

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ISSN 0556-6134

MENDOZA - ARGENTINA

Revista de

LITERATURAS MODERNAS

VOL. 44 · Nº 2

44
JUL-DIC 2014



ISSN 0556-6134

Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 44
Nº 2

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina
julio-diciembre
2014

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 44, Nº 2, 2014, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2014 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2014

Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y
Letras. Instituto de Literaturas Modernas.
Vol. 44, Nº 2 (2014). 21 cm.
185 pp.

ISSN 0556-6134

Anual

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez

Fabiana Varela

Víctor Gustavo Zonana

Claudia Bertona

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Han colaborado en este número: Luis Emilio Abraham, Elena Duplancic de Elgueta, Elena Calderón de Cuervo y Alberto Julián Pérez.

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Lorena Ivars, Marta Marín,

Marcela Raggio, Carlos Solanes

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- GOICOCHEA, ADRIANA LÍA. El modo gótico y una literatura sin fronteras. 9
The Gothic Mode and a Borderless Literature.
- SÁNCHEZ VARGAS, ANDRÉS FELIPE. El encuentro del verdadero amor de María Mercedes Carranza: La pasión por la escritura. 31
The Finding of the True Love of María Mercedes Carranza: A Passion for Writing.
- ROSA, MARIANA. Self, Writing and Feminine Transactions in Virginia Woolf's *Orlando* and Clarice Lispector's *The Stream of Life*. 63
Sujeto, escritura y transacciones femeninas en Orlando de Virginia Woolf y Agua viva de Clarice Lispector.
- FRIDMAN, FEDERICO. José Martí entre dos crónicas: Presiones editoriales y la autonomía relativa de la producción del escritor modernista. 91
José Martí Between Two Chronicles: Editorial Pressure and the Relative Autonomy of the Modernista Writer.
- OLSZEVIK, NICOLÁS. Robespierre y Sade: Ética, estética y política en el ocaso del Siglo de las Luces. 123
Robespierre and Sade: Aesthetics, Ethics and Politics in the Decline of the Enlightenment

DOCUMENTO

- “Entrevista al poeta Jorge Enrique Ramponi”. 151
Edición crítica a cargo de Marta Marín.

RESEÑAS

- ARPES, MARCELA, sobre *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, de Georges Didi-Huberman. 165

- MARTÍN, MARINA, sobre *Buscando el final feliz: Hacia una nueva lectura de los cuentos maravillosos*, de Ana Guillot. 168

- SANTIAGO, OLGA, sobre *Mapas de la heterodoxia en la literatura argentina*, de Cecilia Corona Martínez, comp. 171

- NORMAS DE PUBLICACIÓN** 180

- FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS** 183

- RED DE REVISTAS** 184

ARTÍCULOS

EL MODO GÓTICO Y UNA LITERATURA SIN FRONTERAS

The Gothic Mode and a Borderless Literature

Adriana Lía GOICOCHEA

U. Nacional del Comahue-CURZA
adriana_goicochea04@yahoo.com.ar

Resumen

El propósito de estas páginas es demostrar que el modo gótico ingresa a la literatura argentina para poner en evidencia la inestabilidad de la estructura de género y consecuentemente provocar una revisión del sistema literario. En segundo lugar se establecen las afiliaciones del gótico con lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real. Como ejemplo se propondrá una lectura de la obra *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro.

Palabras claves: modo gótico, lo fantástico, narrativa argentina.

Abstract

The purpose of these pages is to demonstrate that the Gothic mode goes into Argentinian Literature to highlight the instability of the structure of gender and then it cause a review of the literary system. In second place are established the affiliations of the Gothic with the fantastic whose particular feature in Argentinian literature is that it does not leave the reference to the real thing. It will be proposed as an example a reading of the text *Ganarse la muerte* of Griselda Gambaro.

Keywords: Gothic mode, the fantastic, Argentinian narrative.

Introducción

El gótico tiene origen en Inglaterra hacia fines del siglo XVIII y alcanza una amplia vigorización en el género novela, género del que va a desprenderse para constituir el subgénero denominado novela gótica [Amícola 2003: 30].

A lo largo de su derrotero, el gótico ha ido ofreciendo particularidades constructivas y valores representacionales diversos, según los contextos culturales y la ubicación temporal de su aparición, de manera que, si bien el exceso y la transgresión han sido un denominador común a todas las épocas, su funcionalidad cultural ha sido muy diversa. Así, en el siglo XVIII el énfasis estaba puesto en exhibir lo diabólico para expulsarlo y restablecer el orden, mientras que en el siglo XIX, dado que los motivos tradicionales del castillo y el fantasma ya se habían naturalizado y formaban parte de una fórmula que había dejado de provocar terror, emergió un nuevo interés que renovó los ideales románticos de la individualidad. Esto es lo que Fred Botting refiere cuando afirma: “El Gótico devino parte de un mundo de culpa internalizada, ansiedad, desesperación, un mundo de transgresión individual que interroga los bordes inciertos de la libertad imaginativa y del conocimiento humano” [1996: 10]. Muchas de las preocupaciones del siglo XIX, centradas en la subjetividad más profunda del ser humano, en sus ansiedades, reaparecen en el siglo XX, pero ya no en un género sino en una profusa y muy variada producción que se difunde y atraviesa diferentes formas literarias hasta alcanzar al cine.

En consecuencia, para reafirmar la importancia cultural del gótico y su realización a través de la novela, es interesante volver sobre la reflexión de Mijail Bajtin, quien en su estudio sobre la importancia genérica del cronotopo en la literatura señaló que la “novela gótica” aporta un nuevo territorio de realización de las aventuras: el castillo [1986: 455]. Este

investigador introduce un campo de conocimiento sobre el tema que se complementa con la diferenciación que establece entre novela de educación y novela gótica [1985].

En lo que respecta a la presencia del gótico en la Argentina, es preciso recordar que es, a fines del siglo XIX, con la operación cultural de la generación del 80, que migra a nuestro país, donde encontrará un lugar propicio para arraigarse, en la medida en que representa un significativo aporte en el proceso de construcción de una nueva manera de imaginar, que daría pie al desarrollo de la literatura fantástica. Claro está que esta migración se produjo con las transformaciones propias de su implantación en estas otras coordenadas de tiempo y espacio.

Será Julio Cortázar quien, años más tarde, advierta acerca del traspaso del gótico a la literatura rioplatense, analizando los aspectos centrales que definen al género, los problemas teóricos que éste suscita, los indicadores de lectura, su relación con la literatura fantástica, además de una valoración crítica de la literatura inglesa que le antecede y da origen.

De esta manera, una investigación sobre las ramificaciones del gótico en el espacio literario rioplatense abre toda una reflexión acerca de la cuestión del género y su correlato en el sistema literario.

Recordemos que la cuestión del género ha sido siempre relevante para los estudios literarios, en tanto el sistema de géneros determina las prácticas literarias y los modos de lectura. Es allí donde se inscribe lo social, donde la cultura deja sus marcas: así es como resulta convincente la explicación de la inestabilidad de la estructura genérica. Es por eso también que nos encontramos con que en el espacio literario contemporáneo, aun cuando reciben los mismos nombres, los géneros no tienen el mismo significado, ni la misma función y, consecuentemente, verificamos que se producen cambios en la red de relaciones y fuerzas que conforman el campo.

Hoy asistimos a un proceso de configuración de *escenarios de hibridización*, en los que la circulación entre culturas se proyecta sobre los géneros, cuestión que impacta de lleno sobre la literatura, ampliando sus fronteras.

Para sintetizar algunos aspectos relevantes en torno a esta cuestión, consideramos oportuno señalar que compartimos con Alastair Fowler los siguientes axiomas: el género tiene que ver con la comunicación y no es sólo un instrumento de clasificación o prescripción, sino también de significado, de sentido; los elementos genéricos son algo más que meros resultados de componentes formales, pues constituyen programas de interpretación que involucran información intrínseca y lineamientos hermenéuticos; todos los géneros están continuamente sometidos a la metamorfosis, y este es el camino principal por el cual la literatura cambia; los géneros le ofrecen al escritor una matriz literaria para ordenar su experiencia en una composición; la teoría de los géneros concierne principalmente a la interpretación y anticipa una matriz de lectura.

Fowler diferencia clase y modo y afirma que las clases se definen a partir de los elementos del repertorio de géneros, pero, invariablemente, contienen ciertas constantes como, por ejemplo, la forma externa o la extensión; mientras que los modos involucran una más alusiva y genérica condición, una idea que invita a la exploración. Un modo se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, una cualidad retórica. Luego, los modos no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar diferentes géneros.

Hasta aquí hemos explicitado nuestra posición e insistido en la diferencia entre género y modo, con el objeto de fundamentar la existencia de un modo gótico en la literatura rioplatense cuya característica principal es que se resiste “a las cárceles de la razón” y propone mundos en los que “por un instante las

fronteras se borran”, según lo señalado por María Negroni [2010: 9-13]. Es por eso que se concibe como uno de esos núcleos que, heredados de la cultura europea, sufre fuertes transformaciones y se inscribe en la narrativa argentina para constituirse en un rasgo diferencial de identidad, sobre todo por su supervivencia en lo fantástico.

Esta afirmación amerita que recordemos que Pampa Arán señala que el origen de lo fantástico se encuentra en Europa, con el apogeo de la novela gótica (1780-1790), y aparece como experiencia de lo insólito y de la existencia de un orden diferente que da forma estética al imaginario legendarizado, creando mundos entrópicos y siniestros.

Luego, también María Negroni establece un enlace similar entre lo fantástico y lo gótico cuando dice: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica” [2010: 9]. En tanto, José Amícola se refiere al gótico como una especie dentro de la literatura fantástica “cuya complejidad solo fue abordada con una seriedad que sólo el siglo XX estuvo dispuesto a concederle gracias a los descubrimientos freudianos” [2003: 211].

Es evidente que la relación entre lo gótico y lo fantástico no es obvia. Estamos, más bien, ante un núcleo problemático para la teoría y para la crítica que asume la forma de una discusión, a la que aportaron diversos investigadores y en la que podemos establecer una línea de continuidad y diálogo desde Lovecraft, T. Todorov, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Pampa Arán, José Amícola y María Negroni, entre otros; discusión que no desarrollaremos en estas páginas, pero que resulta muy pertinente para el estudio de las ramificaciones del gótico.

Resta aún abordar el interrogante acerca de cuáles son los factores que provocan el gusto por lo gótico en el espacio literario rioplatense. Si bien consideramos que es una *estructura de sentimiento* [Williams: 174] la que explica el

surgimiento del gótico en Inglaterra, en el siglo XVIII, compartimos la idea de que una influencia externa representa solamente un factor acelerador del desarrollo literario inmanente [Lotman: 49]. Nos situamos en el paradigma del estudio comparativo de la cultura cuya premisa es que de la interacción no resulta el parecido o el acercamiento sino, más bien, la diferencia.

Este encuadre teórico señala un trayecto de investigación que consiste en explorar los aspectos que le abrieron la puerta a este modo literario en nuestra cultura para comprender las fuertes transformaciones que sufre al inscribirse en la narrativa argentina y constituirse en un elemento determinante para conformar un canon.

Así como Lovecraft enuncia el canon del gótico en Europa, Cortázar hace lo propio en Argentina, en 1975, al identificar un repertorio de escritores en cuya obra la presencia de lo gótico es perceptible. Sin duda, su aporte es sustancial porque señaló un criterio de selección aún vigente para quienes pretendemos comprender y valorar sistemática e históricamente la presencia del gótico en la literatura argentina. Cortázar también inauguró una alternativa de lectura para la crítica y de este modo habilitó la configuración del espacio literario rioplatense.

Sobre la base de los supuestos desarrollados hasta aquí, en esta oportunidad, nuestro objeto de estudio será la obra narrativa de Griselda Gambaro, producción a la que consideramos imprescindible poner en diálogo con la escritura de sus antecesores y sus contemporáneos.

Gambaro es una autora fundamental para el campo cultural argentino. Tal vez un dato relevante para nuestros propósitos es que su escritura esquiva el naturalismo y, según ella misma expresa: “Fue entendida como una ruptura con la corriente del realismo reflexivo [...]” [Navarro Benítez: 4]. Esto permite colocar su obra en otra clave de lectura en tanto consideramos

que, explorando lo siniestro, desenmascara al sujeto y a la sociedad.

Por su parte, José Amícola sostiene que la escritora merece ingresar al canon literario rioplatense ya que su producción permite identificar “un proyecto estético absolutamente divergente de la tónica general cultivada por los dramaturgos varones, [que] debería permitirle, sin embargo, ser colocada haciendo un frente común contra el realismo literario que en el Río de la Plata sufrió una derrota desde, por lo menos, 1940 [...]” [2006]. Según el mismo investigador, ese momento clave de inflexión podría datarse con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Por eso valoramos el aporte de M. Gabriela Mizraje, quien interviene en el campo de la crítica cuando induce una revisión del esquema canónico rioplatense al introducir la obra de escritoras como Gambaro y reconocer en ella las tradiciones de la literatura draculesca y del vampirismo que, como sabemos, están enlazadas con el gótico [293].

En este sentido, reconocemos que el modo gótico representa una alternativa para revisar la historia de la literatura argentina a la luz de la incorporación de las escritoras, y finalmente consideramos que estamos ante obras que reclaman una lectura desde la perspectiva de género. Estos factores habilitan una nueva configuración del sistema literario.

Nuestra lectura de la obra de Gambaro *Ganarse la muerte* priorizará la noción de lo gótico como un modo literario que se manifiesta en lo fantástico, con la premisa de que éste se constituye según el lector y la época, y que, tal como sucede a todos los géneros, ha ido mutando. El cambio está vinculado con la realidad que el lector vive pues es desde esa base que este fantasea.

Esta afirmación orienta un modo de leer en tanto, por un lado, nos señala que cualquier aproximación a una obra amerita que reconozcamos el anclaje del autor en sus circunstancias históricas y con su público. En el caso de Gambaro justifica su filiación con otras escritoras del espacio literario rioplatense que han desarrollado lo fantástico y han hecho de este modo un rasgo de identidad de su escritura, tal como ocurre con Silvina Ocampo, Noemí Ulla, Angélica Gorodisher o Alejandra Pizarnik, autora cuya poesía, no por casualidad, atraviesa la novela *Dios no nos quiere contentos*.

Por otro lado, creemos que si bien la presencia de lo gótico en la escritura de Griselda Gambaro, constituye la base sobre la que se inscribe lo fantástico, no obstante entendemos que se distancia ampliamente de la idea de una *literatura escapista*, tal como fuera calificada en sus orígenes, según expresa Julio Cortázar en su conocido ensayo sobre el tema, pues crea una narrativa que habla del sujeto y de su realidad, una realidad en la que participan lo real, lo simbólico y lo imaginario¹.

Es en este marco conceptual que analizaremos la obra *Ganarse la muerte*, aunque dedicaremos el siguiente apartado a realizar una somera descripción del espacio literario del que forma parte, deteniéndonos en las obras que le son contemporáneas y también las principales lecturas críticas que recibió la novela.

¹ Aunque es de sobra conocido, nunca está de más volver sobre el lugar que el concepto de lo real ocupa en el pensador francés, J. Lacan. Para Lacan, existen tres registros o dimensiones – *dit-mansions*– del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Tres estadios o registros sincrónicos y en constante relación, pero también diacrónicos –Real, Imaginario, Simbólico–, tanto en la configuración del sujeto como en la propia enseñanza de Lacan –y no en el mismo orden–. A partir de los años sesenta, Lacan comienza a dejar de lado el pensamiento estructural y la atención a lo Simbólico para centrarse en el estudio de lo Real como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de este. Si lo Simbólico era el reino del lenguaje, de la ley en tanto que Nombre-del-Padre, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también aquello a lo que este tiende.

Griselda Gambaro, una voz singular en la literatura argentina

El contexto de producción de *Ganarse la muerte* corresponde a la década del 70; sin embargo, será recién en el 2002 cuando se reeditarán por primera vez desde su prohibición y será durante la década del 90 cuando la obra narrativa de Gambaro concitará el interés de los críticos².

Recordemos que hubo una cultura en la Argentina entre 1976 y 1983 mapeada por la censura y la represión de la dictadura, pero, también, por las voces opositoras, subversivas y minoritarias a las que se sumaron aquellas que, desarrollándose en el exilio, no dejaron de incidir en el campo cultural interno.

Beatriz Sarlo enfatiza que la literatura en ese momento fue escrita como un instrumento de conocimiento y modelo de reflexión alternativa y la define como una “crítica del presente” y como un intento de descifrar el “enigma argentino” mediante recursos que, para narrar la realidad, debían operar por desplazamiento (el uso de la elipsis, la alusión y la alegoría). Una literatura que se instituye, a la vez, en “modelo de reflexión estética e ideológica” en la medida en que el discurso literario, polivalente y colectivo, se opone al discurso autoritario, monovalente y representativo de un estrecho sector social. Un “saber del texto”, como lo llama, signado por la crisis en el orden de la representación y en el orden de lo representado [30-59].

Por su parte, Francine Masiello sostendrá que la literatura argentina durante el Proceso, escrita tanto en el exilio como en el país, llama la atención sobre el problema que consiste en

² David Williams Foster, en el capítulo “Los parámetros de la narrativa argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional”, publicado en 1987, ya introduce una reflexión sobre la obra de Gambaro. Este ensayo pertenece al libro de Balderston Daniel y otros *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, que puso en evidencia la dirección que tomaba la crítica en una época en la que el advenimiento de la democracia impulsó la evaluación del pasado reciente y sobre todo su impacto en la cultura.

cómo ordenar las experiencias. La misma autora afirma también que, aun después del 76, la crítica cultural seguirá privilegiando la marginalidad para responder a la autoridad del Estado [21-25].

La crítica ha relevado los textos más significativos para los intereses de la época, destacando el éxito editorial de Marta Lynch y su obra *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* (1979), quien “convoca nuestra atención [...] por la complejidad y la ambigüedad de su postura ante las trenzas del poder” [Foster 1986: 102]. Otra escritora con similares características es Martha Mercader con su obra *Solamente ella* (1981) centrada en el mitema argentino de la mujer independiente. En tanto, Marta Trava, con su novela *Conversaciones al Sur* (1981), muestra el cuerpo femenino como el lugar donde se registra toda la violencia del régimen. En *Soy paciente* (1980), Ana María Shua recurre a la metáfora de la explotación de la ciencia médica como instrumento del terror.

Aunque no es nuestra intención presentar un corpus exhaustivo, sí nos interesa mencionar tres obras que han dejado su huella en la literatura argentina y en tres momentos claves para el país, puesto que han inaugurado un nuevo paradigma de escritura y de lectura, a saber: *El libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar; *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, y *Respiración artificial* (1981), de Ricardo Piglia. Sin embargo, para poner el foco en las autoras que se destacaron en ese momento y que resistieron la formación cultural del Proceso, debemos referirnos a Griselda Gambaro como una de las más sólidas “en cuanto a la densidad de sus planteos narrativos, la audacia con la cual asume el imperativo de hablar sin ambages de las estructuras del poder y de la dinámica de la represión que forman parte del código social argentino” [Foster 1987: 103]. La acompaña en este sitio Luisa Valenzuela, con *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Como en la guerra* (1977), esta última novela censurada, por lo que al

tiempo se vio obligada a exiliarse. Valenzuela es una escritora que

[...] se siente obligada a reivindicar no sólo su propio lenguaje sino el de muchas otras escritoras latinoamericanas [...]. En una ponencia leída en 1979 en Nueva York, titulada "La Argentina literaria", Valenzuela [...] se pregunta cuál es la función de la literatura en una realidad tan dolorosa y caótica como la que atraviesa el país por esos años. Se contesta que [...] el escritor a veces logra ser el transmisor de aquello que está flotando en el aire y que muy pocos alcanzan a percibir conscientemente [Corbatta: 110].

Otra escritora que completa la escena es Angélica Gorodischer quien, en la novela *Kalpa imperial* (1983), explora lo fantástico sin dejar de hablar del poder y sin abandonar la veta feminista. Graciela Aletta de Sylvas dirá que *Kalpa imperial* es "una novela en dos tomos que se inscribe entre las fronteras de lo fantástico y lo maravilloso [...] escrita con una clara postura antimimética, sin embargo, se lee como una metáfora de la dictadura militar argentina disfrazada de otra cosa [...]. La violencia física y simbólica es desplegada en todas sus versiones. Se impone entonces la reflexión sobre el aspecto subversivo del género" [2012: 25].

En este concierto, la obra de Gambaro no desentona, pero, cuando los tropos recurrentes de la ficción de la época eran la parodia y la alegoría, su escritura aporta una arista innovadora al basarse en lo absurdo y en lo abyecto como los aspectos fundantes de lo siniestro, para provocar no sólo una reflexión en el lector, sino también una reacción aún más visceral que involucra a la experiencia, principalmente el asco. También, en ese gesto de escritura extiende una filiación con escritoras que la precedieron como Silvina Ocampo –a quien Amícola llamó, con justicia, la Mary Shelley argentina– y a Alejandra Pizarnik,

con cuyas obras mantiene relaciones de intertextualidad que nuestra lectura reconoce, aunque no se explicitarán aquí.

Quisiéramos afirmar que, de acuerdo con el panorama planteado, la trasposición del modo gótico constituye una prueba de que los géneros se en-generan. Consecuentemente, este es un fundamento para pensar una historia de la literatura rioplatense en la que las escritoras tendrían una presencia equivalente a la de sus pares varones.

Lo fantástico que habla de lo real

Ganarse la muerte fue una novela reconocida por la crítica cuando, no bien iniciada la democracia, los intelectuales se vieron habilitados a publicar un pensamiento que durante años se mantuvo silenciado o circuló por los márgenes como estrategia de subversión al régimen [Masiello]. En ese contexto de recepción, David Foster resalta especialmente que las tres novelas que escribió Gambaro en la década del 70 se centran en protagonistas femeninas como pacientes de la acción agresiva. Esta lectura de Foster es muy auspiciosa para una perspectiva de género y abre la posibilidad para tender un puente con uno de los últimos trabajos críticos sobre la literatura de la década, publicado en el 2012 por Graciela Aletta de Sylvas, un trabajo en el que pone el acento en el rol de las mujeres que, en la construcción ficcional del pasado, es renovado en cada escritura y en cada lectura, dejando en evidencia que la mujer en situaciones límite constituye la personificación de la perdedora, incluyendo en esta franja a la protagonista de *Ganarse la muerte*. La crítica afirma que el “personaje femenino de *Ganarse la muerte* constituye la parodia de la mujer sumisa, recluida en su casa y que acata las órdenes de la autoridad con el conformismo de las vacas aunque esto signifique golpes, torturas, violaciones y muerte final. En esta novela los sucesos ocurridos en el ámbito de la

familia son un símbolo de lo ocurrido en el terrorismo de Estado” [2012: 45].

Ya en 1999, M. Gabriela Mizraje había dedicado una importante espacio de su ensayo a la obra de Gambaro a la que describe como “una narrativa descarnada [...] una escritura hiperrealista” [299], haciéndose eco de la crítica que la ha abordado como una alegoría de la Argentina de los 70, lo que es natural si tenemos en cuenta las condiciones de producción de la época y las consecuencias de su publicación, primero la censura y posteriormente el exilio de su autora³.

No obstante, es nuestra intención salir de este camino ya trazado para ensayar otra lectura que se sustenta sobre la hipótesis de que en la obra de Gambaro se revitaliza el modo gótico y, como consecuencia, se inscribe en una dilatada tradición literaria del fantástico en Argentina.

La misma Gambaro declara que nunca registró el imperativo realista y que, además, tiene una particular inclinación por las míticas criaturas literarias como las creadas por Mary Shelley. “Siempre me gustaron los personajes como Drácula o Frankenstein”, dice. “Más allá de lo seductoras que son sus historias, se trata de seres entre comillas anormales, que están fuera de la norma y de la normalidad” [Berlanga].

Consecuentemente, a partir de la afirmación de que el modo gótico se halla presente tanto en los procedimientos de escritura, como en el efecto de lectura que produce la obra *Ganarse la muerte*, nuestro análisis identificará los grandes cronotopos tipológicamente estables que determinan la

³ Recordemos que Gambaro se exilió en Barcelona luego de que *Ganarse la muerte* fuera prohibida durante la última dictadura militar, y allí vivió hasta 1980. Su obra narrativa está constituida por las novelas *Madrigal en ciudad de 1967*, *Una felicidad con menos pena*, de 1967; *Dios no nos quiere contentos*, publicada en Barcelona en 1979, *Nada que ver con otra historia* (1987), *Lo impenetrable*, editada en Buenos Aires en 1984; *Después del día de fiesta* (1994), *El mar que nos trajo* (2002); y los relatos *El desatino* (1965).

presencia del gótico, para lo cual nos valdremos de la crítica preexistente [Amícola, 2003 y Negroni, 1999].

Finalmente, analizaremos la recontextualización de esos elementos en la novela, considerando una segunda hipótesis: la valoración argumental y representacional del cronotopo deja una huella en el lector y provoca el horror y el asco, “una de las especies de lo siniestro”⁴ [Trías: 24].

Sin duda, la definición de Freud acerca de lo siniestro, también traducido como lo ominoso, es muy sugestiva. Según este teórico, lo ominoso sería aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo familiar; el autor se interroga, además, en qué condiciones se provoca la extrañeza, al mismo tiempo que sostiene la importancia de distinguir entre lo ominoso como vivencia y lo ominoso representado, y las ocasiones en las que el autor se sitúa, en apariencia, en el terreno de la realidad cotidiana, acepta las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso en el vivenciar y lo produce en la literatura. En este caso puede acrecentar lo ominoso más allá de lo que es posible en el vivenciar. Freud agrega que el autor también puede esconder lo que ha escogido para el efecto ominoso. No es este el caso de Griselda Gambaro, porque su escritura exhibe en cada episodio su intención: desde el primer capítulo situado en el Patronato vincula explícitamente el terror y el territorio desvalido de la infancia en acciones e intenciones de los personajes que crean permanentemente situaciones de riesgo para la protagonista, Cledy.

Señalaremos que el principio constructivo del texto es la tensión entre la violencia y la pasividad que crea un mundo

⁴ Si bien lo siniestro es una categoría estética que Nietzsche reconoció tempranamente en la tragedia griega y que vinculada a lo sublime atraviesa el Renacimiento y el Romanticismo, será la literatura gótica del siglo XVIII la que lo expondrá a la lectura desafiando las leyes de la razón que el Iluminismo imponía. No obstante, el pensamiento freudiano le dará la entidad teórica que llevará lo estético a una categoría antropológica que hace referencia al deseo humano y a sus presunciones fundamentales [Trías: 157].

poblado por seres que son víctimas y victimarios al mismo tiempo. Por ejemplo, el personaje de la Sra. Perigorde representa a una mujer que esclaviza a Cleby a las tareas domésticas y, sobre todo, que es la mediadora que facilita el maltrato y la humillación, quien se hace cómplice de la perversión del hombre, pero que, desde el punto de vista de la narradora, también era “asquerosamente dócil a los menores requerimientos del marido. Soy una esclava –decía, disculpándose” [1976: 78].

La excepción a este esquema relacional es Cledy, quien se mantiene impassible y con esa inmovilidad *se gana la muerte*, la que representa su única oportunidad de liberación. Tal vez por eso el capítulo final se titula “Por suerte esto se acaba”, una expresión que une la voz del narrador al punto de vista de la protagonista. Este no es un procedimiento narrativo habitual en el texto; por el contrario, hallamos un narrador que mantiene una distancia respecto de las personas y de las situaciones como un espectador. Los hechos se desarrollan ante su mirada como si fuera un espectáculo.

Sin embargo, no son estos los únicos componentes que en el relato contribuyen a provocar el horror, ya que, como en la estética gótica, en este texto el locus constituye los núcleos organizadores de la trama. El cronotopo del castillo, con la oscuridad, el misterio y el terror se traslada a tres ámbitos: el patronato, la casa de los suegros y la casa familiar.

Estos se presentan como escenarios sin tiempo ni contextos, están aislados de todo contacto con el exterior. Son microcosmos donde impera lo siniestro y cuyo *pathos* es provocar “*un terror teatral*”. Se trata de espacios que en el imaginario social representan el hogar, pero en el relato han visto desnaturalizada su razón de ser, la protección, para configurar un mundo sórdido, invadido por la violencia y en el que se concentran las perversiones de la sociedad: la gula

de la Sra. Davies, la lascivia del Director, lo grotesco de la vieja cocinera, la grosería y la avaricia de la Sra. Perigorde, la cobardía de Horacio.

La estética gótica del castillo se encuentra desde el primer párrafo de la novela, ubicada en la descripción del edificio del Patronato con su amplitud, la puerta de roble y las rejas, a lo que después, progresivamente, se agregan los personajes, perversos predispuestos al abuso o draculescos como la Sra Davies con su capa negra, sus dientes mellados, su insistencia en besar el cuello de Cledy y la presencia naturalizada de la sangre.

Otro escenario se presenta irónicamente como la “casita blanca” para parodiar las situaciones idílicas propias de la doxa burguesa que, sin embargo, en el trayecto narrativo se convierte en el lugar de las situaciones más absurdas para el personaje como cuidar a padres que no son suyos y donde finalmente encontrará la muerte.

El tercer locus es la casa de los suegros cuyo significante es la fiesta, la que se lee como metonimia de la decadencia. El relato se presenta como una puesta en escena, una situación absurda signada por el patetismo.

Sin embargo, no es el tratamiento del espacio el único componente que en el relato contribuye a provocar el horror ya que, a quienes estén familiarizados con la obra de Gambaro, no les sorprenderá encontrar que lo siniestro en esta novela se halla encarnado en lo absurdo de las situaciones y de las acciones de los personajes –enlazado a las tradiciones bufonescas y a la farsa clásica, el absurdo conserva en el texto su esencia original, pues el lector percibe que en el fondo de ese sin sentido del universo narrativo late la tragedia–. La incoherencia, el disparate, lo ilógico, lo inexplicable, se presentan ante los ojos de un lector asombrado por las acciones de los personajes y, sobre todo, por la indiferencia, la

complicidad y la naturalización de las situaciones. Así es como se resigna a la imposibilidad de encontrar un principio de racionalidad en la sociedad representada.

Si bien en el desarrollo de la trama se van generando distintas situaciones, es posible identificar en el trayecto narrativo que lo absurdo tiene un denominador común: la violencia, la desaparición inexplicable de personas y el cambio de las identidades.

La violencia va creciendo hasta dejar secuelas en el cuerpo de Cledy: en el Patronato, los golpes reiterados, sin razón, cuya consecuencia son el permanente sangrado; en la casa de los suegros, la golpiza que inutiliza su brazo; en la casa familiar, el asesinato que llega como un alivio para el personaje y para el lector que ha visto con impotencia la pasividad absoluta de Cledy ante la agresión de los demás. La desaparición y la muerte de los niños en el Patronato, de Alicia en la casa de los suegros, de sus hijos en la casa familiar. Y como corolario la simulación de las identidades, pues Cledy cuida padres e hijos que no son los suyos.

Por otro lado, se profundiza lo absurdo mediante un humor mordaz que destaca la perversión. La voz de la narradora introduce el sarcasmo y su punto de vista resalta la crueldad de los personajes. Esta estrategia es evidente en la inversión del sentido de frases que apelan a la competencia de un lector implícito, ratificando la condición de un texto exocéntrico y también en la recurrente caracterización de los personajes con el sentido inverso al que sus acciones demuestran. El comportamiento del narrador, en estos casos, es el de un espectador que puede verlo todo, lo que son y lo que aparentan ser, presentándolos en sus contradicciones.

Kristeva sostiene que lo “abyecto está emparentado con la perversión [...]. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía,

la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarlos. Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien" [1988: 25].

Los espacios son también epicentro de lo abyecto, un factor que pone al lector frente a la experiencia del asco. Asco y tabú son términos indisociables, según sostiene Eugenio Trías, y en la novela identificamos acciones que lo ejemplifican y se corresponden con los tres lugares que organizan la trama. Luego, en el Patronato se narra la abyección de la violación agravada por la descripción de "la vieja" y por la presencia de la sangre como prueba de la pérdida de la virginidad. Tal vez sea esta una transformación, una forma de invertir la tradición del castillo medieval donde se encerraba a la mujer para custodiar su virginidad, pues aquí, en esta nueva versión del castillo, se produce la pérdida y el descuido que es explicitado en el relato por la sorpresa de la Sra. Davies, que en este caso viene a representar la figura invertida de Barba Azul, ya que su proyecto carcelario fracasa.

En tanto, en la casa de los suegros, el incesto provoca la repugnancia en el lector porque representa no sólo el tabú sexual, sino también la infección materializada en la cara del Sr. Perigorde.

Finalmente, en la casa familiar el encierro con los cadáveres pone en evidencia la repugnancia ante el cuerpo insepulto, en trance de descomposición. De modo que, en esta instancia del relato, el asco es una experiencia que el lector comparte con la protagonista, quien se presenta "deshecha pero no de llanto" [1976: 166].

Sostenemos que esta novela habla de la indiferencia ante la muerte, de la naturalización de la desaparición de personas, del terror de la violencia, de un cuerpo social en el que los seres

son víctimas y victimarios al mismo tiempo y de la fractura de las instituciones.

Ganarse la muerte recrea un universo siniestro bajo la premisa de revelar algo que debería permanecer oculto [Freud 1948]. Desde la perspectiva lacaniana podemos leerlo como algo que nos abre la puerta a lo real sin dejarnos entrar.

Escrita en los 70, excede ampliamente a su contemporaneidad, pues habla de hombres y mujeres y de las relaciones humanas cuando los sujetos se hallan frente al límite y así se constituye en una forma de contar la experiencia del horror esquivando los realismos. Sin duda, su contexto de producción era propicio para que el relato enlazara el horror al terror, pero la novela transgrede ese propósito explorando los bordes entre lo real, lo simbólico y lo imaginario.

El aporte de esta obra es que lo siniestro provoca el horror, pero lo abyecto eleva el impacto en el lector y provoca el asco. El asco es el límite del arte y también su condición porque se potencia y se anula a sí mismo.

Esta novela con sus procedimientos –lo abyecto, lo absurdo, el humor sarcástico y la parodia– muestra este proceso por el cual el asco anula el arte pero este escapa y rebasa los límites porque reveló aquello que debía permanecer oculto y que a nuestro juicio tiene un sentido. La muerte es una alternativa de liberación cuando el terror ha corroído el cuerpo social y ha desterritorializado al sujeto.

Conclusiones

Hemos desarrollado hasta aquí un itinerario de lectura cuyo propósito fue demostrar la inscripción de lo gótico en la obra de Griselda Gambaro y el impacto que provoca en el lector: el horror y el asco por mediación de estrategias narrativas como

la narración de lo absurdo, de lo abyecto y el sarcasmo de la narradora.

Hemos sostenido también que el modo gótico inscribe la obra en lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real.

No obstante, ha sido el propósito fundamental de estas páginas demostrar que gótico ingresa a la literatura rioplatense como un modo que se encabalga a distintos géneros y modifica las formas literarias, creando otra matriz de escritura y de lectura.

Lejos de la tradición europea que lo consideró un subgénero de interés periférico, el gótico tiene en el sistema literario argentino un lugar central que, en gran parte, le debe a Julio Cortázar pero que, sin duda responde a la naturalidad con que se inscribió en la semiósfera, cuyo rasgo distintivo es el gusto por la escritura y la lectura de lo fantástico, y además a sus filiaciones con la cuestión del género sexual que abrió el camino a nuevas lecturas sobre lo femenino y la feminización de la escritura y para la revisión del canon, esto último a la luz de la narrativa de escritoras, entre ellas, Griselda Gambaro*.

Bibliografía

- ALETTA DE SYLVAS, GRACIELA. 2012. *Género, violencia y dictadura en la narrativa de escritoras argentinas de los 70*. *Amerika*, 7. En línea: <<http://amerika.revues.org/3567?lang=es>>.
- AMÍCOLA, JOSÉ. 2003. *La batalla de los géneros: Novela gótica vs novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2006. *Otras voces otros cánones*. (*Orbis Tertius*, 11, 12). E-book previsualizable en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/...>>
- ARÁN, PAMPA. 1999. *El fantástico literario: aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor.

* Inicio de evaluación: 17 set. 2014. Fecha de aceptación: 5 dic. 2014.

