreso mientras

yo ya estaba trabajando en diversos artículos y en este libro que salió posteriormente. Aquí me relacioné con la gente de The pre-Columbian Society of Washington, en Dumbarton Oaks, cerca de la Georgetown University en la ciudad de Washington. Y bueno luego ya, como una consecuencia directa, vino *Local Histories and Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking* (2000) [*Local Histories and Global Designs* en referencias sucesivas].

G: ¿Cómo explicarías esa digámosla así crisis en el sentido positivo de la palabra durante ese 1981? Es decir, vienes para acá con una formación semióloga, de tratamiento de texto y cuestiones de escritura, y te vas a la dimensión histórica del siglo XVI. ¿Eso ocurriría ya aquí en los Estados Unidos?

M: Sí, eso es aquí en los Estados Unidos. Y esto es bien interesante porque en el 81 lo que yo estoy haciendo es simplemente tratar de entender ciertas cosas del siglo XVI, por ejemplo, la escritura de la historia, en relación a dos problemáticas: una, la del Renacimiento y otra, lo que yo estaba viendo en semiología en relación a los análisis de discurso y Michel Foucault. Este el momento [primero] de las formaciones discursivas de Foucault. El "click" se da, digámoslo así, cuando descubro la cuestión chicana y me doy cuenta de las relaciones entre la cuestión chicana hoy se pueden relacionar muy bien con cosas que debían haber estado pasando durante la colonia. Entonces, ahí es donde empieza a surgir algo de la hermenéutica pluritópica en el *Darker Side*, que luego viene a ser la epistemología de frontera en *Local Histories*. Semiosis colonial y hermenéutica pluritópica surgen a partir de las posibles conexiones entre la cuestión chicana y la cuestión indígena.

G: ¿Tu acercamiento a los chicanos empieza ya en el 81?

M: No, fue con Anzaldúa más que nada. Yo me encuentro con los chicanos y los puertorriqueños ni bien llego a los Estados Unidos, porque estaba Luis Dávila en Indiana, adonde yo fui primero. El ya estaba haciendo una revista con cosas chicanas y puertorriqueñas. Entonces yo ahí me entero de la cosa, pero queda como una cosa externa. Es decir, esto es una cosa interesante, pero algo que hacen los otros. Y es a partir del 87 cuando el libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera: the new mestiza*, me muestra algo que me sorprende. Así que sí, yo diría que entonces [el click se produce] a partir del 87-8. A lo mejor se da un poco antes, pero es el libro de Anzaldúa el que [lo pone en evidencia de una manera muy clara].

Posibles (auto-)definiciones

G: Me gustaría que tú mismo te autodesfinieses tu trabajo. Por ejemplo yo el *Darker Side* lo veo como una crítica de los supuestos de colonización. Es decir, te comportas como un buen discípulo de Edmundo O'Gorman y criticas dichos supuestos. E intentarías posteriormente una apertura de horizontes a cualquier tipo de marcos cerrados, se llamen éstos "Europa," "Renacimiento," "Occidente," "Modernidad," etc. ¿Qué más se te ocurre de este libro? ¿Cómo lo ves tu mismo? ¿Qué te sigue gustando de este libro?

M: Lo que me sigue gustando de este libro es la idea principal. Y la idea principal está incluida en el capítulo dos, que después termina llamándose hermenéutica pluritópica. Yo estaba trabajando sobre la historiografía y la colonización, pero yo supe que tenía un libro cuando descubrí eso que está en el capítulo dos. En esencia, ¿cómo leer en el medio la idea de libro y la idea de *amoxtli*? Y se trataba de ver cómo en fenómenos de este tipo se estaba articulando la doble cara de lo que luego yo voy a llamar modernidad/colonialidad, que sigue todavía en danza hoy con los discursos de la globalización y su doble

[configuración]. Esto para mí es todavía válido y sin ello no habría la propuesta posterior de una epistemología de frontera (o "border thinking"). Esta es la cuestión [tal y como yo la veo].

Dificultades de las criaturas alfabéticas.

Pluralidad de tipos de escritura

G: ¿El proyecto de *Writing without Words* cómo lo verías [hoy]? ¿Es éste un intento por buscar epistemologías alternativas a estos modelos cerrados?

M: Esto está relacionado con lo que te acabo de decir. La gente que participa en *Writing without Words* se da cuenta de que toda la cuestión en torno a un concepto como el de "literacy" en autores de la talla de Jack Goody, Walter Ong, Erick Havelock, etc. está toda viciada desde el principio, porque todos estos autores concebían toda escritura como escritura alfabética, y estaban así presos de una epistemología y una concepción filosófica de la escritura que ya la tenía [Antonio de] Nebrija (1444?-1522), al menos el Nebrija que celebra la gran invención de dicha escritura [en tanto que] escritura alfabética. Entonces la cuestión era más bien intentar articular un concepto de escritura que no fuese tampoco necesariamente la visión reductora derridiana. Y a través de esta articulación [alternativa] te das cuenta que todo lo que produjo el discurso colonial [se hizo] a través de una escritura que estuvo ligada a la escritura (alfabética) de la historia (oficial) y que después se repite en etapas posteriores. Es decir, lo hicieron los españoles en el XVI y la siguieron haciendo los misioneros franceses e ingleses con la misión civilizadora.

G: Tu crítica a Jacques Derrida en el epílogo de *Writing Without Words* consiste en esencia en relativizar y demostrar que todo lo que dice Derrida se encuentra dentro de un

marco muy cerrado. Me sigue pareciendo válida esa crítica y creo sinceramente que esto es de lo mejor que has escrito.

M: Mi idea sería que todo lo que dice la crítica de Derrida, que es muy interesante, sin embargo presupone un concepto de escritura definido [única y exclusivamente] sobre [la supremacía de la] escritura alfabética. Ese sería el punto de partida [de mi crítica]. Ahí digo que Derrida está muy bien, pero si nosotros ampliamos la cuestión básica. Es decir, si salimos de la ideología del alfabeto, entonces empezamos a pensar otro tipo de cosas. Y para mí, repito, la crítica de Derrida es muy interesante, pero no cuestiona la ideología de la escritura que ya viene del Renacimiento y que él da por sentado. Además se salta el Renacimiento y parte de más bien del concepto de escritura que proviene más bien [de la Segunda Modernidad o lo que solemos en llamar la época de la Ilustración].

G: Eso conllevaría que nosotros seríamos criaturas alfabéticas que tendríamos que hacer cierto cuestionamiento de nuestro propio uso de lenguaje, escritura, conocimiento, sabiduría, etc.

M: Claro.

G: Esa sería, por lo tanto, la [enorme] dificultad. Es que nosotros somos esas criaturas alfabéticas...

M: Sí, exactamente. Somos esas criaturas alfabéticas, pero al mismo tiempo, cuando prestamos atención a las escrituras sin palabras, entonces empezamos a pensar en el borde. Es decir, ya somos criaturas alfabéticas, pero de pronto nos damos cuenta, o yo al menos me doy cuenta, de que no podemos seguir pensando sin cuestionar eso del "borde." Pero éste no como concepto abstracto, universal de liminalidad, sino más bien como algo

que tiene que ver con el colonialismo. Es decir que se dan determinadas estructuras de poder en esas ideologías de la escritura que acompañan [ya] el primer momento de la colonización de una manera muy fuerte. Y que la siguen acompañando desde entonces.

G: Y el último libro, *Local Histories, Global Designs*, ¿cómo lo calificarías? A mí se me ocurre que estarías intentando no solamente ver todo el pasado colonial del imperio español en América Latina, sino que te estás abriendo a otros.

M: Lo que pasa es que el libro *Darker Side* ya lo entregué a la casa de publicación en el 93 y salió en el 95. Pero ahí por el 92-3, empecé a escuchar la cuestión de la globalización, que a lo mejor empezó antes. Mientras estaba terminando este libro, conversaba y leía cosas sobre globalización. Y me di cuenta en el último año del libro, que para mí la globalización empezaba a tener sentido como sinónimo de modernidad-colonialidad, o lo que [Immanuel] Wallerstein llama "sistema-mundo," al que yo agrego "la cosa colonial." Y de alguna manera se empezó a armar el libro, porque los capítulo dos y tres sobre "post-Occidentalismo," los escribí por ahí por el 93, y ésta es el germen de un libro donde la cuestión [fundamental] era mirar los sucesivos momentos que [Giovanni] Arrighi articuló muy bien hacia el 95 en relación a la historia económica en el *Long Twentieth Century*. Yo conocí este libro más tarde, como en el 97 o una cosa así. Pero, así como en el *Darker Side* me di cuenta de lo fundamental de lo chicano con la colonización [hispana de América Latina], en este otro libro encambio me di cuenta que el siglo XVI y el siglo XX eran, digamos, la misma cosmología transformada.

G: O sea que estamos más cerca del XVI de lo que pensamos.

M: Para mí, sí, claro.

G: ¿Dónde estarías ahora? ¿Cómo te ves después del *Local Histories, Global Designs*?

M: Ahora lo que estoy haciendo. Tengo un manuscrito que se encuentra en su primera versión, al que todavía le falta mucha cocción, y que se va a llamar algo así como "Global Coloniality" [colonialidad global]. Todavía no lo tengo decidido de forma definitiva, pero éste es el título provisional. Y tal y como lo veo en este momento, sería primero una vuelta de tuerca a muchos problemas que están ya discutidos en *Local Histories, Global Designs*. Por ejemplo, una vuelta de tuerca a la epistemología, y la geopolítica del conocimiento, con unas conexiones más directas con la historia del capitalismo. Esta sería una gran parte del libro. Otra parte del libro, y no es que sean una primera y una segunda, sino que se trata de dos problemáticas, consistiría en tirarme hacia teoría política. Cuestiones de democracia, justicia y las relaciones entre conocimiento y transformación social. Esta es un poco la [doble] problemática fundamental tal y como la veo aparecer en estos momentos. La cuestión de la teoría política no la veo de momento de forma muy clara y es por eso que estoy trabajando con gente a propósito de esto.

El juego intelectual fundamental: el ineludible cuestionamiento de lo que emerge como conocimiento

G: Lo importante sería siempre cuestionar qué significa eso de conocimiento

en relación a qué tipo de sociedad. Es decir, intentar contestar de una forma convincente la pregunta: ¿Quién dice que tiene conocimiento, qué implica este conocimiento, quién se beneficia, a quién perjudica, cuáles son sus supuestos de construcción, qué

construcciones hermenéuticas se presentan en sociedad, cuáles son sus mutaciones? Etc.

¿Sería éste el "juego intelectual" de Walter Mignolo?

M: Claro, ésta es una motivación, "juego" si quieres, fundamental. Lo formularía de la siguiente manera e incluiría tres preguntas que son las que me guían: una, "¿qué tipo de conocimiento o comprensión producimos, queremos o tenemos que producir?;" segunda, "¿desde qué perspectiva, y por lo tanto, [con] qué métodos o artimañas?," y tercero, "¿para qué fin?" Y volviendo a tu pregunta, y en este libro intento hacerlo más claro, las relaciones que hay entre conocimiento y control social [serían la juxtaposición crucial]. Y esto aún estaría muy cercano a [Michel] Foucault. Habría que añadirle la relación con la colonialidad. Es decir, la cosa sería entonces [ver] como se estarían rearticulando las cuestiones de conocimiento, no dentro de, sino en paralelo y en complicidad con los nuevos discursos de la globalización, que justifican el progreso y el bienestar de la humanidad por ejemplo mediante la expansión tecnológica, y cómo va a resolver todos los problemas, etc. En última instancia, es tratar de poner el dedo en la producción de conocimiento, pero no como una cosa aparte, que el conocimiento esté aquí y luego vemos cómo ocurre la organización social, las formas de dominación, las posibilidades de liberación de los grupos sociales [en otras partes], sino que [el conocimiento] es parte [inseparable] de todo este proceso [o conjunto]. Por ahí iría la cosa. Pero la cuestión de la colonialidad sería [siempre] fundamental.

Las caras ocultas de la modernidad y la falta de preocupación por la singularidad disciplinaria

G: ¿Cómo explicarías el concepto de colonialidad, cuyo concepto sacas de [Aníbal] Quijano? Yo diría que vendría a ser [algo así como] los mundos sumergidos o subordinados a cualquier tipo de diseño de conocimiento que pueda haber...

M: Sería eso, pero también, y fundamentalmente, el discurso oculto. Por ejemplo, hay un discurso que diría que la modernidad es triunfante y liberadora. Pero oculto en el discurso de la modernidad está oculto el discurso de la colonialidad, que es el que justificaría la necesidad de la modernidad. Es decir, para que la modernidad sea modernidad es necesario una serie de cosas [desagradables]. Es decir, en estos momentos tenemos el discurso de la "liberación" de Colombia a través del Plan Colombia, para ayudar a esta gente que está dramatizada por la droga, etc. Pero hay otro discurso del Plan Colombia que no se dice. Frente a lo bueno, lo magnífico del Plan Colombia, y esto consistiría en el control social, el control de recursos, de control de mano de obra, de fumigaciones... Es decir, todo esto no aparece. Ahí estaría la colonialidad. Y que resulta claro en opresiones, dominaciones, injusticias, etc.

G: ¿Cómo calificarías tu propio trabajo? ¿qué haces y qué no haces? ¿te llamarías historiador, sociólogo, filósofo... o todas estas categorías estarían contaminadas? Imagínate que se te acerca un estudiante de pre-grado y te pregunta: Profesor Mignolo, ¿Vd. qué hace? ¿Qué respuesta rápida le darías?

M: Esto estaría relacionado con la pregunta anterior. Es decir, qué es lo que significa que una disciplina, en tanto que configuración del conocimiento, [permite] qué se puede y no

se puede hacer. Entonces, el paso siguiente es poner primeramente el problema, que surge [siempre] de los conocimientos que ya tenemos, de la manera en que vivimos, experimentamos, percibimos el mundo, etc. Entonces la cuestión es pensar ese problema, y entonces no importa (tanto) si eso lo piensas como sociólogo, como historiador, etc. De alguna manera, los problemas que yo me planteo vienen de, o han sido ya tratados por, la antropología, sociología, historia, filosofía, etc. Pero yo no me planteo dar una respuesta filosófica o historiográfica o sociológica en la medida en que no me preocupa tratar este problema e insertarlo dentro de una problemática disciplinaria. Está el problema y uno echa mano [de lo que le venga bien]. Pero lo fundamental es que hemos heredado de [la primera Modernidad o] Renacimiento y de la segunda Modernidad [o la Ilustración], unas formas de pensar y unas formas académicas de proceder que están en todas las disciplinas. Es decir, esto yo no lo puedo ignorar. Pero [estas formas heredadas] no me interesan como tales. No me preocupa enmarcar los problemas que estudio, que exploro dentro de una disciplina en particular.

Lo deseable de intentar pensar entre los espacios interdisciplinarios

G: Es decir, Walter Mignolo va, por ejemplo, a una reunión de sociólogos y como que siempre hay algo que le falta, va a una reunión de historiadores y lo mismo, va a una reunión de literatos, y tanto de lo mismo. Es decir, que siempre faltarían cosas y la cuestión sería hilvanar lo que le faltan a los distintos grupos constructores de conocimientos.

M: Exactamente. Sí, esto está bien dicho. [Porque se podría pensar que a mí me falta tal o cual ortodoxia disciplina y voy por lo tanto a intentar aprenderla,] pero al mismo tiempo tengo algo que los sociólogos, los historiadores, etc. no tienen porque han estado

trabajando dentro de su disciplina. Y ahí se da un diálogo [que puede llegar a ser] bastante provechoso.

G: Esto puede deberse a un cierto eclecticismo en tu formación, ¿no?, que pasa por Argentina, Francia y recalca en los Estados Unidos. Esto te habrá dado cortapisas pero desde luego también virtudes.

M: Yo creo que esa es la ventaja de la formación en el tercer mundo. Digamos, si yo me hubiera formado en los Estados Unidos o en Europa, podría ser que hubiera terminado en lo mismo, [aunque lo dudo]. El hecho de pasar de la filosofía a la antropología a la literatura. Creo que es más fácil en el tercer mundo porque las disciplinas están tomadas menos seriamente. Es decir, hay pensadores rigurosos, pero no hay una preocupación dogmática por pensar filosóficamente, sociológicamente, etc. Es decir, el tipo de intelectual que tenemos en España o en América Latina es un intelectual que efectivamente se forma en una carrera pero que después piensa. Creo que sí, se trata de un eclecticismo en la formación y quizás tenga que ver con [los orígenes de uno].

G: Yo creo que muchos colegas te ven a ti, y esto te va a gustar, y no te saben ubicar, no saben bien dónde meter a Walter Mignolo.

M: Claro.

G: ¿Cuáles serían algunas de las virtudes y las limitaciones de la circunstancia norteamericana para tu quehacer intelectual? ¿qué te han dado y qué te han quitado _los_ Estados Unidos_ (Lo-Glo, p. 97)? ¿Cómo insertas este país en tu etapa de formación? Es decir, aquí llevas media vida, algo tiene que haber.

M: Sí, exactamente. Digamos, yo no hubiera podido descubrir el pensamiento chicano/a [de no haber estado aquí]. Es decir lo que me da Estados Unidos es eso. La mitad de mi vida pasó en Argentina y la otra mitad en los Estados Unidos. Es esa experiencia de la frontera. Y eso era lo que estaba intentando decir anteriormente. Mi encuentro con los chicanos, después de haber vivido aquí 10-12 años, que ya es mucho. La cuestión de la frontera no es una comprensión simplemente conceptual... Esto sería lo que me han proporcionado los EEUU. Respecto al límite o el lado negativo...

G: O cortapisas, limitaciones, o lugares a los que no puedes ir por haber vivido en los Estados Unidos... ¿Tienes consciencia de limitaciones?

G: No tienes consciencia de esas limitaciones.

M: No, no tengo consciencia. No se podía ir a Cuba, ahora se puede ir. Pero yo no trabajaba mucho con Cuba de todas formas. Ahora le estoy prestando un poco más de atención al Caribe. Pero es lo que siempre decimos los "hispanos," o como quieras llamarles, que no hay una vida intelectual fuera de la Universidad que es lo que uno siempre añora. Yo voy todos los años al mundo hispánico, sobre todo a América Latina, y entonces esa vida intelectual fuera de la Universidad es lo que uno añora. Pero por otro lado, te da la cosa académica, las bibliotecas, la circulación de la información...

G: Eso tú lo has constatado, porque yo creo que todos los extranjeros estamos de acuerdo, que la vida intelectual está única y exclusivamente en el mundo universitario o académico, que es muy reducido, y cada vez que salimos a la calle, o vamos al béisbol, al cine, etc. como que eso está amputado. ¿Tienes alguna explicación para eso? Porque se trata de una experiencia norteamericana que todos tenemos y que no me la acabo de

explicar de una forma convincente. Es como que jugamos a la pelota intelectual en un patio de recreo muy chiquito y luego, al movernos mucho, porque estamos condenados a ser muy cosmopolitas, como que no hubiese nada más relevante o significativo en la sociedad norteamericana en su conjunto.

M: Bueno, yo todavía no lo pensé eso, pero hay una serie de circunstancias que favorecen eso. Número uno, los salarios. Es decir, los profesores de Universidad estamos los suficientemente bien pagados como para no tener que tener alumnos privados, escribir en los diarios, es decir, [tener que] hacer un montón de cosas más. Segundo, los campus son estructuras fantásticas, son muy cómodas, pero al mismo tiempo, [están] aisladas. En cambio, las universidades en América Latina o incluso en Europa están metidas en la ciudad. Cuando yo estuve en Francia, las aulas de clase estaban dispersas por toda la ciudad. Entonces, uno salía del edificio y se encontraba [cara a cara con] la ciudad. Y uno tenía que andar de los campus a las bibliotecas y había que recorrer la ciudad entera para visitar los fondos bibliotecarios. En cambio, acá todo está [a mano.] O sea, que es fantástico. Los cinco primeros años [uno se dice], yo de aquí no me muevo de aquí y produzco [como un loco]. Y luego uno empieza a sentir el límite de esta situación [de cierto aislamiento social.]

Sobre migraciones y cambios de eso que se da en llamar "Spanish" dentro y fuera de la academia

G: ¿En qué se diferenciaría la academia norteamericana de cuando tú llegaste a como la encontramos ahora, porque son casi unos 30 años, no? ¿Y cómo verías eso que se llama "Spanish/Hispanic," y tal vez haya que decirlo en inglés?