- BAJTIN, MIJAIL. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . 1986. *Problemas literarios y estéticos*. México: Siglo XXI.
- BERLANGA, ÁNGEL. 2007. "Siempre me gustaron los personajes fuera de norma". Entrevista. *Página 12*, Buenos Aires, 4 mayo. En línea: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6230-2007-05-04.html>>
- BOTTING, FRED. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- CORBATTA, JORGELINA. 1999. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.
- CORTÁZAR, JULIO. 1975. *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*. Previsualizable en: <<http://www.jstor.org/discover/>>
- BALDERSTON, DANIEL, et al., eds. 1987. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- FOSTER, DAVID WILLIAMS. 1987. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional". Balderston, Daniel, et al., eds. 96-108.
- FOWLER, ALASTAIR. 1982. *Kinds of Literature: An introduction to the theory of genres and modes*. New York: Oxford University Press.
- FREUD, SIGMUD. 1948. "Lo ominoso". En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. XVII, 215-251.
- GAMBARO, GRISELDA. 1976. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 2011. *Al pie de página: Notas sobre la sociedad, la política y la cultura*. Buenos Aires: Norma.
- KRISTEVA, JULIA. 1988. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa. México: Editorial Siglo XXI.
- LACAN, JACQUES. *La lógica del fantasma*. Previsualizable en: <www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/055_adolescencia1/material/archivo/fantasma_lacan.pdf>
- LOTMAN, IURI. 1996. *Semiosfera 1: Semiótica de la cultura y del texto*. Ed. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- MASIELLO, FRANCINE. 1987. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". Balderston, Daniel, et al., eds. 11-29.
- MIZRAJE, MARIA GABRIELA. 1999. "Griselda Gambaro, entre el prestigio y la sospecha". *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos. 293-308.
- NAVARRO BENÍTEZ, JOAQUÍN. 2001. "Dos entrevistas; La transparencia del tiempo: Entrevista a Griselda Gambaro". *Cyber Humanitatis*, 20. En línea: <www.cyberhumanitas.uchile.cl>
- NEGRONI, MARÍA. 1999. *Museo Negro*. Buenos Aires: Norma.
- . 2007. *Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía*. Nueva York: 1985.
- . 2010. *Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- RADCLIFFE, ANN. 2007. "De lo sobrenatural en poesía". Trad. Gerardo Altamirano. *Fuentes Humanísticas*, 35, II segundo semestre; Dossier: "Lo fantástico o la irrupción de lo sobrenatural". 9-17. En línea: <<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/catalogo.html#35>>.
- SARLO, BEATRIZ. 1987. "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel, et al., eds. 30-59.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2001. *La narrativa de Griselda Gambaro: Una poética del desamparo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- TRIAS, EUGENIO. 1982. *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Ariel.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1983. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

EL ENCUENTRO DEL VERDADERO AMOR DE MARÍA MERCEDES CARRANZA: LA PASIÓN POR LA ESCRITURA

*The Finding of the True Love of María Mercedes Carranza:
A Passion for Writing*

Andrés Felipe SÁNCHEZ VARGAS

U. de Antioquia
andoresferipe@hotmail.com

Resumen

El discurso retórico que utiliza la voz poética en el poemario de María Mercedes Carranza, *De amor y desamor* (1994), expresa a lo largo de la obra un estado de transición entre estos dos sentimientos que sugiere el título. Esta transición entre amor y desamor se esclarece en el poemario según el orden que la autora estableció para cada uno de sus poemas. En ellos, el desencanto ayuda al otro ser humano a reconocer el verdadero amor en la escritura de la literatura.

Palabras claves: María Mercedes Carranza, amor, desamor, poemario, voz poética.

Abstract

The rhetorical speech that uses the poetic voice in the poems of María Mercedes Carranza, *De amor y desamor* (1994), expresses along the production a transitional state between these two feelings that the title suggests. This transition between love and lovelessness becomes clear according to the poems in the order that the author established for each of her poems. On them, the disenchantment helps the other human being to recognize the true love in the writing of literature.

Keywords: María Mercedes Carranza, love, lovelessness, poems, poetic voice.

El género poético enuncia la presencia del pensamiento por medio de los sentimientos y las emociones que a través de diferentes recursos expresivos aluden a las cualidades estéticas del lenguaje; por eso, es pertinente decir que el caudal léxico que ostenta la poesía busca crear vocablos que armonicen un lenguaje propio de su tiempo. Igualmente, por medio de la relación rítmica y de equivalencia entre sonidos e imágenes, la poesía hace uso de las llamadas figuras retóricas como la aliteración, la anáfora, la metáfora o el coloquialismo, que de acuerdo con la tradición literaria, insertan en el poema una estética dominante, a la cual se vincula el poeta con el fin de transmitir la realidad que lo rodea por medio del discurso de su *yo poético*.

Estas figuras retóricas tampoco son ajenas a la forma escritural de la poeta¹ María Mercedes Carranza (1945-2003), quien se sirvió de ellas para expresar en sus versos la imagen que percibió de su entorno y de la construcción de una nueva realidad semántica.

¹ En varias entrevistas, María Mercedes Carranza manifestó que a ella debían llamarla poeta al igual que a los hombres y no poetisa, que era un apelativo que no la dignificaba. En una entrevista, Ángela María Pérez Mejía le formula esta pregunta: “¿A usted le molesta que se le identifique como una poetisa o como la hija de un Piedracielista?”. La autora respondió: “Yo no aspiro a tener un universo propio como mujer, o como la hija de Piedracielista, yo aspiro a tener un mundo poético propio como persona que escribe. Sin mayores consideraciones, sin mayores paternalismos, ni de la crítica ni de los comentaristas. Yo escribo bien y soy una buena poeta o no soy nada, pero esas consideraciones no las acepto. Tengo, eso sí, una sensibilidad femenina que es una fuente muy importante para mi trabajo” [Pérez Mejía: 68]. Tanto Pérez Mejía –la entrevistadora– como María Mercedes Carranza llaman “Piedracielista” a Eduardo Carranza (1912-1985) –padre de la poeta–, pues, en el año 1939 él funda Ediciones de Piedra y Cielo en homenaje a Juan Ramón Jiménez. Con estos cuadernillos de poesía, publicados en el curso de seis meses, surgió el movimiento de la poesía colombiana llamado Piedracielista. Este movimiento tomó de la tradición poética española la idea de que la poesía debía evitar toda expresión vulgar, mundana o banal, y concentrarse en la más alta depuración y sutileza; alejándose, en consecuencia, de las intenciones moralizantes, políticas y sociales.

María Mercedes Carranza fue la segunda hija de Eduardo Carranza y Rosita Coronado. Nació en Bogotá en 1945; entre los seis y los trece años residió en Santiago de Chile, en Madrid y en ocasiones en París. Se formó con los mejores maestros y bajo la influencia de la gran actividad intelectual de su padre y de su tía abuela materna, la poeta Elisa Mújica (1908-2003), que por esos años también residía en España. Regresó a Colombia y se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes de Bogotá con una tesis sobre la obra de su padre Eduardo Carranza, la introducción a la antología *Carranza por Carranza* (1985). Cuando tuvo veinte años fue nombrada directora de "Vanguardia", página literaria del diario bogotano *El Siglo*. En 1970 vivió con el escritor Fernando Garavito, subdirector del Instituto Colombiano de Cultura, con quien se casó civilmente, desafiando las normas católicas que predominaban en su familia.

En 1965 comenzó a publicar crítica cultural –una entrevista con Vicente Aleixandre– y cuentos sueltos como “Uno se muere y zás”. En la década de 1970 se destacó su trayectoria literaria: publicó la antología *Nueva poesía colombiana*, también su primer poemario, *Vainas y otros poemas* (1968-1972). Algunos de sus poemas fracasaban por lo explícito de su rechazo a lo convencional y, en otros, donde revelaba su fuerza expresiva, eran un gran éxito; tal es el caso de “El silencio” o “Quién lo creyera”. Desde 1986 dirigió la Casa de Poesía Silva en Bogotá. Algunos de sus poemarios son: *Tengo miedo* (1983), *Maneras de desamor* (1993), *Hola, soledad* (1987), *El canto de las moscas* (1997). Decidió suicidarse con una sobredosis de antidepresivos el 11 de julio de 2003 en Bogotá [Alstrum 2000: 250; Alvarado Tenorio 2008: 4-8; Cobo Borda: 37; Escobar].

Cuando nos enfrentamos a la vida y obra de María Mercedes Carranza, nos encontramos fundamentalmente con una gran poeta. Como cualquier poeta, María Mercedes Carranza se encontró siempre más o menos des/ubicada o desajustada en

el mundo. Con el paso del tiempo ese desajuste no se superó, por el contrario se mantuvo en algunos niveles.

Al leer su poesía, rastreando en ella la órbita existencial que dibuja, comprendemos plenamente que el último acto de su vida la colocara al lado de dos grandes suicidas del continente: Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik [Navia Velasco: 12].

Luego del resumido recorrido histórico sobre la autora, ha de destacarse que en su poemario *De amor y desamor*, María Mercedes Carranza sugiere un sentido distinto de estos dos sentimientos expuestos en el título de su obra. Tanto *amor* como *desamor* reflejan a lo largo del poemario un sentido contraste, pues ayudan a esclarecer a la voz poética el significado del verdadero amor y la superación de una desilusión amorosa.

En sus versos: “Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa, / reacomodar los muebles, limpiar las paredes, / cambiar las cerraduras, romper retratos, / barrerlo todo y seguir viviendo” [Carranza 2004: 172]², la voz poética establece un lenguaje coloquial que exterioriza un desencanto del amor, atreviéndose incluso a desvirtuar los tópicos que hasta entonces habían enmarcado la literatura escrita por las mujeres³: el sentimentalismo, el tono recatado y el retoricismo. Sobre este tema, Harold Alvarado Tenorio expresa:

² Los poemas que se citan en este artículo se tomaron del poemario *De amor y desamor*, que es el objeto de estudio a analizar. Estos versos forman parte del poema “Oda al amor”.

³ A principio de los noventas, la autora escribiría: “En el terreno de la poesía, [los hombres] han configurado una aberrante modalidad que consiste en aplicar para el análisis y divulgación de la poesía escrita por mujeres una categoría basada en la condición sexual, que deja en un segundo término los criterios de calidad, los cuales son los únicos que se debe tener en cuenta en el momento de valorar una obra. Esa extravagancia ha dado origen a un género llamado poesía femenina, pero ¿se habla acaso de poesía masculina, se hacen antologías de poesía masculina o análisis de poesía escrita por hombres?, demostrando que existe una clara discriminación, ya que la poesía a secas vendría a ser la que escriben los hombres y la otra constituiría un apéndice, nacido de un generoso paternalismo” [Alvarado Tenorio 2008: 13–15].

Como se sabe, la hija del abanderado de Piedra y cielo se inició como poeta negando, precisamente, las tradiciones históricas, políticas o literarias que simbolizaba su padre. Sus poemas, además, reniegan del perfil sentimental, recatado y a medias púdico de los versos escritos por mujeres. No hay en ella asomo de Mariela del Nilo, Laura Victoria, Dora Castellanos, Maruja Viera o sus contemporáneas Piedad Bonnett, Luz Mary Giraldo u Orietta Lozano⁴ [Alvarado Tenorio 2008: 13].

Según Alvarado Tenorio, en Colombia –en la década de los noventa– fueron varias las poetas que frecuentaron el tema del amor, de la intimidad de pareja, de la entrega perpetua hacia el ser amado; pero ninguna se atrevió a plasmar el afecto pasional y carnal tan directamente como lo hizo María Mercedes Carranza en sus escritos. De hecho, aquellos entusiasmos que se comparten con el ser amado se materializaron en su poemario *De amor y desamor*; sin embargo, surge hacia la mitad del texto una desilusión pasional de forma paulatina que inicia el proceso de cambio hacia el verdadero amor: su profesión de escritora. Así, el cambio entre el *amor sexual* y el *amor a la escritura* son estados de transición que se expresan con un discurso espontáneo y franco, que se hace más evidente, en la medida en que el lector avanza en la obra e interpreta la sucesión de los poemas. Por tanto, *De amor y desamores* un poemario en el que la voz poética conjetura un estado de transición entre estos dos sentimientos, en la medida que establece un orden de presentación para cada uno de los veintidós poemas. Estos son: [1]“Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su

⁴ María Mercedes Carranza poseía un estilo de escritura directo, diferente al de Laura Victoria (1904-2004) y Meira Delmar (1922-2009), poetisas colombianas que en la década de 1940 y 1950 utilizaban demasiadas metáforas en sus poesías para referirse al amor, al deleite propio al desencanto.

corazón”; [2] Poema de Amor; [3] Poema para el amante; [4] Maldición; [5] El paraíso; [6] Hoy, 13 de mayo de 1985; [7] Las manos amadas; [8] La fiesta a que convida tu sonrisa; [9] Si quiere amor que siga sus antojos; [10] Reloj de sangre; [11] La misma historia; [12] Elegía; [13] Oda al amor; [14] Poema del desamor; [15] Sola ante el peligro; [16] El olvido; [17] Kavafiana; [18] Suele suceder; [19] Poema de amor; [20] Balance final. [21] Oración.

De los veintidós poemas se seleccionaron trece: [1], [2], [3], [4], [7], [8], [9], [11], [12], [13], [15], [17] y [21], por ser estos los que facilitarán el rastreo de la progresión entre amor y desamor que la voz poética propone durante el transcurso de la obra. Puede notarse como el poema [2] y el [19] tienen el mismo nombre, pues en ellos la autora diferencia lo que creía amor y después lo que considerará verdadero amor. Así pues, inicia este camino por el poemario con la primera oda:

Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al
amado los afectos varios de su corazón⁵

A Fernando

Hoy pienso especialmente en ti
y veo que ese amor carece de desmayos,
de ojos aterciopelados
y demás gestos admirables.
Ese amor no se hace como la primavera
a punta de capullos
y gorjeos. Se hace cada día
con el cepillo de dientes por la mañana,
el pescado frito en la cocina
y los sudores por la noche.
Se vive poco a poco ese amor

⁵ El título del poema es una reelaboración de los títulos de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, pues “[e]n cuestiones de amor, Sor Juana hace diferencias entre el amor de Anteros: el amor puro, y el de Cupido: el amor sensual” [Sabat de Rivers: 229].

entre tanto plato sucio, detrás del cotidiano
montón de ropa para planchar,
con gritos de niños y cuentas de mercado,
las cremas en la cara
y los bombillos que no funcionan.
Y otra cosa: cada tarde te quiero más [Carranza 2004:
159].

En este poema se evidencia cómo la voz poética, desde el mismo título, hace énfasis en las palabras “amor verdadero” porque así lo siente de momento, a tal punto de mencionar como epígrafe el nombre de la persona a quien está dirigido: su amado Fernando. Además, desde un lenguaje coloquial, la voz poética indica la construcción diaria del amor que surge por el otro y que al final de *cada tarde* se fortalece más; utiliza, pues, figuras de dicción como el “alambicar” que sutaliza con exceso la idea de la cotidianidad entre los versos 12 al 16, enumerando en estas situaciones diarias del cómo se vive ese amor compartido desde los “platos sucios” hasta “los bombillos que no funcionan”; elementos que también designan un lapso de tiempo largo que fortalece el amor.

Este recurso estilístico se apoya en la anáfora de la conjunción “y”, que hace reiterativo el mensaje que se otorga al ser amado en los versos 2, 4, 7, 10, 16, 17. Dicha enumeración de los sucesos cotidianos se interrumpe por la inclusión de una frase incidental en el verso final: “Y otra cosa: cada tarde te quiero más”. Este recurso es conocido como anádoton y su objetivo en el poema es interpelar a alguien que puede estar *presente o ausente*⁶. Por último, la aliteración⁷ frecuente en las vocales *a*,

⁶ Las palabras “presente” y “ausente” demuestran en el poemario, primero *la presencia cercana* del ser amado en lo cotidiano; segundo, *la ausencia* y desilusión amorosa desde su partida como cuerpo sexual.

⁷ Es pertinente aclarar que, aunque en el resto del artículo se mencionen continuamente algunas figuras retóricas, no siempre en la poesía de María Mercedes Carranza el empleo de esas es una constante.

e, o, y las consonantes *r, s, p,* da una musicalidad a la composición poética y centra la atención del lector en las palabras que resumen el contenido de la misma: *hoy, pienso, veo, amor, desmayos, ojos, aterciopelados, gestos, como, capullos, gorjeos, cepillo, pescado, frito, cocina, sudores, noche, poco, tanto, plato, sucio, cotidiano, montón, ropa, con, gritos, niños, mercado, los, bombillos, no, funcionan, otra, cosa, quiero.* Se demuestra, pues, que el poema es ante todo la reivindicación de un amor cotidiano⁸ que la voz poética considera real.

En la segunda composición, la voz poética expresa cómo el cuerpo de su amante la abrumba por su inmensidad que pareciese ser infinita, a la vez que le hace sentir cómo se funde en él formando un solo ser que se deja caer por un pozo profundo de utopías e ilusiones:

POEMA DE AMOR

A través de una luz irreal
–la cortina azul de la habitación
cerrada a media tarde–
se acerca a la cama.
En estos instantes su cuerpo es inmenso,
sólo el cuerpo existe.
Puedo repetir las palabras entredichas,
la piel que se derrite, el sudor.
Pero en realidad sucede
que mi cuerpo está bajo su cuerpo
–fantasías inconfesables,
manos sabias, miradas inequívocas–
ambos tratando de sobrevivir

⁸ En la entrevista de Ángela María Pérez Mejía acerca de lo cotidiano, la respuesta de Carranza fue: “Sí, a mí me interesa lo cotidiano, pero me interesa darle una dimensión poética a lo cotidiano, y eso es muy difícil, porque o bien se cae en lo francamente cotidiano o en lo exclusivamente lírico” [67].

cada uno gracias al otro.
Caemos y caemos como Alicia
en un precipicio sin tocar fondo.
Y como Alicia nos detenemos de repente:
ese tenso, inmóvil instante.
El espejo se rompe
cuando oigo su voz que me dice:
“Que bien la hemos pasado, mi amor”.
Pienso entonces que debo ocuparme ya
de encender las luces de la casa [2004: 160].

Se refuerza aquí la idea que la voz poética tiene acerca de su amado: amor, pasión, cuerpo, entrega total y acto sexual; todos ellos conceptos que la transportan a lo más sublime, a lo más elevado de su ser. La inmensidad del cuerpo, del acto, de las ilusiones, culminan cuando el compañero pronuncia las palabras: “que bien la hemos pasado mi amor” (verso 21). Este mensaje hace que la voz poética experimente una gran desilusión por la forma en que el ser amado fragmenta su realidad y la devuelve a su cotidianeidad pensando en que debe ocuparse de encender las luces de la casa (versos 22, 23). Asimismo, es curioso cómo en el poema los términos: *fantasías inconfesables*, *manos sabias*, *miradas inequívocas*, carecen de cópulas que intencionalmente forman un asíndeton, el cual crea la sensación de que estos elementos forman parte de una misma intención: el placer del amor. En ese instante se dan separadamente dos sentimientos que se entremezclan: los placeres del amado y los de la voz poética: porque mientras él piensa en el placer sexual que le otorga su experiencia, ella se deja llevar por las fantasías que acaricia mientras se deleita.

El discurso de los versos 8, 9 y 10: “la piel que se derrite, el sudor. / Pero en realidad sucede / que mi cuerpo está bajo su cuerpo”, forma un circunloquio intencional que la voz poética utiliza: primero, para referirse al acto sexual entre ella y su amante; segundo, para exaltar su amor con la belleza y la

estética de las palabras⁹; tercero, para formar un monólogo que utilice elementos coloquiales¹⁰ de su vida cotidiana tales como las cortinas, la cama y las luces de la casa. El elemento espejo es utilizado en analogías, la primera tiene que ver con el reflejo del alma: durante el acto sexual la voz poética divaga en su interior con las fantasías, sueños y esperanzas que le brinda el amor. La segunda tiene que ver con la dualidad del ser: al igual que Alicia (personaje de la obra de Lewis Carroll), la voz poética presiente que el espejo puede mostrarle lo que en realidad es o no es, o simplemente lo relativo¹¹.

En el tercer poema, el lector puede observar una brecha entre los dos amantes que se inicia con el silencio de ambos. Dicha fisura oscurece el discernimiento y vaticina el deterioro que está por comenzar. La brecha también demarca la fragmentación del poema en dos partes. La primera dice:

POEMA PARA EL AMANTE

De repente el silencio se abre,
lo mismo que se aparta la niebla
con el soplo del viento,

⁹ Frente al discurso que utiliza en algunos poemas, Carranza expresó: “Hay también un atrevimiento con las palabras que es muy intencional, creo que para un poeta todas las palabras son iguales, no hay palabras privilegiadas, o por lo menos no debe haberlas. [...] ciertas palabras que son completamente antipoéticas, antilíricas, [...] yo las uso muchas veces para darle una caída al poema, bajarlo de lo lírico, como tirarlo del moño, y segundo para lograr también una dimensión poética para esa palabra” [Pérez Mejía: 67].

¹⁰ “Tanto María Mercedes Carranza como Anabel Torres usan el lenguaje coloquial para abrirse un espacio de igualdad dentro de la tradición lírica que ostenta una sociedad patriarcal. Sus armas de combate son palabras vedadas antes del registro del ‘bello decir’ requerido por la poesía colombiana que era un producto de un patrimonio cultural casi exclusivamente masculino” [Alstrum 1989: 150].

¹¹ En los versos: “Caemos y caemos como Alicia / en un precipicio sin tocar fondo. / Y como Alicia nos detenemos de repente” (vv. 15, 16, 17), la voz poética hace una fuerte alusión al suceso que ocurre en la obra de Lewis Carroll, cuando Alicia cae por la madriguera del conejo de forma precipitada y en un tiempo muy prolongado. El episodio hace una presunción a lo relativo y a la dualidad de los momentos, como se expresa en este fragmento: “Bien porque el pozo fuera muy profundo, bien porque su caída fuera muy lenta, Alicia tuvo tiempo suficiente para preguntarse qué sucedería después. [...] Seguía cayendo, cayendo, cayendo. ¿no tendría fondo aquel pozo?” [Carroll: 4].

y deja paso a un camino claro
en el que una cáscara de arroz
puede brillar más que el sol.

Las palabras pierden su medida:
los "te amo" a media voz.
Los "eres mi vida" en un diálogo
Torpe, jubiloso, vergonzante.

La ternura borra por un instante
tantos cuerpos conocidos
con prisa y sin deseo.
Como un placer prohibido
regresa la esperanza:
otra vez a la espera
de que el teléfono timbre
o una carta o sólo la espera [2004: 161].

Este poema dedicado al amante advierte en sus versos cómo ese amor que ha expresado la voz poética hasta el momento se malgasta, disminuye y empieza a cambiar. El desamor empieza a hacer su aparición en el poemario, y la farsa y el engaño se hacen evidentes en el discurso que se emplea en este. En la tercera estrofa, la voz poética desea perpetuar el amor que la colma de instantes deleitables; sin embargo, es consciente del engaño que empieza a vivir y que expresó desde el poema anterior. Igual de importante se vuelve la palabra "esperanza" (verso 15), pues esta demarca el énfasis del amor que aún no se quiere perder y del sentimiento que puede regresar en los elementos cotidianos como el teléfono o las cartas.

Ahora bien, la segunda parte de este poema señala el punto exacto donde se inicia la brecha, pues se trata de una sola estrofa que distancia el poema en sí.

ENVÍO

Antes de que veamos que el hermoso camino
es sólo una farsa inútil,
un pozo de aguas misteriosas
de donde hemos sacado aquello que no existe;
antes que la cercanía del tedio
o la ruina de la sonrisa ocurran;
antes que la frivolidad
regrese a acostarse en mi cama;
antes que el deseo se corrompa
o las palabra o las risas,
déjame pedirte que el engaño,
el dulce engaño de ser tú y yo, dure
el vasto tiempo de este instante [2004: 161–162].

Esta estrofa –que incluye título– indica una evidente separación del poema sin estar desvinculado de su original. La anáfora que demarca la palabra “antes” en los versos 1, 5, 7, 9, destaca la inminente separación por *la pérdida del amor*, que la voz poética no es capaz de asimilar: amor que en la primera parte de esta composición poética se vislumbró como verdadero y que ahora es efímero y farsante. Esta idea se refuerza en los versos 19, 20, los cuales apuntan al entendimiento del engaño y al no querer despertar de él.

Del mismo modo, la aliteración que se manifiesta con la vocal “o” en las palabras: *veamos, hermoso, camino, solo, pozo, hemos, sacado, aquello, tedio y engaño*; encaminan paulatinamente al significado real de lo que la voz poética apunta como estado de transición de ese amor. Por su parte, el fonema [ʔ] que denota fuerza en las palabras *cercanía, ruina, sonrisa, ocurran, regrese, acostarse, corrompa, pedirte y ser*, hablan del amor; mientras que el fonema [ʔ] que no es tan sonoro, denota la poca importancia atribuida a las palabras *frivolidad y dure*, porque referencian la superflua pasión que apenas subsiste entre ambos.

En el cuarto poema, el lector puede entender el desespero que proyecta la voz poética por conservar un amor que partió. Ella está dispuesta a perseguir al amante por toda la eternidad, a tal punto de exasperarlo, arrinconarlo y convertirse en su propia sombra. El escrito trata de representar al amor definitivo que nunca se quiere perder. Hasta aquí siempre se definió «al otro» como el verdadero y único amor, definición que empezará a trastocar la percepción que se tenía acerca del amor.

MALDICIÓN

Te perseguiré por los siglos de los siglos.
No dejaré piedra sin remover
Ni mis ojos horizonte sin mirar.

Dondequiera que mi voz hable
Llegará sin perdón a tu oído
Y mis pasos estarán siempre
Dentro del laberinto que tracen los tuyos.

Se sucederán millones de amaneceres y de ocasos,
Resucitarán los muertos y volverán a morir
Y allí donde tú estés:
Polvo, luna, nada, te he de encontrar [2004: 163].

En el poema no hay metáforas para disimular las palabras que se utilizan. El discurso de la voz poética es directo, la sentencia de búsqueda y hallazgo que declara a su ser amado es clara: *jamás se apartará de su lado*, y si él llegase a esconderse para tratar de apartarse lo encontrará sin importar el lugar. Es viable fundamentar el hecho de que la poesía de María Mercedes Carranza pretendía cambiar los esquemas que hasta la época comúnmente se planteaban. Se advierte también un desengaño del discurso con el que la autora escribió cada uno de los poemas de este poemario: en ellos desea expresar la transición entre *amor* y *desamor*.

El desencanto, sin embargo, adquiere un matiz de *decadencia* que la autora definió en uno de sus artículos: “Yo diría que en mi caso más que el desencanto mi tema es el deterioro. El deterioro de las esperanzas, el deterioro de las creencias, el deterioro del amor, el deterioro de sí mismo en todos los sentidos” [Carranza 1986: 9]. De hecho, es notable cómo la voz poética expresa versos cargados de dolor y decepción amorosa en el segundo grupo de poemas que forman parte de este análisis, donde es razonable rastrear la transición entre *amor* y *desamor*, iniciando por lo más sublime y terminando en un desencanto total. Dice la autora:

El poeta expresa la circunstancia que lo rodea. Entonces las circunstancias que nos rodean a los colombianos y no de ahora sino de hace muchos años, son de pesimismo, son de derrota y son de angustia. Eso que flota en el ambiente, yo creo que lo recojo y lo expreso a través de mis vivencias amorosas, a través de mi soledad, a través de lo que aparece como temas en mi poesía [Pérez: 68].

Continuando entonces, el séptimo poema referencia un objeto de deseo que aún sigue siendo el cuerpo humano, pero esta vez lo fragmenta: ya no es el cuerpo inmenso del que se habló una vez, ahora sólo está conformado por las manos que todo lo hacen.

LAS MANOS AMADAS

Manos sabias:
dedos que han oído
y en la oscuridad han visto.
Manos que llevan en su memoria
carnes destruidas ya por el olvido
y en las uñas
ese vago temor a la barbarie.
Manos que van de palabra

a labio, a instante
en que los dedos desordenan
infiernos y gestos y venas.

Piel cómplice o mezcla de sangres
cuando roza el centro de suave paloma.

Manos que también dicen adiós [Carranza 2004:
166].

El poema utiliza la sinestesia, porque otorga a los sentidos otras cualidades que no realizan normalmente: las manos piensan, ven, sienten, y también dicen adiós¹². Igualmente, la anáfora de los versos 1, 4, 8 y 14 es la que expresa las cualidades atribuidas al sentido del tacto: las “Manos sabias” tienen experiencia y la saben transmitir, las “Manos que llevan en su memoria” aún poseen el recuerdo de lo vivido, las “Manos que van de palabra”, transmiten las virtudes anteriormente nombradas, y las “Manos que también dicen adiós” finalizan el poema y despiden el amor que ya no se encuentra en el cuerpo del otro.

Desde aquí, es notorio el rechazo al amor que empieza a surgir en el poemario y que se presentó de forma directa en el título de la obra. La voz poética no sólo demuestra con su razonamiento la desilusión del amor carnal y pasional, sino el despertar a un proceso de cambio que se inicia con el desamor y continúa con el olvido. Además, el llanto, el recoger las vivencias fragmentadas, reacomodar todo en su sitio y seguir viviendo –como lo expresa en varios poemas– le ayudarán a darse cuenta por sí misma que el amor no está en el otro, sino en algo más que debe encontrar. Así, el noveno poema desentraña un nuevo descubrimiento para la voz poética: percatarse de todos los momentos, vivencias y gustos que había olvidado por dedicarle tanto tiempo a su ser amado.

¹² La palabra “adiós” se entiende como adverbio de tiempo que indica ‘para siempre’ y no ‘hasta pronto’.

SI QUIERE AMOR, QUE SIGA SUS ANTOJOS

He olvidado los nombres de todos,
los nombres de mis muertos y los de mis hijos.
No reconozco los olores de mi casa
ni el sonido de la llave que gira en la puerta.

No recuerdo el metal de las voces más queridas
ni veo las cosas que mis ojos miran.
Las palabras suenan sin que yo comprenda,
soy extranjera por estas calles íntimas
y no hay dicha ni desdicha que me hieran.

He borrado mi historia de 40 años.
Te amo [2004: 168].

Cuando la voz poética declara: “he olvidado los nombres de todos, / los nombres de mis muertos y los de mis hijos” (versos 1, 2), expresa el olvido por sus seres queridos y el rechazo de esa realidad para no amargar su presente. El último verso declara un “Te amo” que aunque no posea la fuerza argumentativa del sentimiento hacia el amante como en los primeros poemas, sí funciona como una despedida al otro y abre un preámbulo a lo que denominará aquí como su verdadero amor: la ardua pasión por la escritura, que descubrió –como indica el título– por seguir sus propios antojos. Dicha pasión la ayudará a reconstruir una nueva historia, porque la suya de “40 años” denota un lapso de tiempo perdido (una elipsis) al lado de su amado, por lo que decide borrar su pasado para escribir un nuevo futuro.

En este punto se llega a una parte especial de la obra: si bien es cierto que el poemario trata de amor y desamor, el lector no puede desviar la mirada solo al amor corporal y al acto sexual, ya que con el pasar del tiempo se transmuta volviéndose fugaz y efímero. Por eso, el undécimo poema es la clave para

desentrañar este planteamiento; en él se hace alusión al “eterno retorno” de Nietzsche y a la complejidad de la vida cuando se cae en la constante repetición y la rutina, sin que el ser humano se percate de ello o simplemente no desee escapar.

LA MISMA HISTORIA

No sé si se trata de un tema más
de escritores sin oficio.
¿Era Shakespeare un fabulador?
¿Tolstoi desvariaba
cuando Ana Karenina?
¿Inventó Adriano su amor con Antínoo?
¿Imaginó la historia a París y a Helena?
¿Wilde, acaso, era un farsante?
¿Mentía Calixto a Melibea?
¿Inventó Flaubert a Madame Bovary?
¿Por qué murió Eloísa?
¿Soñaba Rimbaud cuando soñaba Verlaine?
No sé si se trata de un tema
de escritores sin oficio
o de la vida que, otra vez,
puede sorprendernos [2004: 170].

Cabe resaltar que la voz poética reseña por medio de preguntas retóricas obras de “escritores sin oficio”¹³ de diferentes épocas, y al final alude a la vida que *otra vez* se encarga de sorprenderla porque redescubrirá el amor hacia la escritura que diferentes autores le legaron a lo largo de su vida. De este modo el poema hace referencia a la relación de la literatura con la realidad,

¹³ El tema de los escritores sin oficio se ha tocado en otras obras literarias como las de Cervantes, Víctor Hugo o Gutiérrez Nájera, en las cuales se denomina al lector como un “desocupado”. Según los autores, el desocupado es quien se encarga de observar su entorno para narrarlo de la mejor forma.

dejando así una huella que trató de ocultarse y negarse, pero que realmente siempre estuvo presente.

Estas preguntas retóricas aluden al poder evocador de la literatura y el arte, y todas ellas están dirigidas a escritores de diversas épocas (novelistas, dramaturgos y poetas), en cuyas obras se destacan los personajes femeninos como protagonistas. Entonces, al realizar un reconocimiento de cada uno de los versos puede apreciarse cómo la voz poética trata a Shakespeare de *fabulador*, a Tolstoi de *desvariado*, a Wilde de *farsante*, a Flaubert de *inventor* y Rimbaud de *amante*. Estos adjetivos determinan las etapas por las que cruza el amor.

Además, es curioso ver cómo el poema alterna entre escritores y obras como tejiendo la trama, saltando por diversas épocas y géneros literarios en una cronología desordenada, entrelazando la historia y los dos sentimientos de este poemario a modo de red: primero habla de dos autores (un dramaturgo y un novelista); luego menciona a dos personajes históricos (Adriano y Antínoo), que estuvieron unidos por un amor considerado leyenda; después menciona a Paris y a Helena que son personajes ficticios unidos por un amor considerado mitológico. Ambas historias –narradas por los poetas Pánocrates de Alejandría y Homero– marcaron un referente cultural por desatar las pasiones y porque los implicados abandonaron absolutamente todo por el ser amado. En los versos 8, 9, 10, la voz poética alterna nuevamente primero con el poeta y dramaturgo Oscar Wilde, después con la obra teatral *La Celestina*, y por último con el novelista Flaubert y su obra *Madame Bovary*¹⁴, para darle fuerza al sentimiento

¹⁴ Melibea y Emma Bovary son representaciones literarias que merecieron ser referenciadas en el poema de Carranza por la manera en que concibieron el amor. “Russell sugiere que Celestina, bruja y hechicera, intenta hacer a Melibea víctima de una *philocaptio*, un maleficio mediante el cual cautivará la voluntad de la joven; para realizar este conjuro necesita la oración escrita por la mano de Melibea y su cordón, que, además de haber estado en contacto con su cuerpo, ha tocado «todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem»” [López Santos et al: 103]. Así, mientras que Melibea, víctima de un hechizo, se entregó a Calisto en cuerpo y alma

que alberga en su interior. Se tiene entonces: autor (poeta y dramaturgo), autor (novelista), persona histórica, personaje de ficción, poeta, tragicomedia, dramaturgo, novela. Esta maraña de personas, personajes y expresiones literarias que se encuentran entre la realidad y la ficción, demuestran nuevamente la dualidad del sentimiento que se halló en el espejo de ilusiones que se fragmentó en el segundo poema.

Las últimas preguntas retóricas, “¿Por qué murió Eloísa? / ¿Soñaba Rimbaud cuando soñaba Verlaine?”, aluden la primera, a recuerdos dolorosos que la voz poética desea olvidar, y la segunda a dos poetas que se necesitaron el uno del otro para poder imaginar e idealizar sus obras poéticas, influenciando con esto a otros grandes poetas del ámbito hispánico. Por consiguiente, cuando la voz poética menciona a Eloísa¹⁵, Rimbaud y Verlaine, se refiere a ellos por su oficio de escritores y por la forma en que compusieron sus sentimientos hacia sus amados desafiando a la sociedad parisina del momento. Con personas y personajes el poema demuestra que la ficción y la realidad se tejen para crear una sola verdad.

Al terminar este poema ya se percibe de forma clara el *desamor* que se venía adquiriendo poco a poco durante la obra y el júbilo en el que la voz poética expresa su renacer ante la vida al darse cuenta de que puede seguir amando. Sin embargo, bastaron doce poemas para que la voz poética se atreviera a enunciarlo con un discurso simple, franco y espontáneo, pues en los versos finales del duodécimo poema la voz poética menciona:

por ver en él al hombre perfecto, Emma Bovary engañó a su esposo Charles con varios amantes porque creía ver en ellos el reflejo del verdadero amor, significado erróneo que aprendió de las novelas que leía en su juventud.

¹⁵ La forma escritural del personaje Eloísa no solo revela algunas razones entre amor y desamor, ambigüedad marcada por la presencia-ausencia del amante: “«¡Qué esposa, qué doncella no te desearía ausente, o no ardería por ti presente!» Porque eras hermoso, porque eras célebre, pero sobre todo por dos atractivos por los que podías cautivar el *animus* (la parte animal) de cualquier mujer; de un lado el don de componer poemas, de otro el de cantarlos” [Duby: 103].

ELEGÍA

Caminaba mirando el cielo
y me fui de narices.
Ahora echo sangre por todas partes:
las rodillas, el aire, los recuerdos:
mi falda se desgarró
y perdí los aretes, la razón.
¿No hay en el alma
una manera otra
de vivir un desamor? [2004: 171].

Desde este punto, el desencanto al *amor*¹⁶ se refleja con más fuerza en las palabras que la voz poética utiliza en su discurso. Además, el verso “una manera otra” permite observar el desorden y la falta de claridad en sus pensamientos debido al constante sufrimiento que le causa el amante. Los dos primeros versos enseñan el gran descuido que tuvo la voz poética por causa de su amado, las falsas fantasías que forjaba en su mente en los primeros poemas; los siguientes cuatro versos (3, 4, 5, 6) indican la nostalgia que trae la desilusión amorosa: el despertar amargo, el desengaño, la triste realidad, la pérdida total. La realidad que aquí se plantea adquiere una contextualización profunda para el lector porque gracias a las palabras utilizadas, se pueden apreciar sus sentimientos y pensamientos más íntimos.