M: Son unos 28 años. Una diferencia muy notable sería cómo se ha abierto la cuestión de la interdisciplinariedad. Hablar de esto en los principios de los 70, sí se hablaba, pero no se creía mucho en ello y esto no se practicaba mucho. Era una mera idea. En cambio ahora ya sí es una práctica. Los puestos [de trabajo] son siempre interdepartamentales, también los proyectos de libro, las conferencias, etc. E [incluyen una ineludible dimensión] internacional [que tiene que ver con] esta última etapa de la globalización. Yo diría que estos cambios se radicalizaron más a partir de los 90. No sé si hubiese muchos cambios entre el 74 y el 88, por ejemplo. El cambio radical es cuando una serie de cosas que se empezaron a hablar en el 85-88, como es la cuestión de la interdisciplinariedad, saltan [a los ojos de todos]. Y en cuanto a "Spanish," la cuestión fundamental es el terreno que ha ganado el español, como lengua extranjera, con respecto al francés, alemán e italiano. Y segundo sería que en los 70 el español sería una lengua extranjera, hoy ya es una lengua minoritaria nacional. Eso ya se está diciendo y pensando. De esto ya se tiene una clara conciencia. Y tercero, yo diría, y esto es importante, en relación a la conexión entre "Spanish" y "Latin American Studies," yo creo que algo fundamental es que en el 70 no había figuras [sobresalientes]. Si te pones a pensar hoy: Silvia Molloy, Mary Louise Pratt, Francine Masiello, Doris Sommer, Rolena Adorno, etc. Y hay muchos más nombres. Y no se me ocurren en estos momentos en el campo de [estudios peninsulares], pero en relación a América Latina, y de nuevo a partir de los 80-90, comienza a formarse una intelectualidad de primera línea, con obra, con producción y visión. Y este tipo de gente no estaba en los 70. En los 70 el campo intelectual latinoamericano estaba un poco desvinculado. Y si había figuras como [Cedomil] Goic, [Angel] Rama o [Antonio] Cándido que estaban allá. Es decir, son figuras que, como [Antonio] Cornejo Polar, siguen funcionando simbólicamente. Eran grandes figuras que se habían formado y

habían trabajado en América Latina y venían aquí de vez en cuando. Pero todos estos nombres que te he mencionado, son gente que se ha formado a finales de los 70 y principios de los 80 aquí en los EEUU. Ese es otro cambio muy notable.

G: Me gustaría juntar esto con [un fenómeno como es el de] las migraciones. El otro día se me ocurrió, ¿dónde si no en un aeropuerto?, que cierta marginalización de eso que se llama "Spanish" en los EEUU tiene que ver que los patrones migratorios vinculables a este signo vacío sean de fecha reciente, excepto tal vez para el suroeste de este país. Uno puede pensar las "olas recientes" de puertorriqueños en la zona de Massachusetts, los cubanos en Florida, los mexicanos y centroamericanos en California, etc. Es decir eso que se puede llamar "academic Spanish" está lleno de extranjeros. Entonces, tenemos una colección de productores de conocimiento "non-USA" relativamente aislados con una escasa implantación en alguna forma de colectividad. De ahí la tremenda separación entre la calle y el aula, la calle y la pluma. No hay significativas comunidades de argentinos, españoles, etc. en los EEUU, a diferencia de italianos, irlandeses, alemanes, ingleses, etc. Tal vez la única excepción sean los mexicano-norteamericanos. Esto tiene que tener algún tipo de impacto en el sentido de que el signo "Spanish," al menos al principio del siglo XXI, muestra por lo tanto una peculiar configuración de casa de las naciones unidas (o desunidas), imaginadas y desimaginadas; lo cual, de nuevo, tiene cortapisas pero también un tremendo potencial, ¿no? "Spanish" entonces, desde el punto de vista de patrones migratorios, estaría, en cierto sentido, fuera de juego en cuanto a la formación de esos intelectuales. Tal vez esto esté cambiando, imaginando los últimos 30 ó 40 años, y esas conexiones entre "Spanish" y "English" ya se están empezando a dar de una manera significativa.

M: No entiendo bien por qué dices que las conexiones entre español e inglés de manera no se dieron antes.

Tipos intelectuales

G: Por ejemplo, en California hay unas comunidades hispanas [de números] muy importantes que en una o dos generaciones van [posiblemente] a tener sus portavoces intelectuales. Como una emigración, siempre han estado ahí, pero no tal vez con una presencia fuerte...

M: Yo mencioné antes algo en relación a la formación latinoamericanista. Pero yo creo que esto tenemos que pensarlo en relación a la cosa latino/a o chicano/a. Y es cierto que antes del 90 no había intelectuales como José Saldívar, Chela Sandoval, Angie Chabram-Dernersesian, Ramón Saldívar, Norma Alarcón, y ahora gente más joven, el puertorriqueño Ramón Grosfoguel, Agustín Lao Montes, Juan Flores, de la generación anterior. Claro como los estudios chicanos empiezan en los 70, entonces recién hacia finales de los 80 empiezan a aparecer estas figuras intelectuales fuertes. Y esto sería interesante verlo en relación a los movimientos migratorios. Es decir, ¿cuál sería la historia de migraciones entre México, Puerto Rico y Cuba, los tres ejes principales, y los Estados Unidos? Después la cosa ya se dispersa, cuando uno se sale de ahí. Y éstas serían las comunidades [migratorias] importantes, mexicano-americanos, puertorriqueños en el área de Nueva York, cubano-americanos, etc. Aquí sí ha cambiado muchísimo. ¿Quién estaba antes? Habría escritores como Rudolfo Anaya.

G: Estoy intentando pensar, por ejemplo, una figura como la de Cornejo Polar, con toda la importancia que tiene, es decir, viene de paso, dentro de una compaginación

profesional, se radica en los EEUU, pero no tiene comunidades peruano-norteamericanas en las que asentarse y es por eso que siempre está como mirando hacia las afueras de la nacionalidad en la que está trabajando y desarrollándose. Y esto tiene que traer cierta tensión [para algunos o muchos de los que están bajo el signo de "Spanish/Hispanic" en este país].

M: Exactamente. Es bien interesante.

G: Esa es una cierta tensión de eso que se llama "Spanish." porque "Spanish" es y no es lengua, cultura, literatura, es y no es producto autóctono, es lengua extranjera y también nacional, intersecciona con lo latino pero también con lo anglosajón. [Y] como que no estaba en el horizonte intelectual, digámoslo así. Es decir, no se va a ver a un intelectual hispano hablando en la televisión. Tal vez se empiece a ver.

M: Sí, pero todavía no es el momento.

G: Eso de "Spanish" está creciendo, pero vamos a ver qué pasa con ese crecimiento. Porque a lo mejor está creciendo un interés por la lengua en bruto y vamos a ver si las instituciones lo van a potenciar. El otro día me decían que en University of Massachusetts las secciones de la mera lengua de español crecieron hasta 160. Entonces claro la administración tuvo que cortar eso, porque la cosa empezó a crecer de tal manera que se puso imposible. Vamos a ver si las instituciones se van a intentar amoldar. Dudo mucho que [las condiciones de trabajo] las vayan a equiparar a secciones de inglés. Van a intentar contener eso, pero si se sale demasiado de lo imaginable, van simplemente a cortar programas. Y finalmente "Spanish" es fundamentalmente América Latina, pero una América Latina migrante que está viniendo, y no sólo que viene sino que viene y va.

M: Habría dos tipos de fenómenos. Uno sería el aludido con el nombre de Cornejo Polar que mencionaste antes. Es decir, sería el intelectual formado en América Latina que viene aquí y que forma una comunidad de latinoamericanos y se sigue estudiando [exclusivamente a] América Latina. Se puede decir que algo semejante pasa con los [sectores] peninsulares. Segundo, tendrías la gente que se formó aquí. Es decir, como Silvia Molloy o Doris Sommer, que son latinoamericanistas no importa tanto que sean nacidas o no en los EEUU, lo importante es que no tienen la vinculación con Perú o con América Latina que tenía Cornejo Polar. Este estaba allí y viene aquí. Estas están aquí y van allá pero regresan. Tercero, habría la emergencia del intelectual latino/a o chicano/a que no es ni una cosa ni otra. Y el cuarto punto, ya no tendría que ver con la emergencia y distintos grupos de intelectuales, sino que tendría que con el crecimiento en bruto de la lengua, lo que decías de Massachusetts. Es decir, ¿por qué de pronto el español como lengua empieza a ganar un terreno, que se lo empieza a quitar al francés, alemán, italiano, ruso, etc.? Bueno, hay varias explicaciones, pero ya no son las explicaciones del tipo de los años 70: ¡ah, los estudiantes estudian español para que pasen los cursos con facilidad! No, el español [ahora] es necesario [en este país]. Es decir, el español se integra, como lengua, a la economía en el sentido amplio del país. Ahora lo que habría que tener en cuenta, y éste sería un quinto elemento, es que a pesar de ese crecimiento cuantitativo, [el] español no tiene todavía el espacio de legitimidad cognitivo, filosófico, epistémico que tienen lenguas como el francés o el alemán. Esto es importante y esto viene de lejos, lo que yo llamo las tres degradaciones del español, la segunda modernidad o el siglo de la Ilustración (XVIII), el reto [implícito en una nomenclatura que no hay que perder como es la del] "tercer mundo," y el estatus [más o menos oficial] de lengua minoritaria en los Estados Unidos.

G: Este sería el reto. Esta casi sería la agenda de trabajo de este comienzo de milenio: Intentar aprender de las generaciones que nos han precedido y darle para que ese crecimiento no se dé en meros números, sino que tenga un impacto significativo en cuanto a agendas de investigación y trabajo. Y que todo eso que se engloba bajo "Spanish," y tal vez haya que seguir usando el inglés, no esté allí, en algún sitio distante, que no sea aquí. Tal vez sería esa la cuestión.

M: El problema que yo veo es el siguiente. Creo que lo que estamos asistiendo en el siglo veintiuno no es necesariamente un proceso en donde el español vaya a adquirir una paridad de valor epistémico, digámoslo así, con [los rivales más cercanos como] el francés o el alemán, sino al contrario. Yo creo que el francés y el alemán van a perder terreno, y [van a] estar [así] más parejos con el español, pero por pérdida de ellos, frente al inglés, y no por ganancia del español. Pues yo creo que el francés y el español tienen su cierto espacio de legitimación, y bueno, ésta es la historia (oficial) de la modernidad. Pero en este momento, no es solamente que se pierde [un] número de estudiantes de francés y de alemán, es que el francés empieza a perder terreno en la medida en que es, así como las grandes producciones intelectuales influyentes eran en francés o alemán, hoy [se trata del] inglés. [Es decir], ¿qué están produciendo hoy Francia o Alemania que tenga la fuerza de lo que produjo en los años 60-70? Y resulta que el inglés está siendo utilizado cada vez más por gente de Francia, Alemania, América Latina, etc. Aquí habría que pensar que hay una rearticulación donde el inglés gana terreno; pero ya no lo gana como lengua nacional, sino como una lengua internacional. Y esto es bien interesante, porque tiene que ver cómo se está dando a distintos niveles la etapa post-nacional. Y hay que pensarlo cómo se da en la lengua. Es decir, ya no podemos pensar las lenguas unidas a la

nación.

Escuelas, modos y modas de pensamiento

G: Volando se han ido los estructuralismos, los postmodernismos, los postcolonialismos, los estudios culturales, los debates sobre el canon, ¿o no se han ido todavía? ¿Ves estas problemáticas coleando y con agarre ahora mismo?

M: No podría hablar por un montón de gente que está haciendo este tipo de cosas. A mí no me agarra ya. Pero veo que se siguen haciendo conferencias, se publican libros, etc. ¿Cómo lo podría decir? Creo que la problemática de la globalización en distintas disciplinas ha llevado todas estas discusiones del canon, postcolonialismo, postmodernismo, etc., a otro terreno. Lo que veo hoy por ejemplo es que la discusión post-colonial se ha quedado atrás de alguna manera. Se ha quedado demasiado dentro de los departamentos de inglés y ligada a la literatura. Diría que hay un sector muy importante del pensamiento post-colonial de este tipo. Y esto creo que esto ha perdido mucho terreno y mucha fuerza. ¿Por qué? Porque ese discurso postcolonial vino a reemplazar [cierto agotamiento] del discurso postestructuralista dentro de los estudios literarios. Y eso me parece que ya no funciona, [aunque como digo] se publiquen libros, se den puestos [de trabajo], se sigan proponiendo cursos y conferencias. Y éstos son importantes en la medida en que introducen una problemática que [en] los departamentos de inglés no estaba. Pero creo que ya no tiene [una gran] fuerza intelectual. Es decir, no están diciendo ya nada nuevo. La discusión del canon a mí me parece que también, los estudios literarios que fueron tan fuertes en los 70, perdieron fuerza. Y creo que perdieron fuerza porque no supieron rearticularse como disciplina. No es que la literatura esté muerta, ¡ni mucho menos!, la literatura se sigue produciendo, pero el problema no es la

literatura sino los estudios literarios, ¿no? Creo que los estudios literarios no supieron rearticularse en concordancia con las nuevas exigencias y problemáticas que aparecían en la sociedad. Y se quedaron muy presos de la tiranía del texto. Y hoy creo, digamos, eso de hacer del texto el fin de los estudios literarios ya no tiene sentido. Es decir, el análisis del texto tendría que ser, para mí, un proceso de laboratorio para [así] reflexionar sobre un problema, pero que el problema no es el sentido del texto. Entonces, ahí toda la discusión del canon en relación a los estudios literarios perdió vigencia. Y creo que el canon pierde vigencia en la medida en que se desarma lo que sostenía el canon, que era o bien las culturas nacionales o bien la civilización occidental. En la medida en que esos supuestos empiezan a ser cuestionados, entonces también la cuestión del canon [se debilita]. Pero está más complicada la cosa. Se desmonta igualmente el proyecto de los estudios disciplinarios mismos, ¿no? Que era estudiar los textos pero también estudiar una historia de obras maestras u obras canónicas, más que de procesos o de interacciones lingüísticas. Esto habría que pensarlo un poco más. Respecto a los estudios culturales, y voy a decir algo en este congreso de LASA, hay que distinguir entre la dimensión institucional y la dimensión epistémica. La primera, la institucional, bueno, está bien, hay que jugarse [la baza en ciertos momentos] con los estudios culturales. ¿Por qué? Porque son un espacio que permiten desafiar las estructuras disciplinarias. Y en ese sentido son [posibles] espacios de apertura. De modo que institucionalmente está[n] bien. Ahora bien, yo no veo una relación de uno a uno entre la dimensión institucional y la problemática epistémica de la que se ocupan los estudios culturales. Aquí hay otra cuestión. Entonces, fíjate, toma los 50 y 60. ¿Qué pasa en Inglaterra? La nueva izquierda, la necesidad de educar a la clase obrera, la creación de la Open University, David Hackett escribe sobre "literacy," y ahí se arman los estudios culturales. [Estos salen] de una necesidad de

renovación de la nueva izquierda. Inglaterra ha perdido la India, las colonias se le están yendo al diablo, etc. Entonces hay una [coyuntura muy tensa]. ¿Qué pasa en América Latina en la misma época? Bueno, hay la necesidad por un lado de la crítica de cuestionar la modernización y el desarrollismo y la necesidad de hacer planteos descolonizadores. Ahí no surgen estudios culturales. Aparece la nueva izquierda. ¿Qué pasa en los EEUU en estos mismos años? El movimiento de reivindicación de los derechos civiles (civil rights movement). Y no aparecen los estudios culturales. Estos llegan después traídos de [la mano de] Inglaterra. Entonces, ahí diría yo que están las problemáticas. Entonces lo que me parece a mí importante epistémicamente, políticamente, etc. no son los estudios culturales [per se], sino lo que ha dado el movimiento de reivindicación de los derechos civiles en los EEUU. ¿Qué es lo que ha dado este movimiento? Los estudios de mujeres (Women's studies), los estudios de sexualidad (Gay studies, Queer studies), los estudios de raza y etnicidad (Race and Ethnicity Studies, Afro-American Studies, Asian-American Studies, Chicano studies, etc). Y aquí sí hay una unión muy estrecha entre el tipo de conocimiento que se quiere producir y el efecto político-ético que se está buscando. En cambio los estudios culturales, desde un punto de vista epistémico, yo los veo todavía como [un empeño] interdisciplinario, pero dentro de la epistemología de la modernidad de [separación de] sujeto-objeto. Es decir, no hay una vinculación fenomenológica entre el practicante de cultural studies y la exigencia de [una] inserción política del conocimiento que hay, o puede haber, en estos otros tipos de conocimiento (Women's studies, Queer Studies, etc.).

G: ¿Esto no tiene que ver con que el origen institucional de la universidad privada en este país, con especial atención a las más poderosas (Stanford, Duke, Yale, etc.), surgen de la buena voluntad de un millonario?

M: ¿Y cómo se vincularía esto con los estudios culturales o con otro tipo de estudios?

G: En el sentido en que la estructura universitaria a nivel nacional de los EEUU, aun contando con unas estructuras estatales [que] tremendamente erosionadas, cuenta con un pasado o una longevidad relativamente corta. Es algo así como si la criatura universitaria haya empezado a andar, y al mismo tiempo está vinculada a un dinero [privado] que tal vez no pueda permitir tener una implantación social de mayor amplitud.

M: ¿A la manera de la Open University? Sí, claro estas universidades serían más bien como Oxford o Cambridge.

G: Se están colando ahora en estos espacios universitarios más o menos cerrados, y funcionando con un dinero privado, unas aves raras intelectuales, llamémoslos intelectuales "étnicos," a las que no se esperan. ¡O tal vez sí! ¿Quién sabe? Y esto está creando un tanto de tensión.

M: Tensión y apertura. Esto sería interesante pensarlo [con más cuidado], porque no creo que esto esté pasando en Cambridge y Oxford como está pasando en [algunas] universidades privadas por aquí [en los EEUU.]

Las posibles transiciones e incertidumbres de un nuevo siglo

G: ¿Qué te parecen los comienzos del siglo veintiuno? ¿Estamos viviendo un momento brillante, prometedor, desordenado, incierto, o es la academia un páramo de escasísima creatividad? Wallerstein nos cuenta que el mundo que conocemos está llegando a su fin (*Social Science for the twenty-first century, the end of the world as we know it*). Rorty

vislumbra una situación donde los EEUU van para abajo ("Looking backwards from the year 2096," *Philosophy and Social Hope*, p. 243-251). En lo que conozco a Walter Mignolo, nunca lo he visto pesimista. En tus libros no hay nunca ningún poso melancólico. Sin embargo, ¿cómo ves la creatividad intelectual a principios del XXI? Lo comento porque a mí colegas me han comentado que no es un momento especialmente brillante a nivel académico. Tal vez estemos en los coletazos del momento fuerte de los 60-70 y aún seguimos tal vez ahí y como que no se da una eclosión. Y no sé si debemos incluir a las humanidades. Al hablar con colegas que evalúan proyectos de investigación, te cuentan que es un momento, no sé si llamarlo triste [o apagado], pero sí de una creatividad diluida. ¿Es esta tu percepción?

M: Digamos la cosa es un poco como lo dicen Wallerstein y Arrighi. Es decir, estamos en el fin del mundo tal y como lo conocíamos. Y esto sería un poco lo que se está planteando Arrighi. Dentro de la historia del capitalismo, tenemos una serie de cambios de hegemonía. España no la incluyen mucho, pero en fin. Holanda, Inglaterra, EEUU, etc. éstos sí. Y ahora se está viendo una cerrazón de centro hegemónico y la apertura de un nuevo ciclo que sería tal vez China. O mejor dicho, la rearticulación del capital en Asia. Y esto, claro, es muy incierto porque el pasado, es decir, la historia del capitalismo en Occidente [tal y] como la cuenta Arrighi, no quiere decir que el modelo se repita necesariamente y que China sea el nuevo centro hegemónico que vaya a reemplazar a EEUU. Entonces nos encontramos con la incertidumbre de esa etapa de transición. Por otro lado, está la crisis económico-financiera que es inédita, porque es la primera vez que se tiene que lidiar con las finanzas a nivel internacional. Están apareciendo nuevos actores sociales. Y no solamente grupos de protesta en Porta Alegre, Génova, Washington, etc. Aunque también es cierto que se están dando manifestaciones de protesta muy grandes a

una escala mundial. Pero diría que están apareciendo también actores estatales muy fuertes. ¿Qué es lo que estoy diciendo? Según la explicación de Arrighi, hay un centro hegemónico, otros países tratan de imitarlo, se disminuye el poder de ese centro hegemónico, no porque quieran hacer la revolución, sino porque quieren hacer lo mismo, pero mejor. Entonces, en los últimos 500 años, venía un país y tomaba el liderazgo. Ahora es como que la cosa se diversifica, ¿no? Uno puede imaginarse que en los próximos 50 años la hegemonía podría volver a la Unión Europea, aunque no lo creo, si bien es cierto que seguirá siendo un actor importante, EEUU, aunque pierda hegemonía, va a seguir siendo un actor importante por varios años más, quizá un siglo, va a aparecer una nueva fuerza en China, Japón se va a reestructurar. No sé si los países árabes, con la cuestión del petróleo, no se rearticulan y aparecen [con una renovada unidad]. Entonces, hay muchos [factores posibles]. Parece que muchas fuerzas capitalistas van a aparecer en el futuro y que tal vez fuercen [una situación en la que] no haya más un único centro hegemónico. Que haya cuatro o cinco centros hegemónicos en pugna no quiere decir que el mundo vaya a ser mejor. Ni mucho menos. Pero creo que esto es una posibilidad que hay que pensar. Y eso para mí tiene mucho que ver con el conocimiento. Y aquí estamos [de nuevo] con la cuestión del capitalismo y el conocimiento, o [mejor dicho] con la geopolítica [capitalista] del conocimiento. Creo que la crisis que tus colegas y la gente está sintiendo, se trata de una crisis de conocimiento que está relacionada con la reestructuración del capital. Y el conocimiento ya no se espera que va[ya] a venir de las universidades de Europa o de EEUU, a pesar de las migraciones [a ellas], sino que así como se rearticula el capital en las distintas zonas del mundo, se va [igualmente] a rearticular la institución y la producción de conocimiento, que no necesariamente va a seguir pensándo[se] a partir de [los supuestos de] la Ilustración europea. Por ejemplo, está

la manera en que se está relejendo el Corán, la manera en que se está rearticulando la intelectualidad árabe en relación al Occidente, la manera en que está ocurriendo lo mismo en China, o en India. Y para mí, un ejemplo de esto en América Latina, aunque de menor fuerza en relación al mundo árabe, sería [la dimensión indígena]. Este Congreso de LASA incluye una charla con Luis Macas, un líder indígena que fue presidente de la CONAIE (Confederación de nacionalidades indígenas en el Ecuador), fue también diputado de la nación, [naturalmente] lo metieron preso y ahora es uno de los tres líderes de la Universidad intercultural. Entonces ¿qué es la universidad intercultural? Es una universidad abierta a todo el mundo pero hecha por los indígenas. Entonces, los títulos que otorgan no son de filósofo sino de "yatiri," y entonces en cada carrera tienen [su] nombre [indígena]. Entonces uno puede decir, esto es un chiste. Lo es y no lo es, porque es una cosa muy fuerte. Ellos no es que quieran hacer una universidad con conocimientos indígenas. No. Los conocimientos occidentales en agricultura o filosofía no los podemos ignorar. Pero la perspectiva de articulación de esos conocimientos a la vez que se rearticula una tradición de conocimiento que fue cortada continuamente por la [perspectiva occidental/ista]. Imagínate que ocurra desde el árabe, desde el hindú, desde el chino, etc. O sea en todos estos lugares en vez de dejar que venga la universidad renacentista, la universidad humboldtiana, etc. y copiar sus modelos. Ahora dicen, bueno, un momento, Vds. nos han hecho una serie de cosas durante los últimos 500 años y ahora no nos podemos sacar esto de encima...Y veo en EEUU la cosa de los estudios étnicos, de género, etc. que serían en cierto sentido el equivalente en EEUU de la universidad intercultural en Ecuador o de lo que puede pasar, o me imagino que va a pasar, en el mundo árabe, o Asia. Entonces, en este sentido creo que sí que hay un momento de desesperanza [e incertidumbre y como que algunos no pueden o quieren encarar esta

realidad más amplia]. Y creo que la manera en que se recibió el *Empire* de Hardt y Negri es sintomática de la necesidad de la novedad. Este libro de Hardt y Negri les da a los intelectuales estadounidenses posmodernos, o intelectuales posmodernos de otras partes del mundo, el respiro. Vendrían a decir algo así como que: ¡Acá está lo nuevo! Y sí, estoy de acuerdo, que acá hay lo nuevo pero que este no es el camino para el futuro. El libro es muy importante, pegó, pero se trata de un libro que cierra más un ciclo. Y en este sentido me reafirmo en un cierto optimismo. Creo que se está reestructurando el capital y al mismo tiempo esto va a venir acompañado de una reestructuración total de las formas de conocimiento y cómo la epistemología de la modernidad fue dominante y ya no [lo es.] Y en este sentido yo sigo creyendo en la razón fronteriza, lo que doy en llamar "border thinking." Ahora lo veo más claro que hace dos años cuando terminé el libro. Antes lo veía como una nebulosa, pero cada día que pasa me doy cuenta que esto no esto no es una cuestión de la aparición de un intelectual aislado en Marruecos, o en Egipto, etc. sino que se trata de una fuerza [mucho mayor] que [ya] se está dándose en la reestructuración del capital y cómo la reestructuración del capital está reorganizando a su vez la geopolítica del conocimiento.