Efectivamente, en este poemario se vislumbran temas que no eran permitidos en las representaciones poéticas anteriores al siglo XX escritas por mujeres. Según James Alstrum (1989), las mujeres no podían plasmar en su escritura los sentimientos más íntimos, porque su lenguaje *expresaba* una profunda

¹⁶ El poema “La misma historia” había anticipado el *desamor* al mencionar a Madame Bovary y Melibea, personajes de la narrativa universal que prefirieron morir antes que seguir viviendo la angustia que les causó la pérdida de lo que creían *el verdadero amor*: la pasión carnal con sus amantes.

conciencia de carencias artísticas y personales que no se debían a su identidad sexual, sino más bien, a los parámetros restringentes sobre sus poderes creadores impuestos por la crítica y la tradición poética nacional (139-140). Esta afirmación es válida para el poemario en el sentido que la autora cede su mirada femenina a la voz poética para que esta exprese todo el sufrimiento y desencanto del inminente fracaso con su ser amado. Por consiguiente, para poder esclarecer lo que hasta el momento se ha vivido en el poemario, la voz poética hace un *recuento* de su vida amorosa en el decimotercer poema:

ODA AL AMOR

Una tarde que ya nunca olvidarás
llega a tu casa y se sienta a la mesa.
Poco a poco tendrá un lugar en cada habitación,
en las paredes y los muebles estarán sus huellas,
destenderá tu cama y ahuecará la almohada.
Los libros de la biblioteca, precioso tejido de años,
se acomodarán a su gusto y semejanza,
cambiarán de lugar las fotos antiguas.
Otros ojos mirarán tus costumbres,
tu ir y venir entre paredes y abrazos
y serán distintos los ruidos cotidianos y los olores.
Cualquier tarde que ya nunca olvidarás
el que desbarató tu casa y habitó tus cosas
saldrá por la puerta sin decir adiós.
Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa,
reacomodar los muebles, limpiar las paredes,
cambiar las cerraduras, romper retratos,
barrerlo todo y seguir viviendo [2004: 172].

El poema inicia con la llegada del amante, luego hace mención del cómo se va apropiando *poco a poco* de su vida, de sus sentimientos y de su espacio privado; el verso 6 cobra real importancia porque es la confirmación de lo que la autora

trataba de esclarecer en el poema “La misma historia”: esa red que entrelazaba las obras literarias con sus autores y que después de reflexionar sobre ella por fin admite abiertamente; su amor, precioso tejido, siempre debió estar con el oficio de la escritura y no con las fantasías superfluas que estaba trenzando con su amado. Estas fantasías que la encaminaban a creerse apreciada, valorada y querida toman el valor de superfluas porque no eran las apropiadas para tomar el apelativo de amor auténtico.

Asimismo, cuando la voz poética menciona que los libros *se acomodarán a su gusto y semejanza* (verso 7), quiere reivindicar un error que cometió en el pasado, pues aquella pasión por la escritura que veía reflejada en otros autores y hacía parte de su espacio privado, nunca debió cederse al capricho del amado porque realmente siempre le perteneció a ella misma. Por último, al mencionar que aquella persona a la que entregó su corazón, se marchó cualquier día sin decir adiós, la voz poética justifica porqué lo áspero e insensible que es desechar los recuerdos y seguir viviendo.

Este poema, en especial, marca el punto de intersección entre los dos sentimientos planteados en el poemario: *amor* y *desamor*; en primer lugar porque la voz poética ya despertó a la realidad y empezó a entender realmente lo que significa el amor (hecho que se presentó en el poema anterior: “Elegía”); en segundo lugar, porque hace un recuento de lo sucedido para recordar sus errores pasados y cerciorarse de no volver a cometerlos (hecho que se presenta en este poema: “Oda al amor”); y en tercer lugar, porque reconoce al desamor como aquella fuerza que le da el carácter para iniciar su nueva vida como escritora. Consecuentemente, el presentimiento fatalista frente al amor que la voz poética anticipó con el abandono del amante y la corrupción del sentimiento amoroso hacia él, se conviene en un motivo para convertirlo en el oficio de la escritura que enaltece y despierta en ella ese arrebatado de

ímpetu y fogosidad que la hace libre y feliz. Se abre pues, un preámbulo al poema número quince que está dedicado al hombre que juega con el amor, que se burla de los sentimientos:

SOLA ANTE EL PELIGRO

Para hablar de ti no sirve un poema.
Tal vez una vieja canción del Oeste,
una canción que diga de aquel hombre solo
que va por el mundo
jugando a los vaqueros. Una canción
que recuerde las ciudades
que el hombre lleva en la memoria,
donde siempre hubo un duelo,
un bar y una mujer. Una canción
que hable de los largos caminos
que nunca acaban
y el hombre en su caballo
hacia cualquier parte.
Nadie sabe su nombre porque así
lo quiso él, aunque, con frecuencia,
en las noches luminosas
el hombre eche de menos una palabra
tierna y tal vez lllore.
Una canción que diga de la mujer
que en cada pueblo deja,
sentada en la barra de una cantina,
recordando al hombre
y sus borracheras de matón
y sus agresivos momentos de soledad
y sus monólogos agrios con fantasmas
y su tierna intimidad al amanecer
y su incontenible ansiedad
por sentir el pie en el estribo, nuevamente.
Una canción que hable de ti Juan [2004: 174-175].

Los versos de este poema entonados a modo de canción, no sólo contienen tristeza por el otro ser humano, sino que expresan una alegría por la desvinculación con este. La palabra “canción” se repite en los versos 2, 3, 5, 9, 19, 29, para transmitir ese estado de transición que afronta la voz poética en cuanto al amor. La canción menciona todos los vicios y desenfrenos que posee el hombre, permitiéndose así el olvido con una tonada, bien se expresa en el primer y segundo verso: “para hablar de ti no sirve un poema”, que tal vez sea afligido e indiferente, sino “una vieja canción” que recuerde el desafecto obtenido y el deber de olvidarlo.

El lenguaje del poema es coloquial y enumera desde el verso 19 hasta el 24 cada uno de los agravios del hombre que cada mujer abandonada aguantó. Estas faltas forman una anáfora que se hace recurrente con la conjunción “y” que inicia cada verso. Finalmente, en el poema se especifica que “nadie sabe su nombre porque así lo quiso él”, pero la voz poética se atreve a revelarlo en el verso final: “Una canción que hable de ti Juan”¹⁷. Saber su nombre indica la estrecha relación que existió entre los dos, el amor que alguna vez tuvo por él y el anhelo de olvidarlo.

Cabe agregar que, mientras el poema “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón” está dedicado a su esposo Fernando Garavito (1944-2010) –periodista y abogado colombiano que se hizo conocer por su columna de opinión, “El Señor de las Moscas”, en el periódico *El Espectador*– con quien fue cónyuge entre 1970 y 1976 y tuvo a su única hija, Melibea Garavito Carranza, el poema “Sola ante el peligro” está dedicado a Juan Luis Panero

¹⁷ “El Juan Luis Panero que ahora recalaba en Bogotá no era aquel altanero invicto de entonces sino un monumento a la derrota. Tampoco era aquel mancebo exultante de sensualidad que había cantado Francisco Brines en los años sesenta, haciendo honor al desparpajo de su carne y la deslumbrante lucidez que producían en él los excesos de alcohol y sexo” [Alvarado Tenorio 2013].

(1942-2013), poeta español –hijo de Leopoldo Panero (1909-1962)– a quien amó y era uno de sus amigos más cercanos. Harold Alvarado Tenorio redactó:

María Mercedes me contó cómo le conocía prácticamente desde la niñez, cuando junto con su padre gastaban los veranos en Astorga junto a los Panero, en tiempos en que Carranza fue diplomático de los gobiernos de Gómez y Rojas Pinilla. Me dijo incluso que Juan Luis había sido su verdadero amor, tras sus primeros encuentros eróticos con Álvaro Bonilla Aragón, y que siempre que le veía su vida comenzaba a resbalar sobre el frío de la hoja de la navaja [...].

María Mercedes le soportó casi año y medio, arrastrándole a un fango que permanece en muchos de sus poemas de entonces. Prácticamente Panero destrozó lo que quedaba de su vida luego de las tormentas de celos de Garavito y la dura vida que le fue deparando su trabajo en Nueva Frontera [...].

“Yo solía llamarla Caballo Loco, era una persona muy desbocada y quería casarse, lo que no entraba en mis planes”, escribió de ella en sus memorias de 1999. Una pobre loca, solía decir a sus amigos catalanes, mientras imitaba a Maqroll el Gaviero, de quien, ciertamente, fue viva encarnación [2013].

Dejando claro el porqué de la dedicatoria a Fernando en el primer poema, y la mención a Juan en el quince, ya es incuestionable, en esta parte del poemario, el objetivo y el carácter “impersonal” que buscó María Mercedes Carranza para la construcción de cada uno de sus poemas, carácter que forjó gracias al convencimiento de que la poesía era una construcción particular, válida y a la vez autosuficiente. De hecho, en la obra se indica un discurso poético que busca esclarecer los sentimientos más ocultos de la mujer con su ser

amado, las experiencias vividas con él y, desde luego, el valor de enfrentar la vida por sí misma y dedicarse a lo que realmente la apasionó.

Así pues, entender el contexto sociocultural de la autora¹⁸, permite pensar en la contribución significativa y el proceso creador de su poesía desencantada, por lo que es pertinente apoyarse en la definición de José María Pozuelo acerca de la influencia de la época sobre la poesía, cuyo significado recae sobre el autor y no sobre el lector. Dice el autor:

Cuando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén¹⁹, no asistimos a un acto clausurado. Por lejana que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello, como veremos luego le imbrica a él.

“El ‘ahora’ de la poesía²⁰ no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. [...] lo que ocurre con el espacio y el tiempo del poema, que universalizan su condición por referencia a la imagen de una experiencia no clausurada, valdría para el llamado ‘Yo lírico’ y su posibilidad de intercambio con el ‘tú’” [Pozuelo Yvancos: 204].

¹⁸ El contexto sociocultural al que perteneció María Mercedes Carranza se conoció como la *Generación desencantada* o la generación de *Golpe de Dados*. Harold Alvarado Tenorio lo explica de la siguiente forma: “La mayoría de estos poetas comenzaron a publicar en la década de los 70, por la misma época que hace su aparición la revista de poesía *Golpe de Dados*. Esta generación realiza a través de su obra una lectura de toda la tradición lírica colombiana para traducirla en un lenguaje coloquial, reflexivo y testimonial” [1984: 15].

¹⁹ Pozuelo Yvancos cita a Jorge Guillén basándose en la siguiente bibliografía: Lledó E. 1995. “Consciencia y luz en Jorge Guillén”. A. Piedra y F. J. Blasco Pascual, eds. *Jorge Guillén: El hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad Fundación Jorge Guillén. 181–193.

²⁰ El “ahora” de la poesía podría relacionarse con el “eterno ahora” del arte, según Borges en “Dos versiones de Ritter, Todund Teufel, II”.

La definición de Pozuelo Yvancos ayuda a esclarecer el discurso emocional del poemario²¹, pues lo que ocurre en él es una transición entre amor y desamor en una cronología ordenada. El tiempo del poemario se da en forma gradual y lineal porque el espacio entre los sucesos es largo, y los que ya ocurrieron se retoman a modo de experiencia vivida. En este, la autora descifró algunas de las funciones de la poesía, que para entenderlas mejor se explicarán según los postulados de Javier del Prado (1993) presentados en su obra *Teoría y práctica de la función poética*:

a) “En la *función emocional*, que algunos llamarán estética, [...] la poesía servía –y sirve– para intensificar el efecto del mensaje, ya fuera de los decorados y de los gestos, ya fuera en la confesión amorosa” [111]. Esta función está reflejada en todos los poemas seleccionados para este análisis, ya que sus temáticas aluden de forma directa al estado de transición entre la pasión por el otro y el encuentro del verdadero amor. Así, “Poema del amor”, “Poema para el amante”, “Las manos amadas”, “Elegía”, “Oda al amor”, “Poema del desamor” y “Kavafiana” transmiten en sus versos que el amor no debe depender exclusivamente del ser amado, sino encontrarlo en algo que realmente le apasione al ser humano. En el caso de la voz poética: el oficio de la escritura.

b) “En su *función óptica u ontológica*, que aparece como dominante en la poesía de Occidente [...] a finales del siglo XVIII, la poesía ya no se contenta con ser un vehículo de la confesión amorosa o de la emoción, [...] sino que pretende convertirse, gracias a la palabra, en una *fundamentación del ser*” [111]. Esta función puede verse en varios poemas cuando

²¹ Para analizar el discurso amoroso de María Mercedes Carranza, debe mencionarse que “toda la gran poesía del siglo XX tiene como dominante la metáfora simbolista y surrealista; cuando no la tiene en sí, la tiene en su entorno, como base de una poesía filosófico-religiosa, como base de una poesía de signo cósmico, como base incluso de una poesía de signo político” [Prado: 94].

la voz poética transmite su exaltación y su ímpetu enardecido a través del acto sexual; razón que fundamenta su existencia, su ser. En el poemario, el acto sexual es un rechazo del amor fingido, del amor adornado con palabras vacías que solo buscan la exaltación de la belleza por medio de evocaciones y falsas sentimientos.

Con los anteriores postulados es más fácil esclarecer por qué el poema número diecisiete se escribió en honor a Constantino Petrou Kavafis (1863-1933)²², autor que ofrece a la voz poética el deseo de ampliar las fuentes letradas en las que se apoyó para fortalecer su oficio de escritora:

KAVAFIANA

El deseo aparece de repente,
En cualquier parte, a propósito de nada.
En la cocina, caminando por la calle.
Basta una mirada, un ademán, un roce.
Pero dos cuerpos
tienen también su ocaso,
su rutina de amor y de sueños,
de gestos sabidos hasta el cansancio.
Se dispersan las risas, se deforman.
Hay cenizas en las bocas
y el íntimo desdén.
Dos cuerpos tienen

²² "Poeta griego que nació, vivió y murió en Egipto y no en la Hélade. Autor cuyo conocimiento en Grecia comenzó en 1903, cuando tenía 40 años, gracias a un artículo de un importante prosista y reconocido crítico, Gregorio Xenópulos, quien tuvo como material 12 poemas manuscritos que le había enviado Kavafis y dos o tres que había leído alguna vez en revistas de Alejandría o de Atenas [...]. La objetividad desnuda de su logos poético; su hondo sentido de la historia; la sencillez de su lenguaje coloquial; la tristeza escéptica con que mira el destino del efímero ser humano; la ironía siempre fina de algunas de sus visiones; los elevados valores morales que atraviesan toda su reducida obra; su arte para hablarnos a los hombres del siglo XXI desde el silencio de su retiro, allá en una calleja de Alejandría; todo esto quizás explique la tan amplia difusión que ha alcanzado su poesía" [Castillo Didier: 5-6].

su muerte el uno frente al otro.

Basta el silencio [2004: 177].

Con este poema y con algunos de los analizados anteriormente queda demostrado cómo la voz poética se refiere al abandono del *otro* (su ser amado) y al descubrimiento del nuevo amor al encontrar la inspiración de las letras en lo cotidiano. Este hallazgo lo indica en los versos 1 al 4 de este poema (el número 17) y en los versos 5 al 10 del primero: “Ese amor no se hace como la primavera / a punta de capullos / y gorjeos. Se hace cada día / con el cepillo de dientes por la mañana / el pescado frito en la cocina / y los sudores por la noche” [2004: 159]. Así pues, en la segunda parte de “Kavafiana” (versos 5 al 14) la voz poética habla de la muerte del cuerpo suyo y del amado; pero en sus palabras también se esclarece la muerte del espíritu emprendedor, ya que la costumbre, los guiños triviales y las risas deformadas la tienen hastiada hasta el cansancio. El poema plantea el silencio como única alternativa a la muerte: el mutismo de las palabras y el no querer decir más.

Para terminar, el poema número veintiuno de la obra y el último de este análisis, muestra cómo la voz poética ya no vaticina, sino que expresa su muerte de forma directa –como lo resaltan sus versos–:

ORACIÓN

No más amaneceres ni costumbres,
no más luz, no más oficios, no más instantes.
Sólo tierra, tierra en los ojos,
entre la boca y los oídos;
tierra sobre los pechos aplastados;
tierra entre el vientre seco;
tierra apretada a la espalda;
a lo largo de las piernas entreabiertas, tierra;
tierra entre las manos ahí dejadas.
Tierra y olvido [2004: 181].

El poema revela la terminación del amor, el ocaso de la voz poética y el desenlace fatal de lo cotidiano, de las vivencias adquiridas: desaparecen el cuerpo, los recuerdos y el otro ser humano. La anáfora de la palabra “tierra” que se repite ocho veces en todo el poema indica constantemente la muerte. También se refiere a esta como aisladora de los sentidos (los ojos, los oídos, la boca, las manos), que ya no podrán seguir pensando, sintiendo, ganando nuevas experiencias, ni cultivando y ejercitando su *amor verdadero*: el oficio de escritora.

A modo de conclusión, puede observarse cómo María Mercedes Carranza piensa cuidadosamente su poemario *De amor y desamor* al establecer un orden para cada uno de los poemas que hacen parte de la obra, lo que lleva al lector a entender el estado de transición entre estos dos sentimientos que se mencionan en el título. Ambos temas son trabajados completamente en los veintiún poemas que conforman el poemario. Iniciando, se cree que *amor* es tener un cuerpo deseado al lado, y sentimientos sublimes con el otro ser. Se considera *desamor* a la desilusión que surge hacia el amante cuando este abandona el hogar y proyecta sentimientos de culpa por vivir un engaño, concebirse rechazado y despertar a la realidad de seguir adelante. Hacia la mitad de la obra, los poemas develan que el *verdadero amor* florece con el oficio escritural, con el descubrimiento de los personajes y obras que conforman la historia literaria –y por supuesto, Constantino P. Kavafis–. Desde este punto hasta la muerte, el sentimiento de *verdadero amor* acrecentó en la voz poética un arrebató de ímpetu y fogosidad que la enalteció, la enamoró y la hizo feliz*.

* Inicio de evaluación: 3 jun. 2014. Fecha de aceptación: 13 dic. 2014.

Bibliografía

- ALSTRUM, JAMES J. 1989. "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres". *RLA: Romance Languages Anual*. Madrid: Orígenes. 139-151.
- . 2000. *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Fundación Universidad Central.
- ALVARADO TENORIO, HAROLD. 1984. "Una generación desencantada: Los poetas de los años setenta". *El espectador – Magazín dominical*, Bogotá, 25 nov.-2 dic.: 14-16 y 9-11.
- . 2008. "María Mercedes Carranza". *Arquitrave*, 37, Colombia: 3-20.
- . 2013. "Juan Luis Panero (1942-2013)". *Las2Orillas*, Colombia, 29 sep. En línea: <<http://www.las2orillas.co/juan-luis-panero/>>.
- CARRANZA, MARÍA MERCEDES. 1986. "¿Desencanto de qué?". *El Espectador*. Bogotá: 25 may.: "Magazín dominical", 8-14.
- . 1990. "La poesía en la hora de los asesinos". *Revista Casa Silva*. Bogotá, 03: 6-8.
- . 2004. "De amor y desamor". *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Argentina: Alfaguara. 159-181.
- CARROLL, LEWIS. 2006. *Alicia en el país de las maravillas*. México: Porrúa.
- CASTILLO DIDIER, MIGUEL ÁNGEL. 2009. "Prólogo". Kavafis, Constantino. *Desde Alejandría: Antología*. Santiago: LOM Ediciones. 5-8.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. 2006. "María Mercedes Carranza (1945–2003)". *Alba de América*, 25, 47-48, California: 37-40.
- DUBY, GEORGES. 1995. *Mujeres del siglo XII: Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Chile: Andrés Bello.
- ESCOBAR, EDUARDO. 2003. "Poetas suicidas". *El Tiempo*, Bogotá, 15 jul.
- LÓPEZ SANTOS, ANTONIO; TOSTADO GONZÁLEZ, RUBÉN, eds. 2001. *Interludio de Calisto y Melíbea: Estudio, traducción y notas*. España: Universidad de Salamanca.
- NAVIA VELASCO, CARMILIA. 2005. "María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista". *Poligramas*, 22, Universidad del Valle, Colombia, jun.: 12-20.
- PÉREZ MEJÍA, ÁNGELA MARÍA. 1988. "Entrevista a María Mercedes Carranza". *Revista de Estudios Colombianos*, 5: 67-69.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. 2007. *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*. Mérida, Venezuela: Producciones Karol.
- PRADO, JAVIER DEL. 1993. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA. 1998. *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

SELF, WRITING AND FEMININE TRANSACTIONS IN VIRGINIA WOOLF'S *ORLANDO* AND CLARICE LISPECTOR'S *THE STREAM OF LIFE*

Sujeto, escritura y transacciones femeninas en Orlando, de Virginia Woolf, y Agua viva, de Clarice Lispector

Mariana ROSA

Universiteit Utrecht¹

marianarosa3108@gmail.com

Resumen

Este artículo realiza un acercamiento a *Orlando*, de Virginia Woolf, y a *Agua viva*, de Clarice Lispector, como obras que logran escribir la multiplicidad, la fluidez y la contingencia del ser. Jugando con las convenciones de la biografía y la autobiografía respectivamente, estas obras encuentran los medios para presentar un sujeto multidimensional y para mostrar, en particular, cómo la dimensión relacional, forjada por un orden simbólico patriarcal, ha hecho de la mujer el “otro” del hombre; un “otro” que debe ser dominado. Se exploran en este artículo los conceptos de “economía masculina” y “economía femenina” teorizados por Hélène Cixous y se propone al lenguaje poético como un medio capaz de eludir los dictados del falocentrismo. Lo poético, que no puede ser nunca agotado por uno o varios sistemas de significación, brinda la posibilidad de ir más allá de las categorizaciones y de explorar la multiplicidad. Tanto *Orlando* como *Agua viva* muestran las estrategias y las esperanzas de personajes y escritoras que ven en el lenguaje poético, en la “escritura femenina” como la entiende Cixous, el potencial de desarticular la “economía masculina” y abrir un nuevo espacio para sujetos diversos, múltiples y complejos.

¹ Student at the Research Master in Comparative Literary Studies.

Palabras claves: (Auto)biografía, *Orlando*, *Agua viva*, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Hélène Cixous.

Abstract

This paper looks at *Orlando* by Virginia Woolf and *The Stream of Life* by Clarice Lispector as works which exemplify a type of life writing which manages to do justice to the multiplicity, fluidity and contingency of the self. By playing with the conventions of biography and autobiography respectively, these works find the means to portray a multi-dimensional self and to show, in particular, how the relational dimension, shaped according to a patriarchal symbolic order, has made women: “the other” of man who needs to be appropriated. This paper explores the concepts of “masculine and feminine economy” as theorized by Hélène Cixous and advocates poetic writing as a suitable means by which woman can construct herself escaping the dictum of a phallogentrism. The poetic, which cannot be accountable for by reference to a sole or to several systems of meaning, provides the possibility to move beyond categories and to explore multiplicity. Both *Orlando* and *The Stream of Life* portray the ruses and the hopes of characters and women writers who see in poetic language, in “feminine writing” as understood by Cixous, the potential to dislocate “masculine economy” and open a new place for diverse, multiple and complex selves.

Keywords: Life writing, *Orlando*, *The Stream of Life*, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Hélène Cixous.

Introduction

Several scholars, including Christine Chaney and the French critic Michel Beaujour agree that we have been locked into “a particular model of unitary, stable selfhood in our conversation about life writing” and that we need “to re-frame our critical vision to include as life-texts those narratives which may instead be a more accurate representation of a human being's ‘real life’ because they aren't stable, unitary, continuous and retrospective” [Chaney: 282]. This paper will look at *Orlando*

(1928) by Virginia Woolf and at *The Stream of Life* (1973)² by Clarice Lispector, arguing that these fictional works, which play respectively with the genres of biography and autobiography, constitute examples of life writing which portray the self as multiple, fluid and contingent, and which pay due attention to the multiple dimensions of the self. Dependence and autonomy, the limits posed by the bodily and, in particular, the relational dimension of the self, are key issues presented by these works. Written by women, both *Orlando* and *The Stream of Life* will bring to the fore the burden that the relational dimension places on women, who have been and still are forced to live under the dictum of societies dominated by phallogentric and logocentric metaphysics. This paper will look at Hélène Cixous's formulation of "masculine economy" and "feminine economy". "Masculine economy", which fosters the appropriation and subjugation of "the other", and which advocates an eternal return to the "self-same", dominates every single aspect of the Symbolic, including the practice of writing. We intend to show how within this closed system of "masculine economy", there has been no chance for women but to be and to write in the margins of the law, finding the necessary ruses to cross borders, to slip away from suffocating categories, to carry out unaccountable transactions in order to grant themselves the freedom to be. Until a different economy truly respectful of diversity comes to guide our transactions, there is no chance for woman but to smuggle, to trespass. Both *Orlando* and *The Stream of Life* show the contraband, the ruses by which female subjects have been able to write themselves against the grain of male dominated discourse. We will show how language, the accomplice of the all-pervading phallogentric

² The book was written in Portuguese and published under the title *Agua viva*, which means both a running stream of water and a jellyfish. I will be following here the translation to English done by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Throughout this paper, I will be referring to this book as *The Stream of Life*, as the English version will be my source for quotes and references.

metaphysics, can also be used to crack this same metaphysics open, to break the closed circle of “masculine economy”, to create a “feminine economy” in which “the other”, woman, can slip in and write her self. Language, but only unpredictable language, subversive language, language which cannot be accounted for by “masculine economy” and metaphysics: poetic language, will be woman's ally providing the means to write selves that demand to be acknowledged in all their diversity.

A Multidimensional Self

In the first chapter of his book *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*, Jerrold Seigel makes a distinction between one-dimensional and multi-dimensional accounts of the self. He tells us that, mainly since the times of Descartes and Locke, the basis of selfhood in Western culture has been thought in connection to three dimensions: “the bodily or material, the relational, and the reflective dimensions of the self” [Seigel: 5]. The bodily dimension involves the physical, corporeal existence of individuals and refers to the ways in which we are shaped by the body's needs. The relational dimension arises from social and cultural interaction, making us “what our relations with society and others shape or allows us to be” [5]. The reflective dimension refers to the human capacity to observe not only the material aspects of this world (including our own bodies), and our relation to others and our culture, but also our own consciousness. This last dimension of the self is related to its ability to put itself at a distance, so as to be able to “examine, judge, and sometimes regulate” itself [6].

As Seigel makes it clear, multi-dimensional accounts of the self have the capacity to portray the complexity of the self, by referring to the several elements and relations that constitute

it. It is from and within the continual interplay and tensions between these three dimensions that the self exists. Multi-dimensional accounts of the self do not present reflectivity as totally dependent or independent from bodily conditions and relational circumstances, but instead acknowledge that a mix of autonomy and dependency can be the condition of personal experience.

The self is then a complex arena where autonomy is never absolute, yet not completely impossible either. The bodily and relational dimensions put forward their demands and set their limits, and reflectivity may attempt to check how solid these boundaries are, and how much they can be bent or be made permeable. Having been shaped according to a masculine paradigm, these boundaries (and those of reflectivity itself) will be particularly tough on women, imposing on them a relational mode and a conception of their own body which is not theirs, training them to look at themselves from a male gaze, and making them believe that they can only follow the dictum of a phallogocentric order in the exchanges they carry out with others. However, and in spite of these adverse conditions which proscribe female modes as foreign, strange, outside the norm; many women have not given up and have looked for ways in which they can carry out transactions with other individuals and participate in the public world without their singularity being annihilated. As long as all relations continue to be framed in terms that do not welcome diversity, but only approach "the other" as that which needs to be dominated, there is no chance for women but to be furtively "other", to smuggle, to play on the borders of phallogocentric metaphysics in order to be. "To fly/to steal is woman's gesture [...] We have all learned flight/theft, the art with many techniques, for all the centuries we have only had access to having by stealing/flying; we have lived in flight/theft, stealing/flying, finding the close, concealed ways-through of desire" [Cixous and Clement: 96]. "There is no

room for her if she is not a he” [Cixous 1976: 888]. Therefore, she has had to create a different space for herself, surreptitiously, stealthily crossing the borders of the Law, looking for the cracks in the system where there would be room for a different body, a different reflectivity, a different way to engage with others, a different way to write.

Feminine Economy and Poetic Language

In “Sorties. Out and Out. Attacks/Ways Out/Forays” (2008), Hélène Cixous tells us that logocentrism and phallogentrism dominate our symbolic order, which organises reality in terms of binary oppositions. One element of the dyad is always privileged over the other: Self/other, man/woman are examples of these dichotomous pairs. This division into dyads is dominated by “masculine economy”, which only conceives the other as something that must be appropriated and subdued in order to return to the Self-same. Woman is for man, and for symbolic systems organised under a masculine logic: the stranger, who only exists to be appropriated. In this type of logic, “the body of what is strange must not disappear, but its force must be conquered and returned to the master” [Cixous and Clement: 70].

Psychoanalysis, which has been central in the investigation of the notion of the self and its unconscious, and which has done so much to highlight the importance of the bodily and the relational dimensions in the construction of the self, has not been able to escape the logics of a “masculine economy”. It has assigned to woman, once again, the role of “the other” who needs to be appropriated. Woman plays the role of that which deviates from the model according to which the Law has been fashioned. Not only is she a deviation from the norm modelled according to man, but she is a deviation that needs to be subdued by that same law. The Law of the Father, the law that

postulates the Phallus as the supreme symbol. Cixous explains how Freud's views backs phallogentrism's position of strength by conceiving the "fate" of the feminine situation as "an effect of an anatomical 'defect'", by thinking that there is only one libido and that it is in essence masculine, and by stating that "since the first object of love, for both sexes, is the mother, it is only in the boy that the love of the opposite sex is natural" [Cixous and Clement: 81]. In "Castration or Decapitation?", Cixous explains how Lacan in his linguistic turn, keeps Freud's main concepts about the way in which psychosexual subjectivity is developed in relation to the person's sexed and gendered body. "For Freud/Lacan, woman remains 'outside the Symbolic', that is outside language, the place of the Law, [...] because she does not enjoy the orders of masculinity- the castration complex" [Cixous and Kuhn: 46].

For Lacan, "The Phallus" is the "transcendental signifier", the primary organizer of subjectivity. The Phallus inscribes its effects of castration and resistance to castration, and the very organization of language as unconscious relations. For Cixous, these conceptions of psychoanalysis define woman as that which "lacks the Lack", that which "lacks the Lack of the Phallus. [...] So supposedly, she misses the great lack, so that without man she would be indefinite, indefinable, non-sexed, unable to recognize herself: outside the Symbolic" [Cixous and Kuhn: 46]. Psychoanalysis has inscribed woman according to a "masculine economy"; woman is the element in the dual opposition which needs to be re-appropriated and explained according to its powerful opposite in the pair. "Masculine economy" has framed all systems of thought. "There is phallogentrism. History has never produced or recorded anything else- which does not mean that this form is destinal or natural" [Cixous and Clement: 83].

Cixous wonders if there might be a possibility to organise the relationship to "the other" in a different way that would not

rely on appropriation. She distinguishes between “masculine economy” and “feminine economy”. Man’s relationship to the other is always one that must result in a “revenue”, in capitalization, and “masculine profit is almost always mixed up with a success that is socially defined” [Cixous and Clement: 87]. Woman, however, has the “capacity to de-appropriate herself without self-interest”, she “doesn’t try to ‘recover expenses’” [87], she seems to grant herself the possibility to waste, “she is able not to return to herself” [87]. This is the reason why Cixous feels that it is necessary to grant room to the feminine as that which allows us to open up to “the other(s)”, to the unknown, in a “loving” relationship that does not annihilate “the other” as such by trying to dominate it.

The type of writing that Cixous calls “feminine” (independently of whether it is written by women or not) is precisely that which could be referred to as poetic language, for it deviates from the predictable patterns of discursive language and makes room for the unknown, without aiming to return to the self-same, without aiming to be re-appropriable in an all-encompassing logic. The poetic, and more specifically poetic language, which resorts to incalculable means in order to work its spells: imagery, metaphor, condensation and ellipsis, rhythm, musicality, the possible disruption of syntax, escapes the possibility of being accountable for by reference to a sole or to several systems of meaning. The poetic (whether operating in poetry or other genres) always seems to create an “excess” a “surplus” that cannot be calculated, whose participation cannot be measured nor anticipated, and which, consequently, cannot be fully accountable for in any system.

Poetic language can only come into being if there is complete openness to “the other”, to that unpredictable “something or someone” which we will meet in an encounter whose results we cannot possibly anticipate. For there to be poetic language, we must assume the risk of deviating from pre-established

meanings, we must dare break the rules of clear-cut denotative language, we must dare disrupt symbolic order. Poetic language, faithful only to its own demands, is “a kind of deconstruction of the superficiality of the law” [Cixous 1987: 13]. If we want the poetic to work its deconstructive powers, the writer and the reader of poetic language must dare even disregard preconceptions about their own beings. As many labels and categories as possible should be left aside, if the experience is to be fruitful:

[...] there is no invention possible, whether it be philosophical or poetic, without there being in the inventing subject an abundance of the other, of variety: separate-people, thought-/people, whole populations issuing from the unconscious, and in each suddenly animated desert, the springing up of selves one didn't know_ our women, our monsters, our jackals, our Arabs, our aliases, our frights [Cixous and Clement: 84].

The self that writes, is open to changes in the writing process and cannot be conceived as a close and stable entity: it is a self open to its own re-discovery and the discovery of others. Cixous sees in this practice of writing a great potential, since love and acceptance of the other can only come about through “an intense and passionate work of knowing” [Cixous and Clement: 78]. She tells us that she has found this type of writing in poets who let something different from tradition get through at any price. It is in this disruption of established categories that what she calls “feminine writing” occurs. It is “feminine”, as it is “poetic”, precisely because it operates disrupting the laws of the symbolic, of the phallo-logocentrism within which it is still forced to operate. In the disruption caused by the poetic, woman (and whoever dares give herself/himself over to the unknown) “enters, she between- she mes and thees between the other me where one is always infinitely more than one and more than me, without fearing ever to reach a limit: sensualist

in our becoming” [Cixous and Clement: 100]. Whoever dares to embrace the risk of welcoming “the other”, whoever dares to follow the poetic music that breaks open pre-conceived structures, can feel the self being many, can feel the self opening up, can try singing the sounds that attempt to name the unknown.

Orlando and The Stream of Life: beyond (auto)biography

Virginia Woolf and Clarice Lispector are two iconic female writers; Woolf being a central and founding figure of Modernism in the English speaking world, Lispector being representative of what has been called “the third wave” of Modernism in Brazil (that of the 1945 generation), and a central figure in Latin American literature. Despite coming from quite different geographical, historical, political and cultural contexts, Lispector’s writing was soon compared to Woolf’s. Scholarly work has traced the similarities between these two writers, who share the use of the stream of consciousness as a frequent technique, and who have both displayed a tendency towards experimentalism. Alda Maria Jesus Correia refers to the study of female characters and gender questions, the relationship to their own writing, the notion of epiphany, the reflexive mood of narrative, the constant interrogation about the essence of life, the trip to the inner self and the use of the body as symbol as important aspects shared by these two writers. The works by Woolf and Lispector are not only exemplary of the Modernist traits of their times, and fundamental in bringing to the fore questions of gender, but they are also anticipatory of notions that postulate a multiple, fluid and contingent self, which were later theorized by post-structuralist thinkers, among them feminist Hélène Cixous.

Orlando by Woolf and *The Stream of Life* by Lispector relate to and play with the genres of biography and autobiography

respectively, contesting the conventional norms of these genres in order to do justice to the complexity of a self that comes into being within the tensions of its multiple dimensions. These works dislocate the realist stand traditionally taken by biography and autobiography, in order to highlight the interior quests and struggles of a multiple and contingent self. *Orlando* introduces fantastic elements as it portrays the life of a young aristocratic poet whose life expands through four centuries and different geographies, and who experiences a sex change half way through the narrative. *The Stream of Life* dives straightforwardly into a poetic register as the first person narrator attempts to record life as it flows inside her, with “the very lack of sense that a pulsating vein has” [Lispector: 8]. Using the genres of biography and autobiography as a necessary reference, *Orlando* and *The Stream of Life* break these genres open looking for new ways to write a complex and fluid self that is in a perpetual becoming, and that always slips away from the categories with which we attempt to define it.

a) *Orlando*, beyond biography

Written by Woolf in 1928, the parodic biography of Orlando is the fictionalized biography of Woolf's friend and lover, Vita Sackville-West. Woolf confided to Sackville-West that she intended to “revolutionise biography in a night” while also working to “untwine and twist again” the various strands of Sackville-West's character. [Woolf in Burns: 156]. Indeed, she succeeded in revolutionising biography by questioning the more unitary and stable self traditionally portrayed by the genre, by bringing to the fore the tension between essentialist notions and constructive notions of the self.

It must be remembered that Woolf was very well acquainted with Victorian models of biography, as her father, Leslie Stephen, was a renowned writer and editor of biographies, who even established his own biographical project the *Dictionary of*

National Biography. However, to this traditional model of biography, Woolf was going to bring the notions that were beginning to flourish after Freud's influence and that focused on notions of constructed subjectivity. Woolf's friend, Lytton Strachey, who emphasized psychology in his own work on biography, had met with great success, and his work may have inspired others to include Freudian notions into biography. In any case, Woolf was well acquainted with the findings of her "psychoanalytic age" in which thinkers were increasingly aware of "the immense effect of environment and suggestion upon the mind" [Woolf in Burns: 344].