Geografías imaginarias y mutantes centros hegemónicos

G: En relación a las posibles geografías imaginarias venideras, parecería que tendría que ver más bien con un momentáneo policentrismo del capitalismo. No habría un centro dominante, sino una red de posibles [lugares] aspirantes a [convertirse en] centro que compiten entre ellos y que generan, cada uno de ellos, sus propuestas de conocimiento.

M: Un posible escenario es el de Giovanni Arrighi, que sigue, digamos, [el formato de] historia lineal. Es decir, ahora viene China y reemplaza a EEUU. Otro posible escenario es efectivamente éste que señalas, un momentáneo policentrismo. Y la dificultad que tiene Arrighi, que es muy moderno en última instancia, para pensar este escenario es la dificultad que tiene el pensamiento moderno y posmoderno de pensar el espacio. Porque el policentrismo significa [algo así como que] miremos lo que está pasando en el espacio simultáneamente y no quién sucede a quién en el tiempo. [David] Harvey, empieza un poco en su último libro *Spaces of Hope* (2000), dentro de este grupo de modernos-posmodernos, a hacer algo de esto. Por ejemplo, la geografía del Manifiesto ya es una llamada de atención de tipo: ¡Pensemos el espacio! Lo que ocurre es que no sé si dará la revolución del proletariado, pero lo que sí se da es la reestructuración del capital como policentrismo. Sería una especie de rearticulación después del estado-nación, la modernidad y el progreso, de lo que era la Edad Media en el mundo, donde estaban lugares como China, Bagdad, Génova, etc. como centros de poder económico.

G: Este nuevo medievalismo de múltiples centros, con mayores o menores conexiones entre ellos, ¿sería para ti el escenario más sugerente, el que a ti más te gustaría?

M: No es que yo quiera esto, o que me guste, es que éste me parece un escenario posible y que tenemos que pensarlo.

Policentrismo o la no pertenencia a mundos totalizantes

G: Sí, de acuerdo, si bien es cierto que tu trabajo, al menos tal y como yo lo veo, repudia todo intento de visión totalizante, venga ésta de donde venga. Y tal vez, Hardt y Negri

siguen intentando algo de esta totalización, que sigue gustando a cierto tipo de intelectual.

A ti desde luego esto no te gusta nada.

M: Sí, exactamente. En ese sentido, sí. No es que me guste o me deje de gustar un mundo que vaya a ser así o asá. ¿Cómo te lo puedo decir? Es que yo no pertenezco a ese mundo [de visión totalizante.] Es decir, no puedo ver el mundo como lo ven Hardt y Negri porque yo no pertenezco a ese mundo, a ese imaginario de la totalidad que se olvida del resto. Porque ¿qué hacen Hardt y Negri? ¡[Van] desde Roma y el Imperio Romano a los Estados Unidos y como que el resto no hubiera hecho nada por la historia, como si el resto del mundo no existiera! Lo que quiero decir es que este pensamiento moderno o postmoderno, que también está en Arrighi, no les permite pensar espacialmente, ni en [relación al presente ni en relación al] pasado. Es decir, ¿qué pasaba con Rusia en el siglo XVIII? ¿Y con Japón en el siglo XIX? ¿Y El mundo árabe en el XIX cuando se están dando esos cambios de centro hegemónico, según el modelo de Arrighi. ¿Qué pasa con el resto del mundo? El cambio de hegemonía no es [sólo] que Estados Unidos le quitase la bandera a Inglaterra, es que se movió todo el mundo. Todo el mundo se puso en movimiento y entonces si vos pensás el pasado así, podés imaginar que un posible escenario es lo que tú llamas policentrismo.

Los veinte muchachos jugando a la pelota en el patio de recreo

G: Siguiendo con esto. Estos intelectuales van al patio de recreo y se concentran en lo que hace el muchacho más fuerte. Hoy es Tony, mañana es Pepe, pasado mañana, es otro.

Y Walter Mignolo diría, de acuerdo, Tony, Pepe, etc. Pero ¿qué pasa con los 20 muchachos restantes que están ahí jugando a la pelota?

M: Exactamente. Los grandotes y los flaquitos ya que Pepe no es sólo Pepe sino el resto de los 20 muchachos. Y ¿qué pasa cuando Pepe se rompió la pata? Pero no diría que esto es única y exclusivamente algo propio de Walter Mignolo. Diría que ésta es la perspectiva de los intelectuales que se han formado en ciertos tipos de márgenes. Sean mujeres, blancas o de color, sean indígenas, árabes, hindúes, etc. Es decir, la cosa de [Dipesh] Chakrabarty, por ejemplo. A un historiador francés no se le ocurre esta problemática de la geopolítica de la historia. Chakrabarty no lo llama así, pero para mí está muy claro que se trata de una geopolítica del conocimiento. De modo que diría que sí, que los intelectuales de algún tipo de margen, o borde, son más sensibles a mirar a ver qué pasa con los otros 19 chicos que están jugando a la pelota alrededor del grandote, porque los intelectuales de los márgenes son, somos siempre uno de estos 19 chicos, no somos Pepe o el grandote de turno.

Desnaturalizar la pretendida naturalidad de las prácticas de conocimiento

G: Y esto es lo que le comentas y criticas a [Pierre] Bourdieu, cuando dice que él va a una cierta tradición de pensamiento "con toda naturalidad." Hay cierta forma de pensar con naturalidad o naturalmente, que crearía escasas fricciones, y tú ahí no estarías. Walter Mignolo estaría siempre en las fricciones con esa pretendida naturalidad, tanto con sociólogos, historiadores, filósofos, etc. Y para ti la cosa estaría en intentar pensar las fricciones --o tensiones, o desubicaciones-- de esta presunta naturalidad.

M: No [estaría ahí], efectivamente. El punto de partida es claro. Cuando vos venís de cierto tipo de margen, vos te das cuenta que tenés desventaja para llegar a ser un sociólogo como "naturalmente" se puede llegar a ser un sociólogo en Francia, o sea como yo aprendí de Lewis R. Gordon, un pensador negro ubicado en Brown University, quien me dijo, "lo que pasa es que los negros, los chicanos, etc. siempre tienen que trabajar el doble." Y esto me lo dijo ya en el 75-76. Esa conciencia de que tenés que trabajar el doble es un poco lo que te marca "naturalmente" la diferencia. ¿Y cómo se compensa esta "desventaja"? Una manera sería decirse, "yo no quiero ser sociólogo como Vd." Yo quiero pensar cierto problema de otra manera. Son las "artimañas del débil," como diría Josefina Ludmer, con respecto a la [situación de la] mujer. Y si quieres volver a la pregunta anterior del "juego" intelectual, esto es un poco esto. Pero no ya como cosa personal, sino como se están dando [al mismo tiempo cosas tan importantes como son] las estructuras de poder y la reproducción del poder intelectual.

G: Sí, claro, no se trata de decir yo, como individuo, soy el patito feo, sino que son colectividades enteras las que están involucradas en este "juego."

M: Exactamente. Son estructuras de poder que yo las percibo a mi manera no como un patito feo y solo, sino que hay mucha gente que está en las mismas condiciones.

Los triángulos de las Bermudas y algunas geografías académicas de la cosa "spanish"

G: Y siguiendo del hilo de las geografías imaginarias anteriores, ¿cuáles serías las geografías imaginarias, no quiero llamarlo triángulo (de las bermudas) entre la cosa académica y "Spanish"? Porque aquí entraría el triángulo de América Latina, las

comunidades hispanas en los EEUU y una Europa a través de la península ibérica, si bien grandemente debilitada ésta última dimensión. ¿Es sólo la inercia la que vincula "Spanish" a los departamentos de Romance Studies en los USA?

M: Bueno, creo que los departamentos de Romance Studies responden a un modelo geopolítico del conocimiento que ya no tiene vigencia. Está complicada la cosa, porque habría que pensar qué significa la romanística en Europa, y qué significa eso de "Romance Languages" en este país. Las lenguas romances aparecen [como cosa académica o de estudio oficialmente cuando] se forma la Asociación de las Lenguas Modernas (Modern Language Association), al arrinconar el estudio de las lenguas clásicas, el griego y el latín. Y ¿estas lenguas romances qué son? Son las lenguas coloniales del sur de Europa. Es decir, es recién a partir de la Segunda Guerra Mundial que aparecen otras lenguas "extranjeras." En estos momentos no tengo la cronología precisa, y no sé al respecto del ruso, pero [creo que no me equivoco] si es por entonces cuando aparecen el árabe, el chino, etc. vinculados con los estudios de área (Area Studies). Entonces la cosa es amplia en el sentido que habría que pensar qué rol y qué espacio ocuparon los departamentos de Romance Studies en los EEUU y qué sentido tiene hoy mantener lo que en realidad fue la división entre el Norte y el Sur de Europa. Está complicado porque Francia está en el medio. Habría que pensarla más esta pregunta. Pero para simplificar diría que habría que pensar en qué significó la rúbrica de los "Romance Studies" en el momento en que las lenguas y culturas nacionales son lo suficientemente importantes como para que ameriten su estudio. Mientras que hoy estamos en un momento en que el post-nacionalismo, roto por la emigración de los últimos 30 años [que nos tiene que llevar a otros lugares].

G: ¿Lo del triángulo de las Bermudas te parece comprensible, o creíble?

M: ¿El triángulo sería el formado por los hispanos aquí en los EEUU, América Latina y España?

G: Sí, ésta última dimensión peninsular [vendría a ser] una cierta dimensión disidente de, o a la cola de, [cierta visión de] Europa. Aunque ahora con esto del mercado común europeo, [tal vez la cosa esté cambiando]. Y añado una anécdota. Estuve recientemente de visita en Georgetown University y resulta que los estudios germánicos, que son cosa distinta del Departamento de aprendizaje de la lengua alemana, es quien se encarga de gestionar la inserción del imaginario de la península ibérica, dentro de la macrounidad unificadora de los estudios europeos. Y esto es con la colaboración de un dinero alemán multinacional y con el apoyo de la Monarquía española. Y el impulso está claro por intentar "europeizar" a la península ibérica de cierta manera. Es decir, por de pronto [esto quiere decir] distanciarla de América Latina. Es decir que el mundo mediterráneo tiene que mirar para arriba del globo y actuar como marco de contención de otras fuerzas. Como si la península ibérica fuera un puente de control y peaje de tránsito intercontinental.

La América latina de principios del siglo veintiuno ya se parece bien poco a la América de Bolívar o la de Martí

M: Sí, esa sería una manera de ver cómo se está rearticulando la ideología nacionalista en las regiones económicas. Entonces, las lenguas nacionales pierden terreno en el sentido de que hay una entidad, que es la Unión Europea, que está más allá del francés, el español, etc. Por otro lado, creo que América Latina se está desgajando cada vez más. México pasa junto con Canadá a [la zona de influencia de los] Estados Unidos. Se da la misma cosa

con el español, el inglés y el francés en las ex-colonias. Por otro lado, tienes el Mercosur. Por otro lado está la zona andina, donde la educación indígena bilingüe quechua-aymara es cada vez más fuerte. Es lo mismo que en Guatemala, donde ya no es sólo el español sino que son las lenguas indígenas. Y bueno, luego la cosa de [Vicente] Fox, la nueva zona económica que va desde Puebla a Panamá. O sea que América Latina parece desintegrarse. Entonces el triángulo de las bermudas puede ser que sea una imagen válida hasta el siglo XX, pero el siglo XXI la está desarmando por todas partes.

G: Anoche hablaba con un colega de lo problemático de la situación en la Argentina. Y no sólo desde el punto de vista económico. La prensa norteamericana ha estado criticando a la nación en su totalidad, como si fuera un mal nacional que hubiese que extirpar del continente. La zona andina parece que se está dejando caer...

M: La zona andina está bajo el plan Colombia que lo agarra todo, incluso la zona amazónica brasileña. El plan Colombia agarra toda la zona andina que puede llegar a extenderse. Entonces, es otro tipo de desarticulación porque la zona andina tiene los fumigadores y los militares. Y ya se tiene conciencia, lo hablaba con gente que viene de Colombia, que ya hay un gran entusiasmo por parte del Gobierno por acabar en un par de años con la guerra, la guerrilla, con los narcotraficantes, etc. O sea, que es un Vietnam lo que de pronto se está viviendo. De modo que hay muchas cosas que están pasando y América Latina está convirtiéndose en otra cosa. América Latina ya no es la América Latina de [Simón] Bolívar, o "nuestra América hispana" de [José] Martí, etc.

Adjetivaciones, procedencias, contribuciones, continuaciones, disposiciones de un proyecto intelectual

G: ¿Qué se podría decir que tuviera sentido (procedencias, disposiciones, proyecciones) de tu proyecto intelectual? Si yo tuviera que ponerle adjetivos al proyecto intelectual de Walter Mignolo se me ocurrirían los siguientes: sería diferenciador o rupturista con respecto a modelos homogeneizantes sean éstos cuales sean (Occidente, Eurocentrismo, totalidad, etc.); sería "relativista" respecto a todos los modelos unívocos o universalistas de desarrollo y progreso; sería antagónico a todos los "monos" (monoteísmos, monologismos de centros hegemónicos...); sería anti-esencialista, anti-universalista, circunstancial o dado a la contingencia, intolerante con proyectos jerarquizadores o subordinantes, anti-purista con las "purezas" de cualquier tipo (nacionalistas, lingüísticas, etc.); sería también "arqueológico" o dado a la relegitimación de memorias despreciadas, el legado colonial, lo "indígena," con una especial atención a América Latina, etc. ¿qué te parecen éstos? ¿Qué más se podría añadir?

M: Esto que dices sea tal vez exagerado. Eso lo dices tú, no yo. Yo lo vería de una manera más simple. Es decir, diría que lo que estoy haciendo, y quiero seguir haciendo, es contribuir a [unas ciertas] genealogías de pensamiento que emergieron como una crítica a las formas de conocimiento de la modernidad/colonialidad. Entre éstas, estarían las genealogías cercanas, que sería el pensamiento en América Latina, desde la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación, la influencia de [Franz] Fanon, etc. Y yo vería mi propio trabajo como una continuación de esto. Y a través de esta genealogía, porque ahí está evidentemente la lengua, porque se trata de un pensamiento que se ha hecho en español o en portugués, pero no el español o un portugués no de España o Portugal, sino

de las colonias, o mejor las ex-colonias. Entonces, yo querría estar dentro del pensamiento plasmado por estas genealogías. Y esto me permite conectarme con esas genealogías planetarias de esas gentes que en francés por ejemplo en el Caribe, o en inglés en India, o en inglés en los Estados Unidos, como los indios o los chicanos, o los intelectuales negro-caribeños en inglés y francés, que han comenzado a producir pensamiento como crítica a las estructuras coloniales del mundo moderno. Yo vería simplemente [mi trabajo] como una contribución y una continuación de esto, que, aunque se pueden encontrar otros antecedentes, se da ya a partir de los años 60-70.

Evitar dejarse atrapar por la genealogía occidental, levantar la mano desde la diferencia colonial

G: ¿Sería acertado decir que tu quehacer intelectual siente predilección por las disposiciones anti-sistemáticas, anti-metódicas? Después de Stanley Fish, no me atrevo del todo a llamar tus disposiciones "anti-disciplinares," si bien es cierto que tu empeño parece ser casi siempre por mostrar las insuficiencias de las formas habituales de conocer, ¿no?

M: Como complemento a lo anterior, diría que lo que sí trato de evitar es no ponerme en la genealogía occidental de pensamiento. No puedo evitarla y entonces ahí dialogo con Bourdieu, Deleuze, etc. pero esto está relacionado con las tretas del débil que decíamos antes, y también está relacionado con algunos de los adjetivos que has mencionado anteriormente. Pero sería un esfuerzo consciente por no dejarme atrapar por la genealogía

occidental. Por un lado, no puedo escapar; pero por otro lado no quiero dejarme atrapar y tratar [única y exclusivamente de] buscar novedades dentro de la tradición occidental.

G: El gesto de Mignolo sería entonces, por lo menos ante la tradición occidental, siempre levantar la mano, y decir que esa (teoría, filosofía, etc.) sería "una" forma de ver las cosas. Habría cosas que aquí no caben. Sería por lo tanto un gesto relativista.

M: Yo no lo llamaría relativista. En *Local Histories, Global Designs* tengo varias páginas entre la diferencia cultural y la diferencia colonial. Es decir, el relativismo sería la diferencia cultural. Pero la diferencia colonial no sería relativismo en el sentido de que habría una serie de estructuras que han sido articuladas por el poder y por la colonialidad del poder. Entonces la cuestión sería levantar la mano y decir, "ah, no, no, pero la cuestión de la política del conocimiento desde la perspectiva del conocimiento desde las ex-colonias es otra; y digamos, la problemática que nos interesa es otra, y la manera de pensar conocimiento e imaginar futuros posibles no son los de [Jurgen]] Habermas, o las de [Pierre] Bourdieu, o las de [Jacques] Derrida o quien fuere." Y bueno, esto fue lo que comenzaron la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación, Fanon, etc. O sea que no es relativismo sino que es levantar la mano desde la diferencia colonial.

G: Pero sí sería relativizar cualquier absolutismo que te quieran imponer.

M: Yo no diría relativizar, sino lo que dice Chakrabarty, provincializar o regionalizar. Porque relativizar te llevaría al relativismo cultural. Sin embargo, lo segundo, [lo suscribiría] absolutamente. Sería una constante vigilancia por regionalizar o provincializar lo que se presenta como totalizante, universal, etc. Ahora bien, lo que es importante es añadir que este gesto debe ser siempre desde la diferencia colonial. No se

trata de regionalizar o provincialiar universalmente, sino dentro de la historia moderna colonial. Ese es el marco. O sea que para mí la historia no comienza en Grecia sino que comienza a fines del siglo XV o los principios del XVI.

El siglo XV. El ineludible punto transatlántico de partida.

G: Entonces el punto de partida, al igual que para Dussel, Quijano y otros, sería el siglo XV. Es decir, el centro de tensión es el expansionismo europeo con una especial incidencia en el proceso de colonización hispano-portuguesa de América. Hablas, dices, "desde las ruinas amerindias y los fragmentos europeos" (*Local Histories, Global Designs*, pp. 149-170), y es aquí donde insertarías los Estados Unidos a través de [lo que podemos dar en llamar la] latinidad. ¿Ves el "juego" --o la tensión fundamental-- entre la formación de las unidades grandes (corrientes intercontinentales, dimensiones imperiales, espacios transatlánticos) y la formación de las unidades pequeñas (las pautas, criterios, tradiciones nacionales/nacionalistas)?