Woolf's choice of a parodic register is extremely important in her project, for it enables her to question powerfully the essentialist notions that pose the existence of a unitary stable self and the possibility of capturing it in writing. As Christy Burns explains, "a parodic text will unravel any fantasy of pure and perfect mimetic reference. Parody must always simultaneously point towards the "source'- here Victorian notions of biography_ and humorously distort, debilitating the very act of pointing" [350]. Parody in *Orlando* plays out the impossibility of locating a unique stable Orlando, for he/she keeps mutating and changing categories so that none of these labels can possibly pin him/her down. It is then by engaging with the genre of biography and by parodically moving beyond its boundaries, that Woolf can refer to the impossibility of thinking and writing the self within solid inflexible categories. Only by referring to and being unfaithful to the norms of biography can she succeed in being more faithful to a mutable and multiple self.

b) *The Stream of Life*, beyond autobiography

The nameless narrator of *The Stream of Life* announces that she does not intend to be "autobiographical", that she wants "to be bio". That is, she wants to move beyond the self which may be

spoken under the sign of the proper name, she wants to disavow, as much as it is possible, the particulars of her biography in order to see life “as seen by life itself” [Lispector: 12]. However, if we look closely at this nameless narrator and if we follow the history of *The Stream of Life* from its early drafts to its final version, we will come across a literary work which bears very strong echoes of the subjectivity that created it.

The first draft of *The Stream of Life* bore the title *Beyond Thought: Monologue with Life* and it was narrated by Lispector under her own name, thus presenting many autobiographical references. Apparently, Lispector was unsure about this new turn in her writing and sought for the opinion of people she respected. These critics seem to have discouraged the autobiographical turn that her writing had taken in this book. As a consequence, Lispector decided to rewrite the manuscript, and although the second version called *The Loud Object* had been stripped off the most obvious autobiographical references, it still appeared to be narrated in Lispector's own name. This direct overlapping of narrator and writer was reinforced by the fact that Lispector included in this draft fragments that had previously appeared in the non-fictional space of the *crônicas* she wrote for the *Jornal do Brasil*. Some of these fragments eventually made their way to the final version of the book named *Água viva* and translated to English as *The Stream of Life*. This last version presents a fictional nameless narrator in an attempt to distance narrator and writer. However, for readers familiar with Lispector's work, the effect of the textual *déjà vu* between fictional and non-fictional pieces “works against the grain of Lispector's revisions, endowing the non-autobiographical protagonist with an equivocal autobiographical resonance” [Peixoto: 65].

In spite of being fiction, *The Stream of Life* remains then closely related to autobiography. However, the poetic register used by Lispector quickly places *The Stream of Life* at a great distance

from the conventions of realism, making it evident that we will have to tune in a poetic register, if we are to follow the narrator's self coming into being in writing. *The Stream of Life* flows poetically, and does not have a traditional narrative structure with a beginning, middle and end. The narrator's stream of consciousness records her living experience through the time span of a night, finding in the poetic use of language the best means to express the diversity that inhabits her, the flow of her constant transformations as she comes into being. *The Stream of Life* bears a strong relation with the genre of autobiography; however, it is only by being unfaithful to this genre and by contesting its norms that *The Stream of Life* can write the complexity of the its narrator's self as it creates and is created in writing.

***Orlando*: a multidimensional self and the necessary ruses to write woman**

Orlando clearly portrays the tensions emerging from the different dimensions of the self as the main character experiences the changes triggered by the societies of different times and places, as well as the changes brought about by his/her male or female condition. As Nancy Cervetti notices, the novel “mocks its own pursuit of Orlando, its own attempt to pin him down, to know the biographical facts of her life and define her essential person. The text marks subjectivity as multiple and shifting, and any attempt to define Orlando's identity is useless” [175].

One of the greatest achievements of *Orlando* is precisely the way in which it explores the tension between autonomy and dependence, in particular in relation to the constraints posed by the relational dimension in connection to gender. The limits posed by sexual difference from the physiological point of view are not stressed in *Orlando* as being particularly oppressive.

Perhaps the one instance that refers to the physiological possibilities of each sex, is the fact that Orlando as a woman becomes a mother. Rather than focusing on the physiological possibilities and limitations of each sex, *Orlando* focuses on gender as a social construction. Either as a man or as a woman, Orlando is never totally conditioned by his/her sex and may bear the appearances of both genders. As a young boy dressed according to the fashion of Elizabethan times, Orlando often looks like a girl. As a woman, Orlando takes pleasure in dressing and performing as a man or woman (she sometimes does not even define herself/himself, as when she/he reads dressed in a China robe of ambiguous gender) depending on what circumstances demand and on his/her own desires. "Gender becomes a cultural performance shown to be historically, even geographically, contingent and in the service of the regulatory systems of reproduction and compulsory heterosexuality" [Cervetti: 168]. But although at times Orlando appears to manipulate social conventions to his/her own advantage, in order to satisfy his/her desires; other times, the spirit of the different ages can be seen shaping her dress, her body, and even her personality, as when Victorian dresses and shoes are responsible for the fact that her "muscles had lost pliancy", or that she becomes "nervous lest there should be robbers behind the wainscot and afraid, for the first time in her life, of ghosts in the corridors" [Woolf: 245].

The restrictions that the spirit of the age, in this case Victorian times, imposes on women become still more evident when Orlando finds out that she cannot write, she cannot become an author unless she first complies with the dictates of her age and becomes a married woman. She has never felt this urge before, yet it is clear to her now that she will not be able to achieve her greatest ambition: to become a poet, a writer, unless she complies with social demands and becomes a wife, for "such is the indomitable nature of the spirit of the age [...],

that it batters down anyone who tries to make stand against it [...]” [Woolf: 244]. This is a crucial moment in the novel, for throughout his/ her experience along three centuries we have never seen Orlando willingly yield to the dictums of society when this means losing his/her much cherished autonomy. However, Orlando soon lets us know that this outward conformity to the spirit of the age has been a ruse, a trick, a pirouette in order to gain the freedom which would otherwise have been denied to her as a woman. Her marriage has been a way out, in order to get the permission and the necessary room to write and to finally become an author:

For she was extremely doubtful whether, if the spirit had examined the contents of her mind carefully, it would not have found something highly contraband for which she would have had to pay the full fine. She had only escaped by the skin of her teeth. She had just managed, by some dexterous deference of the spirit of the age, by putting on a ring and finding a man on a moor, [...] to pass the examination successfully. And she heaved a deep sigh of relief, for the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinite delicacy, and upon a nice arrangement of the two the whole fortune of his work depends [Woolf: 266].

Previously in the novel we have witnessed both Orlando's deep desire to become known through his/her writing, and the constant tension between the genuine artistic outpour of his/her soul and the unwelcoming spirit of the different ages. During Elizabethan times his aristocratic origin had been a constraint for him to be acknowledged as a poet; during her time with the gypsies in Turkey, the mere wish to record her impressions in writing had separated her from a culture that had otherwise received her warmly. Now, during Victorian times, the restrictions posed by society are directly connected

to Orlando's female gender. The spirit of the age dictates that she has to be married if she wants to be truly welcome in society; only then, would she be free to write and to make her writing public. Orlando yields to this social demand, only to be able to come closer to what seems to be her greatest desire: writing. She has been forced to make use of a ploy in order to be able to become herself in writing. In order to remain herself in all her diversity, she has been forced, to use Cixous words, "to steal/to fly". "Orlando had so ordered it that she was in an extremely happy position; she needed neither fight her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself. Now, therefore, she could write, and write she did" [Woolf: 266]. Still, she is very well aware of having gained this position by means of a ruse. She has performed a transaction that satisfies the dominant "masculine economy" and its need to appropriate the feminine and assign to it a clear and controlled role, while yet managing to grant herself access to her greatest source of pleasure. "Yet, she could not deny that she had her doubts. She was married, true; but if one's husband was always sailing round Cape Horn, was it marriage? [...] if one still wished more than anything in the whole world, to write poetry, was it marriage?" [Woolf: 264].

Writing is in *Orlando* one of the privileged sites where the bodily, the relational and the reflective dimensions of the self carry out their complex transactions. Orlando's lifelong wish to become a recognised author represents the need to be socially accepted for what he/she thinks most clearly stands for his/her singularity as a unique self: his/her poetry. Her manuscript wanted to be read: "It must be read. It would die in her bosom if it were not read" [Woolf: 272]. In order to finally access the possibility to be known and accepted for what she is, Orlando finally accepts the rules posed by the spirit of the age, she not only gets married, but she enters into the literary circuits by the hand of the now professor and influential critic Nicholas Green.

Green, who always condemns the commerce within the literary world but inevitably participates in it making out of it his own living, has now managed to climb the social ladder thanks to his now respectful literary career.

Meeting Nicholas Greene once again in Victorian times, Orlando can see that everything she has associated with literature has little to do with the literary world Greene represents: “Orlando was unaccountably disappointed. She had thought of literature all these years (Her seclusion, her rank, her sex must be her excuse.) as something wild as the wind, hot as fire, swift as lightening; something errant, incalculable, abrupt, and behold, literature was an elderly gentleman in a grey suit talking about a duchess” [Woolf: 280]. Orlando has thought of literature as “the poetic”, as that which is “wild” because it cannot be totally accounted for by rationality; that which keeps its singularity escaping the “masculine economy” of re-appropriation and return to the self-same. Yet, it now seems to Orlando that the literary world is dominated precisely by this “masculine economy” and, once again, transactions with this world are necessary if she wants to attain fame and recognition. She seems to give into these demands, making the necessary social contacts, attending lectures, going to dinners, until she finally receives the long awaited recognition. But once again, she does not seem to take this transaction seriously, she does not seem to buy into the values posed by this “masculine world”.

Fame! (She laughed.) Fame! Seven editions. A prize. Photographs in the evening papers [...]; and we must here snatch time to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination and peroration should be dashed from us on a laugh casually like this: but the truth is that when we write about woman, everything is out of place culminations and perorations;

the accent never falls where it does with a man [Woolf: 312].

The truth is that much as he/she has desired to be acknowledged as a writer, Orlando has discovered that in order to gain social recognition in this system, one has to cease speaking from one's self freely. "For reading Sir Nicholas and his friends [...], she somehow got the impression that one must never, never say what one thought [...] They made one feel [...] that one must always, always write like somebody else. (The tears formed themselves in her eyes)" [Woolf: 286]. And while she feels the constraints put forward by the institution of literature, which functions according to "masculine economy", she can sense the freedom of the poetic in the private language which she uses to communicate with her husband, Shelmerdine, who is far away at sea. The unruly playful language they use among themselves, which is closer to emotions and the dictates of the body, is the one that retains the wildness which she has always thought belonged to literature: "[...] a cypher language which they had invented between them so that a whole spiritual state of the utmost complexity might be conveyed in a word or two without the telegraph clerk being any the wiser [...]" [Woolf: 282]. It is this language, with its ability to move beyond the symbolic, which best represents the "feminine economy" advocated by Cixous. It is this type of writing which does not need legitimization by fame and social recognition, for rather than complying with social expectations, it subverts them, it disrupts them by welcoming what is different, what cannot be conceived by the rules of the dominating system. "What has praise and fame to do with poetry? What has seven editions [...] got to do with the value of it? Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? So that all this chatter and praise [...] was as ill suited as could be to the thing itself_ a voice answering a voice?" [Woolf: 325].

Orlando seems to feel that freedom belongs with this poetic voice which can answer to the complexity and diversity of her self. This voice and its freedom, however, do not have room in the public world, in the world of relations dominated by a “masculine economy”. The value of this voice cannot be grasped in prizes. It has nothing to do with praise and fame. Orlando has tried several ruses to make room for herself in the public world as a writer. However, at the end of the day, there seems to be a discomfort, a disparity between the potentialities of her singular voice, and the room given to it by the public sphere, where this voice has been re-appropriated in order to play by the rules of a “masculine economy”. There still seems to be a great distance between Orlando's voice, and what the world can hear. The questions related to the private and the public spheres, fame, authenticity and recognition are then not finally resolved in *Orlando*; but the message is clearly conveyed, that woman does not have a comfortable public position yet from which to share all her diversity and multiplicity. She has only managed to do so partially, by means of ruses and unexpected transactions, but a new type of economy, a “feminine economy” is awaited in which social relations could welcome her without categorizing her, especially by not categorizing her according to her dichotomic pair: man.

The Stream of Life: the poetic as the possibility to write woman

In *The Stream of Life*, references to the multiple dimensions of the self, in particular to the bodily and the relational dimensions, are a bit more subtle than in *Orlando*, as the poetic register and the stream of consciousness in this work invite us to follow the inner meanders of the self in its own voice, rather than to witness its transactions from an outward third person perspective. Still, the narrator's female body is very palpable in

its words, as the metaphor of giving birth, and the capacity of the female body to nurture and bring to life an “other” is highlighted. However, here the female narrator does not give birth to another being, it is her self that she gives birth to as an “other”, welcoming the unknown in her, bringing to life the multiple selves that inhabit her. “I can now prepare for the “he” or “she”. [...] I can stand it because I'm strong: I've eaten my own placenta. [...] I am going to go back to the unknown within myself and when I'm born I'll speak of him or her. For the time being what sustains me is the ‘that’ that is an ‘it’. To create a being from oneself is something very serious. I'm creating myself” [Lispector: 35].

It is in this sense that *The Stream of Life* strongly represents the type of writing advocated by Cixous as “feminine writing”, because it welcomes “the other”, and makes the emergence of multiple unknown selves possible. The relational dimension portrayed by this work, precisely, has to do with establishing a mode of relation that does not perpetuate hierarchical binary oppositions, but that instead welcomes “the other” with an amorous gesture respectful of alterity, both the alterity that other beings represent and the alterity within the self. It is in the powerful use of poetic language and in the narrator's attempt to bring to a halt the calculations of logical discourse that a multiplicity of selves can emerge.

I want to capture my is. [...] I divide myself a thousand of times, into as many times as the seconds that pass, fragmentary as I am and precarious the moments [Lispector: 4];

I don't want what is already made, but what is tortuously in the making [6];

What I ask myself is this: who is it in me that remains outside even of thinking? [55].

Still, for all its advocacy of “feminine economy”, *The Stream of Life* makes reference to the pressures of the “masculine order”. The addressee to whom the female narrator seems to be writing to is male, and a former lover. Several times in the book, the narrator imagines the objections that this masculine other may pose questioning her venture into the unknown and the improvisation that creates her self in writing, in consonance with each passing instant. “When you come to read me you'll ask why I don't stick to painting and exhibiting my pictures, since my writing is coarse and orderless. It's just that now I feel the need for words [...]” [Lispector: 4]. The narrator seems to have the need to justify her decision not to side with the symbolic, her choice to write beyond the norm: “I write you this facsimile of a book, the book by someone who doesn't know how to write; but in the most ethereal realms of speech I almost don't even know how to speak [...]” [43].

Subverting language poetically is the necessary ruse, the trick the narrator performs, to be able to welcome a multiple, fluid and contingent self. Writing poetically is the transaction with language that permits her to explore her self fully. The way she finds to bypass the impositions of a “masculine economy” has to do precisely with making use of language (that first degree accomplice of the symbolic), in such a way that words themselves can crack the system open. For as Cixous expresses, “[E]veryone knows that a place exists which [...] is not obliged to reproduce the system. That is writing” [Cixous and Clement: 72]. Words, if used properly, if used in an attempt beyond grammar and the discursive, can crack the symbolic and metaphysics open, can inaugurate a “feminine economy”: “Writing then is the way followed by someone who uses words like bait: a word fishing for what is not a word. When the non-word _ the whatever's between lines _ bites the bait, something's been written” [Lispector: 14].

It is in language itself, in “feminine writing” and in the “feminine economy” it implies that the self can emerge in all its multiplicity, fluidity and contingency. *The Stream of Life* portrays a contingent self that comes into being as she writes, knowing that a new “I” emerges in consonance with each running instant: “I want to capture the present which, by its very nature, is forbidden me: the present flees from me, the moment escapes me, the present is myself forever in the now [...]. And in the instant resides its own is. I want to capture my is” [Lispector: 4].

But the self's fragmentariness and multiplicity is not only presented in connection to its unfurling in time. The self is also understood as multiple because it can harbour consecutively, and even simultaneously, different and sometimes opposite views and feelings. As in *Orlando*, each of us is several, is many, a profusion of selves. The narrator in *The Stream of Life* states that it is impossible to bring all the fragments of the self into a clear synthesis, into a figure that could hold and express them all: “I can't add myself up because it is impossible to add up a chair and two apples. I'm a chair and two apples. And I don't add up” [Lispector: 60].

The Stream of Life presents this fragmentary self flowing, precisely, like water. The book has no divisions except paragraphs, but as Cixous has noticed in her prologue to the book, there is a sequence of themes. These themes, seem to catch each time a new and different image of the writing self, as if they were fragments of a broken mirror. One theme/fragment mutates into another like the images in a kaleidoscope, which are different and yet are connected in their flow: “One instant takes me to the next [...] the athematic then keeps unfolding without a plan like the successive figures in a kaleidoscope” [Lispector: 8].

But fragmentation, multiplicity and mutation are not the only ways in which the self seems to disperse in these texts. There are moments in which the self seems to be able to flexibilize its limits as much as to actually sense its dissolution and its merging with others. “I am the you-are,” says the narrator in *The Stream of Life*. “You are a way of my being me, and I a way of you being you: hence the limits of my possibility” [Lispector: 54]. And not only this, she manages to sense that she is not only the “you-are”, but also the “it”, the impersonal power of life that lies at the core of everything: “I am myself. But there is also the mystery of the impersonal that is the ‘it’: I have the impersonal within me and it is not rotten and corruptible by the personal that sometimes drenches me: but I dry myself in the sun and I’m impersonal, made of a dry germinating seed” [22].

Lispector refers to this moment in which the self seems to embrace the impersonal as a state of Grace, and the final passages of *The Stream of Life* reflect this state in which “true thought seems authorless” [Lispector: 74]:

Beatitude begins at the moment thought-feeling has gone beyond the author's need to think – he doesn't need to think anymore and he now finds himself close to the grandeur of nothingness [...]. True incommensurability is nothingness, which has no barriers and is where a person can spread out her thought-feeling [74].

This attitude of complete openness to the other, which is only possible if the boundaries of the “I” are made flexible to their maximum, parallels Cixous's advocacy of a “feminine economy” in which woman is not afraid to disperse herself, to wander into the unknown without the need to come back. “[S]he is able not to return to herself” [Cixous and Clement: 87] and this is what truly makes the life of “the other” possible.

There is in *The Stream of Life* the pervasive question about constructiveness and fictionality. The arts, poetry, are seen as the terrain where “the other” is possible, where transformations are possible.

No, all this is not happening in real facts but rather in the domain of... of an art? Yes, of an artifice through which there arises a very delicate reality that comes to exist within me: that transfiguration has happened to me [Lispector: 13];

To interpret and shape myself I need new signs and new articulations in forms which are found both on this side of my human history and on the other. I transfigure reality, and then another reality, dreamy somnambulant, creates me in turn [15].

Lispector believes in the constructiveness of all realities and selves, and opens herself to the transfigurations that her creations may bring. These are transfigurations which she actively conjures up and invites, but which escape prediction and complete manipulation, for the poetic terrain where she is now moving does not respond to a rational logic and cannot be explained by metaphysics.

In *The Stream of Life* poetic language is the artistic practice that incarnates “feminine economy” where woman finds the freedom to be multiple, contingent, fragmentary, where she can construct her self without having to answer to the labels coined by a “masculine economy”. The poetic “feminine writing” is the place where she can be her known and unknown selves without fearing domination. The hope exists that this practice of writing will be able to pervade the relational dimension so that all social practices can truly welcome alterity and both men and women can explore the multiplicity that constitutes them.

Conclusion

This paper has looked at *Orlando* by Virginia Woolf and *The Stream of Life* by Clarice Lispector as works which exemplify a type of life writing which manages to do justice to the multiplicity, fluidity and contingency of the self. By being unfaithful to the conventions of biography and autobiography respectively, these works have found the means to portray the self in its complexity. We have referred to the mix of autonomy and dependence that characterises a multi-dimensional self, and which these works portray. We have shown, in particular, how the relational dimension shaped according to a “masculine economy” forces women to be what men have conceived them to be: “the other” who needs to be appropriated. Women, as the female characters in *Orlando* and *The Stream of Life*, have had to look for ruses, for tricks in order to be able to carry out transactions with the others and the public world, while trying to keep their singularity and to express themselves in their own voice. We have drawn on Hélène Cixous's formulation of a “feminine economy” in order to refer to relational modes which may escape the hierarchical dichotomies put forward by “masculine economy”. Following Cixous, we have advocated poetic writing as a suitable means by which woman can construct herself escaping the dictum of a phallogocentric symbolic order. The poetic which grants words the capacity to crack the symbolic and metaphysics open, provides the possibility to move beyond categories and to explore multiplicity. Both *Orlando* and *The Stream of Life*, in different ways, have shown the quest, the ruses and the hopes of characters and women writers who see in poetic language, in “feminine writing” as understood by Cixous, the potential to dislocate “masculine economy” and open a new place for diverse, multiple and complex selves*.

* Inicio de evaluación: 1 nov. 2014. Fecha de aceptación: 13 dic. 2014.

Bibliography

- BURNS, CHRISTY. 1994. "Re-dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*". *Twentieth Century Literature*, 40, 3, Autumn: 342-364.
- CERVETTI, NANCY. 1996. "In the Breeches, Petticoats, and Pleasures of Orlando". *Journal of Modern Literature*, 20, 2, December 1: 165-175.
- CHANEY, CHRISTINE. 2004. "The Rhetorical Strategies of 'Tumultuous Emotions:' Wollstonecraft's *Letters Written in Sweden*". *Journal of Narrative Theory*, 34, 3, Fall: 277-303.
- CIXOUS, HÉLÈNE. 1976. "The Laugh of Medusa". *Signs*, 1, 4, Summer: 875- 893.
- . 1987. "Reaching the Point of Wheat, or the Portrait of the Artist as Maturing Woman". *New Literary History*, 19, 1, Feminist Directions, Autumn: 1-21.
- . 1989. *Introduction to The Stream of Life by Clarice Lispector*. Trans. Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CIXOUS, HÉLÈNE; CLEMENT, C. 2008. "Sorties. Out and Out. Attacks/Ways Out/Forays". *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota. 63-100.
- CIXOUS, HÉLÈNE; KUHN, ANNETE. 1981. "Castration or Decapitation?" *Signs*, 7, 1, Autumn: 41-55.
- CORREIA, ALDA MARÍA JESUS. 2012. "Body and Transcendence in Virginia Woolf and Clarice Lispector". *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis, 3, 3, Sep.-Dec.
- LISPECTOR, CLARICE. 1989. *The Stream of Life*. Trans. Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PEIXOTO, MARTA. 1994. *Passionate Fictions. Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SEIGEL, JERROLD. 2005. *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOOLF, VIRGINIA. 1993. *Orlando*. New York: Quality Paperback Book Club.

JOSÉ MARTÍ ENTRE DOS CRÓNICAS: PRESIONES EDITORIALES Y LA AUTONOMÍA RELATIVA DE LA PRODUCCIÓN DEL ESCRITOR MODERNISTA

*José Martí Between Two Chronicles: Editorial Pressure and
the Relative Autonomy of the Modernista Writer*

Federico FRIDMAN

Cornell University
ff45@cornell.edu

Resumen

La producción de José Martí como cronista en los Estados Unidos para los diarios latinoamericanos *El Partido Liberal*, de México, y *La Nación*, de Argentina, estaba sujeta a diversas políticas editoriales. Hasta ahora estos mecanismos que condicionaban su obra no han sido estudiados para comprender un giro radical en su pensamiento. El 2 de setiembre de 1886, Martí escribió para *La Nación* una crónica acerca de los trágicos acontecimientos que se desencadenaron en Chicago, tras una protesta de trabajadores. En esa, Martí no duda de la responsabilidad de líderes anarquistas por la muerte de un policía. Sin embargo, en una segunda crónica enviada un año después, Martí presenta un giro radical en su apreciación de los anarquistas y critica las causas que los habían empujado a radicalizar el movimiento obrero. El presente ensayo revela cómo Martí modifica su posición al escribir bajo distintos sistemas de autorización y analiza la estrategia narrativa que emplea el escritor para surcar soterradamente estas presiones. El contenido de la segunda crónica para *La Nación* es analizado como la materialización de la voluntad autónoma del escritor modernista. Una afirmación que marca un clivaje crucial en su trayectoria que al poco tiempo lo conduciría a participar en la guerra de independencia de Cuba en 1895.

Palabras claves: políticas editoriales, pacto y réplica, autonomía relativa, emancipación.

Abstract

José Martí's production of chronicles in the United States for two Latin American newspapers, *El Partido Liberal* from México y *La Nación* from Argentina, was subjected to various editorial policies. Until now, the mechanisms that controlled Martí's journalistic work have not been studied sufficiently to understand certain radical changes in his thinking. On September 2, 1886, Martí wrote an article for *La Nación* concerning the tragic events that had occurred in Chicago following a workers' protest. In this chronicle, Martí does not hesitate to assign the anarchists' responsibility for the death of a policeman. However, in a second chronicle that he submitted a year later, Martí expresses a radical shift in his perspective regarding the anarchists and criticizes the causes that had pushed them to radicalize the workers' movement. The present essay examines how Martí modifies his position as he writes under different editorial policies that variously approve or disapprove of his views, and discusses the narrative strategies that he superstitiously employs to overcome these constraints. The content of the second piece for *La Nación* is analyzed as the materialization of the autonomic will of the *modernista* writer, and as an affirmation that marks a fundamental shift in Martí's life journey, which in a short period of time will lead him to participate in the war for independence in Cuba in 1895.

Keywords: editorial policies, pact and response, relative autonomy, emancipation.

Introducción

El 1º de mayo de 1886, al igual que en el resto de las ciudades industriales de los Estados Unidos, se coordinaron en Chicago huelgas y manifestaciones en demanda de una jornada laboral de ocho horas. Dos días después, la policía interrumpió violentamente un acto que se desarrollaba en las inmediaciones de la fábrica McCormick, cuyos trabajadores se encontraban en huelga. El resultado de la represión fue el de, al menos, dos trabajadores muertos. Tres días después, el 4 de mayo, se organizó una protesta en las cercanías de Haymarket

Square, en repudio a la represión policial. La policía llegó y aguardó hasta casi el final del acto para comenzar a dispersar la protesta. Los rumores de un posible ataque con explosivos a alguna fábrica ya se habían diseminado entre las autoridades de la policía. Los manifestantes se resistieron a ser dispersados argumentando que era una demostración pacífica; en ese instante un objeto voló por encima de las cabezas de la multitud y cayó en las filas de la policía. La persona que arrojó el artefacto no pudo ser identificada. La bomba explotó y la policía respondió con una balacera, algunas de sus propias filas estaban en la línea de fuego. Los trabajadores respondieron. Un policía y un número incierto de trabajadores murieron esa noche en Chicago como consecuencia del enfrentamiento.

Al día siguiente la policía arrestó a anarquistas y activistas. Algunos de los detenidos eran los posibles abogados defensores del resto de los acusados. Los abogados no fueron acusados de haber sido los perpetradores, sino de ser responsables por haber instigado el ataque, puesto que eran oradores habituales en los actos políticos. Diez de los arrestados fueron acusados de la muerte del policía en los incidentes de Haymarket Square¹. La sentencia de culpables y la pena de muerte eran inevitables para cinco de los anarquistas. El jurado condenó a uno de los acusados a quince años de prisión por haber instigado el crimen. El 10 de noviembre de 1887, un día antes de la ejecución, uno de los condenados a muerte se suicidó en su celda. Los otros cuatro fueron ejecutados al día siguiente.

¹ Según Paul Avrich, los anarquistas fueron acusados de la muerte de un solo policía y no de los cinco policías que para la fecha del juicio ya habían fallecido, como consecuencia de las heridas, puesto que la muerte de este oficial había sido la única causada por la bomba. El resto de los oficiales habían muerto a causa de las balas disparadas por sus propios compañeros, un hecho que el fiscal evitó mencionar en el juicio. Véanse Avrich y David para un análisis de las causas y las consecuencias, sociales y políticas, de los eventos en Chicago.

El 2 de septiembre de 1886, José Martí, quien en ese momento se desempeñaba en Nueva York como corresponsal del diario *El Partido Liberal*, de México, y *La Nación*, de Argentina, escribió para el editor del diario argentino, Bartolomé Mitre y Vedia, una crónica acerca de los acontecimientos que se habían desarrollado en Chicago. En esta primera crónica, publicada en *La Nación* el 21 de octubre de 1886, el escritor cubano adopta una posición clara con respecto a los anarquistas: no duda de su responsabilidad por la muerte del policía en el enfrentamiento de Haymarket Square. En la crónica argumenta que hubo una total premeditación por parte de los anarquistas, quienes se habían preparado con antelación esperando el momento indicado para atacar. Sin embargo, en una segunda crónica enviada a *La Nación* un año después, acerca de los sucesos en Chicago y el posterior juicio a los anarquistas, la mirada de Martí presenta un giro radical con respecto a la primera. Como si estuviera presente en Chicago, el escritor describe la situación social de los trabajadores, la organización de la resistencia obrera y narra los últimos instantes de la vida de los anarquistas. Mientras en la primera crónica no duda de la culpabilidad de los anarquistas, en la segunda apunta decididamente a rastrear las causas históricas y sociales que habían empujado a los anarquistas a radicalizar el movimiento obrero. No aprueba el método aplicado, pero lo comprende como la reacción de los trabajadores sometidos a un régimen de explotación.

El viraje entre la primera y la segunda crónica refleja una compleja evolución en el pensamiento de Martí. Roberto Fernández Retamar señala que la diferencia entre una y otra demuestra el crecimiento vivido por Martí, “frente a uno de los más relevantes momentos de las luchas obreras mundiales del siglo XIX” [59]. Este cambio sustancial fue el resultado de una maduración del pensamiento de Martí, quien evoluciona ante los ojos del lector y entrega su mirada definitiva sobre los

anarquistas en la segunda crónica. Según Fernández Retamar, en la primera crónica Martí creía en la versión oficial del gobierno, la prensa y el clero, que acusaban a los inmigrantes anarquistas como los responsables de la volatilidad de la clase obrera. Sin embargo, lo notable, dice Fernández Retamar, no es que Martí haya errado en los verdaderos motivos de la radicalización de la clase obrera, sino que pese a la avalancha de mentiras que condenaban al proletariado, haya comenzado a percibir el germen de una clase obrera genuina que comenzaba a levantarse en contra de la explotación del sistema burgués. Por eso, no es extraña la evolución de su pensamiento en función de adecuarse al fenómeno de un proletariado que se radicalizaba. Al presenciar el fenómeno de una clase obrera que se convertía en un actor fundamental del escenario político y social del país, Martí respondió desarrollando nuevos criterios².

En la primera crónica, Martí expresa una sobrevaloración de las virtudes del sistema republicano norteamericano y de los canales democráticos que existían para expresar las demandas sociales. Pero, hacia finales de 1887, no mantendría esta misma opinión. Es más, dice Fernández Retamar, ya se había rectificado en una crónica fechada el 17 de octubre de 1886, enviada a *El Partido Liberal*, de México, recuperando una crónica que había permanecido inédita hasta la publicación en 1980 de la investigación dirigida por Ernesto Mejía Sánchez, *Nuevas Cartas de Nueva York por José Martí*. En esta crónica, Martí comenta la visita de Lucy Parsons a Nueva York, quien era la compañera de uno de los encausados en Chicago, y compara la voluntad de sacrificio de los anarquistas con la de los héroes

² Martí dedica una gran cantidad de crónicas a las huelgas obreras durante sus años en los Estados Unidos (1881-1895). Véase *En las entrañas del monstruo*. En varias crónicas el cubano presta particular atención al accionar de la Orden Americana de los Caballeros del Trabajo, la cual nucleaba a los trabajadores a nivel nacional y organizaba pacíficamente huelgas en demanda de mejores condiciones para los trabajadores [1980: 27-28].

cristianos. En la crónica enviada a *El Partido Liberal*, Martí desarrolla una aguda mirada sobre el motivo que llevó a los anarquistas a adoptar métodos violentos.

Fernández Retamar propone una articulación dialéctica de ambas crónicas sobre los anarquistas, en función de señalar una superación de las contradicciones en el pensamiento de Martí. Este es un aporte ineludible para analizar el giro radical de Martí en su apreciación de los anarquistas³. Pero, como lo señala Christopher Conway, si bien existe un amplio consenso entre los especialistas en la obra de Martí acerca de la importancia fundamental que los sucesos de Haymarket Square tuvieron en la radicalización de su pensamiento, pocos han explorado en profundidad las contradicciones entre sus escritos previos y su mirada definitiva sobre la cuestión obrera⁴. En los meses que separan ambas crónicas sobre los anarquistas, Martí no solo experimentaba una evolución de su pensamiento, sino que también vivía en la contradicción propia que enfrentaba el escritor modernista. En el reajuste de las relaciones sociales, hacia la segunda mitad del siglo XIX, los escritores modernistas latinoamericanos tuvieron que encontrar las formas para

³ La extensa investigación de Ezequiel Martínez Estrada sobre la vida y obra de Martí, la cual no pudo concluir antes de su muerte en 1964, es un antecedente esencial para Fernández Retamar, quien amplía y profundiza las líneas de investigaciones abiertas por Martínez Estrada, cuyo trabajo fue publicado póstumamente en dos ediciones: en *Martí revolucionario* (La Habana: Casa de las Américas, 1967) se incluye la primera parte de su investigación, mientras que en *Martí: El héroe y su acción revolucionaria* (México: Siglo XXI Editores, 1969) se publican otras secciones de su trabajo. Fernández Retamar escribió el prólogo para la primera edición.

⁴ En su artículo, "The Limits of Analogy: José Martí and the Haymarket Martyrs", Conway analiza cómo hasta 1887 Martí comprende las luchas sociales desde un punto de vista idealista que sublima los actores sociales y sus interacciones, a través de un sistema universal de correspondencias en el cual los conflictos sociales y políticos son análogos a los elementos de la naturaleza y el ser. Sin embargo, Conway afirma que a partir de la ejecución de los anarquistas Martí no solo reevalúa su mirada sobre los Estados Unidos, sino también su criterio para comprender la realidad social y económica del país dentro de las contradicciones propias del sistema capitalista [35-36]. Para una periodización del desarrollo y cambio del pensamiento de Martí, véase además Ibarra [87] y Foner [39].

inscribirse dentro de los medios de producción capitalistas⁵. El trabajo de corresponsal para *La Nación* le proporcionaba a Martí la posibilidad de contar con un ingreso económico, pero a su vez lo hacía dependiente de la burguesía nacional que detentaba el poder político y marcaba el perfil editorial del periódico. Martí, quien se encontraba exiliado en New York y atravesaba una precaria situación económica, dependía de los contratos con diarios latinoamericanos. Por lo tanto, estaba sujeto a las diversas políticas editoriales y enfrentaba la problemática de los diferentes públicos a los que estos periódicos debían dirigirse.

Susana Rotker ha estudiado detenidamente la producción de las crónicas de Martí como una encrucijada que cristaliza las contradicciones que enfrentaban los escritores modernistas. En este sentido, Rotker escribe: “en muchos de los textos más críticos se descubre frustración y culpa por servir de algún modo a los intereses importadores de la burguesía, intermediaria entre las relaciones de poder internas y el capitalismo mundial” [34]. Martí era plenamente consciente de que en su posición como cronista en Nueva York era funcional a los intereses de la burguesía. Noé Jitrik señala precisamente que el periodismo de la época se erige como una institución mediadora entre el sistema capitalista y la producción de los escritores modernistas. Jitrik dice: “el movimiento modernista ha encontrado un escenario perfectamente montado en revistas y diarios, tanto que decide librar allí su batalla, intuyendo que allí estarán ya los espectadores, dispuestos a aplaudir un triunfo o denigrar una derrota, como si la lucha que se entabla fuera un producto ofrecido más” [98]. Los modernistas deben plegarse al código hiperideologizado que materializa el periódico y esta situación no implica un

⁵ Aníbal González, en *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*, afirma que los escritores modernistas no solo dependían de su labor periodística para ganarse su sustento económico, sino también para difundir su producción intelectual y literaria [83].

sometimiento. Sin embargo, Jitrik sugiere que los escritores, quienes buscaban crear y difundir su propio código, pudieron haber experimentado esta contradicción como una sujeción y, por lo tanto, puede que haya germinado una no tan velada “envidia” del otro código al cual debían plegarse para garantizar su circulación social y sobrevivir [101].

Hasta ahora los mecanismos de autorización y desautorización que condicionaban la producción de Martí como cronista, no han sido estudiados para comprender las circunstancias y las implicaciones del giro radical que expresa en su apreciación de los anarquistas. En el presente ensayo se analiza la estrategia narrativa que el escritor emplea en la primera crónica para surcar estos mecanismos y, a partir del intercambio epistolar entre el cronista y el editor del diario argentino, se examina el contenido de la misma en sintonía con las políticas editoriales impuestas por *La Nación*. Al analizar las crónicas de Martí para el periódico mexicano *El Partido Liberal*, acerca de la situación de los trabajadores en los Estados Unidos, se demuestra cómo el escritor modifica su posición bajo distintos sistemas de autorización: en la segunda crónica sobre los anarquistas, al liberarse de las presiones editoriales de *La Nación*, Martí enuncia lo que un año antes había tenido que callar. En la conclusión, se analiza la manifestación de este cambio fundamental como una consecuencia de la afirmación de un mayor margen de autonomía en su producción como cronista. Así surge una defensa de su mirada y de su pensamiento político que en la segunda crónica tiende a una fuerte intensificación estética del relato.