M: Miraría en los bordes. Es decir, lo que digo con los fragmentos y las ruinas es [intentar] ubicar de una manera particular en este caso un tipo especial de borde que está dado entre una población que descende de europeos, pero que no es Europa, no está en Europa, no participa de la misma educación, las mismas condiciones, la misma historia, etc. Y la otra historia, la que ha sido quebrada con la llegada de los europeos. Ese es un tipo de borde, el de las ruinas de la latinidad en el siglo XVI junto, por ejemplo, con las ruinas aimaras. Pero, cuando hablo de latinidad, hay otro borde que es el borde o la diferencia imperial. Y esto es de qué manera la latinidad en Europa misma comienza a ser subalternizada como el sur a partir del siglo XVIII. De modo que la latinidad tiene dos tipos de borde, la latinidad de la diferencia colonial, que sería también el caso de la colonización de Africa,

al incluir a Francia y Portugal, junto a América Latina, y la diferencia imperial que se articula entre latinidad y anglicidad, cuando el protestantismo anglo-germano, el mundo "wasp" de blancura y capitalismo hegemónico, empieza a tomar fuerza como una articulación diferenciada de la latinidad. Es decir, esto serían dos tipos de borde que empiezan a surgir con la constitución de los circuitos comerciales del Atlántico, la enorme transformación económica, ideológica de estos circuitos en el siglo XVI. Entonces la importancia para mí del siglo XVI estaría en esto. Y esto es simplemente una versión un tanto modificada de lo que ya dijeron Wallerstein y Quijano.

La seducción de los márgenes o la búsqueda de las fronteras de todas las totalidades

G: ¿Qué le dirías tú al comentario de que Walter Mignolo está seducido por los márgenes?

M: Yo diría más bien que por la frontera.

G: Algo así como Ulises con las sirenas. Te vas a un contexto histórico, estás buscando los márgenes e intentas, por supuesto no de una forma superficial, encontrar en esos márgenes no sé si llamarlo "el momento de verdad." Es decir, esos márgenes a ti te tienen que dar a ti algo valioso que tú necesitas para usarlo en contra de esa armazón occidentalista.

M: Esto está relacionado un poco con las totalidades que mencionábamos anteriormente en la medida en que lo que trato de escapar es la seducción occidental. Lo del borde o la frontera sería el lugar a donde yo quiero ir, digámoslo así, por lo menos a pasar unos días. Lo que ocurre es que las totalidades siempre cuentan la historia desde el centro y se paran en la frontera. Por ejemplo, la historia nacional por ejemplo, que es el paradigma, cuenta la historia nacional y la frontera es el límite más allá del cual no hay nada. Y lo que yo

quiero es, a la contra, sentarme en la frontera, y si la frontera en este caso es un margen, entonces mirar para el centro y ver qué están diciendo estos señores, y por qué desde allí están viendo esto así, y la gente aquí cómo está viendo aquello. Entonces esto es un poco la fascinación [que me atribuyes]. Ya hemos comentado un poco de los límites que yo le veía al trabajo de Wallerstein y a Arrighi. Pero por ejemplo, en el último capítulo del último trabajo de Arrighi, *Chaos and Government in the Modern World System* (1999), editado juntamente con Beverly J. Silver, dan un paso que quizás no es todo lo que tal vez podrían haber hecho, pero que es muy importante en la medida en que ya empiezan a mirar la guerra del opio desde la perspectiva de China y Japón en el siglo XIX, y no solamente desde la perspectiva de Inglaterra. Entonces lo que me interesa a mí ahí es no ver tanto la historia del imperialismo inglés desde [la visión nacional de] Inglaterra sino [más bien situarse en] esa frontera, que [en este caso concreto] es ese marco de la lucha de poder entre China e Inglaterra dentro del marco de la guerra del opio.

G: Se trata entonces [en tu caso] de mirar a otros sitios [proto-, post-, trans-nacionales, etc.] que comentábamos anteriormente.

M: Sí a otros sitios pero siempre como esos sitios se definen o se configuran [dentro del horizonte más amplio de] la expansión colonial. Eso es crucial.

Las cuestiones, los métodos y los sueños

G: A Mignolo la cuestión del método no parece quitarle el sueño, ¿no? Prefieres hablar de problemas. ¿Cuáles serían en tu opinión algunas de las problemáticas que cercarían los sueños de todos? ¿La diferencia colonial?

M: Respecto al sueño de otros, yo no sé (risas). Yo sé lo que a mí me puede quitar el sueño.

G: Y el método no sería uno de éstos. Si alguien le critica a Walter Mignolo la falta de método, o el uso insuficiente de este u otro método, a ti esto te daría igual.

M: Claro, porque el método es una cuestión práctica para solucionar un problema. Uno tiene que buscar las herramientas y ya está. Así entiendo yo lo [aparentemente grandioso de la apelación al] método. Es cierto que en las humanidades hay ciertos métodos que están probados y que funcionan, como por ejemplo, el entrenamiento que tenemos para determinados análisis de documentos o textos de cualquier tipo. Sabemos también cómo articular el momento de emergencia de un signo con su momento de producción, recepción, etc. Otro sería la construcción de un argumento. Cómo dar la evidencia a una argumentación. Estos son entrenamientos que recibimos y que están ahí. Uno se va al garaje y saca las herramientas que la profesión misma te tiene preparadas. Para mí, la cuestión es el problema. Ahora, yo agregaría esto a lo que decía anteriormente en relación a los estudios culturales. Pero tú me preguntabas qué tocaría el sueño de todos, no habría sólo un sueño, sino que habría muchos.

La caja de las herramientas o que el proyecto epistemológico no se deje sujetar por la institucionalización disciplinaria de esta u otra totalidad.

G: Estaría la caja de herramientas, que tal vez uno se la encuentra por ahí. Es decir, uno no va con la caja de herramientas al auto averiado sino que uno va, en cierto sentido, improvisando la caja de herramientas conforme uno va viendo lo que se encuentra.

M: También sí, hay veces que las herramientas que uno tiene no le sirven bien y a partir de las habidas puede uno construir otras. Es un entrenamiento que ya tenés.

G: [Respecto a la caja de herramientas de Walter Mignolo] has señalado la importancia del perspectivismo en relación a los "lugares enunciativos," el deseo por "una utópica hermenéutica pluri-tópica," la importancia de valorar los aparentes desórdenes de la "semiosis colonial" que no caben nítidamente en los diseños ideales/idealistas imperialistas, la necesidad de la double negación de la temporalidad coincidente ("denial of denial of coevalness"). Intentas atenuar la temporalidad y estás pensando la (simultaneidad) de espacios. ¿Por qué es esto último? Porque creo que si hay algo que te caracteriza es precisamente por darnos unas amplísimas panorámicas temporales, por pura necesidad porque necesitas hacer eso. Sin embargo, no quieres quedarte mucho tiempo en una cronología concreta. Prefieres pensar, dices, la contiguidad espacial.

M: Exactamente. Conexiones espaciales en el tiempo, digámoslo así. Y es por eso que no se trata de la historia de Inglaterra, [lo que a mí me interesa] sino el momento en que la historia de Inglaterra y la historia de China se encuentran en la guerra del opio, o [el momento en que] la historia aimara y la historia azteca se encuentran con la historia peninsular española, pero al mismo tiempo ese encuentro no tiene que ser un mismo año, por ejemplo la coexistencia en un período de unos 30 años de la Revolución estadounidense, la revolución francesa y la revolución haitiana. Entonces el espacio es lo que te permite salir de la historia de EEUU, de Francia, de la historia olvidada de Haití en la medida en que ésta última está conectada con las otras dos. Entonces el espacio te permite hacer estas conexiones espacio-temporales que están prohibidas por la ideología del progreso y la historia lineal dentro de un territorio, que es la nación o la civilización

occidental. Y ahora se me ocurre algo más que se podría añadir a la cuestión o el problema del método, porque yo creo que hay que tirar [ahí] la cuestión de la disciplina. Entonces, las disciplinas empiezan a funcionar [como filtros]. Es decir, no hay una relación de uno a uno entre lo que es la sociología o los estudios culturales y las agendas epistemológicas. La relación se da histórica e institucionalmente. Y yo al mismo tiempo, y esto lo hemos hablado anteriormente, trato también de pensar problemas que no estén, o que no se dejen sujetar completamente, por una disciplina particular. Y tampoco, me interesa pensar "ah, éste es mi proyecto filosófico, sociológico, de los estudios coloniales, culturales, etc." No, [la cosa no va en mi caso por ahí]. Las disciplinas son lugares institucionales. Y son importantes. Hay puestos de trabajo, dinero, posibilidades y condiciones, etc. Pero esto es una cosa muy distinta a la configuración epistemológica y [a] los problemas que uno siente que hay que tratar. Por un lado, yo me puedo pelear institucionalmente para intentar ganar ciertos espacios. Pero por otro lado, el tipo de problemas que a mí me interesa viene, en cierta medida, configurados por las disciplinas, pero no surgen de ellas. Surgen, mas bien, de la necesidad histórica de producir conocimiento con unos determinados objetivos. Entonces, [se trata en mi caso de] no dejarse sujetar por la totalidad ni por la institucionalización disciplinaria que muchas veces se confunde con los proyectos epistemológicos.

Entre medias de lo ideográfico y lo nomotético

G: ¿Qué te parece la dicotomía o antinomia que señala Wallerstein al respecto de lo ideográfico y lo nomotético, expuesta en *Open the social sciences: report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences* (1996) de

Wallerstein et al.? Y aquí tal vez uno podría añadir otras como pasado-presente, civilización y barbarie, etc. Entonces, y corrígeme si me equivoco, el quehacer de Mignolo estaría en ver el doble movimiento de intentar ver lo "viajero," lo globalizante e intentar diferenciarlo por dentro. Es decir, ¿te parece convincente hablar así de la separación entre las ciencias nomotéticas son no-humanísticas y las humanidades son ideográficas?

M: Esa es la configuración filosófico-epistémica del siglo XIX, que de pronto se institucionaliza y entonces ahora tenemos la división entre ciencias naturales y las llamadas ciencias humanas. Humanidades y ciencias sociales formarían las llamadas dos culturas. Y esto, la separación entre nomotético e ideográfico, es todavía lo que está en Wilhelm Dilthey (1833-1911). Y bueno, pero también es el momento de configuración de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades. Pero luego ¿qué pasa con esta trilogía? Entre las ciencias sociales, unas se tiran a las ciencias naturales y quieren ser "bien científicas," como son la economía, la sociología, la ciencia política; y otras, las "blandas," digámoslo así, la historia, la antropología cultural, que tienden más hacia las humanidades. Yo creo que la cuestión aquí sería: primeramente, tratar de pensar en el medio, entre lo nomotético y lo ideográfico. Y entre las otras divisiones que tú has mencionado. Y luego lo que yo intentaría sería rearticular estas divisiones no como fronteras separadas, sino como una interpenetración de ambas; por ejemplo, cuando es la civilización la que inventa la teoría y declara que los bárbaros no piensan o no tienen teoría. A partir de eso lo que se genera es lo que vemos hoy; es decir, los negros tienen experiencia y los blancos tienen teoría, los indios tienen visiones y los blancos tienen ciencia, el tercer mundo tiene cultura y el primer mundo, ciencia, etc. Entonces, lo que falla aquí es un determinado concepto de ciencia, un determinado concepto de

civilización y barbarie. Falla ¿por qué? Porque es una autodefinición de aquel que se llama civilizado y en esa necesidad de autodefinirse como civilizado necesita crear no exactamente un afuera, sino lo que yo llamaría una exterioridad. Exterioridad sería aquí "el afuera" que se ha hecho desde adentro. Y entonces ahí las dicotomías empiezan a rearticularse de otra manera.

Multiplicidad de mundos. La colonialidad del poder, o lo que le faltó a Foucault

G: Pero tú entonces tendrías que hacer los dos movimientos. Por un lado, tienes que articular necesariamente, tal vez porque otros te fuerzan a ello, una dicotomía occidente y no-occidente, Europa y no-Europa, etc. y luego tú tienes que intentar abrir esto desde dentro. Es decir, intentas seguidamente presionar lo ideográfico e intentar ver pluralidad de mundos. ¿Sería correcto esto?

M: No es que yo invente estas dicotomías, es que ya están ahí. No sería del todo correcto, porque lo de la pluralidad de mundos nos volvería luego a lo que hemos hablado anteriormente del relativismo cultural y yo estoy tratando de evitar esto, en la medida en que esa pluralidad de mundos está siempre articulada por la colonialidad. Es decir, y esto es lo que a mí me parece claro, que no es sólo la frontera, o los márgenes, o la pluralidad de mundos, o la multiplicidad de culturas, sino que esta multiplicidad está siempre articulada por la colonialidad de poder, y esta colonialidad de poder tiene determinadas formas de imaginario mediante las cuales se articula la diversidad, por ejemplo, el racismo. El racismo sería uno de los ejes centrales.

G: Una pregunta de clarificación terminológica, ¿en qué se diferenciaría "poder" de "colonialidad de poder," términos que vienen de Quijano? Confieso que no acabo de entender bien lo que parece una redundancia. ¿Por qué hay que añadir "de poder"?

M: El concepto de "colonialidad de poder" es de Quijano. Es una buena pregunta etimológica, digámoslo así. "Poder" no hace falta, con "colonialidad" ya parece que decimos lo que necesitamos. "Colonialidad" ya implica "poder." Puede ser. No lo había pensado. No lo hablé esto con Quijano, pero creo que está un poco así. Yo al menos lo asumí así y no se lo pregunté. Es decir, que Quijano introdujo de hecho, lo que le faltó a Foucault cuando éste habló de conocimiento y poder. Entonces, la colonialidad es un tipo particular de conocimiento que funciona en la expansión económica, en la colonización administrativa, legal, religiosa, etc. y rearticula el poder en torno a la colonialidad. Creo que si lo ves así en relación a Foucault, lo ves más claro. Porque Foucault hablaba de conocimiento y poder, pero éstos siempre dentro de la historia de Europa. Entonces, ¿qué pasa cuando con esa historia de Europa, que se da con los estados monárquicos, nacionales y europeos salen, conquistan y rearticulan otro tipo de poder que llamamos colonialismo y colonialidad de poder?

Sobre usos y abusos del discurso eufemístico. Llamar negro a lo negro, blanco a lo blanco

G: Tengo la sensación de que vivimos en un contexto, que es la sociedad del mercado y la producción de bienes de consumo, donde el discurso se usa de una manera insistentemente eufemística. Es decir, donde todo lo desagradable se aparta o se suprime a nivel visual y discursivo. Si la historia me duele, pues me aparto de la historia. Si voy a un libro y ese libro me molesta mucho, pues lo mismo. Somos todos consumidores y parece que somos

todos más hipócritas que nuestros abuelos en el sentido de que no verbalizamos repudios. No decimos "no" en público. Así, el mercado nos agradece que hablemos del respeto al derecho a la diferencia, la diversidad y la tolerancia de todas las creencias, siempre que no intercedan de una manera reiterada con la buena marcha de la compra y venta. Hablamos de opciones individuales, de pragmatismo, del respeto a la pluralidad de estilos de vida, de oferta multi-linguística en la universidad global, etc. Es decir, hoy ésta es la civilización que habla de sí misma con el lenguaje eufemístico [y donde la barbarie sería lo intolerante, lo fanático, lo violento, etc]. Ayer me fije en un anuncio en el metro de Washington que enunciaba el imperativo de una forma eufemística indirecta: "Zero tolerance so that we all enjoy the ride" (ninguna tolerancia para una serie de cosas como tabaco, ruido, etc. para que todos disfrutemos del viaje). ¿Cómo se puede una disposición de descontento inteligente dentro de este contexto articular? ¿Tienes tú esta misma sensación en el cuerpo?

M: Se me ocurren tres posibilidades. Esa sería [efectivamente] una actitud [vital]. Habría otra que a mí me sería la que me preocupa [más], que es lo que llamaría la corporativización de la Universidad, en la medida en que los conocimientos en este contexto son conocimientos de competencia profesional, la efectividad, la eficiencia, etc. El mismo concepto de conocimiento se va transformando en un concepto de eficiencia para el mercado. El pensamiento crítico, no es tanto que se cubra de eufemismos, sino que se olvida o no aparece como necesario. Y entonces junto con esto estarían los medios de comunicación que serían un asalto al pensamiento. Es decir, eufemísticos o no, son cada vez una especie de maquinaria que realiza eso que podríamos llamar la purificación de la información. Es decir, uno se podría imaginar un tipo de información dentro de unos 10 ó 15 años que ya no incluye personas frente a la cámara sino robots y todo vendría a

ser lo mismo. Y esto sería algo así como la robotificación de la información. Pero al mismo tiempo, creo que están surgiendo, dentro de una continuidad que viene con fuerza, donde es necesario llamar a lo blanco, blanco y a lo negro, negro. Y estos son los pensadores de las márgenes del tipo Fanon, y sus continuadores, por ejemplo, Rigoberta Menchú. Este sería el pensamiento que viene desde la experiencia colonial, que es un pensamiento que habla del cuerpo y que empieza a rearticular toda la historia de la filosofía a partir del cuerpo. Hay pensadores como Lewis R. Gordon, anteriormente mencionado, quien está siguiendo a Fanon y al mismo tiempo releendo la fenomenología desde el cuerpo negro. Y no solamente en relación al cuerpo negro, sino también en relación al cuerpo, porque la fenomenología, como es cartesiana, es de alguna manera, había hecho todo un proceso metodológico de la reducción fundamental del objeto de conciencia, pero desde un cuerpo que, o bien es invisible, o bien es blanco, y que evidentemente es europeo. Pero ahora están surgiendo este tipo de relecturas de la fenomenología desde el cuerpo (negro) y desde la experiencia colonial. Y entonces aquí ya no hay evasión. Es el dolor. Es la rabia. Y es la necesidad de transformación social. Evidentemente son éstos conocimientos menos visibles, porque hay cierto tipo de conocimiento que recibe mucha más atención desde la administración de las universidades hasta los medios de comunicación, pero no creo que no debemos olvidar y estar constantemente atentos a lo que están haciendo, por ejemplo, los líderes indígenas en Ecuador, en la zona Andina. Empezaron con el reclamo de la tierra. Después pasaron a reclamar derechos [de educación intercultural, bilingüe] y ahora ya están construyendo universidades, que son universidades distintas con una diferente configuración. [Y este impulso] viene de la necesidad de integrar los conocimientos indígenas al proceso de educación nacional en Ecuador.

Modos, maneras y códigos de interpretación, ensayo de una posible defensa de las Humanidades

G: Respecto a los modelos o códigos interpretativos, parece que vivimos un momento de eclecticismo y lleno de incertidumbre donde parece que casi todo vale. Parece que estamos todos actuando dentro del modelo relativista-relativizador, al menos en nombre, de las relaciones desiguales entre culturas (o modalidades plurales de ser humano, o humanidades), lo que se podría llamar el "modelo antropológico." Si bien se podrían ver algunas escuelas: tal vez las secuelas del "viraje lingüístico" ("linguistic turn)," es decir, el privilegiar el elemento verbal-discursivo y las buenas y malas formas de los acercamientos textualistas por parte de los "críticos literarios," muy frecuentemente desconectados de especulaciones sociales, económicas, legales, etc. Y se me ocurre al respecto de esto que el adelgazamiento diacrónico de la semiótica haya ganado el terreno con respecto de la filología, tradicionalmente dentro de escuelas nacionales, y sus acercamientos etimológicos o geneticistas. Si bien no veo muy bien cómo han mejorado las contextualizaciones económicas, sociales, etc. en las interpretaciones de estos textos y contextos. Otra modalidad dentro de los conocimientos humanísticos, sería, dentro de los conocimientos "humanísticos," la escuela de la crítica de los supuestos, a la O'Gorman, que se podría llamar "filosófica" sólo si se ponen sobre la mesa las condiciones de exclusión de dicha constitución de saber académico, como muy bien nos enseña Dussel. Tú hablas de "etno-filosofía" (*Local Histories, Global Designs*, p. 159). Tendríamos, por ejemplo en tu caso, los variados intentos por la valoración de los márgenes, los espacios marginales, subalternos, etc. Y yo echo un tanto de menos los estudios que nos den lo central, lo hegemónico, lo ortodoxo, desde el punto de vista

económico, jurídico, etc. Recuerdo que Ortega y Gasset, como filósofo "vitalista" de pueblo menor que él mismo se llamó, se las tuvo que ver en su momento con la física como modelo hegemónico de las ciencias naturales, las ciencias biológicas (Darwin) entre éstas y la tradición filosófica hegemónica de la Europa rica. ¿Qué otro tipo de acercamientos, escuelas, etc. se te ocurren para intentar tener una geografía de los posibles modelos interpretadores de realidad a principios del siglo XXI?

M: Se me ocurre empezar con dos cosas. ¿Cómo lo llamaste, lo canónico o lo establecido? En estas conversaciones uno siempre parte del hecho de investigación práctica, digámoslo así, la medicina, por ejemplo. Investigaciones para domesticar ciertas enfermedades, la construcción de puentes, qué sé yo. Investigaciones para reorganizar las finanzas. Son cosas prácticas. En este sentido una cosa importante es enfatizar la ideología de la eficiencia, de lo que estoy en contra. Y otra es la constante necesidad de resolver ciertos problemas como son las enfermedades, la construcción de carreteras, etc. Esto último está fuera de cuestión. Esto hay que hacerlo. Lo que sí es importante es cuando cierto tipo de investigación, que es necesaria, se transforma ideológicamente, en una especie de panacea con otros propósitos. Entonces el tipo de trabajo que hacemos en las humanidades, y éstas serían el lugar del pensamiento crítico sobre la producción y distribución de conocimientos, tiene que ver con reconocer cierto grado o dimensión no inmediatamente pragmática. Es decir, lo que hacemos los humanistas no es un conocimiento que nos sirva para construir puentes. Y esto no quiere decir que el conocimiento para construir puentes (tipo de hormigones, calidad del metal, etc.), no sea necesario. Es fundamental. Sin embargo, las humanidades, más que una reflexión sobre lo que hacen las investigaciones que quieren construir puentes, sí pueden ser una reflexión sobre determinadas instancias políticas de pronto pueden llegar a utilizar estos conocimientos. Por ejemplo, la

investigación de reconstrucción del genoma humano. Se trata de una investigación técnica, tecnológica que permitiría resolver un montón de problemas con respecto a las enfermedades, que se transforma en un problema ético, político impresionante y que ya no es una discusión misma sobre la tecnología del genoma humano per se, sino que ¿qué se va a hacer con ese conocimiento que produjeron las investigaciones del genoma? Y es ahí donde las humanidades saltan. Pero no para decirle al biólogo cómo tiene que hacer la investigación, sino en las motivaciones y los usos. Sino más bien, ¿qué es lo que motivó el proyecto del genoma humano en un primer lugar? Respecto a las motivaciones y usos, hay siempre cuestiones ético-políticas de las que el humanista no se puede desentender. Y añadiría, al respecto del panorama [parcial] de tipos de conocimiento al que has aludido, que mi énfasis estaría en una cosa fundamental, que tendría que ver con la siguiente pregunta: ¿cuál fue la justificación del conocimiento en las disciplinas y en la universidad, que es la universidad occidental, primeramente la renacentista que se expande y más tarde la universidad kantiana-humboldtiana, que va hacia Asia y Africa pero también se instala en la construcción nacional en las Américas, y la universidad de la vida corporativa? Es decir, ¿cuál son las instancias que justifican la necesidad de producción de conocimiento? Y hay dos, tres o cuatro. Es decir, [una sería] ¡la [santificación de la] verdad! Otra justificación sería el enriquecimiento del ser humano, [la adquisición de] las humanidades, las artes, etc. Se asume que el ser humano tiene que ser civilizado y entonces las artes son parte de esa civilización [cuyo conocimiento es necesario.] Y, sin cubrir la totalidad del panorama, durante [el período más próximo de] la guerra fría, los estudios de área consistieron fundamentalmente en un conocimiento para la seguridad nacional. Con estos ejemplos, lo que me parece importante enfatizar hoy es la unión político-epistémica de la producción de conocimiento. Es decir, tres

preguntas para mí son fundamentales: ¿qué tipo de conocimiento o comprensión la gente cree que se necesita en un momento dado? Una cosa sería ante la pregunta, ¿por qué tienes que hacer ese conocimiento? Porque tengo que hacer la tesis y necesito [un título académico] (risas). Pero cuando uno está en una comunidad académica dentro de la sociedad, ésta en ciertos momentos tiene determinados problemas, y por ejemplo, respecto a la globalización: ¿qué tipo de conocimiento creemos que necesitamos? ¿Nos intentamos poner de acuerdo sobre el conocimiento que necesitamos del presente o del pasado? Es decir, cuando yo en el *Darker Side*, digo eso de "to understand the past and speak the present" (entender el pasado para hablar (en) el presente), lo digo porque necesito conocer el pasado de otra forma para intervenir en el debate contemporáneo. La segunda pregunta sería: ¿Desde qué perspectiva? ¿Desde la mujer blanca, el hombre blanco, del indígena, del negro colonizado, etc.? ¿Desde Washington, desde las corporaciones, desde el Banco Mundial? Porque se necesitan por ejemplo, los datos de las migraciones indígenas a las ciudades... Y entonces la pregunta por la perspectiva nos llega a los métodos. Y la tercera sería, ¿con qué fin nosotros producimos conocimiento o comprensión? ¿Con qué fin lo hacen las mujeres negras, los indígenas, etc.? Estas tres preguntas para mí atraviesan todas las disciplinas. Estas preguntas son ineludibles para todos, sean sociólogos, antropólogos, post-colonialistas, etc. La cuestión es entonces intentar apresar lo que está pasando, el "What is going on"?, porque no me diga Vd. que simplemente quiere hacer ese tipo de estudios porque Vd. hace estudios culturales o post-coloniales, o porque Vd. es sociólogo... Esta justificación no es una justificación válida. O mejor, esta es la justificación academicista que lo único que hace es producir conocimiento porque hay que producir conocimiento. Entonces por eso te digo que la pregunta político-epistémica es para mí fundamental.

La Academia se quedó sin proyecto. Intentar introducir un conocimiento que contribuya a las causas de los movimientos sociales

G: Uniendo esto con algo mencionado anteriormente, ¿no estaríamos viviendo ahora en un momento donde parece que no hay justificaciones (válidas) o donde los centros (productores) de conocimiento se quedan callados y sólo enuncian un discurso delgado y eufemístico?

M: Ahora volvemos a la expresión de cierta desesperanza tal y como la enunciaste anteriormente. Yo creo que sí. Yo creo que la academia se quedó sin proyecto. Es decir, y por eso es que el conocimiento que se empieza a producir, que es fuerte y que tiene futuro, viene de la perspectiva de la colonialidad, sea desde dentro de la academia o no; es decir, es un conocimiento que está ligado siempre a movimientos sociales, sean chicanos/as, los homosexuales o lesbianas, los indígenas que están creando la Universidad en Ecuador, etc. Ese tipo de conocimiento de gente que necesita la esperanza porque está en la lucha. Y la academia, o [mejor dicho la institución de] la universidad, que fue muy interesante en la construcción de la nación por ejemplo la universidad humboldtiana-kantiana, en estos momentos está en crisis. Y los académicos que están dentro de estas estructuras tienen la desesperanza porque no tienen un proyecto [por donde tirar]. Y aquí depende mucho de la capacidad que tengamos los académicos para engancharnos con los movimientos sociales y producir conocimiento. No representarlos, sino producir conocimiento que contribuya a las causas de los movimientos sociales.

G: Lo que pasa es que alguien te puede decir, Walter, estás como mirando fuera de la academia. Es decir, si la academia eres tú.

M: Se trata de las dos cosas. ¿De qué manera puedo yo usar la academia, que es un lugar institucional muy importante para la producción de conocimiento? Y, una vez dentro, ¿qué tipo de conocimiento debería yo producir para que la academia contribuya a las transformaciones que vienen de los movimientos sociales? O sea, que no es el afuera y el adentro. No es salir de la academia y unirse a los movimientos sociales. Puedes hacerlo o no, pero ésta es otra cuestión. No, yo en la academia no quiero largar esto, porque esto es muy importante. Pero es ahí donde la academia puede tener una función muy importante. No se trata de que yo trate de entender solamente las transformaciones de los movimientos sociales, sino que contribuya a la causa de dicha transformación [que yo valore como algo deseable].

Sobre solidaridades con el feminismo. La emergencia de un pensamiento que se consideró no-pensamiento

G: Te veo creando solidaridades con el feminismo. ¿Ves al feminismo presentando unas propuestas metódicas diferentes? ¿O no se trata de eso sino simplemente de intentar articular un deseo no-metódico, no-sistemático? En *Local Histories, Global Designs*, le das unas tres páginas a la cuestión de "gender," aunque lo tocas muy ligeramente (pp. 125-6, 195-6).

M: Yo tendría que escribir más sobre esto. A mí lo que me interesa mucho en los acercamientos del género ("gender studies") es en qué manera tanto el feminismo blanco como el feminismo de color contribuyen a desmitificar el templo [descorporizado] de la epistemología moderna. Esto ya lo dice Edgardo Lander. Es decir, uno se puede imaginar que el sujeto no dicho, implícito de la epistemología moderna es un hombre renacentista, blanco, europeo, que escribe con el alfabeto y que domina las lenguas occidentales, las

fuentes clásicas (griego, latín) y las modernas. Entonces, las mujeres están diciendo que el cuerpo de ese sujeto [productor de conocimiento] también puede ser femenino. Las de color, incorporan el color. Y entonces podemos seguir en esta lista: y los indígenas dirán que el conocimiento no es solamente en las lenguas alfabéticas, se puede dar en una cámara de vídeo, por ejemplo, y no tiene que ser necesariamente en esas lenguas, sino que también puede darse el conocimiento en lenguas como la aymara, la quechua en conjunción, etc. Desde distintas posiciones, se va así desmontando eso que se asumió que era el sujeto de la epistemología moderna y que funda todas las disciplinas. Para mí el feminismo blanco y de color, que además del género trae la cuestión de la raza, contribuyen a desmontar esta [aparente naturalidad de sujeto sin cuerpo]. Y aquí podemos incluir el trabajo de Donna Haraway, Sandra Harding, or Linda Alcoff para el feminismo blanco, pero luego están Norma Alarcón, bell hooks, Gloria Anzaldúa, etc. donde no es solamente la cuestión del género si éste es únicamente blanco. Esta actitud de desmontar el mito patriarcal es para mí lo importante.

G: Hay por lo tanto un gesto de Mignolo que acerca el cuerpo y se "hace la foto" con las mujeres, entre otras cosas también porque la academia se está feminizando, que es algo muy importante como problemática [y posibilidad]. Es decir, la academia está empezando a ser mujer de una forma muy visible o mayoritaria, lo cual es congruente con una sociedad patriarcal donde aquellos espacios de conocimientos despreciados se feminizan y se racializan [como no blancos]. Tú entonces buscarías unas solidaridades con mujeres...

M: Yo creo que sí. Serían solidaridades. Y esto estaría relacionado un poco con lo que dijiste antes, lo que llamaste la "fascinación de las márgenes." Para mí es fundamental,

porque alimenta mi pensamiento, [buscar] precisamente estos momentos de ruptura. Es decir, lo que alimenta mi pensamiento es el surgimiento de un pensamiento que se consideró no-pensamiento por el sujeto patriarcal, blanco, etc. Es decir, a mí me aburre enormemente tratar de pensar a partir de Kant o Spinoza. Y en cambio, me divierte enormemente por ejemplo releer a Kant a partir de Fanon. Pero tratar de decir algo nuevo sobre Kant, o tratar de encontrar nuevas vías por ejemplo [como hacen ahora algunos] con Spinoza, en tanto que judío (*marrano*) representante de una marginalidad medio descubierta dentro de estos círculos de hombres blancos. Y esto se transforma ahora de pronto en la gran esperanza blanca y se celebra la novedad de cierta marginalidad dentro del marco clásico de siempre. Toda esta maquinaria [de autorreproducción occidentalista] me aburre enormemente. Pero sí me divierte enormemente en cambio releer el canon desde las márgenes, desmontando el racismo, las cegueras, etc. del pensamiento [ortodoxo occidentalista] moderno.

Los bigotes de la Gioconda

G: Claro, porque además estamos hablando en los Estados Unidos, o sea que imagínate lo que puede llegar a significar Spinoza por aquí, porque Spinoza viene de lejos. Es decir, si las estatuas de los señores del canon están un tanto empolvadas o abandonadas, lo que Walter Mignolo desde luego no haría sería desempolvarlas y dejarlas con un buen color, sino tal vez irías y las cubrirías de graffiti (risas).

M: Sí, les pondría unas líneas (risas). Sí, en cierta manera, sí.

G: Como los bigotes a la Gioconda (risas).

M: Sí, es una forma de hablar (risas). Te pongo un ejemplo. ¡Cuánto se ha hablado en los últimos veinte años de Kant en los ensayos sobre lo bello y lo sublime! ¡Lo sublime! Nadie habla de la sección cuatro en donde Kant revela todo su racismo al clasificar las naciones del mundo por edades y por colores, para decir de alguna manera que todos los demás pueblos están incapacitados para lo bello y lo sublime. Entonces lo que a mí me interesa es leer ese libro desde el capítulo cuatro. No, desde la pregunta de ¿qué es lo sublime para Kant? Se han escrito páginas y páginas sobre este tipo de especulaciones. Bueno, a mí me interesa más decir que no sé lo que es lo sublime en Kant ni me interesa, pero sí me interesa decir que, según Kant, las poblaciones no-europeas estaban incapacitadas para lo sublime. Y ¿qué es lo sublime? Me da lo mismo. Entonces ahí sí le pintaría el bigotito a la Gioconda.

Ortega y Gasset, chicano

G: Quisiera recordar a Ortega y Gasset. _Me dijiste a vuelapluma en un correo electrónico hace ya algunos años, que _Ortega tiene una "alucinante actualidad." Citaste las propuestas para una "nueva filología" en *Darker Side* y las repetiste en *Local Histories, Global Designs* (p. 220), pero como que lo has dejado caer. Me gustaría que elaborases un poco esto. Si intento elaborar esa actualidad se me ocurrirían por ejemplo: la acuciante defensa del perspectivismo (temático, a nivel de producción, recepción, etc.), la insistencia en la interrelacionalidad y la especificidad de la circunstancia vital (los énfasis en los "suelos," los lugares, las localidades, la insistencia en la historicidad o la mutabilidad de toda cosa humana, razón o conocimiento entre ellas (toda razón es razón histórica), la insistencia en la necesidad de un horizonte total o vida (toda razón es razón vital, por y para el "bienestar" de/en la vida), la insistencia en las limitaciones de cualquier

tipo de racionalidad por querer abarcar las pulsiones paralógicas de la vida. Es decir, que la vitalidad sería algo así como los intentos por una adaptación a las circunstancias siempre cambiantes, la felicidad sería la coincidencia con las circunstancias (he hablado de que "Spanish" "no cabe" en la circunstancia estadounidense).

M: Hay dos cosas que a mí me interesan muchísimo de Ortega que siempre quise desarrollar, pero que se quedaron ahí. Quise estudiarlo mejor, poner las ideas juntas en un ensayo, pero nunca lo hice. Lo de la alucinante actualidad sería para mí dos cosas: Una sería que es el filósofo *in partibus infidelium* (en las tierras de infieles). Es el filósofo que se da cuenta de que el español no es una lengua filosófica, después viene Víctor Farías (1940-) y escribe un libro [a este respecto]. Se da cuenta de que España no es un país para filosofar. Se da cuenta de que España quedó en las márgenes de la modernidad y es de pronto un chicano en Europa. ¿No es cierto? Entonces, esto es lo que yo hubiera querido desarrollar más, haber tenido más información sobre sus experiencias en Alemania, etc. Y la otra cosa de la "alucinante actualidad" serían los dos principios de la nueva filología. Esto me interesó antes y creo que invertí el orden, porque se trataba del momento del trabajo sobre el sentido del texto. Y entonces [se trata de] los dos principios: "Toda palabra es exuberante porque dice más de lo que pretende y toda palabra es deficiente porque dice menos de lo que debería," o algo así. Pues, esto es en esencia toda la discusión de los años 1970. Yo creo que esto sigue teniendo actualidad. La cuestión anterior de la marginalidad lleva a Ortega a escaparse, a zafarse de, a saltarse las exigencias normativas disciplinarias de la filosofía. Y entonces [surge] el ensayo. Y el ensayo se yergue como una práctica transdisciplinaria, se agarra a la historia, la filosofía, la historia del arte, etc. Lo que le viene a la mano porque es una problemática de España, porque ésta es la problemática que [realmente] le interesa, y bueno, [su situación se podría reproducir así]

"yo me formé como filósofo, pero entonces esto aquí [y esto no me vale, no cuadra]. Lo que aquí me acucia son estas cosas. Y yo sí, tengo esta formación académica y bueno voy a tratar de ser filósofo pero no como en Alemania."

G: Sí, y de ahí el deseo pragmático de "bajar" el pensamiento" a lo "que le pasa a la gente," a lo que "hay en la calle." Ante la crítica de que no escribe libros de método, él decía eso de que tenía la necesidad de escribir de cierta manera, en ciertos foros etc. para intentar que la gente lo leyera. Hacerse más accesible. Si en España la gente no lee libros, pues entonces escribo en los periódicos, etc. Y habría mucho más porque también estaría la llamada de atención al mundo inconsciente de las pulsiones, eso que el esfuerzo de pensamiento no agota, las llamadas de atención a las atlántidas sumergidas, a los márgenes de todos los imperiales pasados y presentes, el cuestionamiento de los modelos hegemónicos (la física y las ciencias naturales) y las acusaciones a las arrogantes limitaciones implícitas en los centros de poder e influencia internacionales (las conferencias en Lisboa, Buenos Aires al final de su vida). El otro día se me ocurrió en relación a sus propuestas que podemos llamar de existencialismo historicista vinculado al personalismo, unas posibles conexiones con algunas de las reivindicaciones de las políticas de identidad en los EEUU, por ejemplo la reivindicación del perspectivismo y de la experiencia. En relación con tu comentario anterior, no se trata de pensar lo sublime ahí colgado del techo como si fueran globos de colores sino [intentar ver en qué medida] eso puede tener una relevancia para mi vida.

M: Intentar reivindicar la experiencia.

Posibles rearticulaciones de la Filosofía

G: Sí, cómo se haría esto de forma convincente, no lo sé.

M: Bueno, pero por eso yo te hablaba ante que, frente a la desesperanza de cierto sector de la academia, la fuerza intelectual de, por poner un ejemplo, las rearticulaciones de la filosofía desde la experiencia del cuerpo negro colonizado. Bueno, yo creo que eso es importante, porque de nuevo el sujeto de la epistemología moderna es un sujeto descorporizado y que como tal puede negar la experiencia y porque así mismo este sujeto está en el poder. Y lo que se diría este sujeto sin cuerpo sería: "la experiencia la tienen los otros. Yo tengo la ciencia." Entonces, yo creo que esto es muy importante. Sin embargo hay que pensarlo con cuidado por las dificultades que tiene las políticas identitarias ("identity politics"). Entonces yo diría lo siguiente. Dos tipos de ejemplos de distintos sitios: si uno lee el libro de Juan Flores, *Dividing Borders*, o si uno escucha a Luis Macas, los dos tienen muy clara la cosa de que cuando dicen nuestro grupo no es una esencia que me caracteriza, sino que es una elección de las personas que se constituyen como grupo para marcar la experiencia, para hacer ciertos reclamos, y evidentemente para validar una experiencia que ha sido negada por el estado, la universidad, etc. En este sentido volvemos a las tres preguntas anteriores, la importancia política-ética-epistémica del conocimiento. Yo no diría en ningún momento que se trata de "política identitaria" ("identity politics") cuando los indígenas del Ecuador crean la Universidad para que ese conocimiento se integre a la construcción nacional. Es[tá] muy claro para ellos que de lo que aquí se trata no es de una esencia de nada, sino de una decisión política. No se trata de la esencia indígena, sino de la diferencia colonial. Esta es la diferencia colonial que ha hecho el estado y ellos dirían ellos que van a hablar desde

esa diferencia colonial. Los zapatistas están haciendo exactamente lo mismo. No se trata de un reclamo esencialista, sino que hay algo, tenemos unos derechos y una dignidad que se nos ha negado. Dirían ellos, tenemos [sobre nosotros toda] una serie de negaciones, que queremos invertir, y al mismo tiempo incorporarnos a la cuestión nacional con reivindicaciones a nivel de reconocimiento de conocimiento, dignidad, etc. [De nuevo, no se trata de que] "seamos" indios, sino [de que] se nos ha "marcado" [así] por la diferencia [colonial]. Y entonces lo que es fundamental, y es evidente que Ortega no lo podía formular como lo estamos pensando hoy, pero precisamente es por haber sentido lo que es estar en las márgenes, es que Ortega empezó a pensar esto. Entonces yo creo que en Ortega hay que distinguir la manera en que conceptualizó ciertas cosas, y de las que uno puede estar en contra, de su experiencia o mejor de su trayectoria que lo lleva a tener que pensar ciertas cosas tal vez de forma insatisfactoria para nosotros hoy.

Identidades, marcas, esencias y estancias

G: Hay un cierto tipo de política de identidad en este país que al enunciar en inglés y no tener el verbo "estar" esencializa casi de una forma automática. Lo interesante podría estar en cambiar en lugar de las esencias, las estancias. Y se complica dentro de una sociedad individualista donde [la experiencia parece que está condenada a ser única y exclusivamente de uno]. El otro día estuve pensando con unos colegas que nos está costando cada vez más, por lo menos aquí en los EEUU, pensar una actividad colectiva, de [quehacer de] grupo, más allá del profesionalismo de tres amigos. Yo creo que nos está costando a todos pensar [el quehacer de] colectividades enteras.]

M: Sí, claro, aunque yo eso lo vería como dentro de cierto sector de la academia. Es decir, eso serían los pesimistas de la academia. Yo vería otro sector de la academia, que serían los más activistas que en general son mujeres que están en el feminismo, los estudios de la mujer, o mujeres de color, o negros, o chicanos, o latinos, etc. Y ahí no hay desesperanza. Ahí no hay digamos "falta." No, se está produciendo conocimiento precisamente porque hay una conexión de distinto tipo con la colectividad.

G: ¿Tú entonces no sientes que el legado de los 60-70 haya perdido fuerza sino todo lo contrario?