“El proceso a los siete anarquistas de Chicago” (2 de setiembre, 1886)

En la primera crónica, Martí describe a los anarquistas como elementos subversivos que fueron a los Estados Unidos para

infiltrarse en la clase trabajadora. El odio desparramado con la bomba no había sido propiciado por el país que los había recibido, sino que fue importado desde Europa: “meras bocas por donde ha venido a vaciarse sobre América el odio febril acumulado durante siglos europeos en la gente obrera [...] han traído de Alemania cargado el pecho de odio” [211-212]. La causa que los había movilizado al atentado era su origen prusiano, se desprende de esta crónica. El odio fue forjado en otra lengua, sostiene Martí, al argumentar que cuatro de los acusados no sabían inglés. Este énfasis en el desconocimiento de la lengua del país que los había recibido apunta a señalarlos como radicalmente distintos al resto de la sociedad. Según Martí, su lengua original no solo había sido la portadora del odio, sino que a causa de su desconocimiento del inglés tampoco podían comprender las prácticas políticas propias de los Estados Unidos. Los anarquistas habrían imaginado sus acciones como si se encontraran en la sociedad de donde provenían, en la cual los mecanismos republicanos no habían sido establecidos para reclamar por las injusticias.

La mirada de Martí con respecto a los Estados Unidos es la de una sociedad democrática que logra configurar los canales de participación adecuados para garantizar la libertad de expresión de sus ciudadanos. Según el cubano, el lenguaje original de los anarquistas, forjado a las brasas del odio sedimentado en las clases obreras europeas, y su ignorancia del inglés, no les permitió canalizar sus demandas por medio de mecanismos democráticos. Martí considera que el desarrollo de la sociedad norteamericana no seguía el mismo curso como el desarrollo de los países europeos. Mientras que en Europa los regímenes despóticos habían engendrado el odio en los trabajadores, la sociedad que los había recibido en el Nuevo Mundo garantizaba los canales por los cuales era posible la persecución de la libertad de los trabajadores. Este contraste que se establece entre una sociedad democrática y otra

despótica refuerza una mirada que tiende a aprobar los engranajes del sistema republicano norteamericano⁶.

Según Martí, los anarquistas habían corroído a la clase trabajadora de Chicago, socavando los sectores populares a través de libros, diarios y juntas donde se alentaba a la organización armada y se predicaba “una guerra de incendio y de exterminio en contra de la riqueza y los que la poseen y la defienden” [213]. El atentado con la bomba fue para Martí un acto terrorista. Las grandes ideas de reforma, que sería el argumento detrás de las reivindicaciones de los anarquistas, “se condensan en apóstoles y se petrifican en crímenes, según en su llameante curso prendan en almas de amor o en almas destructivas” [214]. Las dos fuerzas, explica el cubano, andan por la vida y según se decante hacia una u otra fuerza el espíritu de reforma se transformará en una fuerza creadora, como el amor, o en una fuerza destructiva, como el odio importado por los anarquistas. Martí argumenta que los anarquistas se aprovecharon de las agonías de la gente para germinar su semilla sediciosa, pero “no pertenecían directamente a ella [a la clase popular] ni están por ella autorizados, ni trabajan en construir, como trabaja ella” [215]. Por eso, sostiene que los obreros norteamericanos miraron con terror la violencia de los anarquistas, quienes habiendo nacido bajo regímenes despóticos no pudieron comprender las prácticas democráticas de los Estados Unidos.

⁶ Rafael Rojas explica que el republicanismo de Martí “era americano, es decir, cívico y no culturalista como el europeo. Su política se encaminaba a la fundación constitucional de una nación nueva [Cuba] en el continente que, lo mismo que los Estados Unidos e Hispanoamérica, tradujera su identidad cultural en un modelo cívico moderno” [307]. Martí valoraba positivamente el régimen político de los Estados Unidos. Sin embargo, no consideraba que este sistema de gobierno debía ser implementado en los países de Latinoamérica para configurar una matriz cultural similar a la del país del norte. Por el contrario, Martí consideraba que el republicanismo era una forma moderna de gobierno que podía garantizar la libertad de expresión de cada cultura a través de la representación política. Una constitución con espíritu republicano, pensaba Martí, podía reglamentar la igualdad de derechos sociales, económicos y políticos.

En el “Prólogo al poema *Al Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde” (1882), surgen presupuestos centrales que Martí aplica en su evaluación de los anarquistas⁷. El cubano argumenta que el poeta de la época se enfrentaba a un tiempo descoyuntado. Un momento en la historia que ante el avance del proceso de secularización había dejado al hombre carente de toda certeza. El poeta ya no podía escribir inspirado en fuerzas trascendentales, obligadas a replegarse y a confinarse en la interioridad de los hombres. Solo se tenía a sí mismo para reconstruir su espiritualidad en un mundo vaciado de sacralidad, que lo debía conducir a un girar sobre sí mismo, a una experiencia introspectiva que le permitiera encontrar lo genuino en su propia vida. En este nuevo tiempo, argumenta Martí, ya no podía llevarse adelante la producción de obras macizas y corpulentas. En el desconcierto de un mundo que había perdido su cauce, el poeta debía dar cuenta de dos fuerzas que lo habitaban: el amor y el odio. Estas dos fuerzas marchan parejas en la naturaleza del hombre, el poeta debe decantar su espíritu creativo en la creación de su obra hacia una u otra fuerza. “El odio acaso, que acumula y concentra, puede aún producir naturalmente tal género de obras [macizas y corpulentas], pero el amor rebosa y se esparce; y este es tiempo de amor, aun para los que odian” [232].

⁷ Fina García Marruz señala que el prólogo de Martí, publicado en el periódico *La Opinión Nacional de Caracas* en 1882, es un texto crucial para comprender su obra. En el artículo “El tiempo en la crónica norteamericana de José Martí”, escribe: “Su decisiva crónica sobre Bonalde, todavía literaria, marca el fin de una etapa y el comienzo de otra. En ella aparece el reconocimiento de este cambio fundamental del interés humano hacia la vida, el desplome de las viejas estructuras, la sustitución de una literatura libresca por una literatura periodística, atenta a la vibración del instante” [387]. Rotker también entiende que el prólogo de Martí es esencial, porque la problemática de la temporalidad que el escritor introduce en el texto, “entendida como la conciencia del tiempo en que se vive”, es el fundamento de su propuesta estética [125]. Como se verá a continuación la problemática filosófica de la temporalidad no es solamente central para comprender la propuesta estética de Martí, sino también es un pilar conceptual de su pensamiento político. Véase, además, Andrew Reynolds, particularmente el segundo capítulo: “Possession of the Infinite: Temporality and Difference in *Modernismo*”, para un análisis interesante acerca de la relación entre la crónica modernista y la problemática de la temporalidad.

En su apreciación de los anarquistas Martí aplica el mismo razonamiento: el atentado con la bomba nacido del odio traído de Europa fue el intento por la implantación de una certeza. La radicalización de los obreros era la búsqueda de la gran obra, el intento por suturar un tiempo que se encontraba fuera de sus goznes. Así, en su accionar radicalizado, los trabajadores contradecían el devenir que Martí entendía como propio de la naturaleza y la historia. Según el cubano, no era posible someter al tiempo al alumbramiento de las obras majestuosas, como buscaron hacer los anarquistas. Cuando la vida se asentara surgirían no por fuerza de los hombres, sino del propio tiempo. Era el momento de abandonar la búsqueda de grandes obras culminantes, dando lugar al nacimiento de “pequeñas obras fúlgidas” [234]. El cubano dice en el prólogo: “¡Asesino alevoso, ingrato á Dios y enemigo de los hombres, es el que so pretexto de dirigir á las generaciones nuevas, les enseña un cúmulo aislado y absoluto de doctrinas, y les predica al oído antes que la dulce plática de amor, el evangelio bárbaro del odio!” [237]. Los anarquistas para Martí eran traidores a la Naturaleza, porque buscaron a través de la enseñanza del odio y la acción directa imponer lo absoluto de sus doctrinas en un tiempo histórico desquiciado. El ataque, en vez de completar al ser humano, a través de la óptica martiana, interrumpía y distorsionaba el proceso de una sociedad libre que marchaba en esa dirección⁸.

⁸ En la crónica, publicada bajo el título “Hombres a Carlos Marx”, sobre el acto que los trabajadores de Nueva York celebraron en homenaje a éste, días después de su muerte el 14 de marzo de 1883, Martí ya señalaba el odio que identificaba en los movimientos radicalizados de las masas obreras. “[P]uesto que a todos los reúne un odio común” [140], escribe Martí, destacando una fuerza destructiva como el factor unificante de un proletariado revolucionario. Según el cubano, el honor de Marx se encontraba en haberse puesto del lado de los débiles, pero reprueba la arenga de “echar a los hombres sobre los hombres” [140]. El error en el pensamiento de Marx, apunta Martí, era la violencia que incitaba su pensamiento. Si bien Marx había acertado al despertar a las masas obreras y en mostrarles el camino para derrumbar los puntales de una sociedad que los oprimía, Martí sostiene que Marx no había dado cuenta del proceso natural y laborioso que la historia lleva adelante para dar nuevos alumbramientos.

Martí, al igual que las grandes masas de trabajadores que no se manifestaron en contra de la sentencia, aprueba el veredicto de culpables. Si bien no pensaba que la condena de los anarquistas sería a muerte, puesto que el jurado carecía de pruebas absolutas, el cubano explica que todas las acusaciones se fueron probando: la premeditación, la manufactura de las bombas, la conspiración, la incitación a la violencia y al asesinato, el tono criminal de los discursos en Haymarket Square, la preparación y la ejecución del plan. Sin embargo, en su argumento desplegado en la primera crónica, que no flaquea en su convicción de atribuir a los anarquistas la responsabilidad por el atentado, se planta la semilla de una duda. Martí describe un silencio que flotaba en el aire, luego de conocerse la sentencia a muerte de los acusados, con una sola oración que deja un vacío tras su enunciación: “El que más, el extranjero de alma compasiva, el pensador que ve en las causas, se entristecían y callaban” [216]. ¿Acaso Martí no era un pensador compasivo en tierras foráneas? ¿No era él mismo capaz de ver el verdadero motor de las causas en los intentos de reforma?⁹. Si en esta afirmación está aludiendo a sí mismo: ¿qué callaba?, ¿por qué se impone un silencio? Las respuestas definitivas comenzarán a surgir a partir del análisis de la segunda crónica, en la cual Martí se enfoca decididamente en las causas sociales que habían empujado a los anarquistas a la radicalización del movimiento obrero.

Véase Bruno Bosteels para un análisis pormenorizado de los argumentos que esgrime el cubano en su crítica al marxismo.

⁹ Anibal González afirma que el periodismo fuerza a los escritores modernistas a asumir distintos roles o “avatares” al escribir sus crónicas y esto degrada la posibilidad de enunciar una voz singular y coherente consigo mismos. En el caso de Martí, explica González, se le exigía relatar los eventos en sus crónicas dentro de un marco estilístico e ideológico determinado, mientras que debía mantener un discurso impersonal. González escribe: “Martí performed this seemingly impossible task by avoiding the use of the first person as much as he could [...]” [1993: 91].

“Un drama terrible” (13 de noviembre, 1887)

Un año después, tras la ejecución de los anarquistas, Martí escribe la segunda crónica al editor del diario *La Nación*. La crónica comienza con la descripción del traslado de los féretros transportando los cuerpos de los anarquistas. El relato reconstruye nuevamente los hechos en Chicago pero, esta vez, partiendo del motivo original que había propiciado la manifestación en Haymarket Square y el posterior desenlace trágico: la protesta por el asesinato de los trabajadores en la represión policial de los incidentes de la fábrica McCormick. En la crónica Martí desarrolla un análisis de las causas sociales y políticas que llevaron a los anarquistas al atentado. El cubano, en esta oportunidad, dice haberse resuelto a narrar los acontecimientos sin “miedo a las justicias sociales”, ni “simpatía ciega por los que las intentan”, pero con la convicción de servir con su crónica dignamente al principio de la libertad [220]. Bajo esta óptica el ataque de los anarquistas ya no es considerado un acto terrorista, sino un delito social impulsado por la “generosidad” de quienes lo produjeron [220]. Martí no aprueba el atentado, pero lo comprende como una consecuencia de las causas históricas que habían sometido a los trabajadores de Chicago.

La forma republicana de gobierno, que en la primera crónica aparecía como capaz de establecer los canales adecuados por los cuales procesar las demandas y las injusticias, en la segunda crónica surge como una siniestra maquinaria que no permitió a la defensa y a los familiares de los anarquistas, arrebatarle sus víctimas. Según Martí, la república, amedrentada ante el avance de los sectores populares, puso en marcha un mecanismo por el cual pagó con el asesinato de los anarquistas el crimen que había nacido de sus propias entrañas: el ataque en Haymarket Square. El objetivo, dice Martí, no era el de asustar al vulgo adolorido que lloraba a sus mártires, sino el de aterrar a las “masas nacientes” de trabajadores que debían ser

aleccionadas con el fin de evitar futuras insurrecciones [221]. Por eso, los anarquistas en parte fueron funcionales a la república. Su ataque, explica el cubano, terminó por propiciar la complicidad entre la clase privilegiada y sectores populares que se vieron horrorizados con el ataque, pero que sufrían “el mismo desamparo, el mismo bestial trabajo, la misma desgarradora miseria cuyo espectáculo constante encendió en los anarquistas de Chicago tal ansía de remediarlos que les embotó el juicio” [222]. Martí ya no considera a los anarquistas elementos subversivos que habían traído el odio importado de Europa, sino el resultado de un sistema norteamericano de producción similar al europeo que los había sometido a un régimen de miseria y explotación: “[e]sta república, por el culto desmedido a la riqueza, ha caído, sin ninguna de las trabas de la tradición, en la desigualdad, injusticia y violencia de los países monárquicos” [223]. Los inmigrantes que habían sufrido el poder despótico en Europa denunciaron los mismos males que ya habían vivido. El rencor de los trabajadores era mayor, señala el escritor, porque los inmigrantes pensaban haber dejado estos males atrás. En consecuencia, al perder la fe en la libertad los anarquistas fueron empujados a utilizar recursos violentos. Los que habían nacido en el país y habían crecido en el juego democrático, no comprendieron a aquellos que habían nacido en pueblos donde el sufragio era un mecanismo para garantizar la tiranía. Pero, apunta Martí, a pesar de las diferencias esenciales en las prácticas políticas, el dolor unió a la clase obrera en un mismo sentimiento que los hermanaba.

Las circunstancias que sometían a los trabajadores propiciaron el odio de los anarquistas a la justicia y a sus representantes. Este odio, sostiene Martí, era la herencia recibida por “la furia secular” que había desacralizado la vida y había hecho creer a los hombres que movidos por su compasión eran “entidades sacras” [225]. Al estar acorralados por un sistema de producción que los explotaba, azuzados por el dolor propio y

ajeno, acudieron a la violencia. Ante la cruel realidad que los azotaba con el frío y el hambre, Martí concluye: “¡América es, pues, lo mismo que Europa! No comprenden que ellos son mera rueda del engrane social, y hay que cambiar, para que ellas cambien, todo el engranaje” [227]. Los anarquistas, en esta segunda crónica, ya no son ajenos a la sociedad y no deben ser apartados, sino comprendidos como víctimas de un sistema de explotación. Si bien Martí no los justifica, comprende su accionar en busca de un mundo más justo que intentó aquella noche en Haymarket Square hacer florecer en la tierra “el estampido de la revolución social [...] símbolo de la opresión del universo” [228].

Los oídos sordos de los capitalistas ante el reclamo de mejores condiciones de trabajo fueron para Martí los causantes del drama. Según el cubano, los únicos que tuvieron oídos fueron los anarquistas, quienes a través de sus diarios y la organización de grupos, en los cuales había una sección armada, articularon la protesta obrera. El escritor reconstruye de manera vívida los encuentros organizados por algunos de los líderes anarquistas asesinados. Imagina los discursos que habrían pronunciado en sus encuentros, encendiendo el alma de sus seguidores e instándolos a la lucha. Menciona los nombres de los anarquistas condenados y las disidencias internas que existían en el movimiento, recreando una atmósfera que sumerge al lector en los sótanos donde se tramaba la resistencia obrera. La organización de esta resistencia se describe en la crónica como si fuera un fuego subterráneo que fue avanzando en Chicago buscando la grieta por donde emerger, formar el cráter y escupir el fuego en forma de una rebelión armada, sin más recursos que unos cuantos corazones encendidos.

En esta oportunidad, Martí no solo busca establecer las verdaderas causas que empujaron a los obreros a la utilización de un recurso violento, sino también a desbaratar el proceso legal, que en la primera crónica aparecía como ajustado al

derecho, y denunciar el vicio que lo corroía¹⁰. El cubano argumenta que fue imposible probar que los anarquistas acusados hubieran sido los que prepararon y lanzaron la bomba. Martí cree en las pruebas presentadas por la defensa que demostraron que los líderes anarquistas no se encontraban en la escena del crimen imputado. Lo único que se probó con plena prueba, según los testigos, fue que quien arrojó la bomba era un desconocido. La corte suprema confirmó la sentencia pronunciada por el jurado. Chicago, dice Martí, pidió clemencia, quizás por miedo o por piedad, con la misma fuerza que antes había pedido la pena de muerte. Los gremios de todo el país mandaron representantes a la ciudad para que intercedieran por los acusados. Pero el gobernador no atendió el pedido de piedad por parte de los abogados de los gremios y las familias de los anarquistas.

En su crónica Martí describe el suicidio de uno de los anarquistas en su celda y menciona que dos de ellos fueron perdonados, mientras que el resto continuaba aguardando su turno en el cadalso. De aquí en más la crónica se desarrolla casi en tiempo real. El escritor narra el transcurrir de las horas que separaban a los anarquistas de su sentencia, de la misma manera que lo hacía la prensa norteamericana. El diario *The Sun*, de Nueva York, había instalado un telégrafo en el mismo corredor y su repiquetear era similar, dice Martí, a los últimos martillazos del carpintero que terminaba de armar la horca. Ante la inminencia de la muerte, el cubano pone en boca de uno de los condenados el poema *El Tejedor*, de Heinrich Heine. El escritor intensifica la conmovedora escena al punto de hacer sentir al lector la tristeza de aquel que se sabe próximo a la muerte. Describe la voz de uno de los anarquistas, rescatando de la angustiada escena la humanidad del condenado, como

¹⁰ Juan E. Mestas atribuye el giro radical en el pensamiento del escritor esencialmente a una transformación de sus ideas respecto a las instituciones norteamericanas, las cuales en la segunda crónica Martí son descritas como intrínsecamente corruptas [135].

“una melodiosa voz, llena de fuerza y sentido [...] trémula primero, vibrante enseguida, pura luego y serena, como quien ya se siente libre de polvo y ataduras [...], como ofreciendo al cielo el espíritu, con los brazos en alto [...]” [246]. Martí imagina y relata los diálogos entre los condenados cargados de palabras de aliento. Detalla sus rostros y las expresiones que reflejaban. Luego las capuchas sobre sus cabezas, las últimas palabras de uno de ellos reivindicando la lucha anarquista. El sonido de la trampa cediendo y la danza macabra de los cuerpos colgando en el vacío. El último párrafo de la crónica es una cita del diario anarquista *Arbeiter Zeitung*. Un llamado a aceptar la derrota en una batalla, pero que debía de ser parte del aprendizaje del revolucionario: “seamos sagaces como las serpientes e inofensivos como las palomas [...]”, cita Martí del diario anarquista [252].

Presiones editoriales y la autonomía relativa de la producción del escritor modernista

¿Por qué en la primera crónica para *La Nación* Martí dejó en silencio las causas políticas y sociales que llevaron a los anarquistas a la radicalización del movimiento obrero? En una de las crónicas enviadas a *El Partido Liberal*, fechada el 15 de octubre de 1886, tan solo seis semanas después de la primera crónica sobre los anarquistas para el periódico argentino, Martí presenta su texto como un “[e]studio indispensable para comprender los acontecimientos venideros en los Estados Unidos” [1980: 64]. En esta crónica surge una fuerte contradicción en uno de los ejes sobre los cuales basaba su inicial condena de los anarquistas. La crónica comienza con una descripción de la tremenda desigualdad social existente en los Estados Unidos. Martí escribe: “Esta contradicción inicua engendra odios que ondean bajo nuestras plantas como la fuerza misteriosa de los terremotos, vientos que caen sobre las

ciudades como una colosal ave famélica, ímpetus que arrancan a las naciones de su quicio y las vuelve del revés, para que el aire oree sus raíces” [64-65]. Sin embargo, en la primera crónica sobre los anarquistas, no dudaba en señalar que su odio había sido traído por estos de Europa, resultado de su sometimiento a regímenes despóticos y no podía haber sido engendrado en el país que los había recibido.

La contradicción entre uno y otro argumento es evidente, aunque no modifique su positiva valoración de los canales de participación política de la república. Martí considera, en esta crónica para *El Partido Liberal*, que el movimiento obrero pacíficamente podía y debía ejercer la libertad política para cambiar las condiciones de desigualdad en las que vivían los trabajadores. Pero enfatiza que, debido a la descomposición del tejido social, la libertad política que ofrecía la república también había sido corroída por la desigualdad, “cuando se ve producir a la libertad política la misma descomposición, ira y abusos que crea la tiranía” [65]. Como lo haría un año después, en la segunda crónica enviada a *La Nación* sobre los anarquistas, Martí sostiene que cuando las “corrientes alborotadas” de todo el mundo confluían en las ciudades del país y se encontraban con las mismas desigualdades que pensaban haber dejado atrás, este era el fermento de la revolución [67]. Si bien el ejercicio de la libertad política era el canal adecuado para expresar las injusticias, el cubano insiste que esta, en un país con enormes desigualdades, producía las mismas penurias que un régimen despótico e incitaba la guerra social.

La valoración del sistema republicano no varía entre la primera crónica sobre los anarquistas publicada en *La Nación* y la crónica dirigida al director de *El Partido Liberal*. En este sentido es acertado considerar la idea de Fernández Retamar de “evolución” en el pensamiento de Martí, con respecto a la valoración del sistema republicano que en la segunda crónica

sobre los anarquistas aparece seriamente cuestionado. Sin embargo, sería también acertado considerar el pasaje en el cual Martí afirma que la desigualdad social en el país “engendra odios”, no solo como el comienzo del desarrollo de los criterios que luego expondría en la segunda crónica acerca de los anarquistas, sino como una radical contradicción en su pensamiento [1980: 64]. Esta contradicción plantea un interrogante acerca del contenido de las crónicas en relación al destinatario de las mismas. La crónica acerca de Lucy Parsons, la cual Fernández Retamar señala como una rápida rectificación de Martí y la crónica citada donde surge una clara contradicción en su pensamiento, ambas fueron enviadas a *El Partido Liberal*. Por eso, resulta fundamental pensar bajo qué sistema de autorización se encontraba Martí al momento de escribir sus crónicas para el periódico argentino, puesto que podría iluminar las circunstancias subyacentes al giro radical en su apreciación sobre los anarquistas¹¹.

El diario *La Nación* de Argentina, fundado en 1870 por la familia Mitre, era uno de los canales por los cuales se expresaba el partido Liberal. Como lo señala Rotker, la política argentina y la propaganda política estaban unidas. Las clases ilustradas, quienes se percibían a sí mismas como parte del “partido de los notables”, ponían su sello en el periodismo de la época. El diario era una herramienta política de los clubes, las asociaciones y las coaliciones. El objetivo era llevar a cabo el proyecto de la “razón” que no se limitaba exclusivamente a organizar la información en el diario, sino a dar opinión y

¹¹ Las tensas relaciones entre México y Estados Unidos, a partir del conflicto bélico (1846-1848), podrían haberle permitido a Martí desplegar una crítica más aguda de los Estados Unidos en sus crónicas para *El Partido Liberal*. La tendencia señalada de modificar su perspectiva bajo distintos sistemas de autorización abre una línea de análisis que sería interesante desarrollar en una futura investigación. Sería una valiosa contribución para el estudio de la obra de Martí analizar un número mayor de crónicas escritas simultáneamente para distintos periódicos latinoamericanos y determinar si esta tendencia se extiende hacia toda su producción como cronista.

formarla de acuerdo con los intereses de la burguesía. Estos intereses no siempre eran acordes a los de la clase dominante que ejercía el poder desde el Estado. En el caso de *La Nación*, explica Rotker, en 1883 hay un momento decisivo de cambio editorial tras el fallido intento de golpe de estado en contra de Nicolás Avellaneda. La línea editorial del diario entró en conflicto con los intereses políticos del Estado y fue forzada a cambiar. La administración del diario decidió modificar su perfil político, mientras Martí era corresponsal del diario en New York, y orientarse hacia un carácter más comercial. Si bien no renunciaba a sus principios políticos, el diario pretendió adoptar un perfil más bien analítico de la política.

En este contexto de profesionalización del escritor y del periodista, las crónicas de Martí encontraron su lugar. Las crónicas eran la materialización resultante de la intersección entre el periodismo y la literatura. Le permitían al cubano continuar desarrollándose como escritor y al diario contar con una mirada aguda y directa de los acontecimientos que se desarrollaban en la capital del mundo. Sin embargo, Bartolomé Mitre, editor de *La Nación*, era menos tolerante con las opiniones políticas de su cronista que podían incomodar a los lectores del diario. No dudaba en omitir párrafos completos de sus crónicas que enviaba desde New York. Estas presiones que ejercía la línea editorial sobre la autonomía del trabajo de Martí surgen claramente en una carta de Mitre enviada al cubano, luego de censurarle su primera crónica. En la carta, fechada el 26 de setiembre de 1882, el editor le explica a su corresponsal que el motivo de la censura se hallaba en la necesidad de preservar al diario de la consecuencia de sus ideas acerca de los Estados Unidos, “en lo relativo a ciertos puntos y detalles de la organización política y social y la marcha de ese país” [73].

En la carta Mitre enfatiza que la esencia de la crónica de Martí, “extremadamente radical en la forma”, se distanciaba de la línea de la empresa. Por eso, el editor le sugiere que, si bien no

debía renunciar a la exposición de aspectos negativos de la política y la moral en los Estados Unidos, estas descripciones debían ser el resultado de “los hechos” y no de juicios personales. Mitre le escribe a Martí:

Habla a Vd. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Vd. que Vd. de él, pero que tratándose de una mercancía –y perdone Vd. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud– que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar aquélla todo el valor de que es susceptible [75]¹².

Según Rotker, la carta no solo demuestra el respeto de Mitre a su cronista, sino también la justificación de la presión editorial amparada en intereses comerciales más que en cuestiones políticas. El editor reconoce que el diario había adoptado un perfil comercial y entiende que sus lectores estaban más interesados en las noticias internacionales que en la literatura o en las opiniones políticas del corresponsal.

En la respuesta de Martí al editor, escrita el 19 de diciembre de 1882, es posible percibir su clara conciencia respecto a la medida que debían adquirir sus palabras en futuras crónicas. En la carta, quizás con tono irónico, Martí acepta de buena manera la censura de Mitre. El cubano afirma su intención de distanciarse de pensadores en los cuales “hierven ansias que no son para agrandar, ni tranquilizar, a las tierras más jóvenes, y más generosamente inquietas de nuestra América” [77]. Martí

¹² En *La crónica modernista hispanoamericana*, Aníbal González explica: “Como género periodístico, la crónica está sujeta a exigencias de actualidad, de novedad y a lo que podríamos llamar ‘leyes de oferta y demanda’, ya que, desde el punto de vista del periodismo, la crónica es una mercancía” [75]. En las palabras de Mitre queda claramente expresado el valor comercial que el editor le atribuye a las crónicas de Martí.

también dice entender los motivos por los cuales debía poner en relieve los aspectos positivos de los Estados Unidos para un público latinoamericano. La imagen del país del Norte, según las clases ilustradas de Argentina, debía ser el modelo económico y político que estos grupos de poder querían propiciar. Por eso, la insistencia del editor a su corresponsal para que sus crónicas se adecuaran a este proyecto. Martí, se infiere de su carta a Mitre, era plenamente consciente de este horizonte de expectativas al cual debía ajustarse su trabajo y al público al cual debía dirigirse.

En este sentido resulta interesante considerar la primera crónica de Martí publicada en *El Partido Liberal*, escrita el 15 de mayo de 1886 e inédita hasta 1980, donde también relata parte de los acontecimientos ocurridos el 4 de mayo en Chicago. El dato revelador que surge de esta crónica lo aporta Mejía Sánchez al señalar que en esta correspondencia, enviada a Manuel A. Mercado, el cubano le dice a su amigo haberla escrito la noche anterior sin saber el nombre del periódico que la publicaría. Martí escribe: “[d]e la correspondencia, no me deja contento, porque tengo que tomar primero el tono al diario, y siempre un público nuevo asusta [...]” [1980: 15]. El escritor claramente percibía que en su labor como cronista debía cernirse al tono del diario para ganarse al público. Este es otro dato que explica el silencio que se impuso en la primera crónica sobre los anarquistas de Chicago publicada en *La Nación*, en la cual Martí se ajusta a la línea editorial del diario y a su público.

En la carta de Martí a Mitre es donde finalmente se encuentra la clave que revela el motivo fundamental del silencio en la primera crónica:

Me dice Vd. que me deja en libertad para censurar lo que, al escribir sobre las cosas de esta tierra, halle la pluma digno de censuras. Y esta es para mí la faena más

penosa. Para mí la crítica no ha sido nunca más que el mero ejercicio del criterio. Cuando escribía juicios de dramas, callar sobre los malos era mi única manera de decir que lo eran. Puesto que el aplauso es la forma de la aprobación, me parece que el silencio es forma de desaprobación sobrada [79].

El silencio era para el cubano una forma de desaprobación, pero también la manera por la cual podía resguardar su continuidad como corresponsal del periódico argentino. El hecho que la segunda crónica acerca de los anarquistas, en la cual Martí expresa una fuerte crítica a los Estados Unidos, haya sido publicada en *La Nación*, sugiere que es arriesgado considerar que en la primera pudo haber existido una censura explícita. Como lo señala Rotker, si bien existía la presión por parte de la línea editorial, también es cierto que las exigencias de Mitre eran reiteradas porque no eran generalmente tenidas en cuenta por el cubano. Mitre le pedía a Martí que moderara sus juicios políticos acerca del sistema norteamericano, pero el escritor continuaría expresando su crítica y Mitre lo mantendría como su corresponsal. Sin embargo, en la primera crónica acerca de los anarquistas, Martí cedió a las presiones editoriales y dejó en las sombras el proceso de luchas de clases que se configuraba en los Estados Unidos, alimentado por la constante inmigración europea: un proceso que era incipiente en Argentina y comenzaba a ser percibido con temor por las elites nacionales, a finales del siglo XIX¹³.

Martí, hacia el último tercio del siglo XIX, atestiguaba la imposición de la modernidad en el continente

¹³ Carl Solberg, a partir de su análisis de cómo la oligarquía argentina percibía al inmigrante obrero y el potencial conflicto social que representaba, particularmente los anarquistas, escribe: "Long accustomed to servile laborers, the Argentine ruling classes after 1890 suddenly had to confront militant urban workers determined to improve their economic position. Most skilled workers entered socialist-oriented unions, but the anarchists, who controlled much of Buenos Aires' unskilled laboring class, quickly became the most powerful element in the Argentine labor movement" [108].

hispanoamericano y su dependencia de las metrópolis, a partir de su incorporación al sistema de intercambio mundial. La infraestructura socio-económica de la región se modificaba a través del fomento del sistema mercantil, del modelo económico agro-exportador y del desarrollo de las redes de comunicación. La obra de Martí no dejará de registrar estos vertiginosos cambios que se precipitaban fundamentalmente en las capitales del continente y, a medida que el escritor daba cuenta de estas profundas transformaciones, también tomaba clara conciencia del desarrollo de un nuevo mercado al cual su trabajo debía cernirse. La tensión que se configuraba entre la postura ideológica-política de Martí y su necesidad de inscribirse en la dinámica de las fuerzas sociales y culturales que se debatían en su medio, se puede analizar al contraponer los apuntes del escritor para la preparación del primer número de la *Revista Venezolana* y el contenido de la revista una vez publicada en 1881.

En los apuntes, Martí asume un tono desafiante al afirmar que la revista apuntaba a constituirse en un canal para la militancia intelectual y moral, al servicio de las jóvenes generaciones de escritores. Sin embargo, este tono se diluye cuando la revista es finalmente publicada [1992: 178-179]. Ángel Rama, en “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, dice acerca de este cambio: “Quizás Martí cedió a los imperativos de la cortesía en tierra extranjera o a una de sus variaciones tácticas características atendiendo a la situación del medio y a las fuerzas culturales que en él se debatían” [147]. La cautela se impuso en la escritura de Martí y desde esta perspectiva puede leerse su primera crónica sobre los anarquistas para *La Nación*, en la cual apoyándose en una perspectiva “objetiva”, como lo demandaba su editor, buscaba deslizar su mirada sobre temas sociales y económicos en uno de los periódicos más importantes del continente, en manos de la burguesía nacional.

Martí percibía cómo el desarrollo del liberalismo económico configuraba los engranajes de un mercado del cual no solo dependía su trabajo como cronista, sino también la producción del artista. Según Rama, esta mirada del escritor modernista se trata de una proyección de la obra de arte sujeta a las condiciones materiales que establecía el mercado, el cual había desarrollado distintas exigencias para el artista a partir de la incorporación de un nuevo público consumidor. Rama escribe: “[el] rasgo modernista que define a Martí radica en su aceptación [de este] nuevo estado y en el reconocimiento de que es forzoso moldearse de acuerdo a sus imperativos, aunque no sujeto a sus leyes rigurosas simplemente, sino sometiéndolas a pacto y réplica” [171]. El crítico uruguayo entiende que el espacio otorgado por Martí al artista, más que una posición autónoma, se trata de un espacio delimitado por las condiciones socio-económicas de la época¹⁴. Pero, en este estrecho margen de negociación, Martí encuentra fisuras que le permiten afirmar una mayor autonomía en su producción de las crónicas con respecto a la estructura socio-económica que lo condiciona. En la primera crónica sobre los anarquistas el silencio habita veladamente en una de estas fisuras. En la segunda, su replica a estos condicionamientos es contundente al escribir una aguda crítica de las desigualdades sociales que provoca el sistema de producción capitalista. Una mirada en franca oposición a la ideología de la burguesía argentina, la cual

¹⁴ En *La ciudad letrada* (1984), Rama señala un margen de independencia de lo simbólico respecto a lo real. Es “el sueño de un orden” el que busca determinar lo material y lo social [11]. La producción de los letrados latinoamericanos, hacia la primera mitad del siglo XIX, mantuvo la misma relación: “[l]a estructura cultural flotaba sobre esta económica, reproduciéndola sutilmente” [19]. A medida que su análisis avanza hacia el final del siglo XIX, se enfatiza un menor grado de autonomía de los intelectuales respecto a su base socio-económica [124-129]. La relación entre lo simbólico y lo material está regulada por el desarrollo histórico de lo económico [31]. Sin embargo, en su ensayo “La dialéctica de la modernidad en José Martí” (1974), la relación entre producción cultural y lo económico es relativa. Si bien Rama afirma que para Martí lo socio-económico condiciona la producción intelectual, no la determina. Por esta razón, es posible pactar con estos condicionamientos y, a su vez, someterlos a réplica.

fijaba el rumbo del progreso nacional con la mirada puesta en el país del norte y marcaba la agenda de *La Nación*.

El análisis del lugar y la función del escritor finisecular no debería enfocarse exclusivamente en las circunstancias socio-económicas del escritor modernista, determinadas por una nueva división del trabajo y la relativa especialización del escritor. Como lo señala Julio Ramos, el estudio del campo literario finisecular debe también dar cuenta de la transformación del “tejido de la comunicación social”, que la prensa materializa como medio de una nueva cultura de masas y que reestructura los sistemas de autorización de la producción literaria [65]. Esta transformación, sostiene Ramos, establece nuevos mecanismos de autorización que condicionan al escritor modernista, porque “se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política” [65]. La producción del escritor modernista ya no está garantizada por lo político-estatal, en tanto instrumento de la clase dominante que garantiza las relaciones de producción, sino que se configura como un espacio de enunciación relativamente diferenciado de las instituciones de lo político.

El letrado, en la primera mitad del siglo XIX, asumió el rol de intelectual orgánico del Estado. El caso paradigmático es el de Sarmiento, quien justamente señalaba el progreso de los Estados Unidos como la dirección hacia la cual los nuevos Estados latinoamericanos debían encaminarse¹⁵. Pero, a finales

¹⁵ Como lo señala Quesada y Miranda, Sarmiento admiraba la labor de Martí para *La Nación*. Esto queda demostrado en una carta en la cual Sarmiento le pide a Paul Groussac traducir al francés una crónica de Martí, titulada “Fiestas de la estatua de la Libertad”, para hacer llegar a todas partes la mirada hispanoamericana sobre el símbolo de la libertad y el republicanismo, que, según Sarmiento, caracterizaban a la nación norteamericana [110-113]. Sin embargo, no dudaba en criticar a Martí cuando la mirada del cubano no se ajustaba al modelo ideológico-político que Sarmiento proyectaba a través de la imagen de los Estados Unidos. Sarmiento escribe: “Quisiera que Martí nos diera menos Martí, menos latino, menos español de raza y

del siglo, la relativa profesionalización del escritor modernista y la profunda transformación de los canales de comunicación de su producción, modifican la estrecha relación que prevalecía entre el campo literario y lo político. En función de elucidar esta relación, Ramos insiste en la necesidad de precisar el concepto problemático de la política a partir de la distinción que propone Nicos Poulantzas. Según Poulantzas, el concepto de lo político puede al menos significar dos tipos de prácticas sociales distintas: “[w]e shall introduce [...] the distinction between the *juridico-political superstructure of the state*, which can be designated as *the political*, and political class practices (political class struggle) which can be designated as *politics*” [37]. El Estado moderno define lo político a través de la concentración e institucionalización del poder en un aparato burocrático y legal. Pero las luchas sociales por el poder que forman la política se caracterizan por una autonomía relativa respecto de lo político-estatal. Ramos afirma que esta distinción entre lo político y la política, organiza el campo literario finisecular. La búsqueda de los escritores modernistas de una mayor autonomía los orienta hacia una afirmación de la especificidad de la producción literaria, ya no garantizada por las instituciones de lo político. El escritor finisecular, más que un intelectual orgánico del poder estatal, es un actor social inmerso en el mercado que participa en las luchas de clases que forman la política. Este es el *locus* del conflicto que enfrenta inmerso en un nuevo entramado de la comunicación social, el cual abre un espacio de relativa autonomía para su producción y para una mayor politización de su discurso al nivel de las luchas sociales.