M: No, yo creo que se está rearmando. Y lo que motiva todo esto son los desmanes que se están produciendo en nombre de la globalización. Yo esto lo veo que están apareciendo más y más sectores. Porque a mí me parece que los estudios étnicos, o más concretamente, los estudios chicanos, afro-americanos, los estudios de la sexualidad, etc. tienen un potencial político-epistémico mucho más fuerte que los estudios culturales. [Y esto lo digo] en el sentido que los estudios culturales como que son [única y exclusivamente] académicos. Como que tienen muy poco enganche [social] y [esto sea] quizás [debido a] la configuración misma de los estudios culturales, que no permiten esos engancheS con los movimientos sociales y con cierto tipo de colectividades [más amplias]. En cambio, quien hace estudios étnicos o estudios afro-americanos, lo hace porque es una cuestión que está vinculada con movimientos sociales. Lo mismo [ocurre] con los latinos, etc. En cambio, los estudios culturales están mucho más academizados [en un cierto sentido peyorativo de la palabra].

Acercarse cada vez más a los Estados Unidos

G: Te veo acercándote cada vez más a los EEUU. O mejor dicho, te veo insertando a los EEUU cada vez más, a través de la cuña de la latinidad, en unas perspectivas mayores, o globales si se quiere, lo cual no es muy habitual entre muchos de los practicantes de eso que se llama "Spanish." Y es algo que a mí no deja de llamarme la atención, tal vez por ser extranjero. Recuerdo una conferencia de Hayden White en Stanford University de hace un par de años donde después de una hora de hablar de "historia" como preocupación y como problemática, no se acercó ni una sola vez a las playas de los Estados Unidos. ¡Ni una sola vez! Y yo le pregunté al final sobre esto, ¿y dónde está la América continental en general y los EEUU en particular en todo esto? Y me miró como que no entendía. Esta es la gracia de los EEUU, como si éstos no estuvieran por ninguna parte, siendo los "número-uno" en relación a un conocimiento que parece que estuviera siempre en un "allí" lejano. Me atrevería a decir que la mayoría de los colegas en "Spanish" hacen lo mismo que hizo White. No "americanizan" --en un doble sentido continental y norteamericano-- su práctica de conocimiento. Algo así como si viviéramos en una esquizofrenia fantasma donde el conocimiento estuviera ahí, nosotros viviéramos aquí y la práctica profesional estuviera allí.

M: Bueno, esto es de nuevo como funciona el sujeto de la epistemología moderna, totalmente descorporizado, es el sujeto de conocimiento de la historiografía sin la triple pregunta del porqué, con qué fin, de acuerdo a qué necesidades. Es decir, es una necesidad que está dictada por la disciplina. Yo no sé los últimos trabajos de White pero todo el trabajo sobre el relato historiográfico, historia y ficción, etc. no está enganchado con nada

más que no sea con la problemática académica. Lo cual no quiere decir que no sea importante. Lo que está claro es que yo voy por otro lado.

G: Pero no crees que ahora muchos no se preguntan el porqué, para qué, para quién. Simplemente ahora casi todos nos quedamos muy callados, porque todos somos muy educados y la respuesta implícita es que así me gano la vida como académico.

M: Bueno, esa es una respuesta válida, te guste más o menos.

G: Parece que no hay justificaciones que nos satisfagan.

M: De nuevo, y esto lo digo no en referencia directa o exclusiva a Hayden White. Hay un cierto tipo de intelectual que se ha quedado sin proyecto. Yo no creo que Chela Sandoval o bell hooks estén haciendo lo que están haciendo simplemente para ganar dinero. Creo que hay una motivación ético-política-epistémica que además les da un buen salario, pero que va por otro lado. Este es el tipo de intelectual del futuro. Para mí, la imagen que yo tengo de Hayden White coincide con el tipo de intelectual que se ha quedado sin proyecto porque se ha quedado encerrado en la academia.

Michael Jackson y la englobante categoría de los hispano, o propiciar todos los desórdenes de la América de Jefferson y Bolívar

G: En el buen sentido de la expresión, tu gesto sería el opuesto de Michael Jackson, como lo menciona en portada el periódico *USA Today* de esta semana. El, aparte de la tremenda personalidad artística del individuo, se quiere parecer cada vez más a los blancos. Y esto

lo lleva a enblanquecerse, a afinarse la nariz, etc. Walter Mignolo se pintaría de negro y se pondría unos colorines indígenas (risas).

M: Pintarme, sí (risas). Lo que pasa es que yo soy blanco, pero como hispano en este país no soy blanco. Es decir, no se me ve como blanco por ser hispano. Es decir, esto volviendo a la cuestión de los EEUU. Lo que yo enfatizaría, como tú dices, es que mi trabajo va cada vez más hacia la búsqueda de un diálogo y de un acercamiento por mi parte de cierto tipo de intelectualidad en América Latina, y ciertas causas, digámoslo así, por ejemplo toda la cuestión andina, etc. y [la dimensión de] "lo latino" en este país. Estoy tratando que las fronteras entre "lo latino" en este país y lo "latinoamericano," que se crearon por la América de Jefferson y la América de Bolívar, se desordenen. Entonces, estando yo en este país y estando América Latina en este país con 33 millones, y en relación a lo que mencionábamos antes, es como natural que yo intente meterme en el borde entre lo "latino" y "lo latinoamericano," que es además mi situación vital. Alguien me dijo, "bueno es muy noble esto, pero Mignolo no puede hacerse latino." Claro, yo no soy latino en el sentido que no soy puertorriqueño, ni soy cubano, ni soy mexicano. Y tampoco me interesa serlo. Pero hay algo y es que yo hablo español y tuve que aprender inglés y ahora me manejo con estas dos lenguas. Y esto me ha llevado un poco también por vinculación natural [a mantener contactos] con la intelectualidad en América Latina y con la intelectualidad chicana y los movimientos sociales latinos.

G: Añado una anécdota a pie de calle [para ilustrar en algo algunas de estas conexiones insospechadas de la lengua]. Estoy, durante estos días de conferencia (LASA) en un restaurante griego con un amigo chileno y estamos conversando en español. Y el muchacho que está trabajando en este restaurante en cuanto nos oye hablar en español,

cambia a español, y nos dice: ¿de dónde son Vds.?, y contestamos, chileno y español, y él contesta, yo, salvadoreño, y, sin venir a cuento, añade ahí tienen Vds. dos muchachas "hispanas." Y parecía que nos estaba animando a que nos acercásemos a estas dos muchachas que parecían mexicanas. Era curioso ver cómo él mismo creaba la vinculación de "hispanos," nos homologaba a todos estos personajes variopintos y él mismo se ponía dentro

M: "Hispano" sí sea tal vez la categoría que más nos engloba.

Los saltos históricos de un centro hegemónico a otro

G: El artículo reciente que publicaste en *Revista de Occidente* menciona tres momentos a) Salamanca-Vitoria, b) Ilustración-Kant, y c) post-1848-1898, supremacía de los EEUU con la cola de la guerra fría, los estudios de áreas, y la división de los 3 mundos). Y es partir de ésta última etapa donde estás intentando ver algunas de las promesas y posibilidades de la "latinidad." Sigo pensando que este artículo es muy representativo de tu forma de trabajar, y se puede usar bien en las clases, en el sentido que nos das una panorámica amplísima. Lo que no acabo de ver bien es lo siguiente: ¿cómo saltas de un momento histórico a otro? Porque lo que haces es saltar de un centro hegemónico a otro. Y estos "saltos" --y se podría llamarlos saltos de la imaginación histórica-- no desdican en lo fundamental, creo yo, las panorámicas economicistas de Wallerstein y Arrighi. ¿Qué es entonces lo que te permite esa macrovisión y te posibilita esos saltos? ¿Cómo "viaja" Walter Mignolo de centro a centro de una manera diferente a como lo hacen Wallerstein y Arrighi?

M: Sí, ciertamente focalizo esos tres momentos. Bueno, es y no es diferente. El *Darker Side* es otra cosa. Pero *Local Histories/Global Designs* le debe mucho al panorama de la historia del capitalismo según el modelo de los cambios de hegemonía de Arrighi. Es decir, ¿cómo lo podría decir? Hay una cosa que dice Wallerstein, que el sistema-mundo moderno no tiene un imaginario antes de o hasta la Revolución Francesa. O mejor dicho, que no tiene una geocultura. Y yo lo que trato de ver, se llame o no geocultura da igual, lo realmente importante es intentar ver cómo se fue configurando el imaginario colonial del mundo moderno. Este artículo de *Revista de Occidente* está escrito después de estos dos libros. Y entonces ya tenía claro el momento del imaginario latino cristiano del siglo XVI, el momento en que lo latino-cristiano-católico se convierte en la diferencia imperial, se convierte en el sur de Europa que luego pasará a constituirse como un espacio subalterno por [el legado ortodoxo de la] modernidad [todavía hegemónica]; es decir, [la transición] de Vitoria a Kant, y es que por eso que estos dos autores me interesaban. Y, digamos, el momento en que los ideólogos de los EEUU ven la posibilidad de que este país no sea simplemente una nación fuerte como en 1848 cuando corre la frontera [con México] hacia el sur. Si 1848 es un conflicto nacional, 1898 es ya un conflicto imperial. Entonces, es por eso que me interesa el momento en que un área que había sido colonizada "entra" [en el juego global de fuerzas]. Y al mismo tiempo me interesa 1898 porque se trata de una segunda articulación de la diferencia imperial. O sea, si el XVIII hace de España el sur, el 1898 es la última derrota de España que la vincula a la latinidad ya más colorida de los cubanos, los puertorriqueños, etc. Y entonces lo que me interesa a mí aquí en el 1898 es la segunda articulación de lo que había empezado ya a pasar en el siglo XVIII, con respecto a los hispanos pero también como los EEUU articulan otra diferencia imperial con respecto a Europa bajo la idea de hemisferio occidental. Entonces, esto es

contar el cuento de nuevo. Pero lo que a mí de verdad me interesa son aquellos momentos históricos donde yo puedo ver las articulaciones claras. Es decir, los cambios de la articulación pueden verse como articulaciones del cambio de centro hegemónico, y esto es Arrighi, pero lo que a mí me interesa entender es más bien cómo el centro hegemónico económico funciona en el imaginario [global] y cómo este imaginario va creando estructuras de poder. Y entonces me interesaba ver ahí que la latinidad en los EEUU, al menos para mí, tiene el momento fundacional en 1898.

G: Hay que remarcar el gesto de Walter Mignolo que de nuevo tiene su elemento de provocación, ya que a los lectores españoles y latinoamericanos de *Revista de Occidente* les pones los "latinos" de los EEUU como el "modelo" a seguir. Esto por un lado. Pero luego por otro, si está Cuba en el 1898, también están las Filipinas. Estoy leyendo ahora cuidadosamente a Benedict Anderson. Y si el libro de *Imagined Communities* me parece muy flojo, no lo es en absoluto el más reciente de *Spectres of Comparison*. Aquí Benedict Anderson se va nuevamente a South East Asia y a las Filipinas e insiste en una figura como José Rizal. Como intelectual británico formado en los estudios de área en los EEUU, no se va a España ni al español per se, ni le interesan, esta es una doble cortina de fondo, pero sí no puede por menos que tener en cuenta la doble herencia colonial que está a fondo en un escritor como Rizal. Habla así del contexto socio-histórico "vertiginoso" de las Filipinas con sus cambios de lengua, los vaivenes de un centro hegemónico a otro, etc. A Rizal ahora no lo puede leer nadie, etc.

M: No, no conozco *Spectres of Comparison*. Sin embargo, leí *Noli me tangere* hace mucho tiempo. Y efectivamente, las Filipinas constituyen un caso impresionante.

G: ¡Imagínate si el próximo centro hegemónico se articulase en las cercanías de este área del suroeste asiático!

M: Sí, sería muy interesante tomar a las Filipinas como [punto de articulación de cambio de centros hegemónicos con densidad de pasado y presente colonial].

Algunas amables diferenciaciones

G: Enrique Dussel y Aníbal Quijano son fundamentales para ti. Es decir, te apoyas mucho en ellos para construir luego otras cosas. ¿Importaría delimitar unas diferencias entre ellos contigo? ¿En qué medida es Walter Mignolo diferente de estos dos figuras importantes intelectuales?

M: No se trataría de diferenciarme en el sentido de no tener nada que ver con ellos. La diferencia fundamental es que ellos armaron todo su problemática y toda su conceptualización viviendo en América Latina, y yo armo mi conceptualización a partir de ellos pero viviendo en los Estados Unidos. Entonces, ¿qué es lo que te quiero decir con esto? Digamos, pues esta frontera norte-sur, inglés-español, EEUU-América Latina me constituye. Es lo que alimenta el cuerpo de Walter Mignolo que busca articulaciones conceptuales [de frontera.] Yo creo que una de las diferencias sería ésa. ¿En qué circunstancias históricas, en qué lugares atravesados por historias? Es decir ¿dónde lo han hecho ellos y dónde lo he hecho yo? Otra diferencia sería cronológica. Ellos empiezan a pensar estas problemáticas en los 70. Y yo empiezo a pensar esta problemática a mediados de los 80. Entonces ahí dos diferencias muy importantes, una de localización y otra de temporalidad.

G: Bien, pero imaginemos que un hombre o una mujer con muy poco tiempo para leer, te preguntase ¿por qué no leo a Dussel o Quijano en vez de Mignolo? O a la inversa, ¿qué me daría Mignolo que no me da Dussel o Quijano?

M: Dussel sería toda la articulación de la filosofía de la liberación y al mismo tiempo toda una lectura de la historia de la filosofía desde la perspectiva de la filosofía de la liberación, y esto no está en Mignolo. Entonces, ¿qué encontraría en Mignolo que no estaría en Dussel? Por un lado, una lectura del lado oscuro del Renacimiento de la colonización a nivel de espacio, memoria, lenguas, etc. Hay un capítulo en la *Invención de América* de Dussel, sobre algo de esto, pero debo confesar que tengo algunos problemas con este tipo de capítulos. Y por otro lado, digamos, en relación con Quijano, sería una reflexión sobre la política de lenguaje que no está en ninguno de los dos. Por ejemplo, tanto en el *Darker Side* como en *Local Histories, Global Designs* la cuestión de la política del lenguaje son los tres últimos capítulos. Por otra parte creo que también hay una visión sobre las formaciones disciplinarias que no están ni en Dussel ni en Quijano. Por otra parte, lo que no van a encontrar en mí, y espero corregirlo un tanto, y van a encontrar en Quijano, es un conocimiento muy serio de la historia económica del mundo moderno y de América Latina, juntamente con la historia política, por su formación Quijano es sociólogo y economista. Y esto no está propiamente en mi trabajo y espero añadirlo con más cuidado en un futuro próximo. Entonces, ¿qué más diferencias tendríamos aquí? Una cuarta sería que Quijano es un sociólogo con una formación económica muy fuerte. No es economista sino que viene en toda propiedad de todos los debates sobre historia económica de la teoría de la dependencia. Dussel es un filósofo de formación. Y mi formación es semiología y teoría literaria. Yo vengo de este lado.

Sobre lo étnico y las veladas perspectivas de la no-perspectiva blanca

G: ¿Cómo habría que entender tu énfasis en lo étnico? Es decir, enfatizas continuamente buscar solidaridades con "ethnic studies" y esto estaría funcionando principalmente en los EEUU. Esto tal vez se pueda juntar con tu constante defensa del perspectivismo, si bien no sabría yo bien cómo estirar estas dos cosas.

M: [Se me ocurren] dos cosas. En los estudios étnicos habría un [ineludible] nivel institucional. ¿Qué tipo de cosas se le llama? Yo no estoy seguro que perspectivismo sea la cuestión. Yo volvería a lo siguiente. Tomemos el caso de que en los estudios étnicos no haya realmente "white studies" (estudios de lo blanco). Es decir, me interesan los estudios étnicos en la medida en que revelan para mí la artimaña mayor, más potente de la colonialidad del poder. Y ésta sería la siguiente: el cristianismo del siglo XVI es una de las religiones del mundo. Pero es la única religión que clasifica a las [demás] religiones del mundo. En el siglo XX, la blancura es una de las categorías raciales, pero es desde la blancura, o mejor dicho, desde la epistemología blanca, desde donde se clasifican las otras. Entonces, a mí me interesa [la categoría de] lo étnico porque revela lo que está oculto. Es decir, el hecho de que lo blanco no sea parte (importante) de los estudios étnicos revela que los estudios étnicos son el objeto, pero que el sujeto de estudio [o] de conocimiento sigue siendo blanco. Entonces, volvemos a la cuestión del feminismo [de la] que hablábamos antes. A mí me interesa el feminismo en la medida en que es una de las posibilidades [de conocimiento que] nos muestra las trampas de la perspectiva blanca [que se presenta a sí mismo] como [una] no-perspectiva. Es decir, el sujeto blanco de conocimiento [se presenta a sí mismo como] no-perspectivista. Los perspectivistas, dirían

ellos, serían los negros, los africanos, los indígenas, etc. Entonces, me interesa el perspectivismo en la medida en que abierta o encubiertamente articula una epistemología y una política.

Necesidad de indigenizar

G: E imagino que esto también estará relacionado con tu empeño por "indigenizar." ¿Esto sería lo mismo que "ubicar," no? Es decir, hay construcciones de conocimiento que en lugar de estar allí, estaríamos todos aquí. Enfatizas mucho, lo recuerdo de las clases en Duke, del "suelo" de conocimiento... Es decir, el conocimiento siempre está, al igual que uno mismo siempre está ineludiblemente en sitios, en lugares y entonces ¿quién construye qué, cómo, dónde, cuándo, por qué, para qué, etc.? vendría a ser la pregunta fundamental. Cuando hablas de América Latina siempre hablas lo haces desde la perspectiva indígena. ¿Es eso lo que te permite a ti [ubicarte]. No te veo yendo a la América Latina más cosmopolita, o la más [criolla]. La América Latina que a ti más te interesa que es la indígena.

M: La indígena y ahora yo añadiría el Caribe negro. Y bueno, precisamente de nuevo, ¿qué es la latinidad para América Latina? Es el imaginario criollo inmigrante de la literatura y la filosofía latinoamericana. Y este imaginario negó siempre lo indígena. Es decir, se presentó a sí mismo como lo natural sin perspectiva, y lo indígena, o lo negro caribeño, constituían, para ellos, una [repudiable] perspectiva. Entonces, de nuevo, lo que me interesa, al igual que lo étnico, no es que a mí interese estudiar a los indios, o estudiar a los negros, etc. No, lo que me interesa a mí es que ellos me están ayudando a pensar como a ellos se le ha hecho sujetos de no-pensamiento. Y entonces cuando a vos empezás

a pensar a partir de los líderes indígenas, en vez de a partir de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) aparece otra cosa. Si en vez de tomar la perspectiva de Pierre Bourdieu, para estudiar a América Latina, yo parto de la perspectiva de los indígenas y cómo éstos empiezan su rearticulación de lucha ético-política-epistémica, entonces está claro que esto me da otro tipo de resultado. En última instancia, si no hay perspectiva no hay sólo lo étnico, hay lo étnico silenciado que es lo blanco.

Necesidad de juxtaponer la macro-narrativa de la historia desde la perspectiva de la colonialidad al lado de otras historias

G: ¿Historizar para Walter Mignolo sería qué? Es decir, ¿qué sería para ti la preocupación histórica? ¿Cómo se podría intentar justificar una defensa de la diacronía, cuando vivimos en una sociedad que nos está diciendo, ¿para qué vas a mirar papeles viejos? No pierdas el tiempo. Haz otra cosa más productiva, gana dinero, ¿para qué te vas a ir al siglo XV?

M: Sí, de acuerdo. Este argumento [de la sociedad] tiene sus [buenas] razones en la medida en que ésa es la eficiencia, la productividad y la acumulación de riqueza. Y esta historia [del XVI en adelante] que ya sabemos, que ya está en los libros, etc. ¿para qué nos hace falta? [Esta es una realidad innegable]. Pero cuando se trata de articular reclamos políticos de grupos marginados, de transformación social, de búsqueda de una sociedad democrática, etc., nos hace falta contar la historia desde esa perspectiva que no ha sido contada. Lo que yo necesito, y esto está relacionado con los grandes saltos a los que aludías antes, es la necesidad de [intentar articular de una forma convincente] unas macronarrativas desde la perspectiva de la colonialidad. ¿Y qué quiere decir esto? Esto no quiere decir que se trata de una nueva historia que supere las anteriores. No. Esta

tampoco es una nueva historia que dice la verdad mientras las otras han sido mentirosas. No. Es una historia que es necesaria [ponerla] al lado de las otras, porque las otras van a seguir existiendo, pero que contribuye a dar fuerza, a legitimar reclamos de grupos marginados que estuvieron fuera de la historia. Entonces, mi ejemplo es aquí siempre el mismo: si los subalternos no pueden hablar, como dice Spivak, y la cosa no es que no puedan hablar, sino que hablaban y su discurso era interpretado de acuerdo a las macronarrativas oficiales. Entonces, uno puede decir si los subalternos no pueden hablar y eso es lo que lo pasa, es porque no hay historias desde la perspectiva de la colonialidad que puedan legitimar los reclamos de los subalternos. Entonces, los indígenas en estos momentos están escribiendo su propia historia. O sea, ellos ya están escribiendo otra historia. Y yo puedo contribuir a esa historia contando la historia de la colonización por parte de Occidente de [una] manera que no se ha contado, y que esa historia contribuya, pero no sólo a ellos sino a todos nosotros en distintas maneras, una especie de "suelo" para llevar a la práctica ciertos reclamos y ciertas posiciones políticas que serían menos claras sin estas macronarrativas desde la perspectiva de la colonialidad. Por otro lado, yo creo que una cosa es entender la cuestión racial hoy, de acuerdo a como se articula por el estado, de políticas de acción afirmativa ("affirmative action"), y las luchas recientes. Y otra cosa es tratar de entender esta articulación hoy en el pasado colonial. Yo creo que entenderla en la larga duración nos da muchas posibilidades de cómo vamos a argumentar, y cómo vamos a presentar posiciones y reclamos que ya no son estrictamente académicos, sino que son de tipo político [más amplio].

El matizado interés por el relato del pasado

G: De acuerdo, lo que pasa es que luego estaría lo que tú llamas el dilema de Chakrabarty. Es decir, como que no se puede historizar dentro de lo dado.

M: Pero aquí habría dos cuestiones. Una sería el dilema de Chakrabarty, donde él diría que no se puede ser historiador. O mejor, que ser un historiador profesional en India es ser un historiador subalterno, porque la historiografía de India [entra siempre, o hasta el momento, de una forma subalterna en modelos occidentalistas ortodoxos]. Pero eso es muy distinto a contar el cuento del pasado. A mí no me interesa ser historiador. O sea, para mí el dilema de Chakrabarty es un no-dilema, pero para él lo es, porque él es historiador profesional. Es un problema de cómo se sienten [ciertos] historiadores dentro de la disciplina de la historia. Pero, para mí la cosa es más bien el relato del pasado. Volvemos a lo de antes. Si este relato del pasado que yo hago es aceptado por los historiadores como historia de la buena, no me interesa de una manera apremiante. A mí lo que me interesa es que este relato del pasado tenga algún tipo de efectividad en relación a lo que queremos hacer con este conocimiento. Y esto, ¿dónde lo ubico en relación a las disciplinas? Yo hago historia, y si a los historiadores no les gusta como yo hago historia porque no [está hecha de acuerdo a los postulados de la] historiografía, pues lo siento mucho.

G: Que lo dicen. Dirán: Mignolo no es historiador. Y Mignolo les contestaría: A mí eso me da igual (risas).

M: Sí, exactamente, a mí me da igual (risas). Ese no es mi objetivo.

Sentarse en Los Andes para engancharse a las posibles macronarrativas de la perspectiva de la colonialidad

G: Hay un artículo de Fredric Jameson que me parece muy bueno aunque tiene unas grandes carencias, donde él habla de 4 posibles modalidades historicistas (el empiricismo o positivismo historiográfico, o el saber anticuario entre papeles, el historicismo existencialista, y aquí estarían Ortega y Gasset y Castro, las tipologías estructuralistas, el anti-historicismo nietzscheano), al mismo tiempo que deja irresueltas las posibles conexiones, via Walter Benjamin, entre historicismo y marxismo (incluido en *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume 2. The Syntax of History* [1988] 1989; pp. 148-177). Jameson vería 4 grandes corrientes de escuela histórica, las deja todas abiertas, el marxismo no sé por dónde va porque se está acercando a Benjamin. Imagino que tus opciones serían diferentes.

M: Totalmente. Creo que Jameson está ciego a lo que hacen [autores como] Dussel y Quijano en la medida en que cuando éstos se ponen a contar el cuento de la historia, que lo han hecho, y lo hacen a su manera el grupo de estudios subalternos, [esto no tiene el golpe de efecto en otros ámbitos que debiera tener]. Diría lo siguiente: que el movimiento intelectual que emerge en América Latina con la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación, etc. que luego ha dado la colonialidad del poder, es contar la historia desde la perspectiva de la colonialidad. Y estas cuatro perspectivas de Jameson son dentro de la perspectiva de la modernidad. Y lo que se dio en América Latina en los 70 se da en los 80 en el Sur-este de Asia; de otra manera, pero no importa. Es otro tipo de problemática, por ejemplo el dilema de Chakrabarty, pero es, desde mi punto de vista,

fundamentalmente parte de esto mismo. Y éstas son las posibilidades a las que yo me intento enganchar: las macronarrativas desde la perspectiva de la colonialidad. ¿Esto sería qué? Digámoslo así: Sentarse en los Andes, mirar al mapa y decirse, ¿y qué están haciendo esos tipos allá arriba? ¿Qué historia está contando el señor Benjamin allá? ¿Y el señor Jameson qué dice que dice Benjamin? Y por acá abajo, bueno, pues por aquí para abajo la historia es de otra manera. Y vos podés sentarte en la India, [y hacer comparaciones con] las Indias Occidentales, y decirte, ¿pero qué diablos están contando éstos aquí en Europa? ¿Y estos otros negritos aquí en el Caribe? Etc. (risas) Y esto Jameson no lo ve. Hardt no lo ve, etc.

G: Esta sería la ceguera de Bourdieu, Benedict Anderson, etc.

M: Exactamente. Y esto yo lo veo cada vez más [claramente]. Es como si [para estos autores], hasta ahí se llegó. [Y luego aparece] lo otro. No pueden ver más allá de la perspectiva cerrada de la modernidad. Entonces, empiezan a dividir y dividir porque claro, se les termina el terreno, ¿no? (risas).

Kusch ya estaba sentado en la silla más alta en Los Andes

G: Cuando hablas de Kusch en el ecuador de *Local Histories, Global Designs*, (pp. 149-170), veo que te acercas mucho a tu propia piel. Es decir, cuando Mignolo habla de Kusch está muy cerca de Mignolo, ¿no es cierto esto?

M: Sí. A mí me golpeó mucho el descubrimiento de Kusch. Yo descubrí a Kusch, hacia finales de los 80, y a pesar de que Kusch es descendiente de alemanes y yo lo soy de italianos; bueno, los dos somos, de alguna manera, descendientes de europeos. Es decir, que nuestra inserción en la sociedad argentina es la misma: ser hijo de inmigrantes. Pero

al mismo tiempo me golpea, porque Kusch se había dado cuenta, 15 años antes que yo, de algo que yo empezaba a intuir a partir del capítulo 2 del *Darker Side of the Renaissance*. Porque este capítulo fue una versión de una conferencia que presenté en Brown en el 87. De modo que cuando presenté esta conferencia ya tenía alguna idea armada por ahí. Y ya había hecho algunas investigaciones sobre toda esta cuestión de la lectura de las etimologías indígenas, etc. Cuando yo leo a Kusch sobre pensamiento popular y algunas cosas sobre América profunda, digo, ¡pero este tipo ya se dio cuenta de lo que hay que hacer! Entonces, no es necesariamente las ideas de Kusch, aunque las hay muy interesantes, sino que lo fundamental no son las ideas de Kusch sino que es la problemática que él descubrió. Y ahí, claro, me dije, pero sí esto esto mismo lo que yo estoy buscando.

G: Mignolo quiere ver unas panorámicas y cuando se va a los Andes ya se encuentra a Kusch sentado en la silla [mirando el horizonte] (risas).

M: [Y tengo así que decirle al fantasma de Kusch] ¿Pero qué haces aquí? ¿Cuándo llegaste que me ganaste? (risas). Bueno, Kusch es del veinte. Hay más o menos una generación. Pero sí, ya estaba sentado. Y el gesto importante sería, en efecto, ¿cómo llegaste Kusch a esto [mismo]?

Los dentro y los fuera de juego

G: Querría que comentases el final del libro *Local Histories, Global Designs* (p. 337). Hablas de que el posmodernismo crítico de alguien como Fredric Jameson está "dentro" de los centros hegemónicos de la producción (hegemónica) de conocimientos y que el

poscolonialismo está "fuera." No sé bien qué quieres decir con esto de "dentro-fuera." Lo tocas al final, en el último párrafo del libro de una forma un tanto apresurada. Me da la sensación de que el libro estaba ya acabado, que alguien te hizo un comentario crítico y llamaste rápidamente a Princeton University Press para añadirlo. Te estas peleando con el "dentro-fuera" al respecto de centros hegemónicos, y no sé si no hay una falta de tiempo y espacio para desarrollar algo más grande.

M: Esas son dos páginas pero que se agregan a todo lo que estuve diciendo anteriormente sobre la exterioridad. Es decir, no había ya mucho más que añadir en el sentido que sí, no hay propiamente una exterioridad [y es así que se puede decir lo mismo] que el vaso está medio lleno o medio vacío en el sentido de que hay alguien que dice que hay un afuera y ese alguien que dice que hay un afuera produce un afuera que ya está adentro porque ha sido producido desde dentro [de unas matrices comunes de inteligibilidad de "dentro-afuera" que lo conforman como tal]. [Es decir, lo importante es el acto de decir, más que lo propiamente dicho]. Entonces esto consistió en repetir en dos páginas toda la idea de exterioridad que a partir de Levinas, y que ya va apareciendo anteriormente en el libro.

G: La pregunta final sería una autocrítica y algún comentario sobre los proyectos de futuro. Cuando ves los dos proyectos mayores, *Darker Side* y *Local Histories, Global Designs*, que me parecen un esfuerzo de producción importante, ¿cómo los ves? ¿qué limitaciones te ves? ¿qué autocríticas? ¿qué tal te siguen gustando?

M: Por un lado, no los veo tanto como un objeto sino como un proceso de pensamiento. Entonces, ahí no me hago tanto [unas] autocríticas porque lo veo como un momento en el que me apoyo para seguir pensando. Una autocrítica que me haría es que quizás tuviera que haberle dedicado dos meses más a *Local Histories, Global Designs* y reescribirlo de

un tirón, como hice con el *Darker Side*. En cambio, con éste último no lo pude hacer. Era jefe del departamento en Duke, etc. Pero en fin, ahí está el libro. No lo vería tanto como una autocrítica sino que más bien lo que voy a explorar ahora que no lo hice en estos dos libros es más la cuestión legal, que tú trabajas, por ejemplo [a Francisco de] Vitoria, y que ya aparece un poco ahí, y la cuestión económica. Salió una de las últimas críticas del *Darker Side*, en general positiva, que sin embargo señala que a Mignolo le faltó la cuestión económica. Y esto salió en una revista como es *Rethinking Marxism*. Y yo quiero hacer esto pero lo quiero hacer de una manera en que no se imagina el crítico o la crítica marxista; que es hacer lo mismo que ya hice con el mapa, la lengua y la memoria. Es decir, [se trata de intentar] pensar de qué manera la economía de mercado que llega con la colonización desarticula la economía de reciprocidad, y cómo ésta tiene que rearticularse en coexistencia conflictiva y de dominación-subordinación con la economía de mercado. Y en este sentido los trabajos de Enrique Tandeter, de Sempat Assadourian, Brooke Larson, John V. Murra, etc. [son importantes puntos de referencia]. Quisiera revisar un poco todos estos trabajos y repensarlos en la línea de reflexión de estos dos libros [ya escritos]. Y en lo referente a la cuestión legal, querría traerla ahora al presente, porque el movimiento indígena está ahora retomando desde su perspectiva la cuestión de los derechos indígenas y claro, esto es algo que no se le podía ocurrir ni a Francisco de Vitoria ni a Bartolomé de las Casas. Estos fueron dos buenos tipos, que estuvieron auténticamente preocupados por los derechos indígenas, pero que jamás les preguntaron qué pensaban ellos de los derechos indígenas. Entonces, ahora que llega el momento en que los zapatistas están hablando de dignidad humana, etc. yo creo que es el momento [apropiado]. Y yo creo que mi artículo reciente en *Public Culture* es un primer esbozo.

Pero en fin, tampoco sería esto como una autocrítica sino que no se puede hacer todo en un mismo momento, ¿no? Y ahora quisiera dedicarle más tiempo a algo de esto.

G: Esto es todo. Muchas gracias, Walter

Biographies

Walter D. Mignolo is William H. Wannamaker Distinguished Professor of Romance Studies and Professor of Literature and Cultural Anthropology at Duke University (Carolina del Norte, EEUU). His is the author among other books of *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (1995) and *Local Histories and Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking* (2000), and coeditor of *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (1994).

Fernando Gómez is assistant professor of transatlantic literature at Stanford University (California, EEUU). Specializing in early modern/colonial studies, he is the author of *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico: The Figure of Vasco de Quiroga* (2000). He is currently working on a collection of essays tentatively entitled *Relecciones Indianas (or Studies in Colonial Latin American Studies)*, a major book-long project entitled *Agonies of Historicity: Law and Literature in the Hispanic Atlantic*, and a collection of interviews tentatively called *Foreign Sensibilities*.

The interview submitted to Ciberletras is one complete section of this latter project.

An Interview with Manlio Argueta

Claudia M. Milian Arias
Haverford College

Manlio Argueta, poet, critic, and novelist, was born in San Miguel, El Salvador in 1935. He is a member of El Salvador's Generación Comprometida, a literary generation comprised of distinguished cultural workers whose works were influenced by Jean-Paul Sartre. Argueta, alongside other members of this generation who includes revolutionary writers such as Roque Dalton, grounded the concerns of European existentialism to Central America—engaging in what philosopher Lewis R. Gordon calls, in an Africana context, philosophies of existence. Broadly understood as modes of Africana thought, these ontological preoccupations are projects advancing an understanding of black intellectual history as one based on liberation and human agency. This theoretical framework, manifested through the complexities that arise from a humanity that is denied, can be easily extended to Argueta. His allegorical novels blend philosophical inquiry with poetic vigor; the questions identified and raised in his narratives, vis-à-vis issues of freedom, agony, liberation, and responsibility, ascend to the level of praxis.

Argueta's literary works include *A Place Called Milagro de la Paz* (Curbstone Press, 2000), *Little Red Riding Hood in the Red Light District* (Curbstone Press, 1998), *Cuzcatlan: Where the Southern Sea Beats* (Vintage Books, 1987), and *One Day of Life* (Vintage Books, 1983). He was awarded the Casa de las Americas Prize in 1977; his work has been translated in more than 12 languages. *One Day of Life*, banned in El

Salvador during the civil war, was recently named fifth in a list of the 100 best Latin American novels of the twentieth century conducted by the Modern Library.

In what follows, Argueta discusses the role of Central American literature, and provides incisive considerations regarding the functions of "leftist" intellectuals. Having lived in exile in Costa Rica from 1972 until the early 1990s, Argueta also raises provocative remarks about the meanings of diasporic Salvadoran identities. Argueta demonstrates that while certain Latin American writers—let alone Salvadoran cultural workers—remain marginal to U.S. dominant culture, he is a central figure in the shaping and advancement of Latina, Latino, and Latin American thought and culture.

Argueta currently lives in El Salvador. He serves as Director of Art and Culture at El Salvador's National University.

CLAUDIA M. MILIAN ARIAS: In an editorial published in El Salvador's *El diario de hoy* you described your mother as an "honest and humble manual worker" who taught you "the mystery of poetic sounds." Please expand on this comment by telling us of your formation and influences as a writer. Also, in what ways do you link your literary relationship with the intellectual tradition of El Salvador and Latin America?

MANLIO ARGUETA: That qualifier of my mother as an "honest and humble manual worker" is only to assert the notion that poetry and art, in the regions of the periphery, don't necessarily arise from intellectually elite families, as often happens in the metropolis. I don't want to generalize, nor process these matters theoretically, but I do

visualize them within the contents of my own life. Regarding "the mystery of poetic sounds," I refer to my childhood. I want to say what is the product of intuitions, of what might seem "unexplainable" but that has an explanation. The rhythmic element and interior musicality is the key in poetry, and this is learned as a child or not at all. I have explained this in my novel *Siglo de O(g)ro*. Childhood is the homeland of poetry. The poet is like the violinist and the pianist, who learn since childhood. But in poetry there are no concrete instruments, as there are in music, which is why poetic sounds align themselves with mystery (the "fairies," "ghosts," and "muses"). The explanation for that is that there is a "nourishment" or accumulation of figures that favor the brain's reference point through the senses, which will be richer if developed since childhood. This, being untied from rationality, is what would appear to be an unexplainable product of the brain. My desire to incorporate myself in the literary tradition stems from my teenage readings of world literature.

M. A.: The *New York Times* published a book review in 1987 of *Cuzcatlan: Where the Southern Sea Beats*. The reviewer, Alfred J. MacAdam, concluded rather offensively by noting: "We sympathize with Mr. Argueta's peasants and are indeed moved to side with them against their oppressors, but we do not respond to the text as a work of art." I mention MacAdam's opinion because the reception of your work in the United States as well as El Salvador seems rather problematic. You were forced to flee El Salvador in 1972; books like *One Day of Life* were previously banned; and most recently, certain columnists from *El diario de hoy* even doubted that *One Day of Life* was nominated by the Modern Library as the fifth best novel from Latin America in the twentieth century. So that while you may be dismissed by some as propagandistic, others praise you for your compassionate portrayals of marginalized peoples. How do you balance art with the

apparent political tensions surrounding your work? What is your opinion of the leftist Salvadoran intellectual inside and outside of El Salvador?

A: The political tensions that surround my work have to do with my affinities concerning the rescue of historical memory. As such, they deal with the special circumstances of the prewar period that for me begins in 1932 and lasts until 1980; and later, to the references to the crisis of war (1972–92). But after the Peace Accords those tensions started to disappear. During this period I was able to write without any tensions in Costa Rica, trying to capture the social chronicle. And regarding what some journalists have said about the nomination of my novel *One Day of Life*, their opinion is part of the prejudices against those who write chronicles of a small country which endured a huge crisis that many did not foresee. Well, I wrote *One Day of Life* before the civil war was declared (1981–92). Those prejudices exist among some intellectuals without regard to ideologies. The crisis produced other great voids, indifference toward artistic expressions, the marginalization of the cultural sphere, and what was worse, neglect towards the problems of integral education. The results in the formative plans are visible not only in the political area, but in several sectors.

M. A.: How did critics in El Salvador respond to your nomination by the Modern Library?

A. : Some responded with the silence of the graves of writers when they first heard of my nomination for the Modern Library's one hundred best novels in the Spanish language. They questioned how it was possible that one of my novels could be considered above one of Alejo Carpentier's novels or those of Ernesto Sabato? What they're really saying is that someone who belongs to the periphery of the periphery, marginalized Central America, someone with whom one drinks a coffee and jokes, can't even be compared to

the great masters who have had such great influence in Latin America and Europe. I myself consider them my teachers, but I also try to explain to myself the phenomenon of what it means for a writer to project himself from his marginality in a productive manner. In another context this happened to Rubén Darío when he met Miguel de Unamuno, who with sarcasm, asked to see not Darío's pen [*Sp.*, *pluma/Eng.*, feather] but his Indian feather. Some time later, famous in France, the great Rubén, with his spirit of greatness and poetic humility, dedicated a sonnet to Unamuno who, in turn, thanked the genius for having dedicated the poem to him. In response to the humanist's curiosity as to the poetic greatness Darío had reached, he answered that he wrote the poems thanks to his Indian feathers.

M. A.: So, in other words, the prejudices have always existed?

A.: The prejudice is born because a writer from the periphery of the periphery, who doesn't command the attention of Latin American critics, as others do, this writer, cannot be counted among these. "No," think my intellectual contemporaries, "something's suspicious here, someone's pulling our leg." What they aren't familiar with, because of the same cultural isolation, is the acceptance my novel has had among critics outside of the Latin American market. Besides, the critics and magazines never arrive at the periphery. We do reach them, but the opposite doesn't happen. This is how we maintain prejudices: criticism always refers to others, but almost never to the marginalized and invisible Central America. Regardless, with information technologies and the interactions of migration, the periphery and the center interconnect; even more, in literature, the periphery imposes on the center. We can observe this in the "Boom," as well as with the writers in England who come from the ex-colonies.

M. A.: What do you think about U.S. reviews of your work, such as the criticism raised by MacAdam?

A.: Regarding MacAdam's appraisal, it seems, in part, to make sense when he affirms that "We sympathize with Mr. Argueta's peasants . . . but we do not respond to the text as a work of art." I think that if he didn't read the novel in Spanish it would be difficult to enter into the aesthetic dimensions of *Cuzcatlán: Donde bate la mar del sur*. Language plays an important role in understanding the aesthetic of a piece of literature. One can appreciate other qualities in a translation: theme, technique, emotion, parts of the work's greatness. This happens to me with one of the writers who influenced me the most and whom I've read in translations, J. D. Salinger; on my part, it would be too presumptuous to judge his aesthetic depth without reading him in his New York English.

To conclude, I must tell you that I don't subscribe to the notion of leftist [Salvadoran] intellectuals. We are simply Latin American intellectuals who, in general, cover the large gaps at the level of human projection; in this same manner emerged García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Sábato, Carpentier, and others. This is where their chimerical position in literature comes from: they arrived to cover the gaps that originated in colonial domination. We, Central Americans, were ethically obliged to cover the wide fault lines that exist in the periphery of the periphery.

M. A.: A common observation raised by some critics is of your particular use of Salvadoran vernacular. Rather than noting how the Spanish language has many regionalisms throughout Latin America—indeed, is Salvadoran speech any different than the other transformations Spanish has undergone throughout the Americas?—the mere "distinctiveness" of Salvadoran speech is posed through a binary of inferior and superior

cultures and languages. It seems as though the significance of your literary enterprises gets fairly diminished. Can one say that your books are not only in solidarity with the struggles and everyday speech habits of the poor, but also with linguistic practices by other authors that displace colonial tongues? I am thinking of writers like Nigeria's Chinua Achebe, India's Salman Rushdie, and Gloria Anzaldúa, a Chicana.