La diferencia entre las dos crónicas sobre los anarquistas publicadas en *La Nación* cristaliza esta problemática. El análisis

menos americano del Sur, por un poco más del yankee, el nuevo tipo del hombre moderno, hijo de aquella libertad [...]” [107].

de la primera crónica, en la cual Martí adopta el silencio como una estrategia discursiva para expresar su oposición a la condena a muerte de los anarquistas y, al mismo tiempo, surcar los mecanismos de autorización de su trabajo, demostró que el cubano estaba condicionado por las leyes del mercado. Al considerar el intercambio epistolar entre Martí y su editor, se corroboró su dependencia del periódico *La Nación* y cómo este limitaba su autonomía. Sin embargo, en la segunda crónica este condicionamiento no determina el discurso del escritor. La radicalización de su discurso refleja una búsqueda de mayor autonomía y responde a los principios éticos-políticos de Martí, en pugna con la autoridad del editor. El escritor modernista libra esta batalla en un campo de lucha no determinado por lo político-estatal, sino en permanente reconfiguración a partir de los condicionamientos de la estructura socio-económica y los nuevos canales de comunicación que abren un espacio para la réplica a estos condicionamientos.

Por último, resulta interesante destacar la tendencia estetizante que Martí expresa en su segunda crónica sobre la lucha de los trabajadores en Chicago y el trágico final de los líderes anarquistas. Según Ramos, “[l]o significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye, más que una ‘hibridez’ desjerarquizada, un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades, entre los cuales es enfática –a veces más enfática que en la poesía misma– la tendencia estetizante de la voluntad autonómica” [91]. La intensificación estética del drama vivido en Chicago no solo responde a una estrategia narrativa que le permite al escritor introducir un discurso radical, apelando a la sensibilidad del lector, sino también a su voluntad autonómica. La búsqueda de una mayor autonomía de su producción orienta la crónica hacia el ideal estético que Martí entiende corresponde a su época: crear “pequeñas obras fúlgidas” [1978: 234]. Las palabras del escritor, adoptando distintos

tonos y matices para expresar la profunda tristeza por el desenlace de la historia o cobrando bríos al describir cómo se tramaba la resistencia obrera, crean lo que se podría considerar una pequeña obra iridiscente.

La ejecución de los anarquistas el 11 de noviembre de 1887 debe de haber sido el factor desencadenante que llevó a Martí, dos días después, a volver sobre sus pasos y a escribir para *La Nación* la segunda crónica, en la cual expresa lo que un año antes había tenido que callar. Esta crónica cristaliza una “evolución” en aspectos importantes de su pensamiento, como lo señala Fernández Retamar, pero un pensamiento crítico que para expresarse primero necesitaba liberarse de los condicionamientos que lo obligaban a cernirse a la línea editorial del diario. La segunda crónica materializa la voluntad autónoma del escritor que tiende hacia una intensificación estética del relato. Esta trayectoria en búsqueda de una mayor autonomía lo conduciría al poco tiempo a estrechar lazos con los exiliados cubanos, a la fundación del Partido Revolucionario Cubano en 1892 y a encontrar su destino en la guerra de independencia en 1895*.

Bibliografía

- AVRICH, PAUL. 1984. *The Haymarket Tragedy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- BOSTEELS, BRUNO. 2012. “Martí and Marx.” *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso.
- CONWAY, CHRISTOPHER. 2004. “The Limits of Analogy: José Martí and the Haymarket Martyrs”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, II, 1: 33-56.
- DAVID, HENRY. 1958. *The History of the Haymarket Affair: A Study in the American Social Revolutionary and Labor Movements*. New York: Russell & Russell.

* Inicio de evaluación: 4 set. 2014. Fecha de aceptación: 13 dic. 2014.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. 1988. "A un siglo de cuando José Martí se solidarizó con los mártires obreros asesinados en Chicago". *Variaciones Martianas*, 232, La Habana: 59-70.
- FONER, PHILIP S. 1975. "Introduction". *Inside the Monster: Writings on the United States and American Imperialism by José Martí*. New York and London: Monthly Review Press.
- GARCÍA MARRUZ, FINA. 2003. "El tiempo en la crónica norteamericana de José Martí". *José Martí en los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. Fernández Retamar et al. Universidad de Antioquia-Colección Archivos.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.
- . 1993. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge [U.K.]: Cambridge University Press.
- IBARRA, JORGE. 1986. "Martí and Socialism". *José Martí: Revolutionary Democrat*. Ed. Christopher Abel and Nissa Torrents. Durham: Duke University Press.
- JITRIK, NOÉ. 1978. *Las contradicciones del modernismo: Productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- MARTÍ, JOSÉ. 1978. "Prólogo al poema *Al Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde". *Obras escogidas*. La Habana: Editora Política. 229-245.
- . 1980. *Nuevas cartas de Nueva York por José Martí*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Siglo XXI.
- . 1992. "Cuadernos de apuntes, n° 6". *Obras completas*, XXI. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 173-192.
- . 1993 a. *Crónicas: Antología crítica*. Ed. Susana Rotker. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1993 b. "El proceso a los siete anarquistas de Chicago". *Crónicas...* 209-219.
- . 1993 c. "Un drama terrible". *Crónicas...* 220-252.
- . 1984. *En las entrañas del monstruo*. La Habana, Cuba: El Centro.
- . 2010 a. "Carta a Bartolomé Mitre y Vedia". *Escenas norteamericanas...* 77-81.
- . 2010 b. *Escenas norteamericanas y otros textos*. Ed. Ariela Schnirmajer. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2010 c. "Honores a Carlos Marx". *Escenas norteamericanas...* 139-153.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. 1967. *Martí revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas.
- . 1969. *Martí: El héroe y su acción revolucionaria*. México: Siglo XXI Editores.

- MESTAS, JUAN E. 1993. *El pensamiento social de José Martí: Ideología y cuestión obrera*. Madrid: Pliegos.
- MITRE Y VEDIA, BARTOLOMÉ. 2010. "Carta de Bartolomé Mitre a José Martí". *Martí. Escenas norteamericanas...* 72-76.
- MONAL, ISABEL, comp. 1994. *Filosofía e ideología de Cuba, siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- POULANTZAS, NICOS A. 1973. *Political Power and Social Classes*. London: NLB; Sheed and Ward.
- QUESADA Y MIRANDA, GONZÁLO DE. 1929. *Martí, periodista*. Habana: Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Ca.
- RAMOS, JULIO. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, ÁNGEL. 1974. "La dialéctica de la modernidad en José Martí". *Estudios martianos*. Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico. 129-197.
- . 1984. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.
- . 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca Editorial.
- REYNOLDS, ANDREW. 2012. *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality, and Material Culture: Modernismo's Unstoppable Presses*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press.
- ROJAS, RAFAEL. 2002. "Otro gallo cantaría: Ensayo sobre el primer republicanismo cubano". *El republicanismo en Hispanoamérica: Ensayos de historia Intelectual y política*. Ed. José A. Aguilar and Rafael Rojas. México: Centro de Investigación y Docencia. 289-312.
- ROTKER, SUSANA. 1992. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- SOLBERG, CARL. 1970. *Immigration and Nationalism: Argentina and Chile, 1890-1914*. Austin: University of Texas Press.

ROBESPIERRE Y SADE: ÉTICA, ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL OCASO DEL SIGLO DE LAS LUCES

*Robespierre and Sade: Aesthetics, Ethics and Politics in
the Decline of the Enlightenment*

Nicolás Martín OLSZEVICKI

U. de Buenos Aires-U. Nacional de San Martín-CONICET
nolsze@gmail.com

Resumen

La preocupación por definir una pauta de comportamiento éticamente correcto una vez que se cuestiona la trascendencia es central en todo el pensamiento ilustrado francés. El objetivo del presente trabajo es reconstruir algunas de las ideas sobre la moral expuestas en sus discursos por el líder jacobino, Robespierre, y demostrar de qué modo son desarmadas y puestas en ridículo en la literatura del Marqués de Sade mediante una particular concepción de la naturaleza. En ella, como veremos, se condensa una doble crítica: por un lado, al ideal rousseauiano que supone que el hombre es originariamente bueno y depravado por las instituciones y, por el otro, a la posición de Robespierre que sostiene que una República puede erigirse sobre la virtud. La elaboración sadiana del concepto de “naturaleza”, expresada fundamentalmente en *La philosophie dans le boudoir* a través de la voz de Dolmancé, se convierte en la herramienta fundamental para socavar los presupuestos iluministas sobre los que se asienta la moralidad revolucionaria.

Palabras claves: Virtud, Robespierre, naturaleza, vicio, Sade.

Abstract

The desire for defining a standard of moral behavior once questioned the transcendental principle is essential in all the French enlightened thought. The objective of the present article is to reconstruct some of the ideas about morality explained by the Jacobin French leader Robespierre in his discourses and to demonstrate how they are dismantled and ridiculed in the

Marquis de Sade's literature by a particular conception of nature. In it, we will try to show, it is possible to read a double critique: on one side, to the rousseauian ideal that supposes that the man is good by nature and depraved by institutions; on the other, to the Robespierre's suggestion that a Republic can be constructed thanks to the virtue. The elaboration of the sadian concept of "nature", expressed fundamentally in *La philosophie dans le boudoir* by means of Dolmance's speeches, becomes the fundamental tool to undermine the enlightened principles on which the revolutionary morality is built.

Keywords: Virtue, Robespierre, nature, vice, Sade.

Introducción: el proceso de civilización

Cuando en 1807 Hegel anuncia de manera definitiva que Dios ha muerto, simplemente está verbalizando un hecho del cual los hombres de la Ilustración estaban plenamente al tanto. Uno de los grandes desafíos filosóficos que comenzaron a plantearse desde el Renacimiento, desafío que se convirtió en una obsesión para muchos de los más grandes pensadores a lo largo de los siguientes siglos, fue, en efecto, el de encontrar el modo de mantener cohesionados los lazos sociales una vez eliminado el fundamento trascendente de la moralidad¹.

¹ Si bien la referencia a la moral como "moral de esclavos" en Nietzsche resulta, en este contexto, ineludible, la preocupación lo precede en muchos años. Según el aristoteliasta Pietro Pomponazzi, por ejemplo, la verdadera vida moral no debe justificarse en una hipotética trascendencia o un sistema de premios y castigos, sino en la posibilidad de concebir la propia vida como un todo en sí mismo. Tal como señala Agnès Heller, la necesidad de un más allá es para Pomponazzi una característica de los moralmente débiles. Pero lo cierto es que los moralmente débiles pueden ser la mayoría, y, para la supervivencia de cualquier cuerpo social, es necesario que haya algunos presupuestos éticos que se respeten. De lo cual es perfectamente consciente Petrarca. En una especie de diálogo filosófico entre él mismo y Agustín, el poeta italiano pone en boca del santo las siguientes palabras: "Naturalmente, incluso si el alma fuera mortal, sería mejor suponerla inmortal, y podría parecer saludable yerro el que despertara el amor por la virtud; y pese a que ésta debe buscarse por su propio valor aún sin esperanza de recompensa, el deseo de bien obrar sin duda se debilitaría ante el pensamiento de la mortalidad del alma; viceversa la promesa –incluso si falaz– de una vida futura no dejaría de resultar eficaz estimulante para el ánimo de los mortales" [Petrarca: 101]. Tomas Moro, por su parte, se daba cuenta de que para mantener un orden en la República de los Utópicos necesitaba, indefectiblemente, que sus habitantes creyeran en la inmortalidad del

¿Cómo vivir en sociedad, aplacando los instintos egoístas y salvajes, cuando la promesa de que la bondad y la generosidad terrenales garantizan una estadía supraterrrenal se ha desvanecido?

Rousseau, uno de los pensadores más influyentes en el jacobinismo, intenta resolverlo explicando el proceso de perversión del hombre como el resultado de la corrupción de las instituciones, y propone reformular el pacto social para que sea más acorde a la naturaleza humana. “Los hombres son perversos; una experiencia triste y continua nos dispensa de la prueba; sin embargo, el hombre es naturalmente bueno” [Rousseau: 60]. Es la sociedad la que conduce a los individuos a odiarse mutuamente, en la medida en que sus intereses personales son necesariamente contrapuestos. El diagnóstico rousseauiano es, en un aspecto, pesimista, pero en definitiva provee una visión consolatoria futura: si el hombre es bueno por naturaleza, basta con cambiar las instituciones (cuestión que está al alcance de la humanidad) para que su bondad originaria reaparezca.

Terry Eagleton, entre otros, sugiere que el surgimiento de la Estética como disciplina, hacia mediados del siglo XVIII, está relacionado, justamente, con la desaparición del fundamento trascendente que mantenía activos los vínculos humanos. Ya no alcanza con el sistema de premios y castigos cuyo modelo está en la religión: “sólo una forma de gobierno inclinada del lado del consenso puede regular de modo efectivo a unos individuos cuya actividad económica precisa un alto grado de autonomía”

alma, puesto que, si no, carecerían de motivación para actuar de manera moralmente aceptable: “Creen los utópicos que después de esta vida existen castigos para el mal y premios para la virtud; a los que piensan lo contrario no los cuentan siquiera en el número de los hombres [...]. Tampoco los consideran como ciudadanos [...]. ¿Cómo dudar que un hombre así [v.g. que no cree en la inmortalidad del alma] sería capaz de eludir las leyes patrias o de infringirlas por la violencia, con tal de satisfacer sus propios apetitos, si no temiese algo superior a las leyes ni nada esperase más allá de la vida corporal?” [Moro: 127].

[99]. Kant, por ejemplo, encuentra en el “sentido común” estético un símbolo de la moralidad; la posibilidad de los hombres de coincidir, sin ningún tipo de coerción, en un juicio de gusto desinteresado y libre, demuestra que hay una forma primigenia y aún vigente de altruismo: en el juicio estético el hombre deja de lado sus apetitos particulares y juzga desde el punto de vista de una subjetividad universal. Al respecto, Adorno y Horkheimer señalan:

Las doctrinas morales del iluminismo son testimonio de un esfuerzo desesperado para hallar, en sustitución de la religión debilitada, una razón intelectual para perdurar en sociedad incluso cuando el interés disminuye [...]. En la base del optimismo kantiano para el que el obrar moral sería racional incluso en los casos en que el obrar inmoral tiene buenas probabilidades de triunfo está el horror ante el peligro de una recaída en la barbarie [167].

El líder del Terror revolucionario, Robespierre, es consciente de este gran problema al que se enfrenta la filosofía de la Ilustración: ¿cómo construir una sociedad nueva con hombres ya viciosos o corrompidos y sin un Dios que funcione como gendarme²? El objetivo del presente trabajo es, justamente, reconstruir algunas de las ideas sobre la moral expuestas por el jacobino y demostrar de qué modo son demolidas, en su literatura, por el Marqués de Sade. En la concepción de la naturaleza de este último, intentaremos demostrar se condensa una doble crítica: por un lado, al ideal rousseauiano que supone que el hombre es bueno por naturaleza y

² Nietzsche es, probablemente, quien con mayor vehemencia criticó esta pretensión de la Ilustración: “¡Qué ingenuidad, como si la moral fuera posible cuando no existe un Dios que la sancione! El más allá ‘es’ totalmente indispensable cuando se quiere mantener con sinceridad suficiente la fe en la moral” [Nietzsche: 197]. Sobre este problema, en un clásico trabajo, apunta Freud: “Si no se debe matar única y exclusivamente porque lo ha prohibido Dios, y luego se averigua que no existe tal Dios y no es de temer, por tanto, su castigo, se asesinará sin el menor escrúpulo, y sólo la coerción social podrá evitarlo” [Freud: 2982].

depravado por las instituciones y, por el otro, a la idea de Robespierre de que una República puede erigirse sobre la virtud. Este doble foco de ataque, llevado a cabo desde la parodia y la exageración en la literatura, condensa un gran cuestionamiento general al programa político y a la visión antropológica y moral propuesta desde la filosofía de la Ilustración.

Robespierre o la hemiplejía de la virtud

Para todos los hombres que han conservado el vigor y han permanecido cerca de la Naturaleza, el amor y el odio, la gratitud y la venganza, la bondad y la cólera, la acción afirmativa y la acción negativa, son inseparables [...]. ¿De dónde procede, por tanto, ese estado enfermizo, esa ideología contranatural, que rechaza una doble tendencia, que enseña como virtud suprema no poseer más que un semivalor? ¿De dónde viene esa hemiplejía de la virtud, inventada por el hombre bueno...? [Nietzsche: 251].

La fase jacobina de la Revolución francesa está fundada sobre un crimen. La oración con la que abrimos este apartado no es una cita textual ni pretende ser, en ningún sentido, provocadora: es simplemente una constatación de hecho. El edificio revolucionario se erige sobre el asesinato de Luis XVI. De hecho, la idea de que la sociedad del Terror está fundada en el crimen no es ajena a los propios revolucionarios franceses. Podemos escuchar, sin intermediarios, la voz de Robespierre en el famoso discurso del 3 de noviembre de 1792, cuando, argumentando a favor de la pena de muerte del Rey, dice: “Cuando una nación ha sido forzada a recurrir al derecho de insurrección, vuelve al estado de naturaleza en relación al tirano. ¿Cómo se puede invocar el pacto social? El tirano lo ha aniquilado” [2005: 167]. Para legitimar la pena de muerte, que pareciera ser contraria a la razón pero bajo cuya sombra se coloca el proceso revolucionario, el líder jacobino debe invocar

el temible estado de excepción. El pacto social del que hablaba Rousseau ha sido suspendido de facto por el tirano, por lo tanto es justo que expíe sus culpas de acuerdo al estado de naturaleza y por fuera del pacto social (del que, en verdad, nunca ha formado parte).

El razonamiento es implacable: ¿por qué habrían de respetarse los derechos de quien no suscribe ni suscribió jamás al nuevo pacto? Luis fue rey y ahora Francia es una República: que Luis viva y la República viva es una *contradictio in adjectio*: “Luis debe morir, porque es preciso que la patria viva” [174]. La lógica monárquica y la republicana, para Robespierre, no son tanto contradictorias como *incommensurables*. Si se acepta que Luis pueda ser juzgado, se acepta que sea inocente hasta que se dicte la sentencia y se acepta, incluso, que sea declarado inocente en la sentencia. Pero la culpabilidad del rey no es jurídica: es *ontológica*. Es por eso que el líder jacobino asegura que los pueblos no condenan a los reyes sino que “los sumen en la nada” [168]. La única condena posible para quien es ontológicamente culpable es la inexistencia. Es cierto, dice Robespierre, que el *derecho positivo*, a través de convenciones arbitrarias y de instituciones defectuosas, prescribe la necesidad de un juicio justo a quien quiera que sea. Pero cuando se conmueven los cimientos de una sociedad, como pasa en el caso de una revolución, es la defensa del *derecho natural* la que debe guiar los pasos a dar. Hay aquí, evidentemente, una preocupación compartida con la filosofía iluminista en general: la persistente búsqueda de un apriorismo del derecho, es decir, de normas jurídicas universales, obligatorias e inmutables³.

³ Véase, al respecto, el excelente apartado sobre la filosofía del derecho en la *Filosofía de la Ilustración* de Ernest Cassirer: “La Ilustración no quiere detenerse en la mera consideración del derecho histórico, sino que vuelve, con insistencia, al ‘derecho que ha nacido con nosotros’” [261]. “En este apriorismo del derecho, en la exigencia de que existen normas jurídicas fundamentales inmutables y universales se mantiene en sus comienzos la filosofía de las Luces

Esto, reconoce Robespierre, va contra las costumbres adquiridas: el “imperio natural de los hábitos” es tan fuerte que se suelen mirar las convenciones más arbitrarias como “la regla más absoluta de lo verdadero y de lo falso, de lo justo y de lo injusto”, mientras que el orden dictado por la naturaleza se nos presenta como un caos: “Los movimientos majestuosos de un gran pueblo, los sublimes impulsos de la virtud, se presentan muchas veces ante nuestros ojos como las erupciones de un volcán o el derrumbamiento de la sociedad política”. El problema es que las costumbres sociales prescriben la debilidad y la depravación del espíritu; la naturaleza, al contrario, la pureza y la energía que todo gobierno libre debe perseguir: “[Nosotros, los revolucionarios que defendemos que Luis sea juzgado en lugar de ejecutado⁴] invocamos

firmente” [270]. Incluso Voltaire, epistemológicamente empirista, reconocía la existencia de una moralidad natural: “Aunque lo que en un país se denomina virtud se llame vicio en otro, [...] me parece cierto, sin embargo, que existen leyes naturales con respecto a las cuales tienen que estar de acuerdo los hombres de todas partes del globo. Claro que Dios no ha dicho a los hombres: aquí tenéis, de mi boca, las leyes [...]. Así como ha dotado a las abejas de un instinto poderoso en cuya virtud pueden trabajar en común y alimentarse, ha prestado a los hombres determinados sentimientos de los que nunca podrán despojarse, y son los vínculos eternos y las primeras leyes de la sociedad humana” [Cit. en Cassirer: 272]. La justificación de Voltaire de esta contradicción (epistemológicamente empirista; moralmente idealista o innatista) es muy simpática: “Je conviens avec Locke qu'il n'y a réelement aucune idée innée; il suit évidemment qu'il n'y a aucune proposition de morale innée dans notre âme; mais de ce que nous ne sommes pas nés avec de la barbe, s'en suit-il que nous ne soyons pas nés [...] pour être barbas à un certain âge? Nous ne naissons point avec la force de marcher; mais quiconque nait avec deux pieds marchera un jour. C'est ainsi que personne n'apporte en naissant l'idée qu'il faut être juste; mais Dieu a tellement conformé les organes des hommes que tous, à un certain âge, conviennent de cette vérité” [cit. en Cassirer: 271].

⁴ La reposición que hacemos (“Nosotros, los revolucionarios que queremos que Luis XVI sea juzgado en lugar de ejecutado”) da cuenta de la complejidad de los discursos de Robespierre en cuanto al uso de las personas en los verbos y en los pronombres. Es evidente que el líder jacobino, en realidad, defiende la postura contraria. Pero su estrategia retórica es identificarse con el auditorio para que el paso de la defensa del juicio a la defensa de la ejecución sea evidente. Claude Lefort muestra cómo, por ejemplo, en el discurso del 31 de marzo de 1794 para defender la ejecución de Danton, Robespierre a veces se muestra como un iluminado que no se deja engañar, y a veces empatiza con su público: “*On veut vous faire craindre* les abus du pouvoir, de ce pouvoir national que vous avez exercé, et qui ne réside pas dans quelques hommes seulement. Qu'avez-vous fait que vous n'ayez fait librement, qui n'ait sauvé la république, qui n'ait été approuvé par la France entière? *On veut nous faire craindre* que le peuple périsse victime des comités qui ont obtenu la confiance publique, qui sont émanés de la

procedimientos porque no tenemos principios. Nos jactamos de nuestra delicadeza, porque no tenemos *energía*” [167]⁵. Los reyes juzgan mediante las leyes; los pueblos “lanzan el rayo”. En un discurso posterior del que nos ocuparemos un poco más adelante, Robespierre asegura que las costumbres impuestas por los gobiernos opresores hicieron que el hombre se habituara a defenderse de los excesos de energía, pero que no es de ellos de quien tiene que cuidarse sino, más bien, de los excesos de debilidad. Entre un gobierno consolidado y uno revolucionario existe una diferencia fundamental: mientras que el primero vive en un estado de calma generado por la aceptación de arbitrariedades convencionales, el segundo debe lidiar con un permanente estado de excepción.

De hecho, en su informe sobre los principios del gobierno revolucionario dictado a casi un año del guillotinado de Luis XVI (el 25 de diciembre de 1793), Robespierre responde al pedido de clemencia y de indulgencia de Camille Desmoulins asegurando que el gobierno revolucionario es un gobierno de guerra y que, por lo tanto, no puede actuar según las reglas que prescriben los tiempos de paz. Extiende de este modo la lógica de su discurso sobre el rey hacia los enemigos de la República en general. La Revolución está en su fase inicial, tambaleante, asediada por enemigos internos y externos. Para ser llevada a término, necesita del Terror. Ahora bien: el Terror no puede ser eterno, puesto que no se trata de un fin en sí mismo sino de un medio para la liberación de las potencialidades humanas. Y esto Robespierre lo sabe muy bien. Por eso, de la mano del Terror, viene el otro gran concepto robespierriano: la virtud. En este sentido, dice Soboul: “Si bien el Comité de salud pública ha puesto el Terror en la orden del día, también ha puesto la

Convention Nationale, et qu'on veut en séparer; car tout ceux qui défendent sa dignité sont voués à la calumnie”.

⁵ El destacado es mío.

virtud, su correctivo” [196]. Terror y virtud son las dos caras de una misma moneda. Una vez que triunfe la virtud, el Terror podrá ser superado. Pero ¿qué es esta virtud de la que habla Robespierre? ¿Cuál es su relación con la naturaleza y con la moral?

Para responder a esta cuestión tenemos que recurrir a su discurso del 5 de febrero de 1794, supuestamente dedicado a los principios de política interior, pero que en verdad se centra casi exclusivamente en la moral. Tal decisión marca una tendencia que, como apunta Revault d’Allones, es una constante de las intervenciones de Robespierre: la moralización de la política⁶. La Revolución está encargada, por primera vez, de implementar por la fuerza y en contra de las costumbres aquello que todos los hombres, por naturaleza, pretenden (incluso, inconscientemente, el tirano que lo niega y el esclavo que lo olvida): la libertad y la igualdad. Dice Robespierre:

Nous voulons substituer, dans notre pays, la morale à l'égoïsme, la probité à l'honneur, les principes aux usages, les devoirs aux bienséances, l'empire de la raison à la tyrannie de la mode, le mépris du vice au mépris du malheur, la fierté à l'insolence, la grandeur d'âme à la vanité, l'amour de la gloire à l'amour de l'argent, les bonnes gens à la bonne compagnie, le mérite à l'intrigue, le génie au bel esprit, la vérité à l'éclat, le charme du bonheur aux ennuis de la volupté, la grandeur de l'homme à la petitesse des grands, un peuple magnanime, puissant, heureux, à un peuple aimable, frivole et misérable, c'est-à-dire, toutes les vertus et tous les miracles de la République, à tous les vices et à tous les ridicules de la monarchie. *Nous voulons, en un mot, remplir les vœux de la nature,*

⁶ “Quant à Robespierre, on peut se demander s'il ne tend pas à privilégier la finalité morale de la politique et à ‘moraliser’ cette dernière” [Revault d’Allones: 590].

accomplir les destins de l'humanité, tenir les promesses de la philosophie, absoudre la providence du long règne du crime et de la tyrannie [2009]⁷.

La matriz rousseauiana de este pensamiento es evidente. Los hombres, buenos por naturaleza, han sido corrompidos de tal manera por la civilización que reemplazaron la moral *natural* por el egoísmo, los principios *naturales* por las costumbres artificiales, los deberes *naturales* por las conveniencias económicas, la honradez *natural* por el honor social. Tales artificialidades están demasiado arraigadas como para que puedan ser erradicadas sin recurrir a una imposición *de facto*. En el *Contrato social*, Rousseau aseguraba que, para que un pueblo naciente pudiera disfrutar de las nuevas máximas de la sociedad y seguir las reglas fundamentales de la razón de Estado, era necesario que “l'effet pût devenir cause, que l'esprit social qui doit être l'ouvrage de l'institution présidât à l'institution même; et que les hommes fussent avant les lois ce qu'ils doivent devenir par elles” [cit. en Revault D'Allones: 592]. La Revolución es un acto performativo, que intenta crear *ex nihilo* la realidad que desea a través de la imposición de principios nuevos. Como lo describe M. Ansart-Dourlen, “la rhétorique jacobine n'est pas un verbiage, car elle tente de combler l'écart entre théorie et pratique, d'opposer à l'universalisme abstrait des 'philosophes' l'efficacité d'une morale en acte” [142]⁸.

El principio sobre el cual debe sostenerse la República naciente, aquel que tiene que funcionar, a la vez, como el horizonte al

⁷ Los destacados son míos. Los discursos citados de aquí en adelante que no tienen referencia de paginación corresponden a la versión en línea citada en la bibliografía.

⁸ De ahí la preocupación de los revolucionarios por la regeneración: Billaud-Varenne asegura que es necesario desarrollar la instrucción pública tal como debe ser en un pueblo “que se regenera”; Lepeletier cuenta que, al considerar el punto de corrupción y de vicio al que había llegado la especie humana, se convenció de la necesidad de operar una completa regeneración y de *crear (créer)* un nuevo pueblo.

que se tiende y como guía de todos los actos, es, según Robespierre, la virtud:

Puisque l'âme de la République est la vertu, l'égalité, et que votre but est de fonder, de consolider la République, il s'ensuit que la première règle de votre conduite politique doit être de rapporter toutes vos opérations au maintien de l'égalité et au développement de la vertu; car le premier soin du législateur doit être de fortifier le principe du gouvernement. Ainsi tout ce qui tend à exciter l'amour de la patrie, à purifier les mœurs, à élever les âmes, à diriger les passions du coeur humain vers l'intérêt public, doit être adopté ou établi par vous [2009].

Quienes se comprometan con la causa republicana (que coinciden término a término con aquellos que merecen sobrevivir a la Revolución⁹) deben actuar conforme a lo que prescribe la virtud, de tal modo que sus acciones virtuosas sirvan como ejemplo para la sociedad regenerada. Mientras que la virtud era definida por Rousseau como conformidad de la voluntad particular a la voluntad general (y la maldad, por lo tanto, como la confrontación de la voluntad particular con la general), la virtud robespierriana tiene un sentido estrictamente moral. Todo lo que se aparte de la virtud, que tienda al egoísmo y al deseo de cosas superfluas, debe ser duramente reprimido: “Dans le système de la Révolution française, ce qui est immoral est impolitique, ce qui est corrupteur est contre-révolutionnaire”. El argumento de

⁹ Claude Lefort demuestra cómo, desde la retórica jacobina, no sólo son culpables quienes conspiraron o quienes podrían llegar a conspirar, sino también quienes no hicieron nada en favor de la República: “¿Cómo se puede distinguir el poder revolucionario del poder despótico cuando la noción de sospechoso se une inmediatamente con la de ‘culpable’, cuando toma tal extensión que no implica solamente a los sospechosos de participar en una conspiración sino también a aquellos que podrían, según se imagina, unírsele; no sólo a aquellos cuyas opiniones o intenciones parecen peligrosas sino a quienes no han mostrado ningún signo de ser enemigos reales o potenciales?” [75].

Robespierre tiende a demostrar que la debilidad, los vicios y los prejuicios no son, en verdad, tanto impolíticos como anti-políticos: puesto que describen el accionar de la monarquía, son tan peligrosos para la revolución como una manifestación a favor de Luis XVI. La ventaja con la que cuentan los jacobinos en la ardua tarea de imponer un régimen que se sostenga sobre un accionar moralmente correcto es que, aunque parezca contra-intuitivo, la virtud le es natural al pueblo¹⁰. Si ha terminado por primar en el imaginario colectivo un pesimismo antropológico (del cual Hobbes es el gran representante filosófico), esto ocurre porque los gobiernos anteriores y los prejuicios aristocráticos han corrompido las inclinaciones naturales.

Una de las operaciones fundamentales de Robespierre en sus discursos es trazar una línea fronteriza clara entre quienes son amigos y quienes son enemigos de la República. Carl Schmitt señala que lo político se define, justamente, por la posibilidad de poner en escena de manera clara esa distinción. Los enemigos políticos no pueden ser simplemente competidores económicos (como piensa el liberalismo) o adversarios a quienes se odia personalmente (*inimicus*), sino que se convierten en enemigos políticos en tanto y en cuanto sean considerados enemigos *públicos* (*hostis*):

Enemigo es sólo un conjunto de hombres que siquiera eventualmente, de acuerdo con una posibilidad real se opone *combativamente* a otro conjunto análogo. Sólo es enemigo el enemigo *público*, pues todo cuanto hace referencia a un conjunto tal de personas, o en términos más precisos a un pueblo entero, adquiere *eo ipso* carácter público [Schmitt: 58].

¹⁰ "Heureusement la vertu est naturelle au peuple, en dépit des préjugés aristocratiques. Une nation est vraiment corrompue, lorsqu'après avoir perdu, par degrés, son caractère et sa liberté, elle passe de la démocratie à l'aristocratie ou à la monarchie; c'est la mort du corps politique, par la décrépitude".

En la dialéctica amigo-enemigo planteada por Robespierre, quien ocupa el polo negativo es el vicioso, que se disputa con el virtuoso el imperio de la naturaleza¹¹. Saint Just decía que “lo que constituye una República es la destrucción total de todo lo que se le opone”. Robespierre advierte que los enemigos de la Revolución son todos los hombres corrompidos y que para describir al patriota alcanza con calificarlo de “íntegro”¹². Los enemigos interiores y exteriores, hombres corrompidos, deben ser purgados mediante el terror¹³:

Si le ressort du gouvernement populaire dans la paix est la vertu, le ressort du gouvernement populaire en révolution est à la fois *la vertu et la terreur*: la vertu, sans laquelle la terreur est funeste; la terreur, sans laquelle la vertu est impuissante. La terreur n'est autre chose que la justice prompte, sévère, inflexible; elle est donc une émanation de la vertu; elle est moins un principe particulier, qu'une conséquence du principe général de la démocratie, appliqué aux plus pressans besoins de la patrie.

Terror y virtud, mientras dura ese estado de guerra permanente que es la revolución, son, en verdad, cara y contracara de una misma moneda. A la crítica evidente (que, como señala Klossowsky, luego le formulará Sade) de que los revolucionarios reaccionan a la violencia con mayor violencia, Robespierre responde asegurando que el terror revolucionario se parece tanto al terror despótico como la espada de los

¹¹ “Le vice et la vertu font les destins de la terre: ce sont les deux génies opposés qui se la disputent” dice Robespierre en el Discurso del 18 floréal del año II, 7 de mayo de 1794.

¹² “Les ennemis de la République sont tous les hommes corrompus. Le patriote n'est autre chose qu'un homme probe et magnanime dans toute la force de ce terme” [Discurso del 18 floréal].

¹³ “Il faut étouffer les ennemis intérieurs et extérieurs de la République, ou périr avec elle; or, dans cette situation, la première maxime de votre politique doit être qu'on conduit le peuple par la raison, et les ennemis du peuple par la terreur” [Discurso del 17 pluviôse del año II, 5 de febrero de 1794].

acólitos de la tiranía se parece a la espada de los héroes de la libertad. El gobierno de la República es el “despotisme de la liberté contre la tyrannie”. Castigar a los que oprimen a la humanidad es la verdadera clemencia; perdonarlos es barbarie.

En el discurso del 18 floréal del año II (7 de mayo de 1794), que termina imponiendo el culto al Ser Supremo y la creencia en la inmortalidad del alma, la moralización de la política que señalábamos más arriba es evidente. Esta intervención debe ser leída, desde nuestra perspectiva, como una renuncia al intento iluminista de encontrar un fundamento terrenal para el accionar moral de los individuos. Los cambios en el orden material acarreados por la Revolución Francesa, postula Robespierre, obligan a un cambio en el orden moral, único fundamento de la sociedad civil. La “ciencia misteriosa” de la política y de la legislación se reduce, en efecto, a incorporar en las leyes y en la administración “les verités morales reléguées dans les livres des philosophes [...] c’est-à-dire à employer autant d’habileté à faire régner la justice, que les gouvernements en ont mis jusqu’ici à être injustes” [2009]. La inmoralidad es la base del despotismo, la virtud es la esencia de la República; los enemigos de esta última intentaron erigir la inmoralidad en religión, pervirtiendo, mediante sus acciones y sus preceptos, todos los sentimientos generosos que los hombres tienen por naturaleza. Y, de hecho, triunfaron. El problema es cómo salir de este atolladero, cómo volver a imponer una moral.

Es sabido que una de las principales consecuencias de la Revolución Francesa fue su acción secularizadora. Pero la secularización trajo aparejado un problema que Robespierre detecta y que nosotros ya hemos planteado desde el principio: ¿Dónde, si no es en un ser trascendente, puede fundarse la necesidad de actuar de manera moralmente aceptable? Hay, frente a este escenario, tres salidas posibles, que ya hemos

mencionado desordenadamente, pero que podemos sistematizar en este momento. La primera consiste en intentar fundar la moral en términos terrenales (Kant, Rousseau); la segunda, en decretar la inutilidad de la moral (Sade, Nietzsche); la tercera, en devolverle a la moral su fundamento trascendente. Esto último es lo que intenta Robespierre:

Toute institution, toute doctrine qui console et qui élève les âmes, doit être accueillie; rejetez toutes celles qui tendent à les dégrader et à les corrompre. Ranimez, exaltez tous les sentimens généreux et toutes les grandes idées morales qu'on a voulu éteindre; rapprochez par le charme de l'amitié et par le lien de la vertu les hommes qu'on a voulu diviser. Qui donc t'a donné la mission d'annoncer au peuple que la Divinité n'existe pas, ô toi qui te passionnes pour cette aride doctrine, et qui ne te passionnas jamais pour la patrie? Quel avantage trouves-tu à persuader l'homme qu'une force aveugle préside à ses destinées, et frappe au hasard le crime et la vertu; que son âme n'est qu'un souffle léger qui s'éteint aux portes du tombeau? [2009].