A.: Certainly, the use of this vernacular tongue is profoundly intentional, it is a way of promoting the oral language as our own wealth, although I don't do it as a means of displacing the language of the hegemonic center, nor do I even have that opportunity. I do this to reaffirm our own values, local values, so as to know that we exist; and "local" does not simply refer to the entire Central American region, but rather to the sub-regions within the area. So that if the language of a Central American country is marginal, imagine that of the various regions of that country. Costa Rica, for example, has four well defined zones: an original indigenous one in the mountains; another on the Atlantic coast, where English is predominant; then there's the Mesoamerican zone; and a fourth, more European zone. Honduras and Nicaragua also have the Atlantic region, with an English influence, and the Pacific region where the Indigenous-Spanish cultures were founded. In El Salvador and Guatemala the social divisions inherited from colonial times culture continue to prevail, which distinguish between Amerindians, *criollos* and *campesinos*, with very little influence from African-American culture. So, in conclusion, the struggles faced by writers in the periphery of the periphery are much greater than those faced by others.

M. A.: In *One Day of Life*, you cite the rights of Salvadorans, through the voice of Lupe Fuentes, as having equitable access to health care, to food, and to schooling. After the

1992 Peace Accords, what do you think are the contemporary struggles of Salvadorans in El Salvador as well as abroad?

A.: The Peace Accords have given us a base on which to develop national institutions, but we still have not overcome our social problems. We can list three cruel paradoxes: the social problem was what precipitated the war and now this problem has gotten worse and, among governmental spheres, there is talk of a "social war," more difficult and just as vicious as the other war. A release valve for the pressure cooker are the migrations towards hegemonic countries, which would be the second paradox, since those countries have been involved in this unjust domination and now they have to share the problem. And the third paradox is that 90 percent of the migrants are socio-economically marginalized and they maintain afloat or balance out a classical liberal economy that does not concern itself with those on the margins.

M. A.: Now that the FMLN is an established political party, how do you evaluate and measure the potential of socio-economic justice in El Salvador?

A.: There's no exit in sight. The political class has entangled itself in its own factional interests. They are at the edge of being completely discredited, which puts the achievements of the Peace Accords in extreme risk. The emotional conditions of the country are not right for making a change, although neither is it going to descend into the abyss of another war. I don't see how one party or another is going to solve the country's problems. The most I can conceive of is to have a vague hope, perhaps because I belong to a privileged minority as a writer, because other people don't even have that hope for an improvement.

M. A.: How does being forced into exile, as was your case, change your perceptions about Salvadoran identities in terms of survival and change? Since Costa Rica served as your host country, did you feel any sense of Central American solidarity, especially since you functioned as President of the Association of Central American writers?

A.: I did everything I could not to feel like an exile, taking into account that I was in Central America where I felt the solidarity of artists, particularly from the theater, university academics, and professionals from civil society. It was thus that, because of this solidarity, I founded a theater (although the theater is not very strong) in order to place it in the service of groups that could not find a place in the most recognized halls of San José, Costa Rica. You should know that in those two suicidal decades that we lived through in Central America there were—in that city, with little more than half a million inhabitants—some eight theaters. I was the president of a cultural institute that promoted artistic exchanges throughout the region, as well as the director of the Coordination of Central American Culture. Some of these achievements were lost when I returned to my country. When I tried to repeat these experiences in El Salvador, I realized that it was not possible, that the propitious or emotional conditions, which I mentioned earlier, do not exist.

M. A.: Aside from the high level of remittances sent to El Salvador, what do you think are the ways in which U.S. Salvadorans change and contribute to Salvadoran culture and society?

A.: We Salvadorans will no longer be the same. It is curious that those who live in the United States maintain, through the mediation of nostalgia, those local values. They promote the traditional foods, the dances, their distinct popular dialects. While those of

us who have remained inside the country are subject to greater external influences. Our young people have not been educated in their local values and nationalism is merely a slogan from the political parties. These young people are not interested in their own foods or dances. Instead, they're more subject to external influences by the image that travels through space and which we view on TV, or through the webs of information, or through movies, or through the fast foods that are promoted through those same images. Meanwhile, those of the diaspora, through their nostalgia, contribute towards maintaining the dream of the local values. But we should also see in them not only an immediate source of remittances in dollars, but rather a future with advanced knowledge and new technologies: different forms of conduct that reinforce the ties of familiar solidarity.

M. A.: Certain U.S. Latina writers like Demetria Martínez and Sandra Benítez have published books about the Salvadoran civil war. Have you read any of these novels and what do you think of the ways in which *Salvadoranness* is being imagined and construed by other ethnic groups with Latin American ties?

A.: I haven't read the writers you cite, but I have read Salvadorans such as [Mario] Bencastro, Rubén Martínez, Molina, Ivonne Galindo, Kattán. But there are also those who live in other countries, promoting the literature of the peripheral-periphery inside the metropolis. I'm referring to Canada, Australia, Germany, Switzerland, Sweden, France. And I'm talking about a quarter of the population, which is the percentage of those that live outside of El Salvador. It's hard to say exactly what the outcome of these changes will be. Still, I'm sure that it won't be negative, but that instead it is simply making us different. The national being will not disappear, but it will be different in terms of how much it is absorbed by, or is absorbing, global culture.

M. A.: In the United States, U.S. Salvadorans have yet to be inserted into the discursive practices that signify "Latina" and "Latino." This ethnic group is generally understood as exclusively consisting of Mexican American and Chicano, Puerto Rican, and Nuyorican, and Cuban American, even though Salvadorans (in addition to other Central and South Americans) represent a significant portion of the U.S. Latina and Latino population. Should U.S. Salvadorans preoccupy themselves with inserting their particular experiences to U.S. Latina and Latino as well as American dialogues?

A.: I think that the Latino incorporates himself into the Central American Culture, which is already being discussed. That process of insertion is already taking place in San Francisco and Los Angeles, in the literature, foods, and the holidays shared by Central Americans. There is already a Central American cultural presence in New York, in places like the Nuyorican Poets Café. Also, there's the literature about Central America not written by Central Americans. Here in El Salvador, we also include the *testimonios* and political analyses. Of course, the Central American migration is more recent in comparison to that of Mexicans or Puerto Ricans, which is why it has as yet to be noticed completely. But it is beginning to be noticed in the electoral results in the United States. And I think that when the nostalgia towards the native countries diminishes, and when the newer generations of Latin Americans emerge (as they already have) they will play a determining role in deciding on a faction of power. That is why that both presidential candidates in the United States feel obliged to speak Spanish. This is the first time that this situation has emerged, in which the Spanish language has become a flag that benefits the presidential contenders.

M. A.: There are scholarly debates, in contemporary diasporic studies, over what binds certain groups of people together—whether it’s a longing for returning to the homeland, an active participation for the development of the homeland, or a history of repression and displacement. What do you think binds the different Salvadoran populations dispersed in places like Australia, Mexico, Sweden, and the United States, among others?

A.: I mentioned it earlier. It is nostalgia that unites them, with the disadvantage that this nostalgia only unites the first generation of emigrants. We don’t know what will happen with those who are developing in the universities, or who already hold positions in those universities or in research centers, and even those in the exceptional instances within the political sphere. It has rarely been mentioned but, for example, the son of a Salvadoran woman with a reputation of being a brilliant politician was the chief of staff for President Bush, John Sununu. At the moment, there is also a senator who represents one of the most technologically advanced regions of the country, Silicon Valley. Let’s not forget that the United States is a country shaped by immigrants in this century: Irish, Italian, Greek. Some of these migrations have not lost touch with their original cultures, even after several generations, as in the case of Chicanos or Jews. But if we only understand diasporas as sources of division, or as peripheral consumers, the ties will begin to vanish. This is why it’s important to maintain a permanent cultural exchange that goes both ways. We also have to understand that after the crisis of the war, which was the beginning of the migrations, we are no longer the same. We have to revise our conception of the nation. This will benefit us in the long run. Otherwise, we will disappear as a nationality, incorporating ourselves only as consumptive, passive, and invisible subjects in the planet.

Note: This interview was conducted in Spanish and was translated by the author.

Entrevista a Pilar Pedraza

Marina Villalba Alvarez
Universidad de Castilla-La Mancha

En el panorama actual de la narrativa española escrita por mujeres, además de la última promoción de novelistas que editaron su primer libro en la década de los 90, destaca el grupo de escritoras que comenzaron su trayectoria literaria a lo largo de la década de los años 80. Almudena Grandes, Maruja Torres, Laura Fraixas, Paloma Díaz-Más, Alicia Giménez Bartlett...y Pilar Pedraza son autoras de una importante obra narrativa. Pilar Pedraza nació en Toledo en el año 1951. Se doctoró en Historia por la Universidad de Valencia. Actualmente es profesora de Historia del Arte en la universidad valenciana, Consejera de Cultura de la Generalitat y miembro del Consejo de Administración de la Radiotelevisión valenciana. Autora de numerosas colaboraciones en revistas científicas y literarias y traductora de lengua italiana, ha escrito también guiones para televisión. Compagina la docencia y la investigación con la creación literaria. Autora de varios ensayos. Citamos, a modo de ejemplo, *Barroco efímero en Valencia*, 1980. *Versión castellana y estudio del Sueño de Polifilo, tratado renacentista*, 1981. *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, 1983 y 1991. *Fellini*, 1993. *Máquinas de amar* y *Secretos del cuerpo artificial*, 1998.

Su primera obra narrativa, *Las joyas de la serpiente*, se publicó en 1984 (Valencia, Fernando Torres) y obtuvo el Premio *Ciudad de Valencia de Novela* y Premio de la *Crítica*. En 1985 se editó su primer libro de relatos, *Necrópolis* (Valencia, Victor

Orenga). Y en 1987, la editorial Tusquets publicó su segunda novela, *La fase del rubí*. En las dos primeras novelas la autora se remonta a épocas pasadas, al siglo XVII y XVIII, épocas de supersticiones y de creencias de ultratumba con la intención de indagar en las zonas más ocultas del hombre. Aparecen en la prosa imaginativa de Pilar Pedraza acontecimientos relacionados con la brujería, hechizos, posesiones demoníacas, terrores de ultratumba, la necrofilia, zoofilia, el canibalismo, monstruos productos de laboratorio y apariciones de seres rechazados por la muerte. Precisamente en *Las joyas de la serpiente* encontramos estos seres rechazados por la muerte que retornan al mundo de los vivos. Bartolomé Perazas, personaje principal de su primera novela, después de realizar en el Libro Cuarto, "La peregrinación secreta", un largo peregrinaje a través de los diversos reinos de la muerte, resucita, sale de su tumba y regresa al mundo de los vivos, traspasando de este modo las barreras de la Muerte y cumpliéndose su destino.

En 1990 se publicó *La pequeña Pasión* (Barcelona, Tusquets), cuya acción se sitúa en una ciudad actual. La protagonista y a la vez narradora de los hechos está escribiendo un estudio sobre los últimos años de pontificado de un oscuro Papa del Renacimiento, cuando a su alrededor ciertos acontecimientos insólitos turban su tranquilidad. La enfermedad y muerte de su profesor Partenio, el suicidio de su amigo El Escultor en circunstancias extrañas, la descomposición de su mágico fetiche, el Ctonocelis coeus, un escarabajo disecado, el descubrimiento de secretos familiares... y el desamor que surge paulatinamente en su relación con Gabriel transforman totalmente su vida anterior. Extrañas fantasmagorías, sueños, pesadillas invaden su intimidad y se incorporan a su mundo mediante la exposición de determinados sucesos 'inverosímiles', que, aunque ajenos al ámbito onírico, tienen una naturaleza incierta. En *La Pequeña Pasión* se diluye la frontera entre la realidad y el sueño, entre lo verosímil y lo inverosímil, entre lo normal

y lo insólito. El vampirismo sugerido en las páginas de la novela, se configura como un hecho posible, aunque anecdótico. Algunos datos sugieren la existencia de un vampiro en la figura del Escultor. Además del vampirismo, en *La Pequeña Pasión* encontramos de nuevo seres rechazados por la muerte que retornan al mundo de los vivos, tal vez porque no encuentran en ninguno de los Reinos de la Muerte el descanso eterno. El amigo El Escultor y la mujer vestida con "ropas anticuadas, y sobre su pecho una joya roja y negra...", se convierten en seres condenados a regresar.

En 1994, se editó la novela corta, *Las novias inmóviles* (Barcelona, Lumen). La acción se desarrolla en el marco de una ciudad europea, donde los cadáveres de los ajusticiados son trasladados el día de santa Brígida desde el pudridero de la Puerta de la Carne hasta el camposanto de la Misericordia. Posteriormente, en 1996 la editorial Valdemar publicó *Paisaje con reptiles*. En esta novela la autora profundiza en la degradación de la naturaleza y en la degradación del ser humano. Una enorme mancha se extiende por el mar, residuos tóxicos provenientes de una plataforma petrolífera, situada en una pequeña isla tropical. Sus efectos alteran la vida de los isleños, que ven en ella poderes mágicos, y la relación de Alicia con su marido, Julio Segura, 'Julius'. El avance de la misteriosa mancha viscosa va produciendo un deterioro físico y moral en Julio, ingeniero encargado de analizar las causas de la concentración de residuos tóxicos en el mar. Lejos de evitar su extensión, el personaje masculino sucumbe finalmente a la llamada del mar. Realidad y pesadilla se confunden en esta obra de la escritora toledana, una historia, cómo no, de misterio y de brujería, ingredientes siempre presentes en su narrativa.

En 1997 se publicó *Piel de sátiro* sobre el mito del hombre-Bestia, tan documentado en los textos literarios. La vida cotidiana de una ciudad inmersa en períodos electorales se

ve alterada por extraños sucesos. Los adelantos de la vida moderna conviven con el ambiente siniestro que rodea a Urso Pánik, encargado de proporcionar animales salvajes al zoológico. Paralelamente, la insólita historia amorosa de Jana con el gigantesco domador otorga a la narración una gran dosis de verosimilitud e inverosimilitud.

Finalmente, en el año 2000 la autora reúne numerosos cuentos, algunos publicados con anterioridad, en el volumen, *Arcano Trece. Cuentos crueles* (Madrid, Valdemar). El tema central de los trece relatos, agrupados en tres apartados, es la muerte, decimotercer arcano mayor del Tarot. En 'La carreta de las osamentas' se incluyen tres relatos de tradición barroca y gótica, "Mater Tenebrarum", "Tristes Ayes del Águila Mejicana" y "Las novias inmóviles", novela corta publicada con anterioridad. 'Eros Melancólico' agrupa siete cuentos emparentados con la fantasía macabra al estilo de Bierce y Meyrink: "Anfiteatro", "Balneario", "El mejor abono", "¿Qué demonios?", "Días de perros", "Artículos de piel" y "Mascarilla". Por último, en 'La muerte sobre ruedas' se reproducen tres historias de ambiente contemporáneo: "Amigo del hombre", "Los ojos azules" y "La chica de la moto". En su última entrega hasta la fecha, aparecen de nuevo los temas o mitos ya elaborados en sus obras anteriores: vampirismo, monstruos de laboratorio, la mujer pantera...

Además Pilar Pedraza colabora asiduamente en publicaciones periódicas y volúmenes colectivos. Por ejemplo, se publicó el relato "las cosas de palacio" en el volumen editado por Ángeles Encinar, *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras españolas contemporáneas* (Barcelona, Lumen, 1995).

Así pues, destacamos en la obra literaria de Pilar Pedraza ese deseo de profundizar en los aspectos más cruentos del alma humana, documentados en parte por la historia, pero sobre

todo, transformados en elementos de ficción, con una clara predilección por la mitología. Autora del ensayo *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, traslada a su obra de creación los atributos de estas "Bellas atroces... monstruos míticos... fusión de la mujer y la bestia... (que) representan el misterio, la cara húmeda de la naturaleza, un peligro, una promesa, un engaño, un oscuro objeto de deseo, un anhelo de fusión o de desvelamiento. En suma, un enigma y una pesadilla" [Pilar Pedraza, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona, Tusquets, 1991, 12].

En Diciembre del año 2001 realizamos una entrevista a la escritora, entrevista que reproduzco a continuación:

M.V.: *Desde 1984, fecha de edición de tu primera novela, Las joyas de la serpiente, hasta la actualidad has publicado varias novelas y libros de relatos. ¿Tienen tus obras aceptación mayoritaria o minoritaria?*

P.P.: Mis obras de ensayo –*La bella, enigma y pesadilla* (Tusquets), *Fellini* (Cátedra), *Máquinas de amar* (Valdemar)- tienen aceptación mayoritaria en la universidad y media fuera de ella, especialmente entre las mujeres, ya que su formato, sin perder rigor, no es propiamente académico sino de lectura más que de consulta. En cuanto a mis obras de ficción, novelas y cuentos, su aceptación general es media, mayoritaria entre el público interesado por la literatura fantástica, pero menor, por desconocimiento o prejuicio hacia los temas fantásticos, entre el público en general. En cualquier caso, se trata de un grado de aceptación suficiente para mantener una continuidad de publicación digna de editoriales nacionales de prestigio (Tusquets,

Lumen, Valdemar), pero en ningún caso bestsellerista. No aspiro a nada más en ese aspecto ya que, por suerte, no vivo de la literatura ni he hecho de ella mi profesión.

M.V.: En tu obra literaria se profundizan los aspectos más cruentos del alma humana y en los enigmas motivados por fuerzas desconocidas. ¿Pueden considerarse temas esenciales en tu narrativa?

P.P.: El objetivo primero de mi narrativa es la creación de mundos coherentes en sí mismos, sin necesidad de estar avalados por la realidad. No me interesan, como escritora, las relaciones humanas 'normales' sino la excepcionalidad, la monstruosidad, la transgresión, la paradoja, la ambigüedad y el sadismo. Para mí la crueldad va ligada al humor. Las fuerzas desconocidas son las que pone en marcha el propio autor al elaborar su texto; no tiene sentido fuera de él.

M.V.: Al analizar tus primeras novelas se ha hablado de 'novela gótica'. ¿El escritor Edgar Allan Poe influye decisivamente en tu obra?

P.P.: Ha influido en mi obra Edgar A. Poe, pero también, quizá mucho más, el Marqués de Sade, Mary W. Shelley, Maupassant, Gustav Meyrinck, Potocki, Saki y Valle-Inclán. No escribo novela gótica a la manera de miss Radcliffe, naturalmente; eso no tendría ningún sentido. Me interesa la vanguardia expresionista, tanto en literatura como en cine, y el arte experimental. Sin ellos cualquier cosa resultaría decimonónica.

M.V.: Las creencias de ultratumba y las supersticiones del siglo XVII español están reflejadas en tu primera novela, Las joyas de la serpiente. Del siglo XVIII te ocupas en La fase del rubí y en Las novias inmóviles. ¿Historia y ficción están interrelacionadas en tu creación literaria?

P.P.: *La fase del rubí* es una novela de ambiente dieciochesco, aunque en la portada el editor se confundiera y aludiera al siglo XVII, no sé muy bien por qué. *Las novias inmóviles* es de fecha indefinida. No se trata de novelas históricas sino de fantasías de ambiente. No me interesa la novela histórica propiamente dicha. Lo que trato de hacer es poner en pie mundos autónomos que tengan el colorido de otras épocas, y que, por ser lejanos, me permitan licencias y caprichos, como en el caso de las películas de Fellini (*Satirycon*) y Pasolini (*Medea, Edipo*).

M.V.: *El arte también ocupa un lugar destacado en tu narrativa. ¿Historia y arte se pueden considerar ingredientes básicos en tu quehacer literario?*

P.P.: Son ingredientes básicos del estilo, pero en ningún caso de la construcción de la ficción. No puede decirse que en mis obras haya mucho empleo del 'arte' sino que en las obras de otros autores suele haber poco, ya sea por opción estética o por desconocimiento. Creo, por otra parte, que la imagen y la palabra, o la recreación de la imagen artística por medio de la palabra, es un recurso conveniente en la literatura culta.

M.V.: *Como lectora me llama la atención la inclusión en tus novelas de ciertos personajes, seres rechazados por la muerte que retornan al mundo de los vivos, como Bartolomé Perazas en Las joyas de la serpiente o El Escultor y la mujer vestida con 'ropas anticuadas y sobre su pecho una joya roja y negra' en La Pequeña Pasión. ¿Estos personajes regresan al mundo porque no encuentran el descanso eterno en ninguno de los Reinos de la Muerte? ¿Hay algún motivo que explique la preferencia por estos personajes?*

P.P.: Hay una larga tradición literaria y cultural en general de contacto de los muertos con los vivos y a mí me fascina, aunque soy agnóstica. No creo en el más allá ni en la vida después de la muerte en ninguna de sus variantes. Los ángeles, los vampiros, los muertos que vuelven no son más que figuras de lo imaginario, estados del alma de los personajes vivos. Mi predilección por estos temas es exclusivamente literaria, del mismo modo que lo es mi afición por la muerte, que tanto confunde a los críticos. No hay en mis obras la menor morbosidad ni tienen nada que ver con las corrientes *gore* que vejan el cuerpo y banalizan todo lo que tocan. La auténtica crueldad y el auténtico humor no banalizan.

M.V.: *El Destino cobra importancia en tu narrativa, determinando la vida de tus personajes de ficción. ¿Ocurre lo mismo en la vida real?*

P.P.: Comparto las ideas sobre el azar de los surrealistas, pero no creo en el destino. En un texto sólo hay un destino: la voluntad del creador. Lo que hay es azar, que puede trabajarse hasta convertirse en destino sobre el papel pero no trasponerse a la vida real