Es posible que la idea de Dios sea una ficción, pero es una ficción *útil*, en tanto y en cuanto le sirve al hombre para dirigir sus intereses hacia fines elevados. El Ser Supremo existe porque *sirve* que exista, porque el revolucionario, como se dice después, no debe pensar en términos metafísicos ni teológicos sino en términos prácticos. Todo lo que es bueno para la práctica se convierte, inmediatamente, en verdadero¹⁴: “Attachons la morale à des bases éternelles et sacrées;

¹⁴ “Eh! que vous importe à vous, législateurs, les hypothèses diverses par lesquelles certains philosophes expliquent les phénomènes de la nature? Vous pouvez abandonner tous ces objets à leurs disputes éternelles: ce n'est ni comme métaphysiciens, ni comme théologiens, que vous devez les envisager. Aux yeux du législateur, tout ce qui est utile au monde et bon dans la pratique, est la vérité”.

inspirons à l'homme ce respect religieuse pour l'homme, ce sentiment profond de ses devoirs, qui est la seule garantie du bonheur social” [2009]. Si la República se sostiene sobre la virtud y la virtud se sostiene sobre la existencia de un ser superior, el ateísmo no es otra cosa que una gigantesca conspiración anti-revolucionaria.

La creencia en el Ser Supremo y en la inmortalidad del alma servirá, por lo tanto, como un llamamiento permanente a la justicia. La Naturaleza (señala Robespierre, y la mayúscula es de él) puso en el hombre la tendencia a buscar el placer y huir del dolor. El objetivo central de la nueva sociedad es que el hombre pueda hacer uso de esta tendencia natural y que actúe “buenamente” de manera *instintiva*. Porque la razón particular de cada hombre tiene una limitación insoslayable: cegada por las pasiones momentáneas, muchas veces no puede concebir de manera clara aquello que le reportará mayores placeres a largo plazo (es decir: el actuar éticamente), y se regodea en placeres puntuales, generalmente inmorales, que conducen, a la larga, a la infelicidad personal y a la infelicidad de la comunidad en la que vive.

Tras este recorrido por algunos de los principales discursos de Robespierre, analicemos detalladamente el modo en que Sade deconstruye sus propuestas y presupuestos mediante una articulación satírica brillante de filosofía y literatura.

Sade o la hemiplejía del vicio¹⁵

L'extrême inégalité dans la manière de vivre, l'excès d'oisiveté dans les uns, l'excès de travail dans les autres, la facilité d'irriter et de satisfaire nos appétits et notre

¹⁵ Para contextualizar la ambigua relación entre Sade y la Revolución Francesa desde una perspectiva biográfica e histórica, véase el trabajo de Francine Du Plessix Gray, especialmente los capítulos: “La revolución según Madame de Sade”, “Liberación”, “El ciudadano activo”, “Una carta al rey”, “Presidente por un día” y “Sade, que no carece de talento”.

sensualité, les aliments trop recherchés des riches [...], la mauvaise nourriture des pauvres [...], les transports immodérés de toutes les passions, les fatigues, et l'épuisement d'esprit, les chagrins, et les peines sans nombre qu'on éprouve dans tous les états, et dont les âmes sont perpétuellement rongées. Voilà les funestes garants que la plupart de nos maux sont notre propre ouvrage, et que nous les aurions presque tous évités, en conservant la manière de vivre simple, uniforme, et solitaire qui nous était prescrite par la nature [Rousseau: 23];

Ils [los filósofos] se figurent, sans doute, accomplir une œuvre sublime et atteindre à la plus haute sagesse en faisant l'éloge renouvelé d'une nature humaine fictive, pour accuser d'autant plus impitoyablement celle qui existe en fait. Car ils ne conçoivent point les hommes tels qu'ils sont, mais tels que leur philosophie les voudrait être. Aussi, au lieu d'une éthique, ont-ils, le plus souvent, écrit une satire, quant à leur doctrine politique, elle est toujours inapplicable, elle évoque une sorte de chimère à moins qu'elle ne soit destinée au pays d'utopie, ou au siècle poétique de l'âge d'or, c'est-à-dire au lieu et au temps précisément où le besoin ne s'en ferait pas sentir [Spinoza: 918].

En el primer apartado señalamos que la etapa jacobina de la revolución se fundaba sobre un crimen, inaugurando un estado de excepción (el Terror) cuyo objetivo central era la purga de los traidores a la República y la instalación de un régimen basado en la virtud. Ello era posible en primera instancia, de acuerdo con la postura de Robespierre, por la tendencia *natural* del hombre hacia la moralidad y, finalmente, por la imposición del culto al Ser Supremo. Ahora bien: si se comprobara que, en verdad, el hombre no es bueno sino egoísta por naturaleza, la política robespierriana podría verse bajo una nueva luz. No sería ya la instauración de la moralidad la que guía su acción, sino la nietzscheana “voluntad de poder”. Tal comprobación es la que emprende Sade en su literatura, el lugar al que debemos recurrir, con todas las precauciones del

caso, para comprender su pensamiento filosófico cínico y paródico.

Una primera respuesta *avant la lettre* a la hipóstasis de la virtud por parte de Robespierre puede encontrarse en la novela *Justine ou les malheurs de la vertu*, cuya primera versión fue terminada en 1787. La historia muestra cómo, en una sociedad donde los representantes del poder son viciosos, reporta más ventajas dejarse llevar por los apetitos que moderarlos. La intención de la obra está enunciada desde el prólogo:

Si, plein de respect pour nos conventions sociales, et ne s'écartant jamais des digues qu'elles nous imposent, il arrive, malgré cela, que nous n'ayons rencontré que des ronces, quand les méchants ne cueillaient que des roses, des gens privés d'un fond de vertus assez constaté pour se mettre au-dessus de ces remarques ne calculeront-ils pas alors qu'il vaut mieux s'abandonner au torrent que d'y résister? Ne diront-ils pas que la vertu, quelque belle qu'elle soit, devient pourtant le plus mauvais parti qu'on puisse prendre, quand elle se trouve trop faible pour lutter contre le vice, et que dans un siècle entièrement corrompu, le plus sûr est de faire comme les autres? [2003: 3].

Según Sade, el mundo vive en un constante equilibrio entre el bien y el mal y para que el plan general se mantenga es necesario que existan tanto los buenos como los malos. Al mismo tiempo, es fácilmente comprobable en la realidad que el infortunio persigue siempre a la virtud y la prosperidad, al vicio, de lo cual se sigue que, “les choses étant égales aux vues de la nature” [3], es preferible ser de los malos que prosperan que de los virtuosos que fracasan.

Pero tal objeción, en verdad, no es suficiente para refutar las propuestas de Robespierre, quien evidentemente reconoce que la sociedad monárquica se rige por el vicio y que reporta más

ventajas prácticas dejarse guiar por él que por la virtud. El propio Rousseau había reconocido que, en el nivel de corrupción en que estaba la sociedad de su época, el vicio era, para cada individuo, más conveniente que la virtud: “Il n'y a point de profit si légitime qui ne soit surpassé par celui qu'on peut faire illégitimement et le tort fait au prochain est toujours plus lucratif que les services” [61].

Donde se pone verdaderamente en cuestión la concepción robespierriana de la sociedad revolucionaria (como sociedad que debe ser guiada por la acción moral de acuerdo con lo prescrito de manera natural) es justamente en la noción sadiana de “naturaleza”. El Marqués de Bressac, “antagoniste outré de l'existence d'un Être Sûpreme” [Sade 2003: 67], es quien se ocupa de exponer de manera “sistemática” la filosofía de Sade, en un momento en que pretende convencer a Sophie (personaje paralelo al de Justine, cuya historia ocupa una gran parte de la primera versión de la novela) de ayudarlo a asesinar a su madre. Una de las impugnaciones que se podría formular a un acto como el que se propone ejecutar es que la destrucción de un semejante es siempre repudiable. Pero esa impugnación, según el Marqués, es producto de una limitación filosófica. Todas las formas son, para la naturaleza, idénticas, y la única ley que la guía es la destrucción y creación de nuevas formas. Nuestras acciones, cualesquiera sean, no ofenden ni ultrajan a la materia, puesto que la destrucción fortifica su poder y conserva su energía: “qu'importe à la nature toujours créatrice que cette masse de chair conformant aujourd'hui une femme, se reproduise demain sous la forme de mille insectes différents?” [73]. El hombre, cuya sublimidad no está demostrada, es un animal como cualquier otro. Si alguien probara que los hombres tienen más valor para la naturaleza que los animales o que los insectos, entonces el crimen podría ser considerado efectivamente un crimen. Pero mientras

“l'étude la plus réfléchie de la nature m'aura prouvé que tout ce qui végète sur ce globe, le plus imparfait de ses ouvrages, est d'un prix égal à ses yeux, je ne supposerai jamais que le changement de ces êtres en mille autres puisse jamais offenser ses lois” [73]¹⁶.

En su ridiculización de la ética ilustrada, Sade ataca por dos frentes: por un lado, a los que dicen que hay que controlar los impulsos naturales, les responde que, por el contrario, hay que librarse a ellos (puesto que son aquello que nos constituye como seres humanos); por el otro, a quienes creen que librándose a los impulsos el hombre va a construir una sociabilidad mejor (Rousseau y Robespierre) les responde con un pesimismo antropológico¹⁷. Todos los puntos señalados hasta ahora alcanzarán su culminación en *La philosophie dans le boudoir*, que puede pensarse como la gran refutación a las bases filosóficas de la política jacobina. La concepción de naturaleza que expresa Sade a través de la figura de Dolmancé, que abreva en la ya explicitada por Brisson, se convierte en la herramienta fundamental para socavar los presupuestos iluministas sobre los que se asienta la moralidad revolucionaria.

¹⁶ Al respecto, señala Bataille: “Sade tuvo la certeza de haber llevado a cabo, en el plano del conocimiento, un descubrimiento decisivo. Al ser el crimen lo que le permite al hombre acceder a la mayor satisfacción voluptuosa, a la consumación del deseo más fuerte, ¿habría algo más importante que negar la solidaridad, que es lo que se opone al crimen e impide gozar de él?” [175]. La figura de Sade es una constante en el pensamiento de Bataille, desde su temprano “Le valeur d’usage de D.A.F de Sade” (1930), en el que cuestionaba la apropiación ingenua de la figura del Marqués por parte de los surrealistas, hasta *Les larmes d’Eros* (1961). Respecto a la comunión de los intereses filosóficos de Bataille y Sade, señala Geoffrey Roche: “The most obvious theoretical commonality is in their ethical orientation. Sade’s view that civilization and morals have softened man is close to Bataille’s attitude [...]. Both writers draw a link between the absence of God and the nullity of morality, suggesting a traditionally religious view of moral thought (Bataille’s project of founding an ‘anti-ethics’, without reason or justice, is explicitly a Godless ethics)”.

¹⁷ Advierte Mario Praz: “The Marquis de Sade [...] -and here was his originality- reversed the convenient ethical theory of *Thérèse philosophe*, which was actually the same as that of Jean-Jacques. ‘Everything is good, everything is the work of God’ becomes in him ‘everything is evil, everything is the work of Satan’. It is therefore necessary to practice vice because it conforms to the laws of nature (Rousseau’s ‘les plus pures lois de la nature’) which insists upon destruction” [102].

En una parodia evidente del discurso ilustrado, el aristócrata Dolmancé expone racionalmente los paradójicos principios sobre los cuales debería erigirse una sociedad verdaderamente revolucionaria¹⁸. El primer paso en este sentido es la propuesta de una vuelta al estado de naturaleza. La sociedad, según Dolmancé, ha pervertido la esencia del hombre, generando la represión de sus instintos naturales. La afirmación arbitraria de la virtud como piedra fundacional es consecuencia de la doctrina cristiana que supone que el hombre ha sido creado por Dios y que, por lo tanto, debe ser virtuoso a sus ojos. Pero, si los hombres no deben su existencia a ningún Dios sino a los planes omnipotentes de la naturaleza, es necesario que actúen de acuerdo con lo que ella les prescribe. La ley humana, en tanto que ordena la represión de los apetitos, debe ser abandonada: una sociedad verdaderamente revolucionaria es aquella que deja en libertad los instintos naturales: “L'action de céder aux impulsions de la nature, regardée comme un crime chez un peuple captif, ne peut plus l'être chez un peuple libre” [Sade 2010: 41], advierte el libertino. No obstante, Dolmancé nota que, sin hacerse eco de la muerte de Dios, el hombre sigue estando oprimido, ya no tanto por un poder concreto sino por la internalización de prejuicios sociales que impiden el libre desenvolvimiento de su naturaleza propia. Una naturaleza que, a contramano de la rousseauniana, es esencialmente egoísta, perversa y cruel: su ley fundamental es que la mayor dosis de

¹⁸ El uso de las herramientas de la razón para deconstruir los propios principios de la razón es una de las características centrales que Adorno y Horkheimer le reconocen a Sade: “Los escritores negros de la burguesía [Sade y Nietzsche] no han buscado, como sus exegetas, paliar las consecuencias del iluminismo con doctrinas armonizantes. No han dado a entender que la razón formalista se halla en relaciones más estrechas con la moral que con la inmoralidad [...]. El hecho de no haber ocultado sino proclamado en alta voz la imposibilidad de articular, sobre la base de la razón, un argumento de principio contra el asesinato, ha alimentado el odio con el que justamente los progresistas persiguen aún hoy a Sade” [116-117].

placer debe ser buscada sin tomar en cuenta el dolor de los demás¹⁹. Al respecto, apunta Blanchot:

[La filosofía de Sade] es la del interés, seguido por el egoísmo integral. Cada quien debe hacer lo que le plazca, nadie tiene otra ley que su placer. Esta moral está fundada sobre el hecho primero de la soledad absoluta. Sade lo ha dicho y repetido en todas las formas: la naturaleza nos hace nacer solos, no existe ninguna especie de relación entre un hombre y otro. La única regla de conducta es, pues, que yo prefiera todo lo que me afecte felizmente, sin tener en cuenta las consecuencias que esta decisión podría acarrear al prójimo. El mayor dolor de los demás cuenta siempre menos que mi placer [16].

“El sistema al que el iluminismo tiende –dicen Adorno y Horkheimer– es la forma de conocimiento que más conviene para dominar los hechos, que ayuda con más validez al sujeto a someter a la naturaleza” [104]. Sade considera una paradoja que la Revolución, que debe tender a la liberación de los hombres, se embandere bajo el ideal de someter a la naturaleza bajo las leyes de la razón. El sujeto sadiano no gobierna la naturaleza sino que se deja gobernar por ella. Dice Dolmancé: “il ne faut pas plus s'enorgueillir de la vertu, que se repentir du vice, pas plus accuser la nature de nous avoir fait naître bon, que de nous avoir créé scélérat; elle a agi d'après ses vues, ses plans et ses besoins, soumettons-nous” [75]. *Someterse* a la naturaleza y no *someter* a ella: en esta frase se condensa la crítica sadiana a las pretensiones ilustradas.

¹⁹ “La plus forte dose de douleur chez les autres doit assurément être nulle pour nous, et le plus léger chatouillement de plaisir, éprouvé par nous, nous touche ; donc nous devons à tel prix que ce soit, préférer ce léger cha-touillement qui nous délecte, à cette somme immense des malheurs d'autrui, qui ne saurait nous atteindre” [104].

El Marqués denuncia como falsas las pretensiones altruistas de la visión sociológica y antropológica de la Ilustración, y muestra que, en última instancia, en la misma estructura de la Revolución está inscrita como necesaria la liberación de los instintos reprimidos del hombre, entre los cuales se cuenta el crimen en todas sus formas. La ventaja que presentan los momentos de ruptura, desde la perspectiva de Sade, es justamente que liberan las energías reprimidas, haciendo posibles transgresiones antes impensadas, autorizando la búsqueda de nuevos placeres y reescribiendo las reglas del juego: habilitan, gracias a la destrucción de las convenciones morales y de las leyes positivas, el espacio para actuar que necesita el libertino. La instauración del culto al Ser Supremo y la apología de la virtud por parte de Robespierre, al encerrar dentro de un límite esta liberación de las energías, rompen con la propia lógica de la Revolución²⁰. Porque un pueblo es tanto más soberano cuanto más cede a sus instintos naturales; porque una sociedad verdaderamente libre es aquella que deja a los individuos responder a su naturaleza interna.

Todo esto se encuentra condensado en el opúsculo, que funciona como una suerte de sistematización de la filosofía sadiana. La demostración final de Sade consiste en desprender de los propios principios revolucionarios la aceptación de todos los crímenes: la libertad es también libertad para asesinar; la igualdad autoriza el robo; la fraternidad se consume en el incesto. Afirma Hénaff:

It was [for Sade] as if having unlimited power had liberated an unholy desire for murder. When Saint-Just asserts with a strange complacency that “Terror dulled

²⁰ “Non, nous ne voulons plus d'un dieu qui déränge la nature, qui est le père de la confusion, qui meut l'homme au moment où l'homme se livre à des horreurs; un tel dieu nous fait frémir d'indignation, et nous le reléguons pour jamais dans l'oubli, d'où l'infâme Robespierre a voulu le sortir” [122].

crime just as strong liquors dulled the palate,” he seems to echo Fouche's declaration after the mass executions in Lyon: “We feel secret satisfactions, solid pleasures; nature has its rights anew; we feel humanity to have been avenged and the country consoled”. But both of them unknowingly show Sade to be right: it is Sade who speaks the truth of violence and cruelty. Violence is related to pleasure and to orgies. But in fact, Sade proposes to commit a libertine act by superior mastery, by an attitude of apathy that transforms brutal passion into a deliberate project and a well-constructed program based on a philosophy of nature [28].

El “terrorista” libertino disfruta el poder de dominar y de matar sin límites y no da ninguna razón para ello más que el estar siguiendo sus impulsos naturales, que le prescriben la búsqueda incansable de placer sin importar el dolor de los demás. El terrorista revolucionario, según Sade, hace exactamente lo mismo, pero en nombre de la verdad y de la libertad.

La Revolución se encuentra encerrada en un círculo vicioso:

Une nation déjà vieille et corrompue, qui courageusement secouera le joug de son gouvernement monarchique pour en adopter un républicain, ne se maintiendra que par beaucoup de crimes ; car elle est déjà dans le crime ; et si elle voulait passer du crime à la vertu, c'est-à-dire d'un état violent dans un état doux, elle tomberait dans une inertie dont sa ruine certaine serait bientôt le résultat [Sade 2010: 153].

Mientras que la naturaleza prescribe la destrucción, el crimen y el movimiento perpetuo, las leyes artificiales de los hombres

tienden a la conservación y a la quietud²¹. La revolución es un estado no moral cuya única función es sobrevivir; para ello, necesita del movimiento perpetuo que exige la naturaleza y que la instauración de la moral suspende. Una cita, que reproducimos *in extenso* por la relevancia para nuestra argumentación, nos ayudará a terminar de esclarecer la tesis de Sade:

Nous ne devons certainement pas douter un moment, que tout ce qui s'appelle crimes moraux, c'est-à-dire, toutes les actions de l'espèce de celles que nous venons de citer, ne soient parfaitement indifférentes dans un gouvernement, dont le seul devoir consiste à conserver, par tel moyen que ce puisse être, la forme essentielle à son maintien : voilà l'unique morale d'un gouvernement républicain; or, puisqu'il est toujours contrarié par les despotes qui l'environnent, on ne saurait imaginer raisonnablement que ses moyens conservateurs puissent être des moyens moraux; car il ne se conservera que par la guerre, et rien n'est moins moral que la guerre; maintenant je demande comment on parviendra à démontrer que, dans un état immoral par ses obligations, il soit essentiel que les individus soient moraux, je dis plus, il est bon qu'ils ne le soient pas, les législateurs de la Grèce avaient parfaitement senti l'importante nécessité de gangrener les membres pour que, leur dissolution morale influant sur celle utile à la machine. Il en résultât l'insurrection toujours

²¹ Dice Eugénie: "Je vois bien que, d'après vos principes, il est très peu de crimes sur la terre, et que nous pouvons nous livrer en paix à tous nos désirs, quelque singuliers qu'ils puissent paraître aux sots qui s'offensent et s'alarment de tout prennent imbécilement les institutions sociales pour les divines lois de la nature". Dolmancé responde que la destrucción es una de las leyes primarias de la naturaleza y que nada destructivo puede ser considerado un crimen: "Des lois cruelles, arbitraires, im-périeuses pourront de même assassiner chaque siècle des millions d'individus, et nous, faibles et malheureux particuliers, nous ne pour-rions pas sacrifier un seul être à nos vengeances ou à nos caprices?" [59].

indispensable dans un gouvernement qui, parfaitement heureux comme le gouvernement républicain, doit nécessairement exciter la haine et la jalousie de tout ce qui l'entoure.

L'insurrection, pensaient ces sages législateurs, n'est point un état moral; il doit être pourtant l'état permanent d'une république; il serait donc aussi absurde que dangereux d'exiger que ceux qui doivent maintenir le perpétuel ébranlement immoral de la machine, fussent eux-mêmes des êtres très moraux, parce que l'état moral d'un homme est un état de paix et de tranquillité, au lieu que son état immoral est un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire dans laquelle il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre.

En síntesis: la insurrección permanente exige que la revolución se perpetúe en el crimen. El riesgo es, si no, consumirse en la pasividad generada por la instauración arbitraria de un estado moral contrario a la naturaleza. Para el Marqués, entonces, en la intención de Robespierre de hacer convivir virtud y revolución no solo hay una despreciable candidez, sino una contradicción teórica imposible de solucionar.

Conclusión

Hemos argumentado que la concepción de la naturaleza de Sade deconstruye la filosofía sobre la que se sostiene la política moralizante de Robespierre, tal como la analizamos a partir de algunos de sus discursos más importantes. Mientras este último reconoce el crimen como la piedra fundacional (y *excepcional*) de la Revolución, sin la cual es imposible alcanzar la libertad y la igualdad para los hombres, Sade manifiesta sus sospechas de

que el fracaso revolucionario está señalado por el no reconocimiento de la relación ontológica que existe entre la naturaleza y el crimen. Si bien el líder jacobino pretende reconstruir el edificio social sobre la virtud, justificando los crímenes como el producto de un estado de excepción, lo que ha hecho es desatar fuerzas que no pueden detenerse: el crimen no puede ser superado sino con el crimen.

Sade se convierte, así, en uno de los pensadores posteriores a los enfrentamientos religiosos del siglo XVI que, de acuerdo con lo señalado por Foucault, dejan de concebir a la guerra como un estado de excepción y la piensan “como relación social permanente y al mismo tiempo como sustrato insuprimible de todas las relaciones y de todas las instituciones de poder”. De acuerdo con esta perspectiva, la guerra no puede desaparecer porque “ha presidido el nacimiento de los Estados” [46-47]*.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX. 1969. *Dialéctica del Iluminismo*. Trad. Héctor Murena. Buenos Aires: Edición Sur.
- ANSART-DOURLEN, MICHÈLE. 1976. *Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau*. Lille: Université Lille III.
- BATAILLE, GEORGES. 2009. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens. Buenos Aires: Tusquets.
- BLANCHOT, MAURICE. 1967. *Sade y Lautréamont*. Trad. María Cerretani. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.
- CASSIRER, ERNEST. 1950. *Filosofía de la Ilustración*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- DU PLESSIX GRAY, FRANCINE. 1998. *Marqués de Sade*. Trad. Abel Debritto y Merce Diago. Barcelona, Bogotá, Buenos Aires: Vergara.
- EAGLETON, TERRY. 2006. *La estética como ideología*. Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.

* Inicio de evaluación: 19 set. 2014. Fecha de aceptación: 13 dic. 2014.

- ELIAS, NORBERT. 1987. *El proceso de civilización*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, MICHEL. 1996. *Genealogía del racismo*. Trad. Alfredo Tzeibel. La Plata: Editorial Altamira.
- FREUD, SIGMUND. 1998. "El porvenir de una ilusión" y "El malestar en la cultura". *Obras completas; tomo VIII*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HELLER, AGNÈS. 1978. *El hombre del Renacimiento*. Trad. J.F. Ivars y Antonio Prometeo Moya Barcelona: Península.
- HÉNAFF, MARCEL. 1998. "Naked Terror: Political Violence, Libertine Violence". *SubStance: reading violence*, 27, 2, Issue 86: 5-32.
- KLOSSOWSKY, PIERRE. 1970. *Sade mi prójimo*. Trad. Antonia Barreda Cueto. Buenos Aires: Sudamericana.
- LE BRUN, ANNIE. 2002. *De pronto un bloque de abismo, Sade*. Trad. Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.
- LEFORT, CLAUDE. 1988. *Democracy and political theory*. Oxford: Polity Press.
- MORO, TOMÁS. "Utopía". Bacon, Francis; Campanella, Tomás; Moro, Tomaso. *Utopías del Renacimiento*. Trad. Agustín Millares Carlo, Agustín Mateos, Margarita V. de Robles. México: Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 2000. *La voluntad de poder*. Trad. Aníbal Froufe. Madrid: Edaf.
- PETRARCA. 1978. "Mi secreto". *Obras: I. Prosa*. Madrid: Alfaguara.
- PAZ, MARIO. 1951. *The Romantic Agony*. London-New York-Toronto: Oxford UP.
- REVAULT D'ALLONNES, MYRIAM. 1978. "Rousseau et le Jacobinisme: pédagogie et politique". *Annales historiques de la Révolution française*. 584-607.
- ROBESPIERRE, MAXIMILIEN. 2005. *Por la felicidad y por la libertad: Discursos*. Ed. y selec. Yannick Bosc, Florence Gauthier y Sophie Wahnich. Trad. Joan Tafalla. Barcelona: El Viejo Topo.
- . 2009. *Discours par Maximilien Robespierre. 17 Avril 1792-27 Juillet 1794*. En línea: <<http://www.gutenberg.org/files/29887/29887-h/29887-h.htm#17940205>>.
- ROCHE, GEOFFREY. 2006. "Black sun: Bataille on Sade". *Janus Head*, 9, 1: 157-180.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES. 2002. *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. En línea: <<http://eet.pixelonline.org/files/etranslation/original/Rousseau%20J%20Discours%20sur.pdf>>.
- SADE. 1994. "Ideas sobre las novelas". *Los crímenes del amor*. Trad. Mauro Marino. Madrid: Akal.
- . 2003. *Justine, ou les malheurs de la vertu*. En línea: <http://www.dominiopublico.es/libros/S/Marques_de_Sade/.../pdf>.

- . 2010. *La philosophie dans le boudoir*. En línea: <http://classiques.uqac.ca/classiques/sade_marquis_de/sade_philo_dans_le_boudoir/sade_philosophie_boudoir_sp.pdf>.
- SCHMITT, CARL. 1999. *El concepto de lo político*. Trad. Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial.
- SOBOUL, ALBERT. 1964. *Historia de la Revolución Francesa*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- SPINOZA, BARUCH. 1954. "Traité Politique". *Œuvres complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard.

DOCUMENTO

ENTREVISTA AL POETA MENDOCINO

JORGE ENRIQUE RAMPONI

Edición crítica a cargo de Marta MARÍN

U. Nacional de Cuyo
martamarin@live.com.ar

Un acercamiento a Ramponi

Jorge Enrique Ramponi nació el 21 de agosto de 1907. Su padre fue Ángel Ramponi, agricultor; su madre, Herminia Morales, fue docente. Su infancia quedó impregnada del paisaje de su tierra natal: Lunlunta, una localidad del departamento de Maipú, en Mendoza, ubicada al margen del río homónimo. Es una zona vitivinícola y frutihortícola. Este paisaje parece haber influido en el poeta desde muy temprana edad, marca que queda en sus primeros versos. En una carta dirigida a Juan Pinto, en noviembre de 1962, le decía: “tuve una infancia saturada de efluvios vegetales: vides durazneros nogales, cosas que nunca olvido”. El matrimonio Ramponi tuvo otros hijos: Miguel Ángel, María Herminia y Eduardo. Jorge Enrique ejerció la docencia desde 1934 en la Academia Provincial de Bellas Artes, establecimiento en el que a partir de 1948 ocupó el cargo de director. El 23 de mayo de 1944 se casó con Rosa Stilerman, profesora de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. El matrimonio no tuvo hijos.

Ramponi tuvo una importante labor en el ámbito cultural mendocino. Fue jurado en numerosos concursos municipales y provinciales. Estuvo siempre vinculado a las artes plásticas y fue amigo y compañero de muchos artistas mendocinos de reconocido mérito.

En cuanto a su labor literaria, fue autor de *Preludios líricos* (1928), *Colores del júbilo* (1933), *Corazón terrestre-Maroma de tránsito y espuma (Anticipaciones)* (1935), *Piedra infinita* (1942) y *Los límites y el caos* (1972).

Falleció el 2 de noviembre de 1977, a los 70 años. En el acto de inhumación de sus restos, habló Américo Calí y allí lo caracterizó con las siguientes notas: “La piedra habló y cantó y elevó su coro duro bajo la luz de mando de este singular pastor, de este montañés de su casa, tan sedentario y tan solitario al que tal vez su autorreclusión le dio la fuerza necesaria para su destino de lenguaraz, de traductor de lo intraducible”.

En el diario *La Nación* del 8 de enero de 1978, Thomas Simpson escribió una nota titulada “Adiós a Ramponi”. Destaca: “era difícil quererlo aunque siempre lo he admirado”. Lo describe como orador y afirma: “no se conversaba con él porque con su tono de voz directamente parecía que recitaba salmos”.

En el Fondo Jorge Enrique Ramponi, adquirido por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en el año 2003, se conservan dos documentos que interesan: una entrevista anónima realizada al poeta y una carta de Ramponi dirigida a Antonio Di Benedetto, que no tiene fecha ni otros datos. La primera, cuya data y entrevistador se desconocen, podría haber sido producida alrededor de 1963¹, mientras se gestionaba la publicación de *Los límites y el caos*, último poemario de Ramponi. Esta obra era un proyecto de larga data,

¹ El anuncio, en la entrevista, de que han pasado treinta y cinco años desde la publicación de su primer libro, *Preludios líricos*, en 1928, permite suponer esta fecha.

que inicialmente recibió el nombre de *Los cantos del Denodado* –según se menciona en el texto que transcribimos– y que constituye la ejemplificación de su poética. En la entrevista hay indicios de que fue leída, seguramente, por radio: “Así lo habrán advertido los escuchas”. En la misiva, en cambio, se habla de un reportaje que Di Benedetto le habría solicitado para publicar en *Los Andes*. Sin embargo, los temas que le plantea el director del diario mendocino se asemejan a los de la entrevista conservada: la poética de Ramponi, su opinión respecto de la poesía americana y la creación poética. Por eso, conjeturamos que Di Benedetto podría haberle solicitado el texto leído por radio para publicarlo en el periódico, pero que el poeta finalmente no accedió porque no estaba conforme con su contenido.

Pautas de transcripción:

[]	texto reconstituido por omisión del autor
{ }	texto escrito en el interlineado superior
su	texto testado por el autor
ã	tilde tachada
por	la letra en negrita indica sobrescrito mecanográfico
<i>mi</i>	la letra bastardilla indica texto sobrescrito, manuscrito, en birome o en lápiz (negro o rojo).
##	tachones ilegibles
	separación de palabras indicada con lápiz
tesis, que	Ramponi suele omitir el espacio después de la coma; por cuestiones de diagramación, no respetamos esta práctica y agregamos los espacios necesarios
vis ta	respetamos los espacios que deja el autor
1	paginación puesta en lápiz

Documento 1

La entrevista abarca ocho folios de 22,7 x 35,2 cm, mecanografiados, escritos a simple faz, numerados con lápiz. Los subrayados están hechos con lápiz de color rojo. Es un texto corregido, al parecer, por el propio Ramponi; sus arreglos están en lápiz. No tiene datos, solo está mecanografiada con algunas correcciones con lapicera. Las hojas, que son ocho, está numeradas a mano. El tachado y lo sobreescrito es de Ramponi. En la transcripción conservamos la ortografía del autor.

1

Pregunta : Nos ~~###~~ interesaría ~~conocer su posición~~ {una auto-visión} retrospectiva ~~con respecto a su iniciación~~ {sobre los comienzos de su producción} literaria:¿ qué podría decirnos sobre el particular?

Respuesta: Bueno, han pasado treinta y cinco años desde la publicación de mi libro inicial, integrado por poemas escritos entre los 14 y 17 años. Sentimiento, ingenuidad, temas populares ,ritmos simples y espontáneos plasmados en una expresión que llamaré tradicional .- Sin embargo, en ese libro ya existía, en germen, creo, mis futuras ambiciones libertarias. No porque me fuera esquivo el don de la forma heredada {sino}, sino simplemente por un imperativo de mi espíritu, por_ que una necesidad natural de expansión buscaba cauces más libres y auténticos, que no desvirtuará n el sabor de mi caudal profundo.

Por la misma época en que apareció# “Preludios Líricos”, del que no conservo ningún ejemplar, acaso para que mi ternura pueda querer a la distancia esos versos primerizos, compuse mis primeros poemas no tradicionales. En 1929 apareció# ,editada por Gléizer, una especie de antología de la poética mendocina de ese

entonces : MEGAFONO. Su nombre provenía de la denominación de un grupo de escritores de espíritu y formas nuevas. Es “ film de la literatura mendocina de hoy”- subtítulo de la obra-, coronó una serie de acciones revolucionarias iniciadas, precisamente, con una revista oral . Es bueno dejar constancia de este hecho ,pues constituye una jalón muy importante de nuestra literatura que, con Megáfono, empezó a tener resonancia continental.

Pregunta: A propósito del **Movimiento Megáfono**, ¿qué datos puede darnos sobre su valor y repercusión ?

Resúesta: Creo que ese movimiento fué muy importante, por lo menos como toma de posiciones de una juventud consciente de sus deseos y propósitos. Fíjese que le hablo de los años 1928 y 29, época en que todavía eran muy escasas las expresiones verdaderamente nuevas, originales, entre nosotros y aun en américa . No se conocía ni a Vallejo ni a Neruda, por ejemplo. Residencia en la Tierra apareció en 1933 o 34, según creo. El grupo Megáfono inició su acción casi al mismo tiempo que el célebre “Martin Fierro” de Buenos Aires, apenas con 2 o 3 años de diferencia.

2

Los poetas y escritores jóvenes {de Mendoza} no parece que tengan la más remota idea de lo que significó# aquél movimiento, a pesar ### {de ser} los beneficiarios directos de aquella avanzada creadora. Cualquiera audacia es aceptada hoy abierta o tácitamente, porque el gusto estético está ya preparado para asimilar tales expresiones. Por otra parte Megáfono fué saludado por numerosos escritores argentinos y americanos con una

revelación, más extraordinaria aun por venir de una scapital de provincia .-

Pregunta: Su poema Piedra Infinita es para nosotros una alta voz raigal, de lo esencial del hombre. Ello nos induce a preguntarle qué opina sobre la poesía americana?

Respuesta : Creo que la poesía **americana** tiene un carácter y un tono inconfundibles ya señalado{s} por críticos de otras latitudes. Parece que lo fundamental de toda literatura verdaderamente americana y tal vez de todas las artes del continente, sea una gran fuerza dramática, cierto furor sagrado que no excluye, por otra parte, la ge{o}metría. Jean Cassou ha dicho que la lieteratura americana es “otra cosa” y la califica de “heteróclita y paroxismal”. . Por lo menos hay una dimensión y una intensidad tipicame nte americanas, como auténtica dimensión del hombre y su paisaje. De un modo o de|otro se vá integrando su totalidad {dinámica} tremenda, abrumadora en la obra de sus poetas más representativos. Pareee{ciera} que una voluntad poderosa se articula{ra}|aun por debajo de la intención de muchos espíritus ##### {propensos y} se llegara sin duda a la expresión que exige su potencial# terrestre y humano. Quiero decir que la dimensión geográfica, el carácter de nuestro continente, su color y su sabor profundo, se están expresando ya a través de ~~ls~~ {las} personalidades más alertas y mejor dotadas de estas latitudes. Hay ~~buen~~ {buenas} pruebas de ello en cualquier país del hemisferio ,respaldada por otra parte en antecedente de verdadera jerarquía .

3

####

Si, america, primitiva, mítica, cósmica, idólatra, contradictoria, terrible y magnifica es nuestro origen, nuestro destino y nuestra razón de ser. Y {q}uien la traiciona en su expresión, por cobardía,, por comodidad u otras causas, se traiciona a sí mismo, fugitivo de su verdad, descastado y lamentable .

Pregunta: Cree Ud que puede hablarse de una poesía argentina definida y definidora que, de algún modo, integre y enriquezca la poesía americana ?

Respuesta: Me parece que en un panorama estricto de la poesía verdaderamente americana moderna, pocas son las voces argentinas que alcanzarían el volumen ,el temple y la resonancia necesarias para integrar dignamente el coro,. Nuestra literatura, en general, está por demás subordinada a los dictados estéticos europeos, salva{o} las excepciones singulares, que desde luego existen. Me parece que se busca una falsa universalidad acatando los módulos en boga en las capitales del viejo continente. De ahí que todavía seamos generalmente tributarios más o menos impersonales de una cultura que si bien nos corresponde de modo indirecto, no es nuestra sustancialmente .-

Pareciera que para muchos escritores y poetas argentinos el haber nacido en un lugar de américa no significa ninguna situación singular, de la que se derivan múltiples consecuencias, algunas fundamentales.

Escribir “aquí y ahora” exige, entre otras cosas, tomar conciencia de un hecho sin duda dramático pero real e inevitable. Querer abjurar de él es como renegar de los vínculos vitales, de los padres, de los antecesores. Hay

que atreverse a ser lo que se es con todos los riesgos y posibilidades que eso implica. Lo universal es una categoría que puede lograrse sin desdecirse del fundamento básico de existir y ser argentino y también americano. De lo contrario habrá que admitir la inexistencia del ser nacional o al menos reconocer su hibridismo insanable, ~~por ahora~~ al menos por ahora

4

Pregunta: Nos interesaría conocer su opinión sobre la[s] expresiones del arte en Mendoza : ¿qué podría decirnos sobre ese tema?

Respuesta: Creo que **Mendoza** tiene un amplio destino que cumplir en el campo de las artes y las letras. Ya ha dado pruebas evidentes de su{s} posibilidades a través de algunos artistas y escritores cuyo prestigio ha sobrepasado ~~hace tiempo~~ los límites ~~provinciales~~ {provinciales} ~~y aun los del país~~ {y nacionales}.

~~Creo que~~ Es indudable que nuestra provincia tiene una característica señalada dentro de la ~~característica~~ fisonomía cultural del país. Escritores, poetas y plásticos trabajan con una perseverancia y fervor constantes, que han dado frutos de evidente calidad en los último[s] tiempos . Las expresiones múltiples de la plástica han sido sedimentadas por los primeros forjadores locales, a los que se sumaron artistas valiosos hoy radicados en nuestro medio.

Existe, por otra parte, una inquietud auténtica en los jóvenes que se traduce en una actividad continua y valiosa, advirtiéndose un término medio plausible y una calidad evidente en la obra de los mejor dotados.

Pregunta: A manera de síntesis deseáramos algunos de sus conceptos sobre la poesía .

Respuesta: Mis ideas básicas sobre ~~poesia~~ poesía han sido expuestas en diversas oportunidades, sobre todo, fundamentalmente, en el Credo Poético y en los Oráculos del Canto, trabajos leídos hace tiempo en la Universidad de Cuyo y en la Sociedad Argentina de Escritores, en Buenos Aires.

Pregunta: Desearíamos que ~~repita~~ {glosara o recordara} algunos de esos conceptos, por ejemplo los relacionados con el im{p}úlso creador .-

Respuesta: He dicho que creo que el poeta auténtico, el poeta signado por la fatalidad de# serlo, tiene el talento de la emotividad, la inteligencia del sentimiento, por eso huye de la sistematización y abomina el canon lógico común. ~~Cuando~~ Su expresión corresponde a una verdad de otro orden , como la fe religiosa . Cuando la furia sagrada lo acomete, no es por el

5

lenguaje friamente razonado ,por una coplamiento de palabras de signo intelectual ,como puede expresar la temperatura, la tensión sobrenormal de su ser. Podría sangrar su cato hasta extarar el ~~concepto~~ carozo conceptual estricto, descarnando el pensamiento, el hueso último de su estructura. Pero eso sería como secar la fluencia auténtica del Canto, matar precisamente lo genuino del estado poético.

PREGUNTA.- ¿Puede hablarse de un estado de fe en quien crea poesía?

RESPUESTA:-

En plenitud de verdad, el creador auténtico de poesía es una trasmisor del arrebató que lo posee y encarna en su voz una

versión del propio oráculo, despierto en el momento de las fulguraciones mágicas que electrizan su ser. Ya lo ha dicho el propio poeta cuyo testimonio hay que creer, por que, cantando , es criatura en estado de fe.:

Giro a mi alrededor, aleteando en mí mismo,
oyéndome el enigma:
soy el crédulo, el penitente puro de la esfinge que
/emano cuando

canto.

He aquí el estado poético antes de la palabra, o mejor amabos a la vez, simultáneos. Una dinámica del verbo encarnándose en la cabal sintaxis del enigma poético, capaz de convencer por su sola música sagrada. La sensibilidad sacudida en el trance alucinatorio suele hacer trepidar la gramática violentada por el ser, expresándose.

Si entusiasmos significa algo así como albergar el fuego de los dioses en el cuerpo, el estado de poesía es una presencia sobrenormal, por cuanto es un dilatarse del espíritu en su anillo de tierra .

PREGUNTA: - ¿Podría hablarse de un germen de revelación?

RESPUESTA:-

Yo no concibo el trance poético sin el temblor religioso del que, en el instante del llamado, escucha sacudir sus órganos sensibles. Porque el propio poeta auténtico asiste a la revelación del verso que asciende desde lo más secreto , desde lo más profundo, desde lo marino de su entraña diríamos, visibles aun las raigambres, las humedades, los temblores de la matriz, de la cual ha sido arrebatado por el raptó, por el sortilegio .

6

He aquí entonces que si el estado ~~poético~~ de p[ro]fesía es un tono excepcional de la materia humana elevada por extraña tensión al alto nivel del Canto, la expresión de ese estado no puede ~~ser dictada~~ ni debe ser dictada desde fuera. El manantial toma la forma que {necesita} la fluencia del propio géiser y el poeta no es sino el cauce vertical que lo asciende en palabras justas probadas en la acústica fiel de su corazón .

PREGUNTA: - ¿Surge, entonces, la presencia de la intensidad y de la profundidad?

RESPUESTA: -

La intensidad es un principio básico del arte, como lo es la profundidad. Cuando en el acto misterioso del canto se logra la confluencia de ambos términos, el poeta conquista zonas de muy difícil acceso, zonas que él penetra por un lampo de su intuición creadora, por un destello fulmíneo y palpitante de su espíritu, de su corazón iluminado.

PREGUNTA: ¿Podría hablarse de un estado de arrobamiento, de éxtasis en el poeta?

RESPUESTA.-

Solamente aquél que avezó su corazón en la hazaña del verbo; el que por un largo ejercicio de tensiones logró afinar hasta el último temple la acústica de su alma; el que vive como en éxtasis a la espera de la ~~mano~~ {mano} trascendente que ha de pulsarlo, insomne en el sueño de la vigilia y en la vigilia del sueño; ése, el desvelado entre clavijas dulces y crueles, vivo hasta el delirio en su caja de huesos, tenso hasta sonar su temple solo; ese ,cuyo corazón asistido puede tañers_e a señas como un instrumento ~~mágico~~ {mítico}: una vez, un instante supremo, podrá volver imagen, anclar en

palabras la esencia misteriosa con la naturalidad de un hecho mágico que nos dejará anonadados para siempre.

Obra un espíritu íntegro iluminado por la fe de su evidencia, el instante de pasión trascendental que consuma, al inscribirnos en su círculo infinito aunque concluso en sí mismo, nos hará la donación de una esencia inmortal incógnita apresada por el verbo .-

7

Hablo de un hecho ideal, pero que podría tener algunos ilustres ejemplos, imposibles de citar en una charla de este tipo .-

PREGUNTA:

¿Debe haber o no una motivación inédita?

RESPUESTA: -

Se ha dicho que la poesía es la heroína de la filosofía (Novalis). No se {de} qué modo podría cumplirse tan riesgoso enunciado sino a partir de los verdaderos estados de intuición, de los luminosos raptos poéticos, cuando el espíritu parte a la conquista de comarcas inexploradas e inexplorables a no ser a favor del acto heroico ,audaz, de afrontar lo desconocido. Pero habría que agregar que la calidad de una obra poética no es consecuencia de una motivación inédita. Pues si es verdad que un tema nuevo puede contener en potencia infinitas posibilidades de ~~poésias~~ poesía, ésta no se logra sino por el poderoso conjuro del creador auténtico, merced a sus poderes intrínsecos, a su capacidad de hallazgos, a su don de alumbramiento expresional.

Por lo demás el verdadero creador sabe descubrir en lo habitual lo inaudito y lo trascendente. Todo es enigma a su alrededor, todo es inédito ~~porque~~, por que lo inédito, lo enigmático es él, lo irreveado su propio espíritu. Si antes alguien hubiera expresado cabalmente su incógnita, él enmudecería, ya sin destino, ano{na}dado .

PREGUNTA.- ¿El mundo exterior, pone su parte en el proceso creativo?

RESPUESTA:-

~~Por lo demás~~ {L}os descubrimiento[s] verdaderos, los impacto{s} poéticos suelen producirse a favor de un anonadamiento elemental ante las cosas del mundo. Iluminado del amor que le aguza el corazón en el estado de canto, cuando alguna gran mirada le ~~ordea~~ {rodea} y ayuda en su proeza, puede sacar a la luz lo imprevisible, lo insólito, de la ex{n}traña de lo cotidiano. Aun lo más agotado por el hábito tiene porvenir en su corazón, en su lenguaje, que puede ir desde el baluceo abierto en la espiral del asombro a la ecuación más perfecta y cerrada en sí misma.

8

Ahora bien, en lucha con su propia impotencia por manifestarse el hombre poeta adquiere o no el idioma que lo exprese cabalmente. Y el día que éste traduce de un modo certero el tono de su espíritu, los poderes de su corazón, ese día ha conquistado su técnica expresiva. Digo la suya porque hay tantas como individualidades creadora{s} existan.

PREGUNTA: - Muy bien: sus respuestas penetran hondo. Así lo habrán advertido los escuchas. ¿Nos perdona una última pregunta? ¿A su juicio pueden influir lo biológico y lo racional en la creación poética?

RESPUESTA:

No hay ~~pues~~ leyes físicas preestablecidas que puedan imponerse a la manifestación de un espíritu original: ellas están determinadas por la propia biología del poeta, la frecuencia mental, el temple, el poder tónico del instrumento de cada hombre-ser-de-poesía .- Así, poema pleno no puede ser perfección mecánica de lenguaje, ni solución aritmética resuelta a partir de un planteo racional estricto. El es, sin duda, un todo vivo, suma con m pleja de sus partes que tienden, todas y cada una, hacia el espíritu unificador que les insufla aliento, del cual reciben su impulso, su razón de ser.

Documento 2

La carta es un folio de 34 x 22 cm, mecanografiado, sin firma. Contiene una corrección con birome (que señalamos con negrita).

ESTIMADO DI BENEDETTO:

He estado meditando estos días sobre el reportaje y he llegado a la conclusión de que [es] incompleto y poco apto para mayorías. Creo que es demasiado polémico pues fija una posición agudamente individual, acaso muy arbitraria. Yo he postergado la publi[ca]ción del Credo Poético hasta tanto pueda dar a luz los Cantos del Denodado, que serán la ejemplificación del punto de vista sustentado en dicha tesis, que por otra parte es fruto de una larga experiencia personal. Canal Feijóo, después de escuchar ese Credo como prólogo de algunos poemas del libro citado, opinaba que ese texto debía preceder o servir de introducción a la obra. De ese modo, decía, ~~{él}~~ **sumi** poesía se hace mucho más comprensible. - Por todo ello quisiera rogarle que me liberara por esta vez de contestar los interrogantes planteados. Le sugeriría que fuera otro el poeta rep[or]teado. Acaso Sola Gonzalez, por su doble **condición** de creador de poesía y profesor de literatura, sería el más indicado para dilucidar periodísticamente la cuestión. Yo preferiría por ahora guardar silencio. Creo que Ud. me interpretará debidamente y dispondrá suspender la publicación de mis respuesta[s] hasta mejor oportunidad, la que tal vez se presente pronto .-

Suyo afmo.

RESEÑAS

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial. 272 pp.

Con tres epígrafes absolutamente indiciales de todo un linaje teórico y crítico, Georges Didi-Huberman abre el libro, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, que se presenta como el resultado de un derrotero escriturario iniciado en el año 2006, según se declara en la nota bibliográfica final. Franz Kafka, Walter Benjamin y Maurice Blanchot son los portales de entrada a un texto que, como sus mismos epígrafes enuncian, trata de la “búsqueda de personajes secundarios”, de “honrar la memoria de los que no tienen nombre” y de mostrar “la exterioridad de ser”.

El libro analiza los modos en que se han expuesto histórica y estéticamente a los pueblos. El pensamiento lúcido y punzante de Didi-Huberman se despliega, como ya nos tiene acostumbrados, a partir de una red heterogénea de productos artísticos que sostienen sus razonamientos: la fotografía de Walker Evans, August Sander y Philippe Bazin; la poesía de Francois Villon, Victor Hugo y Baudelaire; la pintura de Rembrandt, Goya o Gustave Coubert; y el cine desde su nacimiento pasando por Eisenstein, Rossellini y Pier Paolo Pasolini. Asimismo, su autor establece diálogos con otras líneas de pensamiento en sintonía con sus hipótesis y aseveraciones desde Walter Benjamin, hasta Hannah Arendt, Aby Warburg, Erich Auerbach, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Georges Bataille, entre muchos otros.

Pueblos expuestos, pueblos figurantes, es una imprescindible intervención del pensamiento contemporáneo acerca de una

paradoja: por un lado, la creencia de que la exposición es visibilidad (y más aún en esta era de la hiper-visibilidad e hiper-comunicación tecnológica); por otro, la exposición como calidad de representación en tanto la exposición de los pueblos responde al triunfo de las democracias y, por último, exposición como amenaza y peligro: pueblos expuestos a desaparecer.

Cuando la exposición y figuración de los pueblos del presente adquiere el modo de una puesta en espectáculo o una exacerbación de su mostración, Didi-Huberman habla de *sobreexposición*. Al contrario, la no mostración, censura, permanencia en la sombra o desaparición de los pueblos, es definida por el filósofo como *subexposición*. Tanto la *sobre* como la *sub* exposición se constituyen en representaciones del *aparecer* o *hacer aparecer* como formas de resistencia, resistencia que Hannah Arendt reclamaba en la lengua: resistir en la lengua, la lengua resistente. Didi-Huberman evoca y convoca reiteradamente mucho del pensamiento de Arendt actualizando su vigencia en el contexto contemporáneo. Ciertos hombres y ciertas mujeres se singularizan en el ejercicio del arte, del pensamiento, de la historia o de la política, nos dice, al hacer de los rostros, las multiplicidades, las diferencias y los intervalos (tipologías de Arendt) su propia inquietud de *humanitas*. El arte (la fotografía, la pintura, el cine, la poesía, es decir, los objetos de los que él se ocupa en el libro) logra o sigue funcionando como el mecanismo o las estrategias para la aparición de *parcelas de humanidad* en un mundo caracterizado por el régimen de la inhumanidad. Que el arte recupere parcelas de humanidad es lo que en otros términos la misma Arendt reclamaba cuando hablaba de la política de la piedad, o Derrida, con sus políticas de la amistad. El problema para estas políticas del arte radica en “¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derecho, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de los que

no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?" [30]. El relevamiento de los espacios o lugares de la sobre o sub exposición respondería a un encuadre general o más amplio, en tanto que las poéticas del detalle, son una alternativa para estos montajes de restauración de parcelas de humanidad. Algo así, como diagramar series de 'casos' o 'detalles' (los rostros de recién nacidos y de ancianos de las fotografías de Bazin, por ejemplo) que adquieren el valor de rostros de la humanidad. Las masas expuestas y a la vez las masas espectadoras, el lirismo poético de la belleza del pueblo en Victor Hugo o Baudelaire, la multitud como *pathos* o supervivencia son los objetos del archivo donde la mirada, como siempre en Didi-Huberman, adquiere el protagonismo en la voluntad de asignar sentido.

El cine le permite al filósofo, introducirnos en una disquisición propia del código, es decir, la distinción entre 'figuras actorales' y 'figurantes' como aquellos personajes sin atributo, sin historia, sin identidad, los no actores como postula la definición semiológica e institucional del lenguaje cinematográfico hegemónico. Figurantes o extras, en una versión más llana, figuran no actúan, no están singularizados se constituyen en papeles sin relieve o papeles puramente decorativos. Eisenstein, pero no sólo él, sino todos los cineastas bajo su linaje (Pudovkin, Fritz Lang, Karl Grune, Jean Renoir, entre otros) hacen de los figurantes los cuerpos protagonistas de sus films revirtiendo la lógica del código del cine hollywoodense para garantizar, como lo han hecho en el teatro Bertolt Brecht y Antonin Artaud, lo esencial de la misión del actor, la de figurar. En el análisis que Didi-Huberman hace de *Strómboli* de Roberto Rosellini o *de Accattone* o *La ricotta* de Pasolini hay una amalgama entre actor y figurante que convoca una parcela de humanidad real. Real que no es realismo y menos aún, realismo social etiqueta conceptual con que muchas veces se ha

caracterizado y encauzado la producción de estos cineastas para explicarla. Didi-Huberman halla en la necesidad de vuelta a lo real de un cine semejante, no una obligación moral ni ideológica de retorno a una necesidad de realismo social, sino la exploración de una poética que se constituye en una etnografía de la alteridad. Cuerpos expuestos en su dolor, en su lenguaje desarticulado, en su silencio, en su maquinización, en su sumisión, en su violencia, muestran los gestos que la sociedad ha perdido y a la vez, son el registro de la pérdida. El itinerario que el libro propone por la fotografía, la pintura, la poesía, el teatro y el cine diseñan un territorio de parcelas de humanidad, a la vez que funciona en la exposición sin fin de los pueblos, “entre la amenaza de desaparecer y la vital necesidad de aparecer pese a todo”. Objetivo teórico y crítico que además podemos leer en otros textos de Didi-Huberman: *Lo que vemos lo que nos mira* o, valga la redundancia, en *Imágenes pese a todo*.

MARCELA ARPES

U. Nacional de la Patagonia Austral

GUILLOT, ANA. 2014. *Buscando el final feliz: Hacia una nueva lectura de los cuentos maravillosos*. Buenos Aires: Nuevo Extremo. 541 pp.

Con esta publicación, la escritora Ana Guillot expande su obra más allá de la voz fresca e intuitiva que nos brindara su lírica en *La orilla familiar* (2009), y más allá de la ficción mágica que representa *Chacana* (2012). Esta vez la escritura nos adentra, de lleno, en una ensayística de corte interdisciplinar, marcando nuevos caminos en el estudio de los cuentos maravillosos. Una categoría literaria aparentemente humilde y familiar, arraigada

en el folclore de los relatos infantiles de hadas, por ejemplo, emerge aquí como un poderoso espejo de motivos, obsesiones y sueños del inconsciente colectivo.

Los protagonistas de los cuentos de hadas y de los relatos maravillosos nos adentran con Guillot en diferentes estratos de la conciencia. Emprendemos, por tanto, un viaje que va recorriendo símbolos que dibujen encrucijadas, misterios, encuentros y, en última instancia, revelaciones de la mente humana. La interpretación simbólica del relato maravilloso –ya sea dentro de un marco bíblico, de la magia folclórica del relato infantil, o dentro de un marco mitológico– va perfilando una imagen que nos instala en los arcanos de la psique.

“Los cuentos maravillosos son un enorme reservorio, generoso y agradecido si nos decidimos visitarlo”, comenta Guillot al principio de su estudio [15]. Son un compendio de motivos, fraguados en la infancia, con el que los lectores se identificarán: “Desde niños viajamos o jugamos a viajar, inventamos historias, nos instalamos como héroes o heroínas de un relato, sin sospechar que en realidad estamos ya elaborando el más fantástico de los itinerarios, ése que nos definirá como aquel que finalmente elijamos ser” [20].

Tras un análisis penetrante de símbolos, incurre aquí la crítica literaria en un fascinante viaje por los derroteros de la psicología profunda. Aplicado a una mitología que traspasa fronteras geográficas y cronológicas, el análisis literario va desplegando aquí una imagen reveladora, un mapa de encuentros y semejanzas donde se dibuja progresivamente la psique humana. Dada su visión panorámica, estamos ante un estudio ambicioso, pero si consideramos su carácter innovador veremos que se trata de un proyecto tan necesario como estimulante.

La incursión esotérica en paralelismos narrativos ilustrados por la numerología, el Tarot, la astrología, la Cábala, la mitología griega/egipcia/hindú/azteca es, dentro de la crítica literaria, provocativa y fascinante. Ana Guillot está decidida a romper moldes anquilosados y acceder, en última instancia, a parajes que nos conducen una vez más a la máxima delfica: “Conócete a ti mismo”.

Conocer los personajes del relato maravilloso nos lleva a descubrir, según este estudio, que “no siempre somos la princesa y/o el príncipe, sino que también habitan en nosotros la madrastra o la Bestia, las hermanastras, el ogro, la bruja o brujo y hasta el mismísimo narrador, porque... ¿Quién, sino nosotros mismos, escribe nuestro propio libreto?” [37].

Por un lado, esta obra da clara muestra de la inspiración que tanto Carl Jung como Joseph Campbell están ejerciendo en los estudios humanísticos, como se aprecia en la selección bibliográfica de *Buscando el final feliz*. Guillot se une a la lista de investigadores que siguen tal inspiración. No cabe duda. Por ello emprende con entusiasmo un esbozo comparativo de mitos y símbolos que se esparcen a lo largo de siglos y geografías. Volcando esta vez su interés en la crítica literaria, nos invita Guillot en esta obra a discernir el papel que el destino juega en la vida del héroe frente a su albedrío. Para ello, decide sondear en el relato maravilloso –sin falta de erudición y clarividencia, por cierto– el mundo de los arquetipos reflejados en las múltiples caras de los héroes. Y en este sentido Guillot contagia al lector, con vivaz destreza, su fascinación.

Por otro lado, como aborda explícitamente el capítulo 4 “Estructura de los cuentos”, Guillot adopta en su crítica las pautas estructurales que presenta la obra de Vladimir Propp. De esta manera el análisis de cuentos aquí propuesto sigue las funciones asignadas por este crítico y van siendo aplicadas a

diferentes relatos en los capítulos siguientes. Cuentos como “Blancanieves”, “La Bella y la Bestia”, “Barba Azul”, “Pinocho”, “La Sirenita”, “Aladino”, “Alí Babá y los cuarenta ladrones”, “La bella durmiente” y “Cenicienta”, entre otros, desfilan por el estudio simbólico de Ana Guillot cobrando lucidez en un entramado de vida y muerte. Al fin y al cabo el relato se adentra en el interior del lector: “Eros y Tánatos –concluye Ana Guillot– no son un invento, coexisten en nosotros día a día. Y, según el instante y/o la época, la edad, las vicisitudes que estamos atravesando, una gana sobre la otra. No podemos suprimir a ninguna de las dos: ambas nos configuran” [529].

No cabe duda de que el presente estudio será muy valioso en centros universitarios. También será un complemento útil para los investigadores que trabajan en la crítica literaria de cuentos maravillosos. Pero la lucidez y el atractivo de esta obra sobrepasan el mundo estrictamente académico; de hecho, los lectores encontrarán en estas páginas llenas de vida, no ya el recuerdo de su infancia, sino también esbozos de su propia imagen.

MARINA MARTÍN

St. John's University, MN (USA)

CORONA MARTÍNEZ, CECILIA, comp. 2013. *Mapas de la heterodoxia en la literatura argentina*. Córdoba: Babel. 181 pp.¹

Consecuente con su origen académico, *Mapas de la heterodoxia* pendula en la articulación de una dimensión teórica y el análisis de textos literarios y, en su composición

¹ Los trabajos presentados en este libro han sido elaborados por los integrantes en los proyectos de investigación “Sincretismos: ciencia y religión en la literatura argentina (1870-1920)” y “Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina (1870-1930)”, desarrollados entre los años 2006 y 2009.

resulta central la noción de “heterodoxia” que, como señalan los autores, supone separación o diferencia respecto a una ortodoxia o doctrina que opera como dominante y hegemónica. En este sentido, se hace altamente comprensible que, más allá del ya diseñado mapa de la literatura argentina (que funciona como canon), los autores de este libro vayan en busca de voces alternativas, borradas o silenciadas para darles una nueva oportunidad de ser escuchadas y desplieguen en estas páginas una dimensión otra de la literatura argentina. Esta distribución en el campo literario nacional que supone un tácito ejercicio de poder de fuerzas diferentes es al cual este texto busca hacer resistencia, para proponer un diálogo con lo hegemónico, un diálogo que conlleva necesarias demandas de reconocimiento.

El punto de arranque del libro aparece como un gesto libertario y heterodoxo, al practicar un uso disidente de términos consagrados dentro del discurso religioso: heterodoxias y sincretismos y, entonces, hacer estallar, expandir el campo semántico y reinventarles un sentido en otro contexto, donde se los hace jugar en función de particulares interpelaciones de lectura, en otras condiciones de intercambio, y finalmente, en una franca actitud de profanación de sus significados, proponer “heterodoxia y sincretismo” como categorías de análisis de textos literarios.

Sin embargo, lejos de ser este un gesto temerario es el de una calculada audacia protagonizada por un equipo de investigación que lleva años probando una herramienta teórico-metodológica –libro anterior que abarca período 1870-1920–, y que ahora, en la misma lógica de continuidad y cuidado académico que imprimen a sus trabajos, dan conocer los réditos de su esfuerzo en este libro.

Cada página del texto reafirma el acto de audacia, bien por la elección de obras, autores, o temas poco indagados y

conocidos, o bien por el enfoque diferente en obras de autores canónicos. Cada página reafirma el gesto de animarse a leer de otro modo lo ya leído por otros, lo ya definido y caracterizado por la crítica, de animarse a salir de la letra dictada por la bibliografía consagrada.

El libro es una invitación a dejar el mapa previsto y dejarnos orientar por caminos no andados, arrojarnos a campo abierto, a un espacio desierto, donde se inauguran caminos, para visibilizar desde otra perspectiva lo que permaneció oculto o en secreto, lo que quedó detrás de escena, o detrás de los protagonistas en el escenario de la literatura argentina. Este libro es por varias razones una herejía y, al mismo tiempo, un acto de rescate de obras, ideas, en definitiva, de hombres invisibles de la historia, protagonistas anónimos de una guerra silenciosa.

En el capítulo titulado “Postas heterodoxas en la literatura de fronteras”, Andrea Bocco abre un espacio de mostración al otro nativo negado en la “literatura de frontera”: revisa la versión oficial y la heterodoxa del espacio del desierto y su hombre; y abre así la posibilidad de dar lugar a una discusión que tal vez nunca se diera, entre las voces de Estanislao Ceballos, Santiago Avendaño, Lucio V. Mansilla, o Manuel Baigorria, entre otros, e incluso, integra al intercambio de ideas, textos contemporáneos: es el caso de novela de Daila Prado, *La cicatriz* (2008). Su estudio reafirma que las voces oficiales configuran en el siglo XIX al “desierto” como el escenario bárbaro, deshabitado de humanidad, en una evidente estrategia de legitimación de un específico programa político de civilización sobre el territorio. Andrea Bocco, y luego Hina Ponce, nos invitan a transitar por un terreno desconocido, “Tierra Adentro”, para ver qué hay del otro lado de la frontera, a incursionar por letras que crean en su despliegue espacios de

diferenciación y deconstruyen la tradicional y dominante idea del desierto.

Hina Ponce en “Ramón Lista y la crítica al modelo civilizador” se hace eco de otro escritor casi desconocido para hacer escuchar su crítica al modelo y proponer al texto como una práctica discursiva polémica. Al sumar otras voces al diálogo, la operación de contrapunto se traduce en una reivindicación del espacio del “desierto”, que al enfatizar en diferencias y variantes borradas devuelven una realidad cultural plural, diversa e intencionalmente desconocida. Los textos propuestos por las autoras evocan al lector la tradicional caracterización del espacio y el hombre americano en el momento inicial de las letras criollas en el siglo XIX. Cuando también era necesario insistir una y otra vez en las bondades del clima y el suelo americano para negar la imputación de América como espacio de vicios y pecados, negar las capacidades degeneradoras del ambiente natural en el carácter de los seres vivos. Cuando escritores tan poco estudiados o desconocidos hace veinte años atrás, como Sigüenza y Góngora, Espinosa Medrano (Lunarejo), Dominguez Camargo y hasta Sor Juana —en aspectos poco conocidos de su obra— alegaban a favor del criollo, que como el indio del siglo XIX, reclamaban su reconocimiento social y su derecho a ser integrado en el proyecto colectivo. La gravedad del hecho se intensifica cuando el sujeto de exclusión y subestimación es uno de ese “nosotros” apelado por Martí en *Nuestra América*, doscientos años después.

En “El pensamiento anarquista en la literatura argentina: científicos, gauchos y ‘pilletes’ callejeros”, Cecilia Corona Martínez, curiosa de textos poco canónicos, de escasa atención académica, lo hetero o fuera de la norma queda centrado en una literatura que atiende al “que piensa de otro modo”: los intelectuales anarquistas. La autora analiza textos en que asistimos a la instrumentalización del saber científico para la

construcción del nuevo orden como los *Cuentos de América* (1913), de Alejandro Sux, donde el concepto de barbarie no se asocia a un espacio o a una raza, sino que define la conducta humana conforme al pensamiento evolucionista de Spencer. El ideario anarquista en diálogo polémico con voces nacionalistas, nativistas devuelven como señala Cecilia Corona Martínez configuraciones antagónicas del gaucho: héroe épico rebelde Leopoldo Lugones o bárbaro primitivo como lo caracteriza Alejandro Sux por los mismos años. Dos miradas enfrentadas que con distintos fundamentos coinciden en consolidar la figura del gaucho como representativo de la nacionalidad. Se reconoce en las novelas de autores anarquistas construcciones semánticamente antagónicas de tipos urbanos marginales; sin embargo, se rescata en ellas una común posición reivindicatoria de subjetividades excluidas, discriminadas o víctimas de injusticias sociales. Así Sujetos invisibilizados, desplazados al margen del espacio urbano por la misma maquinaria moderna cosmopolita que los genera, son rescatados y traídos al centro de la escena por intelectuales anarquistas en sus textos. A la vez, autores, obras y sujetos son salvados del olvido en la operación crítica de Cecilia Corona Martínez, quien nos hace detener en un discurso antihegemónico, arduamente combatido por el Estado y sus instituciones, el discurso de una minoría intelectual que piensa distinto y, entonces, advertir en nuestra literatura la continuidad de su función de reclamo y alegato por el respeto e integración de todos los miembros del cuerpo social.

En el trabajo de Cristina Minhondo, “Heterodoxias en los Ortodoxos. Autores argentinos de 1870 y 1880”, asistimos a una operación de desvelamiento de líneas o rasgos “heterodoxos” en obras de autores consagrados, a los cuales se les ha reconocido una posición de centralidad o de referentes en el campo literario en que han actuado. La autora busca

fisuras en la supuesta uniformidad de discursos en código estético del realismo, se detiene textos canónicos del período de 1870 y 1880, como los de: Miguel Cané y Eduardo Wilde, para considerar la presencia de saberes alternativos al paradigma imperante científico-positivista y, en consecuencia, otras propuestas estéticas. Minhondo pone en evidencia novedosas formas de relación del hombre con el medio que construyen subjetividades diferentes; reafirma la presencia de una indagación por medio del arte de dimensiones ocultas o secretas de la realidad, zonas a las difícilmente se accede por medio de la actividad racional. En definitiva, asistimos a un rastreo dentro de los textos en busca de toda huella de heterogeneidad para delatarla y ponderar su producción de sentido en el contexto de emergencia.

“En busca de una identidad perdida. La (re)construcción de un pasado compartido en *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti y *Mis memorias* de Lucio V. Mansilla” se titula el trabajo en que Federico Albornoz va en busca de hechos olvidados y rescatados por la escritura a la memoria colectiva, a través del discurso autobiográfico. En los textos de Juana Manuela Gorriti y Lucio V. Mansilla se aprecian varios desafíos, entre ellos, el de construir un discurso identitario que alcance dimensiones colectivas en el grupo de pertenencia. Pero sobre todo, Federico Albornoz enfatiza el hecho de que ambos autores devuelven en la reconstrucción sus recuerdos y anécdotas personales, episodios de la historia nacional e instauran así otra “versión de la historia”. Lo otro en este trabajo es lo silenciado o borrado por la historia oficial, la verdad ocultada en discursos precedentes. Así el pasado exiliado de la versión histórica hegemónica queda redimido del olvido y resulta resemantizado en el presente en la operación crítica de Albornoz que repite el gesto de rescate del acontecimiento para la memoria colectiva.

Javier Mercado escribe “Felicidad y otredad en la metafísica marechaliana”, donde lee la propuesta estético-metafísica de Leopoldo Marechal a la luz de la tradición perenne. Lo que incluye tradiciones escolásticas pero también esotéricas. Su trabajo en el cruce de las categorías “lo hetero” y “lo sincrético” abre un espacio en que se articulan: misterio, teología, filosofía, estética, ética. Un planteo donde se cruzan conceptos religioso-metafísicos propios de doctrina católica, de teología y filosofía escolástica y otros extraños para la mentalidad occidental; por momentos asistimos a la emergencia de postulados de doctrinas esotéricas, otras a principios presocráticos, neoplatónicos, o bien a enunciados que provienen del mundo clásico antiguo o del Renacimiento. Mercado investiga y revela el rumbo tan poco ortodoxo de la búsqueda planteada por Marechal en sus escritos en los que nos propone indagar en el secreto esplendor, en esa dimensión desconocida y secreta para escuchar lo otro que somos, también, nosotros.

Por su parte, Lucía Caminada Rossetti en “Julio Cortázar, entre fotografías y performance” bucea en las interzonas y heterodoxias en la literatura argentina, en los cruces del discurso literario con el religioso, lo social o lo científico; de Literatura, performance y fotografía en textos de un autor consagrado como Julio Cortázar. Y se sirve de recursos teóricos que provienen de distintos campos disciplinares y ámbitos artísticos diferentes: artes visuales, la fotografía y el teatro. Para desde allí hacer su apuesta de una lectura heterodoxa de algunas obras menores del escritor argentino.

Marina Franchini, en el capítulo que lleva por título “Salvadora Medina y el Anarquismo”, parte de este inquietante sintagma, que aparece al menos por momentos concentrar una paradoja inexplicable desde la historia personal de la escritora y, a partir de allí, propone el recorrido por la laberíntica militancia de

Salvadora Medina. Desde su juventud anarquista y luego feminista, articulada a su práctica de escritura: discursos políticos, literarios; para dar cuenta, en definitiva, de la construcción en sus escritos de un yo bastante distante del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas del siglo XX. Desde el espacio social, su figura también emerge como referente singular: primero anarquista luego empresaria, mujer que goza de poder económico y prestigio social y reconocimiento como intelectual y a la vez de fama contradictoria en lo ideológico y liberal en temas de código moral, lo que para Marina Franchini vuelve explicable la marginal circulación de su obra literaria, tan “hetero” y disímil que solo emerge en las fisuras del dominio hegemónico.

Pablo Montilla, en “Cuerpo, enfermedad y experiencia vital en Santiago Dabove”, se ocupa de otro escritor olvidado: Santiago Dabove. Su única obra publicada discurre sobre enfermedad, muerte, la condición existencial del hombre asumidas por una subjetividad traspasada por la fragilidad del cuerpo y la lucidez de saberse un ser para la muerte. Este escritor que aparece como distinto en la escena de la literatura nacional del momento realiza en su escrito también una singular operación de rescate de la conciencia del cuerpo a partir del dolor, de la enfermedad. Extraño rescate de otro olvidado, el cuerpo como territorio del lenguaje, al que este equipo no descuida en sus planteos.

Con este brevísimo comentario sobre *Mapas de la heterodoxia* nos inscribimos en la cadena de lecturas y relecturas, de escrituras y reescrituras, que une a los autores estudiados y sus obras, los críticos –bibliografía–, los nuevos autores en este libro y, mientras, invitamos a los lectores a sumarse a la actitud vigilante que exige Lezama Lima en *La expresión americana* (1957), para la interpretación de nuestro arte. Para el maestro cubano, desde la conquista, se hace preciso en América estar

atentos a la hora de las interpretaciones; al finalizar el primer capítulo del libro evoca el mito de Acteon, a quien “la contemplación de las musas lo lleva a metamorfosearse en ciervo, durmiendo con las orejas tensas y movientes, avizorando presagios en el aire [...] y el de la vigilancia de las águilas, que alejan el sueño con una garra levantada, sosteniendo una piedra para que al caer se vuelva a hacer imposible el sueño”. Símbolos modélicos de astucia y vigilancia que dada nuestra historia debemos emular en tanto estudiosos de nuestras letras para ser capaces de escuchar donde casi no se oye y entender lo que no se dice o se dice entrelíneas, casi sin querer, disimulado y en secreto. De aquí la importancia de incursionar por los *Mapas de la heterodoxia* propuesto en estas páginas para seguir pensando.

OLGA SANTIAGO
U. Nacional de Córdoba

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico: <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre corchetes: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ **Libros impresos o digitalizados**

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ **Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

➤ **Artículo de página web**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/)>

➤ **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.


Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista
Chilena
de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

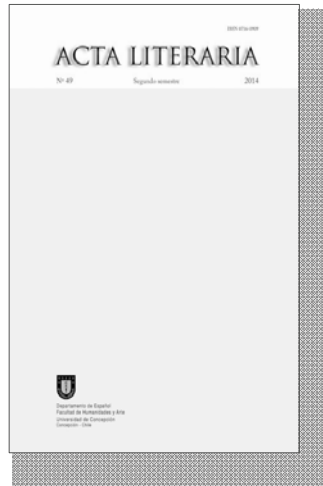
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío