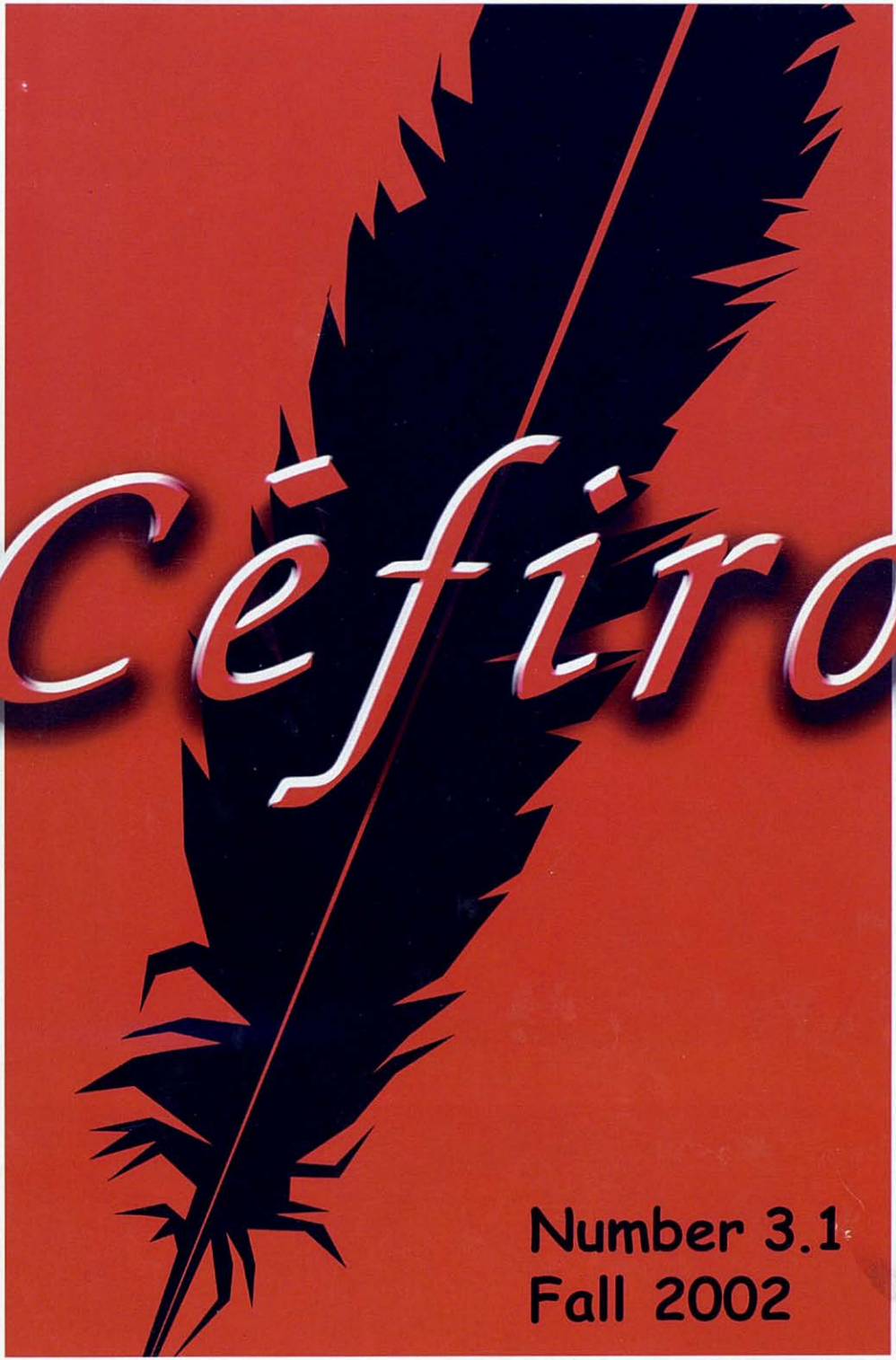


Number 3.1
Fall 2002

VOLUME 3.1 FALL 2002

Céfiro

A JOURNAL OF THE CÉFIRO

GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editor

LEONOR VÁZQUEZ GONZÁLEZ

Editorial Advisory Board

KARLA SILVEIRA

CRISTIANO BARROS

TEXAS TECH UNIVERSITY

© *Céfiro: A Graduate Student Organization* at Texas Tech University

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more that fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese or English.

Collaborations should be sent by mail to:

Céfiro
A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION
TEXAS TECH UNIVERSITY
CMLL M/S 42071
Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Karla Silveira and/or Leonor Vázquez-González
Please send a hard copy without author's name and a duplicate on disk in Microsoft Word 2000, and in MLA style.

Índice General/Table Of Contents

Criticism

Roa Bastos, Borges, Derrida: Escritura y deconstrucción ... 5
Fernando de Toro, Ph. D.

Traces of Santería in *Encancaranublado* ... 25
Diana Pardo

Freedom of Conscience in Miguel de Unamuno ... 31
Kevin Fagan, Ph. D.

Surgimiento de una conciencia nacional en la Cuba del siglo XIX ... 37
Pablo Pérez

El grafiti: Escritura territorial de las ciudades modernas ... 45
Jesús Rodríguez

"No quiero engañarlos": autoridad performativa y mecanismos de representación textual ... 52
Vania Monterroso

El camino del éxtasis: Paralelismos entre *Iter extaticum coeleste*, de Athanasius Kircher y *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz ... 66
Héctor Garza

Philosophy

Levinas y el pensamiento de Enrique Dussel 76
Jorge Mario Rodríguez

Fiction

La Pirámide 85
Héctor Garza

2001 88
Fernando Fedriani Martel

Poetry

Collage/Apología/Para una poeta mística... 97
Cynthia Peña

Fernando de Toro, Ph. D. *Manitoba University*

Roa Bastos, Borges, Derrida: Escritura y deconstrucción

> *I believe that generalized writing is not just the idea of a system to be invented, a hypothetical characteristic or a future possibility. I think on the contrary that oral language already belongs to this writing. But that presupposes a modification of the concept of writing that we for the moment merely anticipate.*
>
> **Jacques Derrida, *Of Grammatology*.**

> *I would wish to suggest that the alleged derivativeness of writing, however real and massive, was possible only on one condition, that the "original," "natural," etc. language had never existed, never intact and untouched by writing, that it had itself always been a writing. An archewriting whose necessity and new concept I wish to indicate and outline here; and which I continue to call writing only because it essentially communicates with the vulgar concept of writing. The latter could not have imposed itself historically except by the dissimulation of the arche-writing, by the desire of a speech displacing its other and its double and working to reduce its difference. If I persist in calling that difference writing, it is because, within the work of historical repression, writing was, by its situation, destined to signify the most formidable difference. It threatened the desire for the living speech from the closest proximity, it breached living speech from within and from the very beginning. And as we shall begin to see, difference cannot be though without the trace.*
>
> **Jacques Derrida, *Of Grammatology*.**

> *Plato maintains both the exteriority of writing and its power of maleficient penetration, its ability to affect or infect what lies deepest inside. The pharmakon is that dangerous supplement that breaks into the very thing that would have liked to do without it yet lets itself at once be breached, roughed up, fulfilled, and replaced, completed by the very trace through which the present increases itself in the act of disappearing.*
>
> **Jacques Derrida, *Dissemination*.**

Preámbulo

Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos se publicó en 1974, en el momento mismo en que se iniciaba la discusión teórica y la práctica cultural posmoderna, esto es, en el momento en que se transformaba en *ciencia normal* después de la emergencia del *paradigma* de la posmodernidad, siguiendo las nociones de Thomas Kuhn en *The Structure of the Scientific Revolutions* (1979). Esta obra de Roa Bastos, junto a la novelística de Manuel Puig, pienso en *La Traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos*

Aires Affair (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), es una de las primeras novelas que rompe con el paradigma de la novelística llamada del Boom. Lo que intento señalar es que Roa Bastos rompe con este paradigma e inicia la posmodernidad literaria a nivel internacional al publicar *Yo el Supremo*. Deseo hacer una primera afirmación: pienso que considerar a Roa Bastos como un escritor del Boom, es simplemente un error, particularmente debido a que en Latinoamérica en los años 70 la discusión de la posmodernidad cultural, teórica y literaria, simplemente no existía. Alfonso de Toro ha sostenido al respecto que "*Yo el Supremo* se puede considerar, partiendo de su renovación lingüística y la forma intertextual de trato ficcional de la historia, como una obra magistral y decisiva de la post-nueva novela, respectivamente de la posmodernidad literaria, y aquellas escritas en lengua española" (De Toro, A., 1991: 60). De hecho, el primer intelectual que inicia esta discusión, de una forma documentada y rigurosa, en nuestro continente, es Alfonso de Toro en una serie de estudios aparecidos a comienzo de los años 90 (De Toro, A., 1999,1999a, 1999b, 1997, 1997a 1996, 1995, 1994, 1993, 1992, 1991, 1991a, 1991b, 1990, 1990a, 1990b, 1990c). Así, era imposible para la hispanística, que por lo demás siempre ha seguido las nuevas teorizaciones con al menos diez o quince años de retraso, pensar la novelística inscrita en *Yo el supremo* de una forma distinta. De hecho, durante esos años en Latinoamérica recién se comenzaba a generar la discusión sobre la semiótica y el estructuralismo, esto es, en el momento mismo en que ese paradigma era deconstruido por los posestructuralistas, tales como Derrida (1974, 1981), Deleuze y Guattari (1986, 1987), Baudrillad (1983), Foucault (1990, 1990a, 1988, 1990, 1977, 1977a), y tantos otros que siguieron.

La obra de Roa Bastos es contemporánea e incluso anterior al momento en que la discusión de la posmodernidad fue lanzada, por *La condición postmoderna* de François Lyotard publicada en 1979, a nivel internacional. Cuando esta discusión se inicia masivamente, *Yo el Supremo* ya estaba escrito[1] y habrá echado las bases de la literatura posmoderna que epistemológica y literariamente, arranca con Jorge Luis Borges en los años 40.

Es preciso detenerme aquí un momento para reflexionar sobre esta relación entre Borges como iniciador de un nuevo paradigma y Roa Bastos como transformador del paradigma, más de dos décadas después, en ciencia normal. Esta reflexión es necesaria puesto que la posmodernidad cultural y literaria fue introducida por Jorge Luis Borges a comienzos de los años 40. Deseo hacer una segunda afirmación: Roa Bastos es un 'heredero' directo de Jorge Luis Borges desde el punto de vista de la práctica textual con respecto a la escritura, al relato, y al estatuto de lo literario y del lector.

La problemática epistemológica que plantea Borges con respecto a los paradigmas de la Modernidad y la posmodernidad, la he tratado en mi artículo "Rulfo and Borges: The paradigms of Modernity and Post-Modernity" (1999), esto es, la radical acronicidad evidente entre estos dos escritores y el cuestionamiento de la concepción de la historia como lineal. Pro-pongo, que la historiografía postmoderna no se ciñe a la linealidad sino que encara las problemáticas de la forma en que surgen. Así,

> La obra de Rulfo emerge cuando la modernidad occidental había concluido al menos veinte años antes y ésta es la razón central, en mi opinión, que hace que su

> obra sea simultáneamente comienzo y final. (De Toro, F., 1999, p. 261, mi traducción)
> [...]
> *Pedro Páramo/El llano en llamas* introducen la modernidad narrativa cuando esta práctica estética había concluido al menos veinte años antes, como señalamos más arriba. Estos dos textos abren y cierran la modernidad narrativa. Borges ejecuta algo similar, pero desde una temporalidad exactamente distinta: *Ficciones* introduce la posmodernidad y, al mismo tiempo, la clausura. El mismo Borges indica que su escritura es circular y que él solamente escribe notas sobre lo que ya ha sido escrito. Así, la mayoría de sus comentarios *metaficcionales*, diseminados a través de toda su obra, se refieren a la doble articulación de clausura/re-escritura. (p. 263)
> [....]
> Borges optó por el aislamiento y rechazó la *ciencia normal* (siguiendo el término de Kuhn) como forma operativa. Sin embargo, la decisión de rechazar un paradigma existente implica automáticamente la introducción o la adopción de un nuevo paradigma. La *necesidad* de un nuevo paradigma es determinada, en el caso de Borges, por el agotamiento de un paradigma previo y su propia conciencia de que una nueva forma de escritura era necesaria para reemplazar los "vastos y laboriosos libros" de la modernidad. En este sentido Borges fue contemporáneo a las ciencias de su tiempo, pero no al paradigma cultural de la modernidad. (264)

Si Rulfo introduce y clausura la Modernidad a fines de los años 40 y Borges introduce la Post-Modernidad a fines de los años 30, Roa Bastos retoma la Posmodernidad y la inscribe y extiende como ciencia normal en los años 70. Para los historiadores tradicionales esto es una imposibilidad epistemológica, pero yo argumentaría que la acronía - discronía o como quiera llamarse a la no linearidad de los fenómenos estéticos y culturales, constituye la regla y no la excepción. Una explicación a este fenómeno, lo encontramos en la filosofía de la ciencia. Kuhn señala que: "Each of the schools whose competition characterizes the earlier period is guided by something much like a paradigm; there are circumstances, though I think them rare, under which two paradigms can coexist peacefully in the later period" (1970: ix). Es precisamente esta rara coexistencia lo que explica la acronicidad a la cual me estoy refiriendo.

En lo que sigue me referiré a tres puntos que me parecen centrales en *Yo el Supremo* más allá que cualquier necesidad de precisar sobre su técnica literaria: a) la discusión sobre la escritura, b) la discusión sobre el estatuto de la historia y el cuestionamiento de la división historia/ficción, y c) la obliteración de textos diversos y la oralidad, etc.

Fonocentrismo y escritura

Derrida en *De la grammatologie* (1967) y en *La dissémination* (1972) plantea la discusión platónica inscrita en el *Fedro* sobre el fonocentrismo como garantía de la comunicación y la verdad, y la escritura como peligrosa precisamente por no garantizar aquéllas. Para ello Derrida introduce la noción de *Farmacón*, en *La dissémination*, basado en la *différance*, esto es, en el deslizamiento del significado debajo del significante: el farmacón como término indisociable de sus dos sentidos: medicina y veneno. Así, la escritura, desde el

punto de vista platónico, se plantea desde el comienzo como sospechosa. Sin embargo, la tradición del farmacón ha vinculado esta noción sólo con su sentido negativo de muerte, esta es, la verdad del farmacón, como sostiene Derrida (1981: 73).[2] Así, la escritura es farmacón, muerte y a lo más es un suplemento de la oralidad. Ésta ha sido una tradición marcada en Occidente que es reafirmada por Saussure en la definición del signo y en su distinción entre *langue* y *parole*. De este modo la discusión ha sido siempre entre presencia (fonación) y ausencia de fonación (escritura), entre interioridad (fonación) y exterioridad (escritura), la escritura como un signo de signo o escritura fonética. Es a partir del posestructuralismo que no sólo la oposición habla/escritura, sino también la noción del signo son desconstruidas.[3]

Roa Bastos retoma este tema desde la posición del Supremo Dictador, pero que es contradicha por el discurso mismo del Supremo: ésta es la trampa que Roa Bastos le tiende al Supremo.

En *Yo el Supremo* este tema atraviesa todo el texto y constituye uno de los ejes fundamentales. La escritura aparece siempre vinculada a la memoria y siempre como repetición, es decir, la escritura como un ya allí, como *trace* (huella) depositada en la historia y la memoria colectiva de la humanidad. A comienzos del texto el Supremo sostiene: "¿Sabes tú qué es la memoria? Estómago del alma, dijo erróneamente alguien. Aunque en el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores" (Roa Bastos, 1974: 9). Y añade poco más adelante, que la "memoria es el cementerio de las palabras" (Roa Bastos, 1974: 10) y que "El hombre de buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada" (Roa Bastos, 1974: 11). La contradicción del Supremo reside en que la fonación es siempre *in situ* y por ello no puede preceder a la escritura y es por esto que "nunca hay un primero", puesto que la escritura precede a la fonación. Éste es un argumento típicamente posestructuralista, puesto que según Derrida:

> Science of "the arbitrariness of the sign" science of the immotivation of the trace, science of writing before speech and in speech, grammatology would thus cover a vast field within which linguistics would, by abstraction, delineate its own area, with the limits that Saussure prescribes to its internal system and which must be carefully reexamined in each speech/writing system in the world and history. (1974: 51)

El Supremo enfatiza la oralidad y la independencia del significado con respecto al significante, alegando por la inestabilidad del significante al afirmar que:

> Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay? (1974: 16)[4]

Así, el Supremo añade que la fonación ("voz") y el significante deben ser liberados de la vinculación saussuriana entre significante y significado para dejar un significante flotante abierto a múltiples sentidos. Ésta es precisamente una característica fundamental con respecto a

la deconstrucción de la noción de signo de Saussure, deconstrucción que también encontramos en textos de Borges tales como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1956) o en "El informe de Brodie" (1970) o en "El Inmortal" (1989a). Por ejemplo, en "El informe de Brodie", leemos:

> La palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. *Hrl*, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillemos con exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir. Por supuesto, no hay oraciones, ni siquiera frases truncas. (1970: 117)

La independencia del significado con respecto al significante es radical en este texto, y es a esta radicalización a la cual se refiere el Supremo cuando sostiene: "Donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos" (1974: 16). A su vez, subraya que es la oralidad de la palabra lo primario ("su voz") la cual tiene que incidir en la escritura, contradiciendo, de este modo, la inestabilidad del significante a la cual apunta en el mismo texto citado más arriba, cuando afirma que a:

> Patiño le cuesta subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el sonido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento que nunca es un murmullo solitario por más íntimo que sea; menos aún si es la palabra, el pensamiento del dictare. (Roa Bastos, 1974: 23)

Queda clara, pues, la posición ambivalente del Supremo, por una parte platónica y por otra derridiana.

El punto que estoy intentando subrayar es que la *écriture*, en el sentido que le da Derrida a esta noción, es anterior al lenguaje como escritura en el sentido de grafía y fonación, así, tanto la lengua oral como la escrita son formas de escritura, puesto que en ambas hay una transformación que opera del pensamiento a la fonación *y* a la escritura. El Supremo vincula estas dos formas de sentido y de aquí su aparente ambigüedad. Derrida sostiene, sobre este punto, que:

> [...] language had never existed, never intact and untouched by writing, that it had itself always been a writing. An archewriting whose necessity and new concept I wish to indicate and outline here; and which I continue to call writing only because it essentially communicates with the vulgar concept of writing. The latter could not have imposed itself historically except by the dissimulation of the arche-writing, by the desire of a speech displacing its other and its double and working to reduce its difference. If I persist in calling that difference writing, it is because, within the

> work of historical repression, writing was, by its situation, destined to signify the most formidable difference. It threatened the desire for the living speech from the closest proximity, it *breached* living speech from within and from the very beginning. And as we shall begin to see, difference cannot be though without the *trace*. (1974: 57)

Lo afirmado por el Supremo se refleja en "Los inmortales" de Borges, donde éste claramente sugiere que la escritura no es *escritura* y da el siguiente ejemplo cuando descubre al hombre, que lo ha seguido hasta la Ciudad de los Inmortales, *escribiendo* en la arena:

> Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. (1989: 22)

Es precisamente esta capacidad de llegar 'antes' a la escritura lo que indica su anterioridad a la fonación, al habla, a la presencia de la palabra oral, y esto, simplemente porque no hay distinción, con respecto a la *écriture*, entre fonación y grafía. Sin embargo, El Supremo mantiene esta ambivalencia a través de toda la novela, esto es, calificando la escritura como muerte, como suplemento, como *farmacón*. El Supremo categóricamente inscribe la ambigüedad cuando afirma que:

> Mientras yo dicto tú escribes. Mientras yo leo lo que te dicto para luego leer otra vez lo que escribes. Desaparecemos los dos finalmente en lo leído/escrito. Sólo en presencia de terceros emplea el tratamiento adecuado. Pues, eso sí, hemos de guardar dignamente las formas mientras seamos figuras visibles. Palabras corrientes del lenguaje de lo general. (Roa Bastos, 1974: 19)

> Señor, con su licencia, yo digo, un decir, siento que sus palabras, por más pobremente copiadas que estén por estas manos que se van a comer la tierra, siento que copian lo que Vuecencia me dice letra por letra, palabra por palabra. No me has entendido. Abre el ojo bueno, cierra el malo. Tiende tus orejas al sentido de lo que te digo. (Roa Bastos, 1974: 35)

> Las palabras son sucias por naturaleza. La suciedad, la excrementicidad, los pensamientos innobles y ruines están en la mente de los teratos, de los literatos; no en los voquibles. Aplico a estos apuntes la estrategia de la repetición. Ya me tengo dicho: Lo que prolijamente se repite es lo único que se anula. Además ¡qué mierda! yo hago y escribo lo que se me antoja y del modo que se me antoja, puesto que sólo escribo para mí. Por qué entonces tanto espejo, escrituras jeroglíficas, tiesas, engomadas. Literatología de antífonas y contraantífonas. Cópula de metáforas y metáforos. (Roa Bastos, 1974: 59)

> Te alimentas con la carroña de los libros. No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se pude saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. (Roa Bastos, 1974: 64)

> Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes. Más a gusto se encuentra uno en compañía de perro conocido que en la de un hombre de lenguaje desconocido. El lenguaje falso es mucho menos sociable que el silencio. Hasta mi perro Sultán murió llevándose a la tumba el secreto de lo que decía. Lo que te pido, mi estimado Panzancho, es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino en naturalizar lo artificioso de las palabras. Eres mi secretario ex-cretante. Escribes lo que te dicto como si tú mismo hablaras por mí en secreto al papel. Quiero que en las palabras que escribes haya algo que me pertenezca. No estoy dictando un cuenticulario de nimiedades. (Roa Bastos, 1974: 65)

> No copies estos últimos párrafos en la minuta de la circular. No Señor, no las he copiado. Cuando Su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz de Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes. (Roa Bastos, 1974: 319)

He citado estos pasajes simplemente para demostrar que no hay nada de accidental en el tratamiento de la problemática de la escritura que atraviesa todo el texto roabastiano. En estos pasajes Roa Bastos inscribe sin lugar a dudas la problemática de la presencia/ausencia, fonación/escritura: El Supremo reacciona ante la posibilidad de que la situación de enunciación, desde la cual habla, y que cree garantizar el sentido de lo que dicta, sea distorcionada por la palabra escrita, en esa transición delicada de la proximidad del signo con respecto al pensamiento. Sin embargo, el Supremo se equivoca al creer que su enunciación es equivalente a su pensamiento, puesto que su dictar es una forma de escritura que incluso le antecede: la lengua no le pertenece sino que la hereda. La transición entre pensamiento/palabra y palabra/escritura son equivalentes y ninguna garantiza el sentido.[5] Derrida ha sostenido con respecto a la noción de signo de Saussure que:

> The sound-image is the structure of the appearing of the sound which is anything but the sound appearing. It is the sound-image that he calls *signifier*, reserving the name *signified* not for the thing, to be sure (it is reduced by the act and the very ideality of language), but for the "concept," undoubtely an unhappy notion here; let us say for the ideality of the sense. "I propose to retain the word *sign* [*signe*] to designate the whole and to replace *concept* and *sound-image* respectively by *signified* and *signifier*". The sound-image is what is *heard*; not the *sound* heard by the being-heard of the sound. Being-heard is structurally phenomenal and belongs to an order radically dissimilar: that of the real sound in the world. (1974: 65)

Sin embargo, a pesar de la negatividad que siente el Supremo ante la escritura, su propia ambivalencia queda claramente establecida en el uso del lenguaje donde constantemente difiere el sentido. El recurso que emplea es introducir significantes flotantes que constantemente despliegan y revelan su indecidibilidad. Roa Bastos hace implotar el lenguaje al desarticularlo inscribiendo su radical ambigüedad y variabilidad, trabajando la variabilidad del significante. Éstos no son simples juegos de palabras, sino el intento de Roa Bastos por exponer el deslizamiento del significado debajo del significante, establecer la metaforicidad intrínseca del lenguaje, esto es, su estado 'natural' que no distingue entre un lenguaje de primer grado, 'denotativo' y otro de segundo grado, 'connotativo'. El texto roabastiano está saturado de esta implosión del significado, donde los significados son indecidibles en su intento de significación. Es la ambigüedad lo que caracteriza a esta serie de binarismos cuya tarea es, paradojalmente, desalojar la certitud. Otra vez, a pesar del platonismo fonocéntrico del logos del Supremo, esta implosión y ruptura dentro del signo entre el significante y el significado lo posiciona dentro del cuestionamiento posestructuralista que cuestiona la estructura del signo y su estabilidad. Presentaré solamente algunos casos a modo de ejemplos: "esas ratas añudas greñudas puede hallarse el culpable" (8); "los reflasos a esos falsarios" (8); "el sentido de lo cierto y de lo incierto" (17); "la línea entre lo verde y lo seco" (25); "Un decir, yendo-viniendo" (26); "El sentido del sin sentido" (28); "el Fraile Bel-Asco" (29); "floricultura escrituraria" (31); "honor deshonorante" (43); "procedí procediendo" (46); "compilador-acopiador" (54); "Yo callo dice el callo" (136); "¡Homero! ¡Oh mero repetidor de otros ciegos y sordomudos!" (143); "Me sumergen en el aire-sin-aire" (165); "y no solamente los milicastros sino también sus paniaguados sí-viles" (173); "Decorado dorado, escrodo en lo no-visible" (212); "Humorada, mi estimado don Manuel; nada más que humo-nada" (223); "Pasemos al salón de los a-cuerdos" (225); "Asunción refundó. Buenos Aires se avanza ahora a querer refundirnos" (225); "El que da y da queda-sin-quedar" (227); "Repartámosla equitativamente, pero no en pruebas de equitación. No aceptamos la inquinidad de la inequidad" (227); "nuestros acuerdos-desacuerdos" (228); "Ahora queremos ver, y para siempre, la cara de la dicha por cara que nos cueste la dicha" (245); "Se entienden mi habla-silencio" (416); "que vivir no es vivir sino desvivir" (430).

Estos enunciados revelan una serie de puntos centrales: ante nada introducen la ambigüedad en el discurso, contraponiendo sentidos y destabilizándolos; a su vez revelan cómo el lenguaje hablado, que según Platón y el Supremo, garantiza la verdad y la exactitud del discurso, no resulta ser el caso: es la escritura la que puede garantizar, al menos por medio de la grafía, el posible sentido del significante como queda explicitado en el significante "Bel-Asco". Todos estos enunciados inscriben la isotopía fundamental de la incertitud y/o de la indecibilidad. A su vez, revierten el sentido primero, como en "los a-cuerdos", esto es, acuerdos de cuerdos que no son cuerdos. El guión entre la "a" y "cuerdos" o "nuestros acuerdos-desacuerdos" que no son acuerdos introduce la incertitud y la indicibilidad. Así, el lector se ve constantemente obligando a descodificar estos aparentes e 'inocentes juegos de palabras', que de hecho no lo son, como tampoco es el sentido que significan los significantes.

El Supremo, al igual que Sócrates en el *Fedro*, expresa una profunda desconfianza y sospecha sobre el texto escrito, puesto que el texto no le permite al Sujeto de la enunciación oral controlar la enunciación textual:

> Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contra-documentos, nuevos acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura. Los papeles pueden ser rotos. Leídos con segundas, hasta con terceras y cuartas intenciones. Millones de sentidos. Pueden ser olvidados. Falsificados. Robados. Pisoteados. Los hechos no. Atengámonos a los hechos. (Roa Bastos, 1974: 227-228)

Sin embargo, esta afirmación contradice lo que luego dice en distintos lugares en el texto afirmando que es el discurso el que crea la Historia (por lo tanto la escritura), y no los hechos mismos.

De ninguna manera pienso haber agotado el tema de la escritura en Roa Bastos, por el contrario, solamente he comenzado a tratarlo. Pero sí debo señalar que Roa Bastos inicia esta discusión contemporáneamente al publicar *Yo el Supremo* en 1974, en el momento mismo en que Derrida publica *La dissémination* (1972).

La discusión sobre el estatuto de la historia y el cuestionamiento de la división historia/ficción

Yo el Supremo es, también, un texto acerca de la escritura de la Historia, pero con el objetivo de destabilizar esta escritura, así el lector no puede determinar qué pertenece al estatuto de la ficción y qué al estatuto de la Historia. La única forma de desentrañar dichos estatutos sería embarcarse en una investigación similar a la que supuestamente hace el compilador. Y al final habría que preguntarse, ¿para qué? En "Nota Final del Compilador" Roa Bastos sostiene:

> Esta compilación ha sido entresacada -más honrado sería decir sonsacada, de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios, ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparientes de El Supremo. (Roa Bastos, 1974: 467)

Este texto parecería tener la intención de decir verdad sobre el mundo, esto es, darse el estatuto de Historia, cuya documentación coleccionada de las más diversas fuentes, proveerían la objetividad y la veracidad de lo narrado. El compilador adquiere esa antigua función cervantina de "publicar lo encontrado". Al mismo tiempo el texto final se desautoriza a sí mismo, característica fundamental del texto roabastiano que a todo nivel introduce la ambigüedad y a la indecidibilidad, al sostener que la compilación está sembrada de "imprecisiones y confusiones". Este texto plantea dos puntos centrales con

respecto al estatuto de lo real y lo ficticio: por una parte, establece, desde el comienzo, que lo real no es más que una construcción discursiva, y, por otra parte, que el texto se constituye por el cruce y tejido de múltiples textos que a su vez son también construcciones discursivas y por lo tanto, inferimos, que no están fundadas fuera del discurso sino que son producto de discursos. De aquí podemos hacer dos constataciones: a) no hay nada que diferencie el discurso de la historia del discurso literario llamado ficción; b) que no es posible adjudicarle a este texto un estatuto de historia o de ficción: es indecible.

Es bien sabido que el texto de *Yo el Supremo* se articula a partir de una gran pluralidad de intertextos y textos de diversa naturaleza: el dictado, el cuaderno privado, el cuaderno bitácora, manuscritos diversos, citas de Platón, Pascal, Cicerón, Robertson, Rousseau, Bonland, Echeverría, Mitre, Tácito de Plata, Tácito Brigadir, Musil, etc. El texto principal, con respecto al contenido histórico parecería ser *El Supremo Dictador* de Julio César Chávez publicado en 1942 y varias crónicas, tales como las de Rengger y Longchamp, *The Reign of Dr. Joseph Roderick Francia in Paraguay*; Th. Carlyle. *Dr. Francia in Critical and Miscellaneous Essays*, Vol. IV, 1943; F. Wisner de Morgestern, *El Dictador del Paraguay Dr. José Gaspar de Francia*, 1923 y B. Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia de Argentina*, 1858, y tantos otros que no localizamos en el texto.

Sin embargo, toda esta información no es solamente inservible en términos de su estatuto como verdad sobre el mundo del Supremo, puesto que estos textos están inscritos y tejidos acrónicamente, y además constituyen una parodia del discurso histórico. Ésta es la misma condición textual que introduce Borges en casi toda su obra narrativa, baste pensar en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o en "Pierre Menard, autor de don Quijote". Lo que hace Roa Bastos es contar la historia del Dr. Francia y del Paraguay en ese período, alterando la linearidad de la historia conocida y creando una historia otra que capture lo no dicho en la historia "oficial": lo que no sabemos y desearíamos saber sobre el Dr. Francia. Un hecho fundamental, al cual me referiré en la última sección de este estudio, es que el texto se va construyendo con la lectura del compilador que es duplicada por la lectura del lector real, y estas lecturas parecerían mimar la lectura no lineal que realiza un historiador al cotejar y considerar una gran variedad de documentos. La investigación no sucede de una forma lineal, es ordenada linealmente una vez concluida: ésta es la lectura, que a mi ver, Roa Bastos conserva en el texto y que coincide con el discurso del Supremo y los diferentes textos y citas diseminados a través de él. El Supremo tiene absoluta conciencia que la historia no es lineal, que es un discurso construido sobre lo real:

> Te he ordenado que no pienses en nada, nada olvida tu memoria. Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. Lo irreal sólo está en el mal uso de la palabra en el mal uso de la escritura. (Roas Bastos, 1974: 67)

Esta cita revela precisamente el hecho que, desde el punto de vista de la escritura historiográfica, en el paso de los acontecimientos a su conversión en hechos históricos, se lleva a cabo un proceso de filtración, una tarea hermenéutica inscrita luego en la escritura y es esta escritura la que le da realidad a los llamados hechos históricos. De aquí la frase del Supremo: "Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea

real". Es el discurso, la construcción de lo real a través del discurso lo que constituye lo real y, en consecuencia, la realidad histórica. Lo central para el Supremo, como historiador, o mejor, cronista de los acontecimientos de su tiempo, no consiste en la veracidad misma de los hechos, sino en los hechos de la veracidad: esto es, es el discurso que da veracidad a los hechos y no éstos al discurso. En otro lugar, el Supremo Dictador vuelve sobre este tema:

> Doscientos años más tarde, los testigos de aquellas historias no viven. Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser irreales-reales. Entonces ya no pasaremos. ¡Menos mal, Excelencia! (Roa Bastos, 1974: 75)

La ficcionalidad de la Historia es subrayada en esta cita cuando se plantea que la historia pierde su carácter de objetividad y adquiere un estatuto fabular, puesto que los lectores, lejos del tiempo y/o del espacio de los acontecimientos ocurridos, no tienen los elementos para diferenciar el estatuto del texto que se llama histórico. Yo afirmaría que incluso los contemporáneos de esos acontecimientos no pueden diferenciar su estatuto, puesto que los acontecimientos son siempre mediados y mediatizados por el discurso, es decir narrativizados. Sin duda, la *Verdadera Historia de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, crónica de la invasión de México por Cortéz, fue considerada "Historia" en su tiempo y, de hecho, ha servido como base para la posteriori historiografía de México. Cuánto hay de mito en ese texto, de pensamiento medieval aún activo en el nombrar las cosas, en inscribir y nombrar un mundo no inscrito; cuánto hay de ficción, no porque Díaz del Castillo se propusiera escribir ficción, sino porque su lectura de ese nuevo mundo era mediatizada por el pensamiento, la teología, los mitos, las fábulas europeas del momento. Es por esto que el Supremo tiene razón al hablar de fabulas en los dos parráfos citados aquí. El Supremo frente a la Historia tiene un sólo objetivo, hacerla y no escribirla:

> Surge del portapluma-recuerdo otra recepción que daré al enviado de Brasil, quince años más tarde. Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanaques, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo hacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. En la historia escrita por publicanos y fariseos, éstos invierten sus embustes a interés compuesto. Las fechas para ellos son sagradas. Sobre todo cuando son erróneas. Para roedores, el error es precisamente roer lo cierto del documento. Se convierten en rivales de las polillas y los ratones. (Roa Bastos, 1974: 210-211)

Dos puntos importantes en esta cita: primero, el Supremo deja en claro que la Historia es una construcción discursiva que se hace a través del discurso y es este dircurso él que contextualiza temporal y espacialmente los hechos. De aquí que no le atribuya ninguna importancia a la cronología y a la exactitud de aquéllos. Segundo, subraya el estatuto político del discurso histórico, donde la escritura histórica no es objetiva ni

imparcial, sino que obedece a intereses precisos y por esto no existe la Historia, sino historias, y de aquí su parcialidad y relatividad. Ésta es una caraterística típicamente posmodernista puesto que la Historia es uno de los grandes discursos que ha sido desautorizado. Así, la Historia se hace en el discurso y no fuera de éste, es un producto netamente discursivo dependiente del Sujeto discursivo, no de los acontecimientos filtrados y transformados en hechos por ese Sujeto. El segundo párrafo de la "Nota Final del Compilador" continúa así:

> *Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera. "Toda historia no contemporánea es sospechosa", le gustaba decir a El Supremo. "No es preciso saber cómo han nacido para ver que tales fabulosas historias no son del tiempo en que se escribieron. Harta diferencia hay entre un libro que hace un particular y lanza al pueblo, y un libro que hace un pueblo. No se puede dudar entonces que este libro es tan antiguo como el pueblo que lo dictó.* (Roa Bastos, 1974: 467)

Tal vez el cambio más importante que ha tenido lugar en la teoría de la literatura y en la crítica literaria desde fines de los años 70 hasta el presente, es la actividad hermenéutica: específicamente con respecto a la lectura como una forma de investigación, práctica drásticamente rechazada por el logocentrismo estructuralista, pero que ha llegado a ser central y que se ha transformado en una actividad teórica/crítica dominante.

La deconstrucción, el feminismo, el post-feminismo, el post-colonialismo, y recientemente la Post-Teoría (Ver capítulo II and De Toro, F., 1999), han hecho una substancial contribución a esta hermenéutica y, al mismo tiempo, han alterado radicalmente las prácticas teóricas. Esta actividad basada en la piedra de toque de la postmodernidad ha introducido una *nueva* forma de *escritura*, una nueva concepción de la literatura y, sin duda, una nueva relación con las literaturas del pasado. Es por esto que la intertextualidad se transformó en *el* material bruto para los artistas de la segunda mitad del siglo XX.

Hay una extremada convergencia entre Borges y Roa Bastos con respecto a esta noción de lectura y de lo leído como algo previo a la lectura y de allí su vinculación a la voz, pero a la voz como sonido y no necesariamente como fonación. En el siguiente pasaje metaficcional en "Pierre Menard, autor de Don Quixote", leemos:

> Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (1956: 56-57)

Esta nueva técnica *es* la lectura como escritura, una práctica estética típicamente borgesiana y al mismo tiempo un tema que viaja a lo largo de su obra: lectura, re-escritura, palimpsesto, rizoma, simulación, intertextualidad. Es de gran importancia enfatizar que Borges no dice que esta "nueva técnica" ha enriquecido el arte de escribir, sino el arte de *leer*. Este tema es retomado persistentemente por Roa Bastos a través de *Yo el Supremo* y en la nota final. En ésta se enfatiza que el texto no es sino el resultado de múltiples lecturas, que es el producto colectivo de la lectura, y que el compilador no ha hecho otra cosa que copiar fielmente, lo cual nos recuerda a Cervantes, fiel traductor del manuscrito de Cide Hemete Benengeli, autor de *Don Quijote*. Además, el compilador atribuye el texto a un pueblo, esto es, a una noción de lectura colectiva, de memoria colectiva donde las diversas voces de ese pueblo están inscritas en la escritura que realiza el compilador, transcribiéndolas en la misma secuencia que el compilador recoge su información (de aquí la complejidad dialógica y estructural de este texto). Hacia el fin del texto leemos:

> Esa segunda lectura, con un movimiento al revés revela lo que está velado en el propio texto, leído primero y escrito después. Dos textos de los cuales la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo. Porque lo que escribes ahora ya está contenido, anticipiado en el texto leíble, la parte de su propio lado invisible. (Roa Bastos, 1974: 421)

Es precisamente este mismo tema el que Derrida hará central en *La dissémination* y en *De la grammatologie*. Cuando Derrida se refiere a este mismo cambio, un cambio que Borges expresó treinta años antes de la publicación de los textos derridianos y Roa Bastos exploró contemporáneamente, incluso poco antes, y lo hace casi en los mismos términos de Borges y Roa Bastos:

> C'est porquoi en commençant à écrire sans ligne, on relit aussi l'écriture passée selon une autre organisation de l'espace. Si le problème de la lecture occupe aujourd'hui le devant de la science, c'est en raison de ce suspens entre deux époques de l'écriture. Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement. (Derrida, 1967: 130)

Íntimamente vinculada a la noción de lectura es la anterioridad de la lengua, esto es, en la lectura 'descubrimos' las voces de otras lecturas previas, lecturas que contienen la memoria colectiva de la inscripción de un pueblo, de una cultura. Roa Bastos *inscribe/funda* la Historia del Paraguay, de todo un pueblo en *Yo el Supremo*. No creo que haya otro texto en la historia del Paraguay que cuente la historia de ese pueblo como lo hace Roa Bastos en esta obra monumental. Es por esto que el compilador dice que este texto es el pueblo y el su transcriptor:

> Yo tomo de otros, aquí/allá, aquellas sentencias que expresan mi pensamiento mejor de lo que yo mismo puedo hacerlo, y no para almacenarlas en mi memoria, pues carezco de esta facultad. De este modo los pensamientos y las palabras no son tan míos y me pertenecen como antes de escribirlos. No es posible decir nada, por

> absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte, dice Cicerón (*De Divinat*, II, 58). El yo-lo-habría-dicho-primero-si-él-no-lo-hubiese dicho no existe. Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aun sin saber que lo ha dicho ya alguien. Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras. Está dentro de nosotros más aún de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros. (Roa Bastos, 1974: 445-446)

El pensamiento roabastiano es aquí de una transparencia y trascendencia inusitada y vuelve a reinscribir el pensamiento borgesiano que todo ya está dicho. Recordemos el famoso texto de Borges, "Kafka y sus precursores", donde establece la misma relación entre el pasado-presente-pasado con respecto a la escritura y la lectura:

> Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en dos textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico. (1989: 170)

> [...] la forma de este ilustre problema [la paradoja de Zenón] es, exactamente, la de *El castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura. En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono. Se trata de un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX [...]. (1989: 170-171)

> El tercer texto procede de una fuente más previsible; los escritos de Kierkegaard. La afinidad mental de ambos escritores es cosa de nadie ignorada [...]. (1989: 172)

> En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (1989: 174)

Los comentarios de Borges y Roa Bastos tienen consecuencias particulares: reconocemos la escritura del pueblo y Kafka en la *trace*, pero al mismo tiempo, en el mismo movimiento, se inscriben la indecibilidad y la *différance*, como señala el Supremo: "Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras" (Roa Bastos, 1974: 446), puesto que la forma a través de la cual podemos rastrear la *trace*, la voz, es en la escritura de Kafka. Sin Kafka la *escritura* no existe. Esta indecibilidad (Kafka/*trace*/-Kafka/*trace*) introducida por Borges, converge con el pensamiento derridiano cuando aquél declara:

> *The (pure) trace is difference.* It does not depend on any sensible plenitude, audible or visible, phonic or graphic. It is, on the contrary, the condition of such a plenitude. Although it *does not exist*, although it is never a *being-present* outside of all plenitude, its possibility is by rights anterior to all that one calls sign

> (signified/signifier, content/expression, etc.), concept or operation, motor or sensory. (Derrida, 1974: 62)[6]
>
> [...] if the trace referes to an absolute past, it is because it obliges us to think a past that can no longer be understood in the form of a modified presence, as a present-past. Since past has always signified present-past, the absolute past that is retained in the trace no longer rigorously merits the name "past." Another name to erase, especially since the strange movement of the trace proclaims as much as it recalls: differance defers-differs. (Derrida, 1974: 66)

La implosión textual y la deconstrucción de la novela

Una de las dificultades centrales de la lectura de *Yo el Supremo* reside en su lectura, en el intentar seguir lo narrado y proyectar lo que se podrá llamar, el elemento *fabular* (lo narrado) en el eje sintagmático (lo narrativizado). Lo que quiero subrayar es que Roa Bastos deconstruye la novelística tal y cual la conocimos al menos hasta la primera mitad del siglo XX. *Yo el Supremo* no es una novela, es una implosión de textos, discursos, voces, documentos diversos que configuran el tejido de este texto. Hay una clarísima performatividad en el acto de lectura del Compilador y del lector, esto es, el Compilador lee y provee la transcripción de lo leído y aquí lee al mismo tiempo que el Compilador. De este modo hay una experiencia de lectura compartida, simultánea y performativa entre el Compilador y el lector, y el texto se va, literalmente, haciendo ante la lectura de ambos, el Compilador y el lector.

En el tercer y último párrafo de la "Nota final del Compilador", leemos:

> *Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho de una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector.* (Roa Bastos, 1974: 467)[7]

La lectura del Compilador tiene serias consecuencias para la estructura de la novela, y de aquí su dificultad. Esta dificultad se debe al menos a dos estrategias del Compilador: por una parte, el narrador transcribe sus lecturas de los diversos documentos sin ordenarlos, esto es, de la forma misma en que surgen en su investigación y recolección de datos. Así, el texto roabastiano implota, se fragmenta en astillas, donde lo único que podemos seguir, son trozos de narración marcados por la tipografía misma del texto, por la disposición de la página y las letras dentro de ese espacio en blanco. La disposición tipográfica es la única débil pista que nos ofrece el compilador: el texto se presenta como altamente rizomático, de hecho la rizomaticidad borgesiana es llevada a su extremo en el texto roabastiano. La pista, repito, se plantea en líneas de fuga que desterritorializan el texto permanentemente, para luego re-territorializarlo y constituir un nuevo territorio para introducir otras líneas de fuga que deconstruyen el territorio.

Así, es la extrema rizomaticidad la que nos obliga a cambiar nuestro acto de lectura, a modificar nuestros hábitos de lectura si deseamos leer y captar la textualidad de *Yo el Supremo*: este texto no es posible leerlo como leíamos los textos de la modernidad. Es un texto abierto, que puede ser comenzado y concluido en cualquier punto de su cartografía, podemos entrar por cualquier camino del mapa y salir por cualquier otro camino. No hay un final del texto o de la lectura y lo único que se cristaliza es una percepción del mundo proyectada por el Supremo. Por otra parte, el texto no cuenta nada, y esto se expresa en la "Nota final": "*la historia que debió ser narrada no ha sido narrada*". Éste es otro elemento que despista al lector, puesto que, habituado a un relato donde se cuenta una historia, no logra seguir el relato. A cada momento el texto parecería, finalmente, orientarse hacia una historia, para luego sólo revelar de que se trata de un fragmento de relato como los anteriores o a los que le siguen. Se trata de una escritura haciéndose con/en la lectura del compilador/lector. Es esta estrategia narrativa la que es difícil captar en Roa Bastos, y sólo puede ser superada cuando tomamos conciencia de que este texto tiene que ser leído de otra forma, y es únicamente en ese instante, al situarnos en el rizoma roabastiano, cuando logramos capturar su sentido: ¿qué ha contado? Nada. Nada en cuanto relato, pero sí ha inscrito al Paraguay, ha inscrito la voz del no dicho de la historia, nos da una visión desde dentro del Supremo y la historia no del Paraguay contemporáneo al Supremo, pero de toda su Historia, y en ese sentido, Wladimir Krysinski ha señalado:

> *Yo el Supremo* es una gran síntesis de formas, de estructuras y de modelos novelescos que se reflejan en su totalidad: de Cervantes a Musil y Cortázar, pasando por Broch y Joyce. De ahí que la lectura de esta novela revele un dinamismo del género, que resulta ser una forma siempre abierta, disponible y subversiva, en la que habitan las discursividades, las narratividades del poder y las operaciones novelescas sobre la Historia. (Krysinski, 1991: 272)

Conclusión

Al fin, qué he intentado decir: que Roa Bastos introduce la narrativa postmoderna como *ciencia normal* en Latinoamérica, y que al mismo tiempo desestructura la narrativa de la modernidad. También hemos intentado demostrar la discusión sobre los temas centrales de la modernidad cultural y literaria, tales como la problemática sobre la lengua y la escritura, la historia y la ficción, la oralidad y la voz, introducidos por Roa Bastos contemporáneamente e incluso antes que la discusión sobre estos temas surgiera en la obra de otros autores o teóricos tales como Derrida, Delueze, Guattari, Lyotard, etc. Es por esto que *Yo el Supremo* no sólo es una de las más importantes obras del siglo XX, sino también una de las obras más significativas escritas en lengua española desde el *Quijote* de Cervantes, pero a su vez es una de las más grandes obras de la narrativa mundial del siglo XX. Mientras más pasa el tiempo, más descubrimos sobre la contemporaneidad y actualidad de la obra roabastiana. Esta obra ha quedado y quedará como una de las obras principales de Occidente y del mundo.

Notas

[1] Aunque la publicación de *Yo el Supremo* fue en 1974, la novela estaba concluída para 1970 sin contar los casi diez años que tomó su escritura. Por otra parte, Derrida publica *De la grammatologie* en 1967 y *Dissémination* en

1972, es decir al mismo tiempo en que Roa Bastos escribía *Yo el Supremo* (1962) y dos años después de la publicación del texto roabastiano.

[2] Éste es un motivo que se despliega a través de todo el texto de *Yo el Supremo,* como queda establecido en los textos que citamos:

> El diccionario es un osario de palabras vacías. (Roa Bastos, 1974: 15)
>
> Yo sólo puedo escribir; es decir, negar lo vivo. Matar aún más lo que ya está muerto. (Roa Bastos, 1974: 102-103)
>
> Quienquiera que seas, impertinente corregidor de mi pluma, ya estás comenzando a fastidiarme. No entiendes lo que escribo. No entiendes que hay una ley simbólica. Los entendimientos torcidos no pueden captar esto. Interpretan los símbolos literalmente. Así te equivocas y llenas mis márgenes con tu burlona suficiencia. Al menos léeme bien. Hay símbolos claros/símbolos obscuros. (Roa Bastos, 1974: 111)
>
> Depositas toda tu fe en los papeles sueltos. En la escritura. En la mala fe. (Roa Bastos, 1974: 119)
>
> Dentro de poco no quedará más que esta mano tiranosauria, que continuará escribiendo, escribiendo, escribiendo, a un fósil, una escritura fósil. Vuelan sus escamas. Se despelleja. Sigue escribiendo. (Roa Bastos, 1974: 134)
>
> Tal es la maldición de las palabras: Maldito juego que obscurece lo que busca expresar. (Roa Bastos, 1974: 224)
>
> Voy a intentarlo de otra manera; por el camino de la debilidad suma; por el camino de la palabra; por la vía muerta de la palabra escrita. (Roa Bastos, 1974: 345)
>
> La alucinación en que yaces te hace tragar los últimos sorbos de ese amargo elixir que llamas vida, mientras vas cavando tu propia fosa en el cementerio de la letra escrita. (Roa Bastos, 1974: 405)
>
> [...] lo que hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás. Por lo menos mientras no desaparezca la maldición del lenguaje como se evaporan las maldiciones irregulares. Escribe pues. Sepúltate en las letras. (Roa Bastos, 1974: 421)
>
> Ésta es la misma posición que Derrida señala al trazar la vinculación de la escritura con el farmacón: "The truth –the original truth- about writing as a *pharmakon* will at first be left up to a myth. The myth of Teuth, to which we now turn" (1983: 73).

[3] Debemos subrayar que la noción del signo fue criticada por Voloshinov, en su libro *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1973) a comienzos del siglo veinte, esto es, en el momento mismo en que Saussure desarrollaba su noción del signo.

[4] El Supremo propone un aspecto parcial de la memoria puesto que la vincula a la escritura, a la muerte. Sin embargo, hay otra posibilidad de articular la memoria, esto es, una memoria muerta (a la que se refiere el Supremo) y una memoria viva. Ésta es la posición que Derrida critica al trazar la tradición de la noción de memoria con respecto al farmacón, posición claramente compartida con el Supremo. Derrida sostiene al respecto:

> Now, it is precisely by pointing out, as we shall see, that the *pharmakon* of writing is good for *hypomnēsis* and not for the *mnēmē* that Hamus, in the *Phaedrus*, condemns it as being of little worth. (1983: 91)
>
> Such will be, in its logical outlines, the objection the king raises to writing: under pretext of supplementing memory, writing makes one even more forgetful; far from increasing knowledge, it

> diminishes it. Writing does not answer the needs of memory, it aims to the side, does not reinforce the *mnēmē*, but only *hypomnēsis*. (1983: 100)

Así, para el Supremo, la memoria es sólo *hypomnēsis* desprovista de *mnēmē*. A través de todo el texto refuerza esta posición:

> Es posible que pierdas el uso de la palabra. ¿Perder la palabra? Bah, no es malo perder lo malo. No, es que no perderás la palabra propiamente dicha sino la memoria de las palabras. Memoria a secas, querrás decir. Para eso te tengo Patiño. (Roa Bastos, 1974: 417)

[5] El Supremo, a pesar de su posición platónica con respecto a la escritura, parece ser consciente de que el significante no garantiza la estabilidad del significado y que éste es siempre diferido:

> Puede también que nada haya ocurrido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel. Lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin. En todo caso la cachiporra me pertenece... digo esta pluma con el lente-recuerdo incrustado en el plomo. (Roa Bastos, 1974: 214)

[6] Este texto continúa como sigue:

> This differance is therefore not more sensible than intelligible and it permits the articulation of signs among themselves within the same abstract order-a phonic or graphic text for example-or between two orders of expression. It permits the articulation of speech and writing-in the colloquial sense-as it founds the metaphysical opposition between the sensible and the intelligible, then between signifier and signified, expression and content, etc. If language were not already, in that sense, a writing, no derived "notation" would be possible; and the classical problem of relationships between speech and writing could not arise. (Derrida, 1974: 62-63)

[7] Roa Bastos se refiere a Musil, cuando éste dice que: "La historia de esta novela consiste en que la historia que tendría que ser contada en ella, no se cuenta". (1974: 467)

Bibliografía

Obras

Borges, Jorge Luis. (1989). "Kafka y sus precursores", en: *Otras Inquicisiones*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 170-174.

Borges, Jorge Luis. (1989a). "El Inmortal", en: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 9-40.

Borges, Jorge Luis. (1970). "El Informe de Brodie", en: *El Informe de Brodie. Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Emecé, pp. 109-120.

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

Roa Bastos, Augusto. (1974). *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI Editores.

Teoría

Baudrillard, Jean. (1983). *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e).

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizopherenia*. Translation and Foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minessota Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. Foreword by Réda Bensamça. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1983). Preface by Michel Foucault. Translated from the French by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minessota Press.

Derrida, Jacques. (1990). *Glas*. English Translation by John P. Leavey Jr. and Richard Rand. Lincoln: University of Nebraska Press.

Derrida, Jacques. (1981). *Disseminations*. Translation and Introduction by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. (1974). *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. (1972). *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.

Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.

De Toro, Alfonso. (1999). "Borges/Derrida/Foucalt: *Pharmakeus?Heterotopia* o mas allá de la literatura (*'hors-litterature'*): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y ... Atlön/Tlón, Ykva/Uqbar, Hlaer,Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras", en: Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp.139-164.

De Toro, Alfonso. (1999a). "Cervantes, Borges y Foucault: La realidad como viaje a través de los signos". En *El siglo de Borges. Literatura – Ciencia - Filosofía*. Vol. II, en: Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp.45-66.

De Toro, Alfonso. (1999b). ¿Paradoja o rizoma? "Transversalidad' y 'escriptibilidad' en el discurso borgeano". En *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente- Futuro*, en: Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 173-208.

De Toro, Alfonso. (1997). "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", en: Alfonso de Toro (ed.). En *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 11-50.

De Toro, Alfonso, (ed.). (1997a). *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

De Toro, Alfonso. (1996). "El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky", en: *Variaciones del teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, en: Alfonso de Toro and Klaus Pörtl (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 59-84.

De Toro, Alfonso. (1995). "Post-Coloniality and Post-Modernity: Jorge Luis Borges: Periphery in the Centre, the Periphery as the Centre", en: Alfonso de Toro and Fernando de Toro (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 11-44.

De Toro, Alfonso. (1994). "Die wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 39, 2: 243-259.

De Toro, Alfonso. (1993). "Borges y la 'simulación rizomática diridiga': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana*. 18, 1 5-32.

De Toro, Alfonso. (1992). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'dectective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano", en: Alfonso de Toro (ed.). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 145-184.

De Toro, Alfonso. (1991). "Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular", en: *Iberoamericana*. 2-3, 43-44, 70-92.

De Toro, Alfonso. (1991a). "Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna)", en: *Revista Iberoamericana*, 155-156 (abril-septiembre), 441-467.

De Toro, Alfonso. (1991b). "Postmodernidad y Latinoamérica: Con un modelo para la narrativa postmoderna", en: *Plural*, 233 (febrero): 47-61.

De Toro, Alfonso. (1990). "Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos", en: Peter Roster y Mario Rojas (eds.). *De la Colonia a la Postmodernidad*. Buenos Aires/Ottawa: Editorial Galerna/IITCTL, pp. 157-176.

De Toro, Alfonso. (1990a). "Entre el teatro kinésiko y el teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky", en: *La Escena Latinoamericana*, 7 (Diciembre), 1-3.

De Toro, Alfonso. (1990b). "Hacia un modelo para el teatro postmoderno", en: Fernando de Toro (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 13-42.

De Toro, Alfonso. (1990c). "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo", en: *Gestos*, 5, 9 (Abril), 23-52.

De Toro, Fernando. (1999). "Rulfo and Borges: The paradigms of Modernity and Post-Modernity", en *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente- Futuro*, en: Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 261-272.

Foucault, Michel. (1990). *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. I.Translated from the French by Robert Hurley. New York: Random.

Foucault, Michel. (1990a). *The History of Sexuality: The Use of Pleasure*. Vol. II. Translated from the French by Robert Hurley. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Random.

Foucault, Michel. (1988). *The History of Sexuality: The Care of the Self*. Vol. III. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Random.

Foucault, Michel. (1988a). *Politics, Philosophy, Culture*. Lawrence D. Kritzman (ed.). Translated by Alan Sheridan and others. New York: Routledge.

Foucault, Michel. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Donald Bouchard (ed.). With and Introduction by Donald, F. Bouchard. Translated from the French by Donald Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press.

Foucault, Michel. (1977a). *Power - Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1977 - 1984*. Colin Gordon (ed.). Translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. New York: Routledge.

Krysinski, Wladimir. (1991). "*Yo el Supremo*: punto de fuga de la novela moderna". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Julio-Agosto), 493-494: 265-273.

Kuhn, Thomas. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Second Edition, Enlarged. Chicago: University of Chicago Press.

Lyotard, Francois. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Vattimo, Gianni. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Translated and with and Introduction by Jon R. Snyder. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Voloshinov, V. N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated by Ladislav Matejka and R. Titunik. New York: Seminar Press.

Diana Pardo *Oklahoma University*

Traces of Santería in *Encancaranublado*

Some minority writers who wish to remain loyal to and within the realms of their culture do so through experimentation. They extract cultural elements that bind reader to text. In so doing, deviation from the dominant order is imperative, because

> ... minority discourse... claims that the languages of power and the historical assumptions and distortions they have engendered endow their users, potentially at least, with a power-based vision of the world and with a consciousness of the world that tends to devalue those who are different and less powerful... minority literature is not just jettisoned against the dominant canon and its hegemonic centers, but also is immersed in those substratum African/African-American linguistic forms customarily thought to be outside the possibilities of creativity. (Kubayanda 118)

These writers aspire to attract the attention of the native people through themes that are identifiable by the reader. Morsels of culture are dispersed throughout the text for the reader to decipher, identify, and enjoy.

Experimentation is crucial for minorities who want to remain minorities and affirm perspectives (in their works) reflective of their cultural spheres. It is done "inconnection with a specific cultural context" (14). María Carmen Zielina corroborates this idea and insists that the efficaciousness of this depends on the "lector informado" of the "africanía". Zielina states:

> aplico el término "africanía" específicamente a la literatura, fuera de las ciencias sociales, teniendo en cuenta el papel de "sistema de códigos" que la cultura africana ha tenido para los escritores caribeños, convirtiéndolos en "masters of these codes". (15)

This reader must be "un lector entrenado en las cosas del Caribe, capaz de seguir ciertas pistas ofrecidas a través de la transculturación, de la idea del nacionalismo y sincretismo que aparecen en el texto" (31). Puerto Rican writer Ana Lydia Vega in the short story *Encancaranublado* manipulates her literary skills to attract the attention of her audience by appealing to the idiosyncrasies of the people. Vega herself has said:

> esta generación de escritores los que surgieron de los setenta ha echado mano de elementos de la cultura popular muy importantes, entre ellos la música, el humor, el baile, el lenguaje festivo, la santería, el espiritismo; todo lo popular ha sido aprovechado para decir el país, para construir la cultura nacional. Estos elementos

> son tan importantes, son experiencias tan vigentes y auténticas que nos hemos sentido integrados a ellos, como partícipes más que observadores. (314)

With this in mind, a brief history of Santería in the Spanish-speaking Caribbean is of essence because its attributes are significantly observable in the story *Encancaranublado* and of major importance for the purpose of the analysis. The reader of the "africanía" is invited to decode and decipher the traces of Santería in the story.

The Survival of Yoruba Elements in Santería

For various reasons African religious elements (Santería and Voodoo) survived in the Caribbean.[1] The chief reason was the landholder's failure to acknowledge the depth of the African slaves ties to ancestral beliefs, rituals and practices. The landholder so consumed with the production of the slaves did not realize the participation of slaves in Christian ceremonies and rituals was a disguising of their own religious practices. Zielina adds:

> por estas razones, tanto en Cuba como en Puerto Rico, gobierno y hacendados miraban con "buenos ojos" la práctica cultural de cantos, vestimentas y adornos, que desplegaban los esclavos en determinados días, como por ejemplo el día de los Reyes Magos, o el de Santiago de Compostela, o el de cualquier otro santo religioso. El colono aceptaba esta práctica cultural porque la consideraba como una válvula emocional para los esclavos; pensaba que era inofensiva y además resultaba al final una forma de halagar su narcisismo de colono; éste se autorreconocía y autohalagaba como persona generosa y cristiana. (24)

Of course, after the Haitian revolution there was a bitter transformation of which the slaves bore the brunt. Haiti gained its independence from France in 1804; as a result, the colonialist powers in the Americas considered this independence a threat to their colonies. The treatment of slaves became more cruel, austere, and inhumane as fear of uprisings increased. Nevertheless, the slaves continued to practice their religion under the guise of the master's religion.[2] From the fusion and interaction of different Yoruba beliefs combined with Catholic beliefs, Santería is born.

> ... the phenomena of acculturation ... may signify the substitution of some elements for others without becoming effective agents of transformation of the social structure and of behavioral values within the various institutions. (Esteva-Fabregat 5)

The deities in Santería are called Orishas and the most known Obatalá, Changó, Yemeya, Eleggua, Ogun, Oriunla, and Oyó constitute the Siete Potencias Africanas. The Orishas represent and control all facets of human life. Each possess special powers and although worshipped individually, together as a group they possess insurmountable power. Syncretized as Christian saints; for instance, Obatalá as Our Lady of Lourdes and Changó

as Saint Barbara and even if slaves identified the Catholic saints with the Orishas, González-Wippler claims:

> para el devoto católico, la imagen de un santo es la representación ideológica.... Para el santero, o practicante de la santería, la imagen católica es la personificación de un dios yoruba. (13)

Nevertheless, combining and reconciling different elements allows "syncretism [as] the most complete intellectual manifestation of cultural mixing" (Esteva-Fabregat 6).

The events in the story

Encancaranublado are as follows. A Haitian sails a small boat en route to Miami with hopes of escaping poverty in his homeland. Along the way he picks up a Dominican and later a Cuban who have capsized at sea. Essentially, all leave their countries to flee economic deprivation and political uncertainties. Although they come from different countries, they are all "antillano, negro, y pobre" (14) and dream of the "pursuit of happiness" (13) in the United States.

The uncertainty that looms over the lives of these men is suggested in the title of the story *Encancaranublado* and the epigraph:

> El cielo está encancaranublado.
> quién lo encancaranublaría?
> El que lo encancaranubló
> buen encancaranublador sería. (13)

The epigraph serves as an invocation from these men who are blindly and dangerously floating in the Caribbean Sea. It also, for the reader of the "africanía", educes the spirits of Orishas or African deities, Obatalá and Changó. These two Orishas have dwellings in the sky and the clouds and possess power over the natural elements.

Reverberations of the nebulous and ambiguous situation faced by the men abound in the story. At the beginning of the story the narrator makes clear the haphazard situation the men face. For instance, "es como jugar al descubridor teniendo sus dudas de que la tierra es legalmente redonda" (13).

Nevertheless, hope dwells in the heart of the reader of the "africanía" as well as the men. The familiarity with and the faith in Santería do not allow despair to creep in. Zielina's position is that "el lector de la 'africanía' tiene que llenar 'huecos', ... tiene que suplir, con su experiencia de cultura sincrética, ..." (32). Hence, the reader of the "africanía" easily unravels the symbolism. For example, the beginning of the story is as follows: "septiembre, agitador profesional de huracanes, avisa guerra llenando los mares de erizos y aguaviva" (13).

The month of September alludes to hues of Obatalá's skills. Obatalá, according to legend, was born in September and endowed with the kingdom of earth by the creator Olorún-Olofi.[3] When one invokes his powers he can safely guide them to their place of destination, in this case, Miami. The danger of the journey escalates in September because

it is a month afflicted by hurricanes in the Caribbean. As the ninth month of the year, September symbolizes the birth of something new or starting over for these men who seek a better life in the United States, "ese país de progreso" (17).

However, a shadow of doubt is cast on their future when picked up by the American ship, after capsizing at sea. The crude reality of "aquí si quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no les dan na gratis ni a su mai" (20). The men in the story, after consuming their provisions resume their hopes and quest for a better life. "Almorzados el casabe y las mazorcas, los compinches reaunudaron su análisis socioeconómico... con la contentura del que liga los encantos de la Estatua de la Libertad bajo la desgastada túnica" (17).

The image of the Statue of Liberty with the "wasted tunic" blatantly nullifies the dreams of the men's "pursuit of happiness", and the provisions serve as an offering to Changó for the purpose of keeping him happy, prepared, and adept to perform his craft.

Changó the son of Kalunga, is the Orisha of water. Hence, he inherently rules and dominates the water. During tempestuous times he is called and his powers are elicited. The three men in the story, Antenor, Diógenes and Carmelo, supplicate his mercy and power when their boat capsizes. The immersion in water signifies death and annihilation on the one hand but of rebirth and regeneration on the other, since immersion intensifies the life force. (Cirlot 365)

The narration is as follows:

> y a pique se fueron,.... A pique y lloviendo, con truenos y viento...
> -!Un barco!, gritó Carmelo,.... Las tres voces náufragas se unieron en un largo, agudo y optimista alarido de auxilio. Y al cabo de un rato -y no me pregunten cómo el carajo se zapatearon a los tiburones porque fue sin duda un milagro conjunto de la Altagracia, la Caridad del Cobre y las Siete Potencias Africanas- los habían rescatado... (19)

While the forces of "Altagracia, la Caridad del Cobre y las Siete Potencias Africanas" rescue the men from the perils of the elements, who will secure them from the racism to which they will be subjected?[4] Once on the ship, the captain takes a look at them and shouts:

> -get those niggers down there and let the spiks take care of 'em.... Minutos después,... tuvieron la grata experiencia de escuchar su lengua materna, algo maltratada pero siempre reconocible. (20)

As hopes of their dreams evaporate they realize that in spite of the differences or "pedacitos de cultura, de idioma, de ideologías, de creencias" (Zielina, 165) they will continue to be "antillano, negro, y pobre" (14). Befittingly, the story ends with the image of "un brazo negro..."(20), a metaphor for the laborious prospects awaiting the men, since, they have been advised "si quieren comer tienen que meter mano..." (20). At the beginning of the story the "brazo" serves another function. "Ese mollerudo brazo de mar que lo separa del pursuit of happiness" (13) is an obstruction of their destination. However, at the

end of the story, ironically, "un brazo negro" belonging to a Puerto Rican who speaks the language "algo maltratada" is the link between their Caribbean culture and the North American culture, which they will have to assimilate. This embracement of cultures in actuality is a clash of cultures unequivocably highlighted by Nicolás Guillén in the following poem "Canción Puertorriqueña" as follows:

> Cómo estás, Puerto Rico,
> tú de socio asociado en sociedad?
> Al pie de cocoteros y guitarras,
> Bajo la luna y junto al mar,
> Qué suave honor andar del brazo,
> Brazo con brazo, del Tío Sam!
> ¿En que lengua me entiendes,
> en qué lengua por fin te podré hablar,
> si en bien,
> si en well,
> si en mal,
> si en bad, si en very bad?... (31)

According to Yoruba legend, man was created without a head "la cual fue añadida por Obatalá" (110). The various parts of the body "brazo, cara, ojos, cabeza, mano, etc..." mentioned in the story serve to elicit the image of a new creation. In Santería it is believed that "toda la estructura ósea del cuerpo pertenece a Obatalá... y también la cabeza y los sesos" (110), hence, it is his responsibility to shape (in this case reshape) the fragmented human body and spirit with a new sense of consciousness.

In conclusion, Vega appeals to the idiosyncrasies that embody that community. She assumes the responsibility of connecting the reader to the text. For instance, she attracts their attention through "identity themes". In the story *Encancaranublado* she aims at providing another perspective of history and identity for the people. That is, the themes (history, racism, Santería etc.) addressed in this story are not unfamiliar to the readers of "africanía". By addressing these issues she offers another perspective from which to view their reality. She penetrates the popular culture in the Spanish-speaking Caribbean. Instead of portraying stereotyped characters, she resorts to humanizing the image of Blacks by representing various aspects and dimensions of a more credible and genuine Black psyche.

Notas

[1] Migene González-Wippler says:

> en Haiti, el culto del vudú fue propagado por los nagos, ibos, aradas, dahomeyanos y otras tribus. En las colonias españolas y portuguesas epecialmente Cuba y Brasil, los yorubas y bantúes trasmitieron ritos mágicos semejantes. Aunque algunos de los rituales y ceremonias de la santería no son diferentes de ritos del vudú haitiano, las divergencias son marcadas, pues no solamente estuvieron implicadas en los dos movimientos..., sino que también Haiti se encontraba bajo influencia francesa durante el tráfico

de esclavos, mientras otros países del Caribe, como Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana estaban bajo el dominio español. (13)

[2] The Yorubas of Nigeria and other areas of West Africa brought along their myths, rituals, and beliefs to Latin America when they came as slaves. The Yoruba tribe comprised several ethnic groups, which extended to Benin. When the Ewe tribe invaded Dahomey, many were forced to leave for the coast where later the slave traders captured them. (González-Whippler)

[3] Obatalá, syncretized as Our Lady of Lourdes, in an outrage of jealousy yanks out his wife's eyes leaving her blind. Subsequently, he is endowed with the capacity of guidance and clarity.

[4] La Virgen de Altagracia is the patron saint of the Dominican Republic, La Virgen de la Caridad del Cobre is the patron saint of Cuba and Las Siete Potencias represent the voodoo practices of Haiti.

Works Consulted

Boadas, Aura Marina and Mireya Fernández Merino., eds. *La huella étnica en la narrativa caribeña.* Caracas: Aveca, 1999.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination.* Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Texas UP, 1981.

Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island.* Trans. James E. Maraniss. Durham: Duke UP, 1996.

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols.* Trans. Jack Sage. 2nd ed. 1971.

Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods.* Berkeley: UP, 1995.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Toward a Minor Literature.* Trans. Dana Polan. Minneapolis: Minnesota: UP, 1986.

Esteva-Fabregat, Claudio. *Mestizaje in Ibero-America.* Trans. John Wheat. Tucson: UP, 1995.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth.* Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.

Freire, Paolo. *Pedagogy of the Oppressed.* Trans. Myra Bergmana Ramos. New York: Seabury Press, 1974.

González-Whippler, Migene. *Santería: magia africana en Latinoamerica.* México, D.F.: Editorial Diana, 1976.

Guillén, Nicolás. *La paloma de vuelo popular.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthology.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America.* Athens: Georgia UP, 1976.

Kubayanda, Josaphat B. "Minority Discourse and the African Collective: Some Examples from Latin American and Caribbean Literature." *Cultural Critique* 6. (Spring 1987): 113-30.

Roorda, Eric P. *The Dictator Next Door.* Durham: Duke UP, 1998.

Torres, Vicente Francisco. *La novella bolero latinoamericana.* México: UNAM, 1998.

Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio.* Carolina: Editorial Antillana, 1994.

Zielina, María Carmen. *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño.* Miami: Ediciones Universal, 1992.

Kevin Fagan, Ph.D. *California Polytechnic State University*

Freedom of Conscience in Miguel de Unamuno

"Venceréis, pero no convenceréis." Faced with the violent arrogance of General Millán Astay, Unamuno's final public words spoken on October 12th, 1936, in the Aula Magna of the University of Salamanca, may be duly appreciated as the peak of one writer's brave defense of conscience against despotism (Selser 103).

What exactly did Unamuno mean? A succession of writings from his early years until his death under house arrest offers us the key Unamuno himself offers to what he "meant". Along with his books, we seek out the real "man of flesh and blood" (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* ch. 1). In our search for Unamuno's thought on truth and life, religion and ideology, conscience and authority, we pursue that living and developing intelligence by which he wrote, argued and acted. Therefore, we may rightly apply his own literary and philosophical thought over a life-time of writings to Unamuno's own actions in freedom of conscience. His multiple experiences in defense of freedom are witnessed by deep meditation as related in his books, poems and letters.

Following the distinction made by John Henry Newman in his *Essay on a Grammar of Assent* we are concerned with that personal "assent" of conscience to authority or beliefs, that is, the act of faith rather than the content of that faith (93-94). So, the argument of religious or political assent is considered from the point of view of personal conscience. Hence, the question is not whether Unamuno was or was not a believer when he died or wrote the *El Cristo de Velásquez*, but rather we focus on the fact of his reading the poem at the anticlerical *Ateneo* (1914). That is, we are concerned with how Unamuno viewed different aspects of authority during his life. We are not focusing on how religious or political authorities viewed Unamuno's decisions in conscience.

What was Unamuno's view of conscience in religion and politics? Why did he courageously face such overwhelming odds throughout his life and writings? "Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva", writes Unamuno in his essay entitled "Mi religión" in response to a Chilean reader's query on what his religion was (370). And, if we were to ask what was not his religion, in his essay "Verdad y vida", Unamuno writes: "El creyente que se resiste a examinar los fundamentos de su [sic] creencias es un hombre que vive en insinceridad y en mentira. El hombre que no quiere pensar en ciertos problemas eternos, es un embustero, y nada más que un embustero" (384).

Here, Unamuno accepts a philosophy of freedom of conscience, with the given that the very mysterious character of religious belief demand that it be subject to free examination by the thinking person. Hence, the affirmation and belief in rigid dogmas lends itself to the possible proscription of free thought and investigation: "Y lo más opuesto a buscar la vida en la verdad es proscribir el examen y declarar que hay principios intangibles. No hay nada que no deba examinarse. ¡Desgraciada la patria donde no se

permite analizar el patriotismo!" (383). Seeing that religion is essentially mysterious and not self-evident to human beings, religious assent therefore can never be demanded of another person. The use of control by fear and coercion by force is not coherent with the free nature of belief: "Pero ha sido menester convertir a la religión, a beneficio del orden social, en policía, y de ahí el infierno" (*Del sentimiento trágico de la vida* 125).

In this context, belief for Unamuno is a constant fight with mystery, from dawn to dusk, like Jacob in the Bible (Gen 32, 24). And, precisely because religion is something or rather someone mysterious, lazy peoples: tend toward dogmatism, rather than face the difficulties caused by religious belief. Unamuno believes that the Spanish people have fallen into a routine dogmatism, either in judicial Catholicism or freethinking liberalism. Hence, he considers his role to be that of someone Socratically waking people up to thinking for themselves, rather than swallowing the sociological thought of the powers that-be in society:

> Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura, y lo que vale más que de cultura, de religiosidad–si es que no son lo mismo-, es tratar de darnos clara cuenta de ese nuestro catolicismo subconsciente, social o popular. Y esto es lo que he tratado de hacer en esta obra. (*Del sentimiento trágico de la vida* 265)

Besides, we may apply to Unamuno his own theory on ideas being both in the writer and in the reader of his books and life, as he himself did with Cervantes (*Del sentimiento trágico de la vida* 274). So, not only may we read Unamuno's text, as he understood it there and then. Hence, we investigate whether Unamuno's ideas in his writings and witness conveyed to the reader today can be developed into a coherent theory on freedom of conscience.

This essay is, therefore, both philosophical and literary, based on his idea of conscience in "Mi religión", but open to the historical method present in the events of *Paz en la guerra*; the literary study of the *Vida de Don Quijote y Sancho*; the philosophical approach of *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*; the personal, concrete, touch of *La agonía del cristianismo* and *Cómo se hace una novela*; and the existential realities of *San Manuel Bueno, mártir*. Hence, we are deducing a theory of freedom of conscience in Unamuno vis-à-vis political and religious authorities as applicable to all human beings independent, but inclusive, of their political and religious beliefs.

Following a chronological order, his thought is first brought out in *Paz en la guerra* (1897), where he sees religion being identified with the Carlist side in a civil war for power. We can imagine the young boy of ten watching a bomb destroy a neighbor's home, and cry, "me duele España". Unamuno notes that the bombing marked "el fin de mi edad antigua y el principio de mi edad media" (*Recuerdos de niñez y mocedad* 79). And all this killing was in the name of Christianity and the Prince of Peace. The role of the village curate in supporting the Carlist side as the religious side, being only interested in his flock, and destroying enemies, brings out the inherent role of established religion, as determining

sociologically the correct beliefs and party to belong to, even to survive. All of which obviously is contrary to a mysterious and free adherence to belief.

Unamuno's philosophy on freedom of conscience, based on the very mysterious character of religious belief, demand that it be subject to free examination by the thinking person. Hence, the affirmation and belief in rigid dogmas lends itself to the possible proscription of free thought and investigation. Seeing that religion is essentially mysterious and not self-evident to human beings, religious assent therefore can never be socially demanded of another person. Worse still, as was the case in this Carlist civil war, when political powers wish to use these religious beliefs for their own partisan and selfish benefits, the stage is set for ideological monopolies and discriminations, if not persecution, of either non-believers or followers. Against the theory that religion is necessary for morality, Unamuno turns the argument around, Kantian style. If religious people are good just because there's a heaven or a hell, what kind of moral character do they have? Would it not be simple for them later to justify immoral atrocities, such as "cruzadas", in the name of the same religion? "Habrá que arrasar todas las ciudades liberales y sembrar sal en ellas... ¡Los demás esto no se acaba nunca!" exclaimed the minister of religion in *Paz en la guerra* (253).

Later, in "Mi religión" (1907), Unamuno states his freedom of belief even to the point of being free to contradict himself in his own life: ". . . y reclamo mi libertad, mi santa libertad, hasta la de contradecirme, si llega el caso" (375). Truth in life means sincerity and time in seeking the truth, and obviously respect for another's search. Life in truth means being willing to risk one's reputation, career and life, as in fact happened. Hence, truth for Unamuno is worth more than peace of the ignorant and servile.

In his main philosophical work, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), Unamuno begins with the philosopher as a "man of flesh and blood." This emphasis on the individual vis-à-vis established religion is, no doubt, a nod to Kierkegaard's insistence on the primacy of personal conscience against a hegelian human spirit in social and historical Christianity. Nonetheless, the problem of the individual and the problem of religion both begin, according to Unamuno, with the problem of death and immortality. While not accepting the traditional rational arguments for immortality, Unamuno sees how his will tends to need to believe in such a life, parallel to his emotional attachment to Christianity. With Schleiermacher, he sees religion as fulfilling an authentic human emotional need. But the abyss remains between the intellect seeking meaning in mystery and the will that accepts a Christian answer. Unamuno concludes that his role as a philosopher is to attack "holy ignorance":

> ¿Qué es eso de la santa ignorancia? La ignorancia, ni es ni puede ser santa. [...] Sí, sé la canción, sé lo de "que" buena almohada es el catecismo! Hijo mío, duerme y cree; por acá se gana el cielo en la cama. ¡Raza cobarde, y cobarde con la más desastrosa cobardía, con la cobardía moral que tiembla y se arredra de encarar las supremas tinieblas! (Vida de Don Quijote y Sancho 228)

In *La agonía del cristianismo* (1925) Unamuno continues to seek truth in life, meaning a constant struggle for faith, above all in immortality, within the mystery it entails,

linked to the prayer, "Lord, I believe; but help my weak faith" (Mark 9:23; qtd. in 1008) In his own life, he became a dissenter from throne and altar, Spain and Catholicism, who nonetheless prayed every night. During this bitter exile in Paris, he read a chapter from the Gospels every evening. Nonetheless, he finds no rational reason for either immortality or the existence of God. Likewise, he refuses to accept "la fe del carbonero" linked to the thought-stopper that "doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder" (1013; ch. 9).

The unfortunate step in historical mainline churches of moving into dogmas, legalism and authoritarianism, explains why Unamuno accepts Harnack's theory that institutionalized Christianity has rationalized a personal experience, that which religion really is per se (*Del sentimiento trágico de la vida* 121; ch. 4). The consolidation of their beliefs fixed in words, and society's obligation to uphold and enforce these truths and authorities lead to the excesses of inquisitions, expulsions and massacres.

The second part of the paradox of religion, according to Unamuno, is seeking life in truth. In *Cómo se hace una novela* (1927), Miguel quotes people requesting he stick to his expertise, poetry. Referring to the Russian Revolution, Unamuno questions whether the writings of Marx or the guns of Lenin were the most powerful. Unamuno's own life of exile, ridicule, demotion, persecution and death under house arrest ultimately show how he felt he ought live in accord with what he believed.

> Que hoy, en mi patria, se trata de luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia, por libertar la verdad de la peor de las dictaduras, de la que no dicta nada, de la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin dirección. (18-19)

At the end of his life in *San Manuel Bueno, mártir* (1931), the force of religion lies in its offering a simple solution to the great enigma of death and existential need for immortality. Hence, this double mystery death-immortality is both the beginning of philosophy and the basic meaning of religion. The strength of this novel is that Unamuno clearly respects people right to belief, though it is not his own personal conviction. Moreover, there seems to be a contradiction with his earlier wish to always say the truth. Here, the incredulous curate takes care of his believing parish in their sufferings, respecting their belief in eternal life. Their religiosity is a far cry from the Carlist crusade for religion. The struggle he personally had with the problem of death may have convinced him to let people be in their simple faith. Freedom of conscience is either for all or not for any.

> ¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aun cosas contradictorias entre sí, a no que no crean nada. [. . .] No protestemos. La protesta mata el contento. (134)

In this, Unamuno's last novel, both the curate and people have their own beliefs vis-à-vis immortality, living together in a caring society. Ultimately, this is what freedom of conscience is all about. So, as this essay claims to show, we find in Unamuno a process of

reasoning, starting off from his own conscience, and, then, moving on in his life to accept or reject certain religious authorities with their teaching and commands. Their acceptance will be only valid in so far as it is accepted in the individual conscience. The very fact of the curate himself not believing, brings out the strength and the validity of dissent from the pressures of society and position. This latter statement in the novel implies a liberty of conscience vis-à-vis both social and religious authority. No doubt this is the path that Unamuno has consistently followed throughout his life.

So, globally, freedom of conscience for Unamuno is the constant fight ("agony") with mystery, from dawn to dusk, like Jacob in the Bible ("Mi religión" 370). And, precisely because religion is something or rather someone difficult to comprehend, "tanto los individuos como los pueblos de espíritu perezoso – [...] – propenden al dogmatismo [...]. La pereza espiritual huye de la posición crítica o escéptica" (369). Unamuno believes that the Spanish people have fallen into a routine dogmatism, either in judicial Catholicism or freethinking liberalism (373). Hence, he considers his role to be that of Socrates waking people up to thinking for themselves, rather than swallowing the sociological thought of the powers-that-be in society.

Conclusively, because conscience is personal, and not social, one's beliefs are individual, not global. Hence, Unamuno hated the idea of being labeled or pigeon-holed, a member of either an organized creed or church. Belief is both a free and personal search for truth:

> Y yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única [...]. (371)
>
> De lo que huyo, repito, como de la peste, es de que me clasifiquen, y quiero morirme oyendo preguntar de mí a los holgazanes de espíritu que se paren alguna vez a oírme: "Y este señor, ¿qué es?" [...]. (374)
>
> Y es obra de suprema piedad religiosa buscar la verdad en todo y descubrir dondequiera el dolor, la necedad y la inepcia. (375)

Works cited

Newman, John Henry. *An Essay in Aid of a Grammar of Assent.* Notre Dame: U of Notre Dame P, 1992.

Unamuno, Miguel de. "La agonía del cristianismo." *Ensayos.* Ed. Bernardo G. De Cándamo. Tomo 1. Madrid: Aguilar, 1966. 941-1034.

---. *Cómo se hace una novela.* México, D.F.: Porrúa, 2000.

---. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos.* Ed. Antonio M. López Molina. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

---. "Mi religión." *Ensayos.* Ed. Bernardo G. De Cándamo. Tomo 2. Madrid: Aguilar, 1966. 369-75.

---. *Paz en la guerra. Obras completas.* Tomo I. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Castro, 1995. 1-292.

---. *Recuerdos de niñez y mocedad.* 6ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

---. *San Manuel Bueno, mártir.* México, D.F.: Porrúa, 2000.

---. "Vida y verdad." *Ensayos*. Ed. Bernardo G. De Cándamo. Tomo 2. Madrid: Aguilar, 1966. 377-84.

Selser, Gregorio. "Unamuno y los militares: 'Venceréis pero no convenceréis.'" *Cuadernos Americanos* 6, 257 (1984): 103-16.

Pablo Pérez *Florida International University*

Surgimiento de una conciencia nacional en la Cuba del siglo XIX

En casi todas las regiones hispanoamericanas del siglo XIX existían grandes desigualdades sociales basadas, principalmente, en la cercanía racial que el individuo tenía con España, si es que esta conexión existía del todo. Cuba no era una excepción. Los peninsulares y los criollos blancos eran los que mayor reconocimiento social recibían a pesar de que racialmente la Isla estaba mayormente compuesta por esclavos, negros libres y mestizos. No sólo había estas distinciones entre las personas de color y los blancos, sino que también existía entre los criollos y los peninsulares. Un peninsular recibía privilegios por parte de las autoridades que no eran otorgados a los criollos blancos. Cada grupo social en Cuba tenía su función prescrita y limitada por una sociedad que era clasista, paternalista y elitista. Estas distinciones sociales impuestas por el régimen colonial y mantenida por la consciencia colectiva de algunos cubanos, resultaron eventualmente en fuertes posiciones ideológicas como lo fueron el anexionismo, el abolicionismo, el autonomismo, y el separatismo. El propósito de este trabajo es analizar el surgimiento y desarrollo de una conciencia nacional partiendo de estas diferencias sociales, ideológicas, étnicas y culturales.

El diccionario en inglés *Webster's New Word Dictionary of the American Language* otorga dos definiciones a la palabra "nation", o "nación". La primera define a una nación como "a stable community of people with a territory, history, culture, and language in common", y la segunda la define como "people united under a single government" (399). Ciertamente, los habitantes de la Isla eran personas unidas por un gobierno; el gobierno colonial español. También compartían la misma situación geográfica y un gran número de ellos había nacido en tierra cubana. No obstante, aunque esta sociedad cubana compartiera el mismo territorio, el grado en que estos grupos compartían la historia, la cultura y el idioma, variaba mucho.

Si observamos el contexto social de la Cuba colonial nos damos cuenta de que, efectivamente, había personas provenientes de diferentes naciones que formaron parte del desarrollo de otra nación en la isla caribeña. Estas personas eran principalmente naturales de España y de diferentes zonas del oeste africano, otros estaban de tránsito, y otros ya llevaban de varias a muchas generaciones en la Isla. Isabel Castellanos usa el término

"nación" en su obra *Cultura Afrocubana* para referirse a un grupo africano cuyos miembros comparten la religión, el idioma y el lugar de origen. Creo que es válido preguntarse si hubiese sido posible que en tal contexto surgiera una sola conciencia nacional, o si lo más que se podía pedir es que empezaran a surgir varias conciencias de grupo que coincidieran en un momento determinado con un propósito común: independizarse de España.

Teorías de la construcción cultural y Cuba en el siglo XIX

Las teorías construccionistas de la creación cultural nos pueden ayudar a entender la situación social de Cuba en aquellos días. Estas teorías afirman que hay dos fuerzas centrales que están en juego en este proceso de creación de una identidad cultural. Primero, están involucradas las fuerzas externas al grupo que son las que lo definen desde afuera. Aquí el grupo en cuestión juega un papel pasivo en la creación de su identidad. Por otra parte, en este proceso, el grupo cuya identidad está siendo creada también juega un papel activo mediante el cual el grupo se autodefine. Esta autodefinición puede modificar la definición impuesta por los medios externos en la conciencia del grupo de varias maneras. Éste puede rechazar, quitar, poner y aceptar componentes de esa creación externa según decida hacerlo, y de esta forma redefinir su identidad étnica, racial o cultural (Cornell 80).

A pesar de haber estado marginados, el estrecho contacto que los negros y los mestizos tuvieron con la cultura blanca hasta fines del siglo XVIII hizo que muchos se incorporaran parcialmente a la cultura dominante. En este período pre-plantacional "la población de color se encontraba, por lo general, en estrecho contacto con la blanca. El africano, durante esta etapa, trabajaba en las casas de los blancos y laboraba en los campos junto a los blancos" (Castellanos 3:286). Estas condiciones favorecían grandemente al proceso de aculturación y de aprendizaje del idioma español. Por otro lado, nos encontramos con que la llegada continua de nuevos esclavos a lo largo del período colonial, y la existencia de cabildos de las diferentes etnias africanas, ayudaron a que perduraran sus culturas de origen (Castellanos 3:287). Es posible que ya esto hubiese abonado el terreno para facilitarles la adaptación a los esclavos importados en el período plantacional; especialmente a aquéllos traídos a zonas urbanas donde había un mayor grado de contacto entre ambos grupos étnicos.

Siguiendo el modelo de "construcción étnica" propuesto por Joan Nagel, es este contacto el que empezó a desarrollar identidades diferentes con rasgos comunes entre estos

grupos. Como ejemplo para describir este proceso, Nagel invalida el "melting pot" norteamericano y propone que el proceso es mucho más complejo. Las investigaciones al respecto sugieren que la "identidad de grupo" es una actividad racional con fines de adquirir poder político, económico y social. Los grupos crean sus fronteras étnicas según son definidos desde afuera, y según se definen ellos mismos. Estas fronteras son tan flexibles como las circunstancias y el contexto social lo requieran. Es esta flexibilidad la que permite a un grupo minoritario (en categoría social) adoptar algunos elementos de la cultura dominante según le sea conveniente en determinado momento (Nagel 159). Quizás esto explique, en parte, la importancia política y económica de los cabildos en Cuba, al igual que el interés de los negros y mestizos por aprender bien el idioma español.

Castellanos nos explica también que existe un continuo en la cultura cubana que va desde lo más afro hasta lo más español, y este espectro ya era evidente en la época pre-plantacional. A mediados del siglo XVIII existían tanto negros que hablaban en bozal, una mezcla del español con su lengua de origen africano, como los había que hablaban un español semejante al de los criollos de origen europeo. La población de color ya en aquel entonces tenía acceso a cierto ascenso social que, como en cualquier otra parte del mundo, requería el buen uso de la lengua de prestigio, en este caso del español (Castellanos 3:287).

Antecedentes históricos

Ya a finales del siglo XVIII cambió la situación de Cuba y, debido al crecimiento de la industria del azúcar, se hizo imprescindible la importación de más mano de obra esclava. Durante el siglo XIX se introdujeron en Cuba más del doble del número de africanos que habían sido llevados en siglos anteriores (Castellanos 3:289). En 1817, en pleno período plantacional, Cuba era el principal importador de esclavos negros del imperio español, y los esclavos formaban el treinta y nueve por ciento de la población de la Isla, frente al cuarenta y dos por ciento de blancos, y casi un veinte por ciento de mulatos y negros libres (Bushnel 266). En el año 1830 la Isla contaba con un mayor número de negros que de blancos (D'Agusta 26).

A diferencia de los esclavos africanos del período pre-plantacional, muchos de los esclavos del período plantacional no tuvieron gran contacto con la población blanca, ya que fueron enviados a trabajar en los campos de caña donde vivían juntos en barracones lejos de los terratenientes. Las condiciones de vida de estos esclavos no era ni remotamente parecida a la de sus antecesores pre-plantacionales. Como nos señala D'Agusta en su tesis, "Therefore, it seems that the conditions of the slaves in Cuba were worse in 1860 during the

sugar boom than they were in 1780 before sugar became dominant. The expression "con sangre se hace azúcar" accurately sums up the new attitude towards the slave" (D'Agusta 25-26). No obstante, muchos de estos esclavos también fueron a trabajar a zonas urbanas o en otras labores no relacionadas con el azúcar.

Los criollos blancos y los españoles de la Isla habían perpetuado en la colonia algunos conceptos muy arraigados a la cultura española, como lo fue, por ejemplo, el desdén por los trabajos manuales. Debido a esto y a que los blancos tenían preferencia al escoger un empleo, los negros no estaban proporcionalmente representados en puestos del gobierno, de la educación, y del comercio (Howard 16). Aunque durante el siglo XVIII también existieron diferencias entre los derechos civiles de los criollos blancos y de los peninsulares, ya para principios del siglo XIX se habían minimizado estos conflictos y resentimientos, ya que, audazmente, España les había otorgado igualdad en el poder político a peninsulares y a criollos blancos. Esto se debió a que le convenía a la Corona debido a la co-dependencia que existía en el comercio del azúcar entre burócratas (mayormente peninsulares) y terratenientes (mayormente criollos).

Al cambiar la composición demográfica tan drásticamente se interrumpe el proceso de creación de una consciencia nacional. Los recién llegados aprendían bozal para comunicarse con sus amos blancos y a través de los cabildos muchos mantuvieron sus costumbres y lenguas de nación. Con los nuevos habitantes negros del período plantacional hubo una mutación social, y al no tener estos casi ningún contacto con los blancos no les hizo falta incorporar tantos elementos de la cultura dominante. Éstos, al igual que sus antecesores pre-plantacionales, formaron cabildos según sus naciones de origen y mantuvieron sus idiomas y sus religiones en los barracones.

La sociedad decimonónica

Los esclavos en Cuba poseían algunos derechos que no compartían con sus homólogos norteamericanos. Una de las autoridades coloniales denominada *síndico* se encargaba de que esos derechos fuesen observados, como por ejemplo, el derecho a la posesión de propiedad. También los esclavos tenían el derecho de buscarse otro amo sin estar obligados a decir por qué, y podían comprar su libertad con el dinero que obtenían trabajando para otro en sus días libres o vendiendo lo que producían en sus parcelas de tierra. Muchos pudieron acumular suficiente dinero de esta forma para comprar su libertad y la de sus mujeres e hijos (Dimock 96). Incluso muchos hasta compraron esclavos para su

uso personal, y según Dimock, "un amo negro puede ser el peor de los tiranos con su esclavo" (97).

La mayoría de los negros libres en la colonia eran obreros, artesanos, y algunos hasta tenían pequeñas tiendas o talleres y eran dueños de pequeñas casas. Era bastante común que estos negros, sobre todo en zonas urbanas, supieran leer y escribir de forma muy limitada (Dimock 95). Aunque no era común ver a un negro rico, muchos, a mediados del siglo XIX, vivían con un cierto nivel de comodidad a pesar de las extorsiones que experimentaban por parte de las autoridades (Dimock 95). Esto fue producto de un proceso de "reconstrucción cultural" bajo el cual los grupos étnicos negocian constantemente las fronteras de su identidad con su medio ambiente. Nagel nos describe este proceso de "construcción cultural" y "reconstrucción cultural" como incesantes deberes de grupo cuyos símbolos y actividades culturales son continuamente renovados, y nuevos elementos son continuamente añadidos y removidos de los repertorios existentes (Nagel 162). El hecho de que estos habitantes de origen africano hubiesen aprovechado estas posibilidades, es clara señal de que se habían asimilado parcialmente a la cultura de la sociedad imperante con el propósito de prosperar económicamente.

Incluso esta creciente prosperidad económica que tenían los negros se debe a que la clase dominante también tuvo que renegociar sus fronteras de identidad de grupo ante las nuevas realidades económicas. La oportunidad de movilidad social que tenían los negros fue, en gran parte, una consecuencia de que había crecido la demanda de trabajo a sueldo debido a la disminución de la mano de obra esclava (Howard 16). Los negros libres se veían limitados a trabajos de labores domésticas, agrícolas e industriales en las áreas urbanas. En estos tipos de empleo los negros trabajaban hombro a hombro con los blancos (Howard 16).

El sistema de clase social en Cuba estaba estrechamente vinculado a la conciencia racial. Según nos informa el historiador Verena Martínez-Alier, en la Cuba colonial el color de la piel era un indicador del estatus social del individuo (Betancourt 108). Es decir, los blancos determinaban la condición socio-económica de un afro-cubano según el grado de pigmentación de su piel. De esta forma el blanco cubano definía externamente la identidad de los cubanos que no eran blancos. Al parecer esto estaba basado en la creencia que mientras más oscura era la piel de la persona más cerca estaba de África y de la esclavitud, y por lo contrario, que mientras más clara tenía la piel pues más cerca estaba de España y más lejos lo estaba de África. La respuesta a esta definición externa, por parte de los negros y mestizos, fue un intento de autodefinir su identidad de varias maneras. Por un

lado las personas de color mantuvieron sus cabildos sin distinción del tono de piel. Es decir, sus homólogos norteamericanos en las Carolinas crearon cabildos según el grado de pigmentación de la piel. En Cuba nunca se hizo eso, pero sí se crearon divisiones entre los cubanos de color, aún dentro de los cabildos, ya que estos aceptaron el valor social que la alta sociedad blanca le había asignado al grado de blancura de la piel (Howard 29-30). Dentro de los cabildos empezó a surgir una discriminación hasta tal grado que algunos afro-cubanos llegaron a rechazar su condición racial y trataban de blanquearse. Esto podía incluir desde aparentar ser más blanco por la forma de vestir, de actuar y de expresarse, hasta intentar tener relaciones con alguien más claro para "blanquear" la raza (Betancourt 109). Los mulatos más educados sí tuvieron la posibilidad entonces, por medio del soborno, de asumir cargos burocráticos, entrar en universidades y ejercer otras profesiones. Los afro-cubanos más negros no tuvieron acceso a esta misma movilidad social, lo cual resultó en un gran resentimiento hacia los más claros. Ésta fue una de las condiciones que favoreció a que estos miembros de cabildos, que eran más oscuros, contemplaran el rebelarse en contra del gobierno colonial (Howard 29-30).

Estos conflictos nos sugieren que existía una lucha por sobrevivir como grupo y que se estaba gestando la identidad de varios grupos. Al mismo tiempo vemos que ese continuo cultural va cuajando para crear una conciencia de lo cubano en oposición a lo peninsular. Entre las clases de más bajo nivel social, vemos que los blancos y los negros conviven, y en ocasiones hay negros y blancos en los extremos opuestos del espectro cultural. Es decir, vemos personas de color que son culturalmente blancos, y vemos blancos que bailan al ritmo de los negros y que incluso participan en algunas de sus creencias populares y ritos religiosos. Por otra parte, en la clase alta, la cultura negra también se ha logrado infiltrar. La música que baila la clase alta de origen europeo está matizada por los ritmos afro-cubanos, y los músicos que participan en dichas fiestas son generalmente mestizos (Castellanos 4:333).

El enorme desarrollo que tuvo la producción del azúcar a finales del siglo XVIII fue responsable, en gran parte, de que en Cuba no se produjese antes un gran interés por independizarse de España. Con el auge de la industria del azúcar el gobierno colonial empezó a darles a los criollos los mismos derechos y privilegios que a los peninsulares. Esto se hizo audazmente para tener a ambos grupos colaborando sin conflictos en la producción y comercio del preciado producto (Howard 18-19). Volvemos a ver aquí como la economía influye en la modificación de las barreras de identidad de grupo. Los criollos, que en el pasado habían estado descontentos con las autoridades coloniales, ahora se unen a

las autoridades por miedo a que el comercio del azúcar, que estaba controlado por las mismas, desapareciera. Esta actitud ya la vimos anteriormente con los cubanos mestizos que tratan de asociarse con los criollos blancos y peninsulares al mismo tiempo que descriminan a las otras personas de color más oscuro. En ambos casos se aceptan las prescripciones sociales, aún en detrimento del grupo al que uno pertenece, a cambio de bienestar social y económico. Este fenómeno se asemeja a lo que Nagel denomina "ethnic switching" en la sociedad norteamericana contemporánea (Nagel 160).

La ruptura con España

El descontento generalizado por parte de los criollos surge de nuevo a mediados de siglo cuando estos privilegios fueron otra vez eliminados. Márquez Sterling nos narra en su libro *Historia de la Isla de Cuba* como hasta el año 1839 los criollos cubanos habían logrado, paulatinamente, ocupar cargos públicos. "No gobernaban. Eran gobernados. Pero al menos se les tenía en cuenta. Sin embargo, a partir del mando de capitán general Joaquín Ezpeleta (1839), fueron excluidos absolutamente de los cargos públicos" (Márquez Sterling 70). Este hecho despertó en muchos el deseo de separarse de España, y fue en este momento que surgieron varias posiciones políticas en torno al futuro político y económico de la Isla. Surge una necesidad trascendental de separarse de la metrópoli, y la conciencia de ser diferentes comienza a definir una identidad nacional.

A raíz de estas inseguridades políticas y económicas surgió a mediados del siglo XIX la idea de anexarse a los Estados Unidos. Éste fue un movimiento apoyado mayormente por sectores de la clase criolla terrateniente con el motivo de pasar a ser un estado del sur de los EEUU y garantizar la economía esclavista en las plantaciones (Márquez Sterling 72-75). La idea tuvo que ser reemplazada por otras al vislumbrarse la Guerra Civil americana, ya que los estados del norte no apoyaban la incorporación de Cuba a la Unión americana bajo estas condiciones. Otras posiciones ideológicas, como el independentismo y la autonomía, surgieron como genuinos intentos de alejarse del control español y forjar una nación. Los "autonomistas", a diferencia de los "independentistas", deseaban permanecer bajo la Corona pero con cierta autonomía al estilo de las colonias inglesas, donde había una mayor participación de los nativos (Márquez Sterling 116). Por otra parte, los separatistas fueron los que, por primera vez, trataron de forjar una identidad nacional. José Martí dijo en un escrito de 1892 que "la constante alusión al color de la piel de un hombre debe cesar" (D'Augusta 64).

El discurso nacionalista de los separatistas, que declaraba a todos los cubanos iguales sin tener en cuenta la raza o el color de la piel, fue el que logró atraer más personas a la lucha en contra del gobierno español. A este movimiento se unieron muchos insurgentes negros que se habían sublevado ante las autoridades españolas. Uno de los casos más conocidos es el de Aponte, jefe de un cabildo de negros adinerados y educados que estaba organizando un alzamiento con sus miembros. Las autoridades los sentenciaron a muerte a él y a sus colaboradores (Howard 78). Debido a esta persecución muchos separatistas blancos, entre ellos José Martí, salieron al exilio a Estados Unidos para desde fuera organizar la lucha por la independencia de Cuba (Márquez Sterling 126).

Conclusión

El discurso nacionalista no logró eliminar los conflictos raciales entre los cubanos, pero sí creó un ideal de cubanía bajo el cual todos somos cubanos. En el continuo cultural cubano se ve que la identidad cultural no está necesariamente ligada a la raza, y era posible ver, especialmente entre las clases más bajas, un católico negro o un blanco creyente en la Regla de Ocha africana. La identidad de los diferentes grupos sociales permaneció en constante negociación y reconstrucción a nivel individual, pero siempre dentro de los esquemas prescritos por la sociedad colonial y basados en el tono de la piel. El agente promotor de estas reconstrucciones fue el ascenso social que estaba basado en la proximidad racial y de comportamiento con España. A pesar de estas diferencias podemos concluir que aunque el siglo XIX consolidó más de una identidad de grupo étnico, también entregó a los cubanos una conciencia de que todos tenemos la misma condición: ser cubanos.

Obras citadas

Cámara Betancourt, Madeline y Damián J. Fernández. *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity.* Gainesville: UP of Florida, 2000.

Castellanos, Isabel y Jorge Castellanos. *Cultura Afrocubana.* 4 vols. Miami: Universal, 1992.

Cornell, S. y D. Hartmann. *Ethnicity & race.* Pine Force Press, 1998.

D'Augusta, Richard C. *The Figurative Limits of the Nation: Racial Exclusion in Nineteenth Century Cuba.* Diss. New York University, 1998. Ann Arbor: UMI, 1998, 9819760.

Dimock, Joseph J. *Impressions of Cuba in the Nineteenth Century: The Travel Diary of Joseph Dimock.* Ed. Louis A. Pérez. Wilmington: Scholarly Resources, 1998.

Howard, Philip A. *Changing History.* Baton Rouge: Louisiana State University, 1998.

Márquez-Sterling, Carlos. *Historia de la Isla de Cuba.* New York: Regents Publishing Company, 1975.

Nagel, Joane. "Constructing Ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture" *Social Problems* 41.1 (1994): 152-176.

Webster's New Word Dictionary of the American Language. Pocket-Size Edition. New York: Warner, 1987.

Jesús Rodríguez *The University of Alabama*

El grafiti: Escritura territorial de las ciudades modernas

El grafiti es a la vez un territorio familiar y desconocido. Es tan extenso que cada persona ha tenido una experiencia con ello. Quizás podemos recordar la primera vez que escribimos nuestros nombres sobre las paredes de la sala o sobre nuestros pupitres. Existen grafitis que encontramos sobre las paredes de la ciudad que hablan de una protesta social o política. Existen grafitis de las paredes de los baños que contienen un humor vulgar o un deseo amoroso u otro noticiero. Simpático o no, estos grafitis son los que conocemos dentro de nuestra vida cotidiana.

Pero hay muchas clases de grafiti. Parecen ser exclusivos e imposibles de leer, y muchas veces asustan a las personas. También asustan a sus autores: pandilleros, miembros de grupos de drogas, los cholos de la frontera, los chavos banda de la Ciudad de México. Cuando a dos policías de la Ciudad de Nueva York se les preguntó qué clase de joven escribe grafiti, respondieron:

> The type of kids that live in New York City. They range from the ultra-rich to the ultra-poor. There is no general classification of the kids: it's just that a typical New York City kid will write graffiti. Another police officer agreed: Also some of the kids apprehended -- their fathers were professors at Columbia, NYU, some were CPAs, some were doctors, architects. They live in a thousand dollar house, apartments, some are living in a $1.98-a-month ghetto. There's no generalizations. (Castleman 67)

No hay generalizaciones. El grafiti de Nueva York, escrito en barrios marginales y en el metro, expresa referencias de ghetto con propósitos micropolíticos. Es incomprensible a veces para los que no manejan ese código hermético entender el por qué de sus intenciones. Pero el grafiti, como anunciaron los policías, no sólo es la escritura de los pobres. Es la escritura de todo ser humano que se siente un descontento social.

Este estudio tiene como finalidad presentar el grafiti como una respuesta de hombres y mujeres que están situados en los bordes de sus comunidades. Mediante el análisis de fotografías de murales del barrio méxico-americano de San Antonio, Texas, analizaré el significado de algunos murales y su relación con el grafiti. También indicaré las manifestaciones donde vemos ejemplos de hibridación. Al final de este trabajo presentaré una representación de la obra literaria producida por hombres y mujeres de la comunidad chicana de San Antonio.

García Canclini observa que los grafitis, carteles comerciales, manifestaciones sociales y políticas y monumentos son lenguajes que representan las principales fuerzas que actúan en la ciudad. Dice Canclini:

> Los monumentos son casi siempre las obras con que el poder político consagra a las personas y los acontecimientos fundadores del Estado. Los carteles comerciales buscan sincronizar la vida cotidiana con los intereses del poder económico. Los grafitis (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al orden impuesto. Por eso, son tan significativos los anuncios publicitarios que ocultan a los monumentos o los contradicen, los grafitis inscritos sobre unos y otros. A veces, la proliferación de anuncios ahoga la identidad histórica, disuelve la memoria de la percepción ansiosa de las novedades incesantemente renovadas por la publicidad. Por otro lado, los autores de leyendas espontáneas están diciendo que los monumentos son insuficientes para expresar cómo se mueve la sociedad. ¿No es una evidencia de la distancia entre un Estado y un pueblo, o entre la historia y el presente, la necesidad de reescribir políticamente los monumentos? (García Canclini 281)

Canclini nos invita a examinar nuestra sociedad en general. Usa el término de *hibridación* para leer las portadas de nuestra sociedad. Para Canclini, la palabra abarca diversas mezclas interculturales, no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje", y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. (Canclini 14-15) Y esta hibridación es hojaldrada, es decir, que hay muchas y diversas etapas del mundo cultural.

En su estudio titulado *wallbangin'*, Susan A. Phillips hace un análisis de grafiti y de los pandilleros de Los Ángeles , California. Ella responde a Canclini de esta manera:

> Canclini is both right and wrong. By forming gangs, people have made ethnic groups that would otherwise have been construed as "hybrids" into clearly demarcated, racially based forms of culture. Most gang affiliations, customs, and traditions have been part of neighborhood history since before their members' own memories, or sometimes even those of their parents. Though they spring from cholo or pachuco blends of Mexican and American, or mixtures of African, slave, and citizen, gangs are a culture for today, one that transforms its members from marginality to concrete, pure form of self and group. Chicano and black gangs have themselves become institutionalized codes and practices within the city of Los Angeles. (341)

El grafiti es para los cholos de la frontera, y para grupos equivalentes de ellos, una escritura territorial de la ciudad. Está destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los grafitis de otros. Todo grafiti lleva un lenguaje propio.

Como un medio de comunicación, el grafiti se sitúa entre el arte y el idioma. Las palabras se convierten en signos, o *slogans*, es decir, terminan de ser palabras individuales pero se convierten en símbolos e imágenes, que se comunican en una variedad de etapas. La sintaxis está cargada de modificadores de color, estilo, lugar y forma.

El sociólogo Lyman Chaffee hace una observación intrigante en cuanto al grafiti y su transformación al arte. Dice Chaffee:

> Most intriguing is that during authoritarian regimes, there is usually an increase in the percentage of graffiti—easily produced, instantaneous, covert—due to heightened surveillance and punishment. During periods of democracy, on the other hand, writers prefer the more elaborate and time-consuming wall painting because of its larger size, its creative application, its refinement and its visual domination. (39)

Es importante ver la manera en que los grafitis van con el tiempo convirtiéndose en murales, y asumiendo a la vista del que observa otro carácter, mucho más artístico. Se pueden ver ejemplos de este acontecimiento en San Antonio, Texas. Mediante el análisis y presentación de tres murales de la comunidad chicana de San Antonio ("Educación", "Basta con la violencia" y "Peace and Remembrance"), se aprecia que cada mural adquiere una significación profunda.

El mural titulado "Educación" muestra a una joven que lleva una bandera que dice "EDUCACIÓN". Es un mural de varias dicotomías: vida y muerte, esperanza y tristeza, logro y fracaso, antigüedad y modernidad. La ciudad moderna de San Antonio está en yuxtaposición con las pirámides indígenas. De nuevo se manifiesta la importancia de la ciudad como lugar central. Es preciso subrayar la importancia de la imagen femenina. La mujer representa la libertad, pues la figura de *la mujer libertad* (Lady Liberty) es un símbolo común de esperanza y fuerza. El hecho de que una mujer sea quien lleve la bandera de liberación es muy llamativo, pues indica el importante papel de la mujer dentro de la cultura hispana. Los esqueletos que llevan pistolas en la mano representan a la vez la trágica realidad de las pandillas. El sol representa lo positivo de este mural, pues anuncia un amanecer de un día nuevo, o sea una esperanza en medio de la muerte. (Ver Foto 1)

"Basta con la violencia" es un mural que se subtitula "Sí se puede". Es un tributo a la memoria y esfuerzo de César Chávez, el gran organizador de derechos humanos dentro de la comunidad méxico-americana. Usando una técnica de colores nacionales de México (el rojo, el blanco y el verde) y otros colores oscuros, el mural tiene una carácter poderoso. También se notan dos manos, una blanca y la otra negra, símbolo de una mestizaje e hibridización cultural. (Ver Foto 2)

El tercer mural se titula "Peace and Remembrance" y es un mural dedicado a todas las personas muertas por la violencia ("in memory of those from our community who were victims of violence"). Esta obra es muy conmovedora, pues nombra a todos los miembros de la comunidad que fueron víctimas de la violencia. Casi se puede escuchar la letanía de nombres de hombres y mujeres escritos en la pared: Celia Sánchez, Juan Torres, Charles Guerra, Carlos Wilson, Lenny Garza, Ricky Flores, etcétera. Se nota el fenómeno híbrido de los nombres y apellidos; nombres norteamericanos con apellidos hispanos, y viceversa (Ricky, Lenny, Mark, Mike, Wilson). La *heterogeneidad multitemporal* de este barrio salta en este mural. Es un mural que habla de una situación trágica de la sociedad, la violencia, pero, a la vez, es un mural que muestra la religiosidad del pueblo con las imágenes de Cristo, de la Virgen, de los santos y de las raíces del árbol de la vida. (Ver Fotos 3 y 4)

Las imágenes que surgen de los artistas se abren hacia el juego de relaciones donde las posibilidades de contacto con otras imágenes se ensanchan para crear sensaciones nuevas. Las imágenes buscan variaciones que enriquecen la sensación, que se acercan a la percepción sencilla, pero imponente. El espectador, abierto a la imaginación creadora, debe participar en cada imagen creadora a la que podrá darle un carácter, una intencionalidad que logre captar la vivacidad reflejada en la imagen. Cada palabra escrita y cada signo despierta el impulso de los sentidos. El espectador debe estar alerta, mediante la conciencia creadora, a las sensaciones experimentadas. Por lo tanto, la inspiración obtenida va a estar a la medida de nuestros talentos como espectadores.

Tanto los murales como los grafitis son un medio sincrético y transcultural. Eso se ve también en el mural "Educación". No sólo se aprecia lo contemporáneo de la mujer actual y los rascacielos de la ciudad, pero se conecta con la ciudad de nuestros antepasados—los "nativos" de nuestra cultura y herencia. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip. (Canclini 316) Pero sigue siendo un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política. Cada mural se dirige a un aspecto social, político, religioso, sociocultural, e incluso económico. Es una hibridación del folclor y la de antropología.

En el diario cultural *El Placazo*, publicado por San Anto Cultural Arts de San Antonio, Texas, un artículo sobre los murales da luz al cambio transformativo de grafiti hacia el mural. El artículo se titula "El movimiento continues despite fallen walls". Comenta el autor, "In our time, graffiti is known to many conservatives as a crime. Some kids on the street have no choice but to be heard through a spray paint can" (*El Placazo* 8).

Una de las metas principales de este estudio ha sido reconocer los productos simbólicos e imaginarios latinoamericanos dentro de una posmodernidad periférica. Un producto concreto, como presentado en este trabajo, ha sido los grafitis y los murales. Otro producto es la obra literaria. Dos obras del periódico mensual, *El Placazo*, de San Antonio, Texas tejen los elementos periféricos de una comunidad: las relaciones personales y la percepción de las clases altas. En el poema que se titula *Me voy*, la autora Francisca González describe su dolor ante un amor fracasado. El poema tiene una escritura típica del barrio chicano: hay errores de ortografía, de puntuación, de acentos. Pero el contenido de su obra expresa muy claramente su pasión y su entrega personal ante una situación sin remedio.

Life of a Chicano in the Barrio, escrito en inglés, es otro poema que expresa el valor de ser chicano y vivir en el barrio chicano. Es un poema de gran orgullo. El autor, Ricardo López, escribe con toda franqueza acerca de la percepción que muchos tienen de los habitantes del barrio chicano. Habla del crimen, los problemas de las escuelas, las casas viejas, del "Tex-Mex", pero la yuxtaposición es la voz que tiene fuerza dentro de la pobreza. López escribe, "Chicanos are best known for their boxing skills, / poems, and beautiful drawings regardless of the time on the clock".

Ricardo López y Francisca González son parte de la "desmitificación" de un barrio. Son parte de muchos artistas que escriben una nueva literatura examinando de cerca la sociedad chicana e identificándose con su herencia mestiza. Son representantes de

muchos artistas creadores que han sido tradicionalmente descuidados y se comprometen a rescatar del anonimato y de la injusticia a los chicanos como ellos. Sea por sus ideas, sea por su forma, ambos poemas revelan claramente el compromiso humano y estético de los poetas.

Este trabajo demuestra cómo los grafitis van con el tiempo convirtiéndose en murales. Puede suceder que a la vista del artista los murales sigan teniendo connotaciones de grafiti más que de arte, pero los que observan y recogen la obra ya no lo pueden ver así. El público no toma los testimonios de quienes anónimamente trabajaron en ellos. Pero no cabe duda de que tanto los grafitis como los murales siguen siendo la escritura de la ciudad: una escritura desde los tiempos más antiguos.

Bibliografía

Baeder, John. *Sign Language: Street Signs as Folk Art.* New York: Harry N. Abrams, 1996.

Castleman, Craig. *Getting Up: Subway Graffiti in New York.* Cambridge: The MIT Press, 1982.

Chaffee, Lyman. "Political Graffiti and Wall Painting in Greater Buenos Aires: An Alternative Communication System." *Studies in Latin American Popular Culture* 8: 37-60.

Delgado, Danny. "El Movimiento Continues Despite Fall Walls." *El Placazo* (a project operated by San Anto Cultural Arts) September 2000.

García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.

González, Francisca. "Me voy." *El Placazo* (a project operated by San Anto Cultural Arts) August 2001.

López, Ricardo. "Life of a Chicano in the Barrio." *El Placazo* (a project operated by San Anto Cultural Arts) August 2001.

Phillips, Susan A. *wallbangin'.* Chicago: The U of Chicago P, 1999.

Posener, Jill. *Louder Than Words.* New York: Pandora Books, 1986.

Foto 1

Foto 2

Foto 3

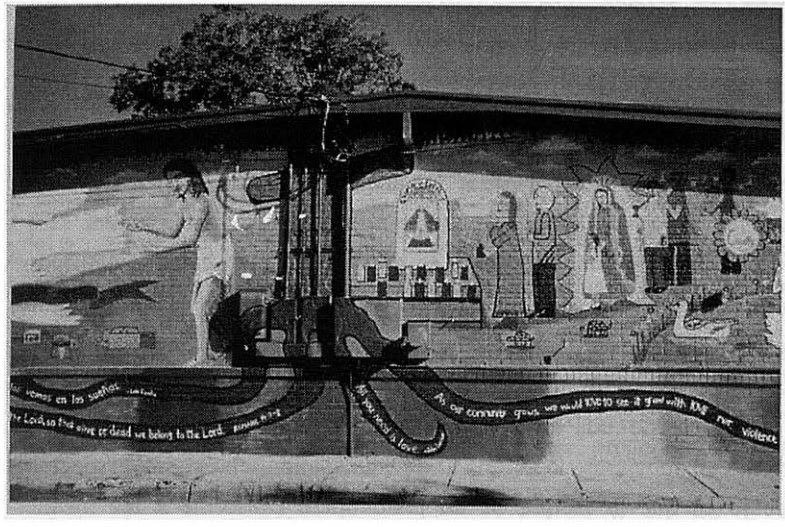
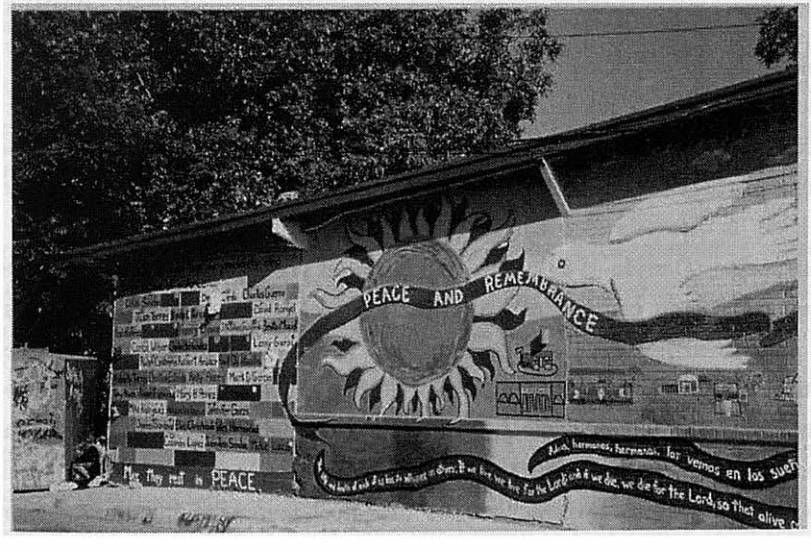


Foto 4



Vania Monterroso *University of Arizona*

"No quiero engañarlos": autoridad performativa y mecanismos de representación textual

Con el propósito de integrar extensiones tanto estéticas como pragmáticas de la obra literaria—es decir, los aspectos tanto intra como extratextuales del texto—, en el presente estudio se plantea analizar los medios de expresión discursiva con relación a valores, tensiones o conflictos que implican una enunciación coactiva. En la práctica, el objetivo principal de esta exposición es estudiar las estrategias metadiscursivas del texto literario para reflexionar sobre el discurso como una manifestación integral. Por lo tanto, investigar sobre el poder retórico de la representación involucra observar el papel de una autoridad performativa en función de las otras voces que participan en ella (Bakhtin 1970).

De acuerdo con este propósito, este análisis examinará las estrategias que subvierten o no subvierten la autoridad de enunciación textual. Al respecto, la hipótesis de este trabajo es que la lectura de un texto opera conforme a los mismos mecanismos discursivos que una actuación—definida como *performance*—ejecuta sobre un espectador.[1] Así, la pregunta de investigación del siguiente estudio es ¿cuáles son los mecanismos mediante los que una representación discursiva interviene o ejerce poder y en qué medida se puede o no subvertir dicha autoridad?

En principio, la dimensión literaria de un texto se puede analizar de acuerdo con la naturaleza de su enunciado (el lenguaje empleado), por el valor estético del signo representado (el texto); por la estructura del discurso o por la respuesta—ya sea 'ficticia' o empírica—que crea en el lector. La naturaleza del lenguaje se puede explicar mediante una pregunta ontológica, es decir, desde el punto de vista fenoménico (Martínez Bonatti 1972), por el de la filosofía del lenguaje como acto discursivo (Austin 1971) o por su deconstrucción (Derrida 1989). Por otra parte, el concepto de texto autónomo se puede estudiar de acuerdo con teorías formalistas (enfocadas en la tradición saussaureana del signo lingüístico), estructuralistas (Lotman 1978), narratológicas (Genette 1966) o semióticas (Mukarovsky 1977, Barthes 1970). Desplazar este tipo de perspectivas teóricas—que más bien privilegian una autonomía del texto—hacia el estudio de la dinámica de la recepción ha permitido reflexionar sobre la respuesta, la dimensión o el rol que cumple el destinatario pues de este modo, el fenómeno literario también se puede analizar desde posturas más centradas en un lector ideal (Rifaterre 1979), sea uno real o

incluso institucional (Fish 1980).

Asimismo, es preciso recordar que un enunciado también puede interpretarse en cuanto discurso metatextual desde el instante en que una *lectura* del significado del texto permite explicar cómo se produce el fenómeno literario. Este mismo hecho se advierte en la medida en se puede apreciar un proceso de interacción extratextual entre emisor y destinatario (lo que significa una superposición de planos entre el referente y el significado) en la propia escritura del relato.

En general, esta tradición crítica ha discutido el fenómeno literario privilegiando un aspecto del proceso comunicativo—ya sea el emisor, el texto o el receptor—pero existe poco debate sobre el evento integral en sí, es decir, respecto a la interrelación como un todo entre estas tres principales dimensiones del fenómeno literario. Así, en primer lugar, esta investigación estudiará aquí el proceso literario como un conjunto integrado, planteamiento que se identifica con la teoría transaccional de la literatura estudiada por Louise M. Rosenblatt (1978), tesis que se presenta como pertinente para el propósito de incorporar una reflexión sobre la calidad interactiva de la representación.

Es preciso destacar, también, que la crítica cultural estudia los diferentes aspectos del poder en forma interconectada, esto es, desde el estudio de la economía hasta el del poder sexual (Warhol 1991) y del lenguaje (Lacan 1966). Asimismo, esto también implica no sólo reflexionar sobre la representación del poder en el texto desde una perspectiva intrínseca (Baktin 1970, Foucault 1972) sino que, además, sobre el poder textual como acto representativo en sí y en forma específica, sobre los procesos de autoridad que ejerce una representación literaria. Por lo tanto, un texto bien se puede observar de acuerdo a sus mecanismos específicos de simbolización, es decir, a las formas retóricas que constituyen un discurso, en particular, como objeto de coerción.

"No quiero engañarlos," publicado en *Obras completas* (1995) por Augusto Monterroso, presenta en su proceso figurativo todos estos elementos citados con anterioridad. Es decir, este relato manifiesta un conflicto metadiscursivo referente a la autoridad representativa y a la enunciación textual por medio de la subversión fallida de la voz del 'subalterno'.

En principio, es preciso destacar que el carácter esencial del lenguaje literario radica en lo ficticio, sin que esto sea un aspecto negativo del mismo. Como primer indicio de una manifestación literaria, un lector debe asumir que se enfrenta ante una manifestación *imaginaria*; lo que, de acuerdo a Félix Martínez Bonatti (1972), quiere decir que se ubica ante "pseudofrases sin contexto ni situación concretos, vale decir, de frases icónicamente

representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa", porque al leer un poema, por ejemplo, se aprehenden los signos gráficos como oraciones (o pseudofrases) que son frases auténticas imaginarias (130). Esto implica imaginar la situación de ella sin determinaciones auxiliares de acuerdo a la situación inmanente a la expresión y proyectar la situación desde su medio y el objeto desde su descripción.

De este modo, entender la literatura como puro desarrollo inmanente de la palabra, se manifiesta en las primeras frases de "No quiero engañarlos," cuando refieren que "los preliminares de la función no se desarrollaban como fue previsto. En la sala llena, el público, impaciente y acalorado, se removía inquieto en los asientos" (113), lo cual no es un síntoma lingüístico del autor sino de una situación comunicativa en la que se comunica lenguaje "generando un efecto de contemplación para el lector" (Martínez Bonatti 131-132). Desde una perspectiva extratextual, el lector también se dispone a sentirse parte de la situación relatada. Al respecto, el enfoque de Martínez Bonatti afirma que, al igual que en el mundo narrado, autor y lector presencian o asisten a un espectáculo y "pueden, pues, *contemplar* la situación significada y, lo que es lo mismo, la frase" (133).[2] En consecuencia al leer, el significado se asume o se aprehende como si fuese el verdadero referente textual de lo relatado.[3]

Este hecho introduce una reflexión sobre el lenguaje como acto discursivo, acción en la cual John Austin hace una diferencia entre lo que se dice, el sentido de lo que se dice y lo que se logra al decirlo. En otras palabras, Austin (1971) sostiene que hay una desigualdad entre un discurso que envuelve un acto locucionario, ilocucionario (una "expresión performativa") y una acción perlocucionaria. Por tanto, para completar la propuesta de Martínez Bonatti, se dirá que la literatura corresponde al segundo tipo de acto discursivo, es decir, a un acto ilocucionario como acción que se propone un fin pragmático.

En la *première* de la función de cine que se relata en el texto de Monterroso, el público aplaude y contempla "como si no estuviera todo preparado de antemano, [que] la estrella femenina aparentó sorpresa desde su butaca cuando fue llamada; pero pronto subió, radiante, y dijo que muchas gracias, entre la general aprobación" (113). Es decir, tanto los espectadores de la representación, como el lector del relato actúan *como si*, porque ambos se encuentran en una situación comunicativa que rebasa los límites de "lo dicho" o de quien "lo dice". Es decir, tanto en el nivel interno del texto como en el extratextual, se trata de frases realizativas ilocucionarias porque alcanzan un propósito sin implicar una representación referencial de la realidad. De acuerdo con el modelo de Austin, esto

equivale a decir que en este cuento el discurso es exitoso si en el plano intratextual lo dicho es reconocido o aceptado como una *sorpresa verdadera* e *imprevista* de la actriz. Ahora, desde una perspectiva externa al texto si este discurso es admitido como un cuento por parte del lector, también habrá conseguido un éxito del tipo ilocucionario porque, de lo contrario, el acto comunicativo fracasa—es desafortunado—si el lector lo asume de otro modo.[4]

Por otra parte, desde el punto de vista del significado, Mary Louise Pratt critica la distinción de Austin entre la literatura y el lenguaje ordinario como una falacia inventada por los formalistas rusos y mantenida en forma subsecuente por las teorías estructuralistas. Pratt argumenta que "both that so-called ordinary language contains the same sort of features presumably characteristic of 'poetic' discourse" (el aceptado como literario por la tradición cultural), de modo tal que ese lenguaje no puede comprenderse de modo independiente del contexto en el cual ocurre y luego de quienes participan en él (Carlson 67).[5]

Por consiguiente, Pratt utiliza el concepto de historia 'decible' (*tellable*) que explica la relación entre el discurso cotidiano y la narrativa literaria, que sintetiza la idea "of how both illocution and perlocution operate in 'tellable' assertions" (68). En síntesis, esta divergencia entre Pratt y Austin puede matizarse desde una perspectiva transaccional de la lectura literaria. Así, Margaret L. Zoreda (1999) explica que esta teoría analiza la naturaleza recíproca de la experiencia literaria y, también, por qué el significado discursivo no sólo se ubica en el texto (como había aseverado la corriente de la Nueva Crítica de los años 40 y 50), ni que tampoco es exclusiva responsabilidad del lector (como propone la perspectiva centrada en la respuesta del lector) (55).

En este punto, cabe precisar que, por lo general, se manejan dos conceptos de 'performance': el primero se refiere a un despliegue de habilidades y el otro a conductas y patrones reconocidos y codificados en la cultura. Una tercera definición, que se está considerando en este estudio, concuerda con la realización de una actividad a la luz de un éxito o fracaso respecto a un estándar que no puede, en sí mismo, ser articulado de modo exacto.[6] Siguiendo esta perspectiva, Marvin Carlson destaca el valor del destinatario como dimensión necesaria para la práctica performativa al resaltar el hecho de que este tipo de eventos se reúnen en una acción que se lleva a cabo *para* alguien:[7] "an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and with the elusive 'other' that performance is not but which it constantly struggles in vain to embody" (6).

En *Literature as Exploration* (1938) Louise Michelle Rosenblatt ya planteaba que cada lectura es un encuentro *particular* que involucra un lector *particular* bajo circunstacias

particulares (de interacción). Es decir que el lector—después de su respuesta personal a un texto literario como destinatario—reflexiona sobre esta experiencia y, al compartirla con otras personas, la lectura individual se transforma en un acontecimiento social. De este modo Rosenblatt enfatiza en la necesidad de un descubrimiento personal, estético, por parte del lector *antes* de que el texto pueda ser un objeto de estudio (Zoreda 55).

En *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978), la autora afirma que no existe una dinámica no-lineal (16), sino una transaccional de la lectura literaria (teoría basada en la filosofía de Dewey). Este enfoque—llamado 'ecológico' en la filosofía de Dewey—[8]se remonta a los conceptos propuestos por William James y Ch. S. Peirce. En principio, Rosenblatt recuerda que "a text, once it leaves its authors hands, is simply paper and ink until a reader evokes from it a literary work" (ix).[9] Esto también concuerda con una perspectiva fenomenológica en la cual el observador entra de modo inevitable en la observación (x). Así, Rosenblatt rechaza "the notion of the poem-as-object, and the neglect of both author and reader, bred by their point of view" (xiii). De este modo, los tres elementos de la lectura literaria—texto, lector y poema (la experiencia personal del lector)—se conectan en relaciones interdependientes de reciprocidad a tal punto, que el lector es como un espectador que puede abandonar la lectura (la sala de espectáculo) si no se siente 'convencido' por la enunciación (lo que en su momento Austin denominaba el fracaso de acto ilocutivo).

Luego, la lectura literaria corresponde a una *actuación*, *performance* o *representación* porque "the poem, then, must be thought of as an event in time. It is not an object or an ideal entity. It happens during a coming-together, a compenetration, of a reader and a text" (Rosenblatt 12); es decir, ocurre en una compenetración entre lector y texto. Conforme a esta premisa, Rosenblatt define el texto como una obra (a *'play'*) (13) y al lector como un espectador (a *'spectator'*) (67), porque, en efecto, la autora comprende la lectura como un evento, una situación en la que cada elemento condiciona el siguiente (16). Así, esta serie de sucesos representativos también se puede observar tanto en la progresión de la lectura de una narración, como en un acto de *performance*, actuación que en el texto de Monterroso se percibe al decir: "posteriormente se presentaron los artistas de menor magnitud y, por supuesto, cantidad de personas que no tenían nada que ver [...]. Por último, y como después de haber sido penosamente olvidados, el productor de la película y su esposa" (113-114).

Mientras en el plano oral, un hablante ofrece de modo constante muchas señales no verbales a su interlocutor (con énfasis, inflexiones, ritmo o gestos y expresiones

faciales), en una dimensión escrita, el escritor debe buscar los sustitutos verbales para éstos. En este caso, el narrador describe la atmósfera del recinto para 'situar' al lector-espectador en su butaca. Así, el destinatario mismo puede construir un hablante o una persona (su voz, tono, ritmos e inflexiones), por lo que la relación con el texto se convierte en una transacción entre lector y narrador (20 Cf. Ong 102).[10]

Desde una perspectiva macrotextual (Van Dijk 1987), se advierte que un título como "No quiero engañarlos" ya juega con el nivel de representación e impone una aceptación de la verdad por parte del lector. El título de un cuento y, en particular de este relato, predispone al destinatario ante una narración y, a la vez, asevera algo.[11] Es decir, la actuación performativa impone la verdad del inicio de un acto que pretende des-enmascarar el rol del lector al efectuar una lectura, es la aseveración del proceso o acto de interpretación y, también, es manifestación de una supuesta verdad—no la del engaño como en el género del cuento—que, se supone, se enunciará en el interior del texto.

Esto sitúa el debate sobre las dos dinámicas que se producen al leer o interpretar un discurso: la '*eferente*' y la *estética.* En la primera, el lector se ocupa de lo que *va a extraer* (como información o solución a un problema) *después* de leer. En la segunda, lo que concierne al lector es lo que *está viviendo,* experimentando en su relación con el texto *durante* la lectura; sin embargo, el mismo texto puede ser leído de esas dos maneras o como una mezcla de ambas.[12]

Para insistir en el carácter dinámico del proceso, cabe destacar que el destinatario crea y recrea mundos imaginarios ('*envisionments*') porque el acto de leer es una experiencia de comprensión creciente que evoluciona en el tiempo de la lectura y le da significado debido a que sigue convenciones señaladas por características lingüísticas textuales. Sobre este fenómeno, sería también interesante reflexionar sobre la perspectiva de Roger Chartier (1995) quien, desde una visión externa del texto, problematiza sobre cómo las lecturas han sido controladas y dirigidas por determinadas instituciones de poder a través de la historia. En otras palabras, esto significa que siempre es necesario reflexionar bajo qué condiciones sociales se 'realiza' o se cumple como acto de *performance* cualquier tipo de lectura.

El hecho es que los textos funcionan de modo semiótico como una relación social que se establece entre texto y lector. Luego, la distinción entre lectura estética y no estética deriva de la respuesta del lector, de la postura que adopta y de la actividad que lleva a cabo con el texto (Rosenblatt 27)[13] aunque, como lo plantea Chartier, cabe atender el contexto en que se ejecuta la interpretación. No obstante, e independientemente del significado

atribuido a un texto, lo importante a recalcar es que "the reader of a text who evokes a literary work of art is, above all, a performer, in the same sense that a pianist performs a sonata, reading it from the text" (Rosenblatt 28).[14] En consecuencia, tal como concluye Rosenblatt, en lugar de pensar en la estructura de la obra de arte como algo estático e inherente en el texto, se necesita reconocer la situación dinámica en la cual el lector da-y-toma el texto, siente u ordena un lazo entre las partes de su experiencia vivida (90).[15]

Desde este punto de vista, la relación entre el texto/espectáculo y el lector/espectador se puede analizar como una situación de *performance* que supera el estudio aislado (independiente) del texto o de quien lo lee. Es más, un lector es *intérprete* de un discurso y, por extensión, deviene en un *actor*. Por eso, cuando el maestro de ceremonias de "No quiero engañarlos" manifiesta "-Tenemos también con nosotros—anunció finalmente—a la señora esposa del productor, la gran actriz—consultó con apremio un papelito—, la gran actriz, señora de Fuchier, quien va a dirigirnos unas palabras y para quien pido un fuerte aplauso" (114), el lector-narratario-auditorio; es decir, todos los planos simultáneos del discurso coactivo, se dispone a participar de la *presentación* de otra estrella cinematográfica. Esto implica que se sitúa en un doble nivel de representación o *performance*: el de la lectura y el de la puesta en escena de esos eventos, dentro de la ficción.

Sobre este tipo de representación, también corresponde atender a que la señora de Fuchier no sólo es anunciada como actriz cinematográfica, sino que también se la presenta de acuerdo a su rol como esposa del productor de dicho evento. Esto es, se apela a su papel de mujer casada lo que sugiere "the recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as 'performance' or at least all activity carried out with a consciousness of itself" (Carlson 4).[16] En tal sentido, la perspectiva de Erwing Goffman de la vida social como un gran acto de *performance* contribuye, también, al estudio de las relaciones como modos de actuación en la vida cotidiana (1973).[17]

La esposa-actriz del productor en "No quiero engañarlos" discute todos estos diferentes niveles performativos cuando se para en el escenario para decir

> Mi querido público, muchas gracias -comenzó-. Ante todo, quiero aclarar que yo no soy una gran actriz como acaba de afirmar mi querido amigo, el señor, el señor -y señaló al maestro de ceremonias-. No soy ni siquiera actriz. Claro que me gustaría serlo y poder dar a ustedes con frecuencia unos minutos de alegría; pero, bueno, creo que el arte es algo muy difícil y francamente, bueno, pues

> pienso que el arte es algo muy difícil y tiemblo ante la simple idea de estar frente a una cámara con los reflectores encima, como si me fueran a fusilar (115).

De acuerdo con Gustavo Guerrero, esta estrategia narrativa de Monterroso corresponde al tema de la esterilidad narrativa, "al tópico del escritor que no escribe—o del escritor que no quiere escribir o del escritor que ya no puede escribir—a fin de distraer al lector y hacerlo pensar que lo que le preocupa es una especie, cuando en realidad lo que quiere ofrecernos es el acerbo retrato de un género" (151). Sin embargo, es preciso destacar que mediante esta *ruptura* de la convención del acto narrativo, el relato manifiesta o muestra la conformación del acto de lectura y de representación porque la mujer—a quien sólo se conoce por ser la esposa del señor Fuchier—subvierte todas las expectativas textuales que tanto público y lector elaboran antes del acto enunciativo que ella ejecuta. Esto significa que mediante una estrategia de desentrañamiento, la señora Fuchier ridiculiza su propia significación y cualquier acto de representación, al decir que—si bien no es una actriz—a ella le gusta 'performar':

> La verdad es que sí me gusta actuar, y, a veces, cuando estoy sola en mi casa, me paro ante el espejo y sin que nadie se dé cuenta, porque me daría mucha vergüenza, ensayo algunos papeles de pastorela para no perder la costumbre. Entonces *me olvido de todo* y soy feliz. Pero si alguien entra en esos momentos y me sorprende en ademán de recitar, hago como que me estoy peinando, o tratando de matar una mosca (Monterroso 116).[18]

Esta alteración de lo que se espera de un acto representativo/comunicativo más que evidenciar lo *no dicho*—esto es, de deconstruir una enunciación—discute sobre lo que no se puede decir ya sea por expectativas textuales o sociales. Al respecto, la mujer hace presente aquello que en todo acto de representación está siempre ausente y, al mismo tiempo, al lector se le muestra que está ante un acto de recreación o de re-construcción literaria.[19]

La señora de Fuchier continúa con su propuesta deconstructiva y afirma que en los ensayos de la escuela podía representar a unas pastorelas muy bonitas pero "... en cuanto estaba ante el público sentía que las ideas se me iban no sé a dónde, y sudaba porque me daba cuenta de que todos se estaban fijando en mí como si estuviera desnuda, y después ya no sabía si estaba haciendo el papel de pastora, de oveja o de Niño Dios" (115) y, luego, para reafirmar o justificar su enunciación utiliza una estrategia retórica metatextual al agregar "cuando olvidaba mi parte y porque estaba allí, lo que se me ocurría era inventar

algo y hablar y hablar cualquier cosa para no quedarme callada como una tonta. Bueno, por eso les ruego no creer que les va a hablar una artista, por decirlo así, hecha y derecha" (115). Es decir, el relato de Monterroso prosigue sin decir 'nada' o más bien, el lector continúa leyendo una representación que se distancia o se desfamiliariza de sí misma. Asimismo, y como ya se ha adelantado, esta falsa *actriz* denuncia otros aspectos de la representación o *performance* social bajo la que se siente obligada y denuncia la asimetría de poder entre ella y su esposo:

> Yo sólo quiero decir que me siento muy contenta de estar aquí con ustedes esta noche; Pero de ahí a que yo sea una gran actriz, bueno, pues dista mucho de la verdad. ¡Qué esperanza! Si no fuera por mi esposo, el señor Fuchier, que maneja la empresa, bueno, creo que ni siquiera estaría aquí (115).

De este modo, la mujer delata o denuncia el papel o el rol que debe jugar en la sociedad relativo a la dependencia marital. Es decir, descubre o confiesa que su unión o el matrimonio, en general, es una escenificación o una *performance* social y, al manifestar que es una mujer sin nombre, ella se muestra como propiedad de su esposo. Tal es el 'des-engaño' que a este nivel propone el cuento. Es decir, "No quiero engañarlos" además de deconstruir el proceso de representación, crea un efecto de desalienación textual entre el lector y el texto, tal como lo plantea el tipo de representación del teatro brechtiano (1987). Por lo tanto, se produce un doble efecto metadiscursivo: el que experimenta el público de "No quiero engañarlos" y el que afecta al lector que ya no está leyendo una progresión de eventos o acciones narradas, sino que está experimentando una 'rebeldía' por parte de un personaje de un cuento.[20] Entonces—y sin entrar por ahora en una discusión de mayor profundidad—se puede adelantar que así como existe un teatro épico que aspira a desalienar a un espectador, quizá también se podría hablar de una lectura o escritura como modalidad que apunta a la tipología de la representación *épica* (recordando el término brechtiano).

Luego, lo anterior plantea una interrogante sobre el género. Sobre esto, también sería conveniente apreciar que el rol de mujer o de hombre está más bien dado como un constructo social producido en la historia, antes que originado en la naturaleza biológica (M. Jehlen 270). Es decir, la señora de Fuchier representa el papel de 'la mujer de su esposo' porque es sólo una mujer genérica, tanto como lo es la pertenencia sin nombre de alguien (el productor Fuchier); en consecuencia, esta mujer subvierte la interpretación que le correspondería actuar (Sayre 1990). Acerca de este nuevo juego retórico y sobre el derecho a hablar de la mujer, cabe destacar que Walter Ong ha expuesto el fenómeno de

que el latín "for well over a thousand years, it was sex-linked, a language written and spoken by males, learned outside the home in a tribal setting..." (113).[21]

Para continuar con el boicoteo de la situación representada (tanto de modo interno como externo del texto), la señora de Fuchier reconoce que no tiene una capacidad intelectual para dedicarse al estudio de las tablas "... hay que estudiar mucho; y yo no sirvo, bueno, no he servido nunca para el estudio, pues me distraigo con frecuencia; como quien dice, pierdo el hilo y me pongo a pensar en otra cosa y como que no me concentro" (Monterroso 117). Este movimiento textual en que se entremezcla historia (del lector), alusión performativa y ficcionalización se puede proyectar y descubrir en este estudio planteando que todo "autor quiere excitar la agudeza del lector y del crítico, y mostrarles que la praxis social define al sujeto del sistema literario como tipo social; que la praxis literaria define al sujeto del sistema literario; y que es la función social del sistema literario que lo define como institución social" (Corral 206).

En consecuencia, la *performance* de la señora de Fuchier crea un asombro o desorientación en el espectador, experiencia que, al mismo tiempo, "presencia" el lector. Por eso, el narrador asegura que "llegó un instante en que el público [y se diría, el lector] no supo ya a quien atender, si a la señora de Fuchier con el discurso de sus aspiraciones, sus miedos y sus disculpas, al maestro de ceremonias con su gesticulación desconcertada. Optó por la risa franca y el pataleo" (Monterroso 119). Por lo mismo, el relato sugiere que el lector como destinatario empírico del relato—ante la duda—también debe optar por sonreír ante el trastorno narrativo. Es decir, el efecto de desalienación es exitoso y logra que el lector se dé cuenta del hecho de que está leyendo literatura de ficción. Esto es una suerte de contra-relato o parodia de una narración destinada a des-engañarlo de su tranquila competencia lectora, pues la contraviene de modo subversivo.

Esta sonrisa que provoca el relato de Monterroso se puede interpretar en el marco de la teoría del carnaval de Bakhtin (1970). Sin embargo, este tipo de 'mundo al revés' es un acto de rebeldía de una mujer-personaje literario en un rol performativo que no logra una transgresión completa como resultado final del discurso, ya que en la última escena se narra que "el señor Fuchier fue hasta la cabina de operadores y *ordenó* que empezara la película. Entonces, sobre un fondo movedizo y musical, se vieron las sombras del maestro de ceremonias y de la señora de Fuchier, cada una por su lado, corriendo y manoteando y dando las últimas explicaciones" (Monterroso 119, el destacado es nuestro) y, de paso, devuelve al público de la sala y al destinatario-lector hacia el curso normal de toda lectura como *performance* engañosa. Por lo tanto, la actuación de la señora de Fuchier resulta un

acto de transgresión frustrada porque el poder último de la verdadera-falsa-representación está en manos del productor de la película: en aquél que detenta un poder o dominio que permite re-ordenar la función cuando ésta sale de su cauce. Así, al final del relato se recaptura un orden desde el momento que prevalece la fuerza de la imagen cinematográfica, tras la representación fallida de la mujer. Esto significa que el poder de la imagen ficticia—movediza y musical—supera la denuncia que la falsa actriz desea realizar.

De este modo, el relato evidencia cómo la voz del subalterno no puede prevalecer sobre quien tiene dominio o control de la representación pública final. Esta autoridad superior corresponde al esposo-productor de cine (imagen o *performance*) en esencia porque él es quien manda que comience el *verdadero*—aunque engañoso—evento y anula los procesos de des-engaño que muestra los mecanismos de producción del relato.

Por su parte, el lector ha experimentado un relato y se ha entretenido con el juego retórico del narrador de "No quiero engañarlos" y, de modo paradójico, ha sido completamente seducido, atraído, inducido, ilusionado, engatusado, atrapado, burlado y defraudado por la ficción y la *performance* narrativa. Es decir, el juego textual ha dominado al lector y lo ha obligado a leer hasta el punto final del relato: ha entrado en una trampa narrativa—la ilusión—de la que no pudo salir sino hasta el final de esta actuación o ejecución de la lectura y, si bien el lector ha percibido "que no está leyendo una simple historia narrativizada" al modo convencional, al mismo tiempo ha llegado a una exégesis, a un nivel de verdad, que desconocía. Por lo tanto, el destinatario ha seguido todos estos pasos porque el texto lo ha 'transportado' hasta ese momento final de su evolución interactiva, provocada por la *performance* de la lectura y contralectura actuada por uno de sus personajes. Sin embargo, al igual que el esposo de la señora de Fuchier, en todo relato es el narrador quien domina la última palabra.

En conclusión, en este análisis se ha estudiado la dimensión literaria de un texto en función del lenguaje empleado y bajo una perspectiva interactiva de la representación. Se discutió el fenómeno literario integrando el proceso comunicativo entre emisor, texto y receptor y, en segundo lugar, se estudiaron los aspectos del poder textual representativo y los procesos de autoridad que ejerce una representación de *performance* teatral o literaria. Así, se observó que los mecanismos de simbolización (las formas retóricas que constituyen un discurso) son objetos que coercionan al modo como se plantea en el teatro épico de Bertolt Brecht: es decir, la *perfomance* no sólo aliena a un espectador o público en general, sino que esto también opera en el nivel de la lectura empírica.

Además, en "No quiero engañarlos" se analizaron los medios de expresión

discursiva con relación a un intento frustrado de escapar a prácticas coactivas de enunciación porque en esencia, es el productor audiovisual quien tiene el poder último para enunciar un discurso performativo en un nivel práctico—y en el caso de la lectura, el narrador—y es quien controla las prácticas performativas de una representación. Por lo tanto, si bien el lector ha percibido "que no está leyendo una historia narrada" al modo convencional, al mismo tiempo ha llegado a una exégesis, a un nivel de verdad que desconocía.

En suma, no es posible subvertir la autoridad de una enunciación textual si el *dueño* de la performance controla el marco de enunciación. En "No quiero engañarlos", el esposo de la mujer tiene el poder sobre toda la *performance* y, tal como el o la narrador/a de un texto literario (incluso de un discurso no ficticio como un ensayo, por ejemplo), domina la representación porque crea un marco en el cual él o ella tiene la última palabra.

Notas

[1] En la siguiente exposición se utiliza el concepto de *performance* de acuerdo a la categoría anglosajona que describe la actuación, representación o ejecución de cierto evento.

[2] El destacado no aparece en la publicación original del texto.

[3] Al respecto, Mary Louise Rosenblatt sostiene que "our vision of the 'real' world often depends on what we bring to it not only from past 'reality' but also from the world of fiction or the imagination. Literature especially invites confusion about its relation with reality" (33).

[4] Esta situación introduce el problema derridiano sobre "La violencia del discurso metafísico"(1989) respecto a la presencia-ausencia en lo representado y lo escrito-lo no escrito fenómeno que será discutido más adelante.

[5] Por otra parte, Walter J. Ong observa una oposición entre el lenguaje hablado y el escrito porque "by contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial... [ya que] [t]here is no way to write 'naturally'" (82).

[6] "A third cluster of usages takes us in rather a different direction. When we speak of someone's sexual performance or linguistic performance or when we ask how well a child is performing in school, the emphasis is not so much on display of skill (although that may be involved) or on the carrying out of a particular pattern of behavior, but rather on the general success of the activity in light of some standard of achievement that may not itself be precisely articulated"(Carlson 4-5).

[7] Carlson dice que "performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self" (5-6).

[8] De acuerdo a Rosenblatt "the concept of the transaction with the environment provides the model for the process in which reader and text are involved. Each becomes in a sense environment for the other. A two-way, or better, a circular, process can be postulated, in which the reader responds to the verbal stimuli derived from the text, but at the same time he must draw selectively on the resources of his own fund of experience and sensibility to provide and organize the substance of his response. Out of this the new experience, the literary work, is formed" (43).

[9] Es decir, de acuerdo a la teoría semiótica que sigue las premisas de C. S. Pierce y planteada por U. Eco, un signo pasa a ser *algo* para *alguien* en particular (1977, el destacado es nuestro).

[10] "The speaker, it is often pointed out, offers many nonverbal cues to the listener, for example, through emphasis, pitch, inflection, rhythm, and, if face-to-face, facial expression and gesture. The writer thus must seek verbal substitutes for these. Hence the reader, in contrast to the listener, finds it necessary to construct the speaker, the author—the voice, the tone, the rhythms and inflections, the persona—*as part of what he decodes from the text.* The relation with the author in actuality becomes a transaction between the reader and the author's text" (Rosenblatt 20).

[11] En el presente estudio, la categoría de destinatario implica tanto al receptor tanto intra como extratextual de un relato.

[12] La autora dice "sensing, feeling, imagining, thinking, synthesizing the states of mind, the reader who adopts the aesthetic attitude feels no compulsion other than to apprehend what goes on during this process, to concentrate on the complex structure of experience that he is shaping and that becomes for him the poem, the story, the play symbolized by the text" (Rosenblatt 26).

[13] Dice "at the extreme efferent end of the spectrum, the reader disengages his attention as much as possible from the personal and qualitative elements in his response to the verbal symbols; he concentrates on what the symbols designate, what they may be contributing to the end result that he seeks—the information, the concepts, the guides to action, that will be left with him when the reading is over" (Rosenblatt 27).

[14] Al respecto, Rosenblatt agrega que "all art aspires to the condition of music, not in the sense of banishing all ideas or referents, but in the sense that the primary concern is with the musical event itself, that the performer's attention is absorbed in what he is producing *as he plays*. Once he stops playing, we are left with only the black and white score"(29).

[15] "Instead of thinking of the structure of the work of art as something statically inherent in the text, we need to recognize the dynamic situation in which the reader, in the give-and-take with the text, senses or organizes a relationship among the various parts of his lived-through experience" (Rosenblatt 90).

[16] Apreciación que complementa diciendo "The difference between doing and performing, according to this way of thinking, would seem to lie not in the frame of theatre versus real life but in an attitude- we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this introduces a consciousness that gives them the quality of performance" (Carlson 4).

[17] Esto se puede apreciar en su obra *The presentation of self in everyday life* (1973).

[18] El destacado es nuestro porque evidencia el modo como *entrar* a representar una dramatización o introducirse en una lectura corresponde a una realización teatral o performativa.

[19] Este juego de volver visible aquello que debería estar oculto en un referente se puede observar en el ensayo sobre "La Différance" de Jacques Derrida, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Societé française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968) o en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998.

[20] Lo que evoca la disputa entre Unamuno y Augusto Pérez en Niebla (1983).

[21] Además agrega que "paradoxically, the textuality that kept Latin rooted in classical antiquity thereby kept it rooted also in orality, for the classical ideal of education had been to produce not the effective writer but the *rhetor*, the *orator*, the public *speaker*"(Ong 113).

Obras citadas

Austin, John L. *Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1971.

Bakhtin, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris: Gallimard, 1970.

Barthes, Roland. "El discurso de la historia." *Estructuralismo y literatura.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1970.

Brecht, Bertolt. *Plays.* London: Methuen, 1987.

Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction.* New York: Routledge, 1996.

Chartier, Roger. *Forms and meanings : texts, performances, and audiences from codex to computer.* Philadelphia : Pennsylvania UP, 1995.

Corral, Wilfrido. "¿Qué es releer la historia por la alusión, leer el texto cultural y consumir lo leído en la ficcionalización?" *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias.* 8. 16 (1983): 191-206.

Derrida, Jacques. "La Différance." *Márgenes de la filosofía.* Carmen González Marín (trad). Madrid: Cátedra, 1998. http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/la_différance.htm

---. "La Violencia Del Discurso Metafísico." *Texto y Deconstrucción.* Cristina Peretti (trad.) Barcelona: Anthropos, 1989, 23-68. http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti.htm

Dijk, Teun Van. *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid : Arco/Libros, 1987.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen, 1977.

Fish, Stanley. *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities.* Cambridge: Harvard UP, 1980.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

Genette, Gérard. *Figures I.* Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life.* Woodstock: Overlook Press, 1973.

Guerrero, Gustavo. "No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: Una lectura improbable de Monterroso." *Cuadernos Hispanoamericanos* 571 (1998): 151-53.

Jehlen, Myra. 'Gender'. *Critical terms for literary study.* Lentricchia, Frank (ed.); McLaughlin (ed.), Thomas. Chicago: Chicago UP, 1990, 263-273.

Lacan, Jacques. *Écrits.* Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Lotman, Yuri. "El concepto de texto." *La estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo, 1978.

Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria.* Barcelona: Seix Barral, 1972.

Monterroso, Augusto. "No quiero engañarlos." *Obras completas.* México, D.F.: Ediciones Era, 1995, 113-19.

Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho semiológico." *Escritos de Estética y Semiótica del Arte.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Ong, Walter. *Orality and literacy: the technologizing of the word.* New York: Methuen, 1982.

Riffaterre, Michael. *La production du texte.* Paris: Seuil, 1979.

Rosenblatt, Louise Michelle. *Literature as exploration.* London: D. Appleton-Century company, incorporated, 1938.

---. *The reader, the text, the poem : the transactional theory of the literary work.* Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.

Sayre, Henry. 'Performance'. *Critical terms for literary study.* Lentricchia, Frank (ed.); McLaughlin (ed.), Thomas. Chicago : Chicago UP, 1990, 91-104.

Unamuno, Miguel. *Niebla: nivola.* Madrid: Taurus, 1983.

Warhol, Robin, R., y Diane Prince Herndl. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism* New Brunswick: Rutgers UP, 1991.

Zoreda, Margaret Lee. "La lectura como arte de Performance." Zavala, Lauro (ed.); *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto.* México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. 1999.

Héctor Garza *Southern Utah University*

El camino del éxtasis: Paralelismos entre *Iter extaticum coeleste*, de Athanasius Kircher y *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz

El presente ensayo tiene por objetivo profundizar en el papel que las ideas que el erudito alemán Athanasius Kircher tuvieron en la obra de sor Juana Inés de la Cruz, específicamente, en su poema *Primero sueño* (en adelante se cita esta obra con las siglas PS). Dos cosas se sacan en claro al echar un simple vistazo a la lista de obras de Kircher. La primera es la abundancia. El jesuita alemán escribió una cantidad impresionante de obras, aunque eso no es todo. El asombro del lector moderno estriba sobre todo en lo voluminoso de sus obras, las cuales constan, salvo algunas excepciones, de varios cientos de páginas de abigarrada prosa. Otra característica que contribuye a esta prolijidad lo constituye la importante colección de ilustraciones con que se publicaron sus libros. En efecto, la iconografía kircheriana ejemplifica el afán de la sociedad barroca por la divulgación de las ideas a través de imágenes o, mejor dicho, de la confluencia de signos visuales y verbales cuyo máximo representante es el género emblemático. Las ilustraciones de las obras de Kircher poseen una importancia enorme, pues señalan al lector las pistas semánticas para la lectura del libro entero. El frontispicio de *Iter extaticum coeleste*, por ejemplo, muestra al mismísimo Kircher al lado de un ángel—el Cosmiel de cuya existencia se percata luego el lector—encargado de mostrarle el universo entero dibujado en el fondo según el modelo de Tycho Brahe.

La segunda conclusión que se desprende del análisis de la lista de sus obras es su extraordinaria erudición. Según Joscelyn Godwin, Kircher era un autor renacentista en cuanto encarnaba el ideal de perfección del sabio total (5). En realidad, la personalidad de Kircher es una interesante mezcla de la erudición renacentista con la prolijidad barroca. Sus intereses iban desde la mecánica y el magnetismo a la historia y etnología de los pueblos. Aprovechaba sus contactos alrededor del mundo—esto es, sus hermanos de la Compañía que habían viajado como misioneros—para acumular cualquier información valiosa que más tarde solía incluir en sus libros. El mejor ejemplo de esta herramienta de trabajo lo constituye su *China monumentis*, donde recoge valiosos comentarios de misioneros jesuitas enviados al lejano oriente. En su iconografía aparecen hasta representaciones de dioses prehispánicos de México de cuya existencia supo gracias a sus nexos con los novohispanos.

Su libro más conocido fue *Oedipus Aegyptiacus* en el que trata de la civilización egipcia y de su enigmática escritura. De hecho, Kircher creyó haber descifrado los jeroglíficos egipcios. Lamentablemente, disoció el aspecto lingüístico de su interpretación en un afán por enfatizar la relación entre el antiguo Egipto con las doctrinas herméticas que, según él, habían sido el origen de los jeroglíficos. Por eso, aunque tuvo el mérito de haber establecido la relación entre el idioma copto con el egipcio de la época faraónica, su interpretación de los jeroglíficos resultó fallida, aunque hoy en día se le considera como uno de los precursores en ese campo.

La presencia de Kircher en Nueva España fue muy importante; así lo demuestra Ignacio Osorio Romero, en cuyo libro *La luz imaginaria* publica y analiza la correspondencia de Kircher con algunos intelectuales novohispanos entre los cuales se contaban Alejandro Fabián y Francisco Rodríguez. También Octavio Paz insiste en el hecho de que estos intelectuales leían y apreciaban las obras del jesuita alemán; entre ellos, Paz destaca a Carlos de Sigüenza y Góngora (238). En páginas previas se mostraron los fragmentos de la obra de sor Juana en donde se alude en forma directa a Kircher o a sus obras, pero ¿cuál fue realmente el papel que desempeñó intelectualmente el sabio alemán en la formación de sor Juana? Tras analizar el estado de la crítica anterior, Paz enfatiza y define el papel y la trascendencia del pensamiento kircheriano en sor Juana:

> Para sor Juana la obra de Kircher fue una ventana por la que pudo asomarse a las especulaciones más osadas y a los descubrimientos de la nueva ciencia sin peligro de ser acusada de herejía. A través de Kircher, autor ortodoxo, vislumbró los vastos territorios que se extendían más allá de las fronteras trazadas por la Iglesia. (238)

Además de su hermetismo, de su pasión por la ciencia y del catolicismo ortodoxo que Paz le atribuye, Kircher tuvo, según Joscelyn Godwin, en muy alta estima la dicotomía entre lo esotérico y lo exotérico:

> He realized that in every tradition there is an exoteric side and an esoteric side, and that the latter is invariably closer to the truth, and to other esoteric doctrines, with the result that fully half of *Oedipus Aegyptiacus* is devoted to an exposition of the theosophical systems of Zoroaster, Orpheus, Pythagoras, Plato and Proclus, and to the Chaldaean and Hebrew Cabbala. All of these he derived from the Egyptian

> wisdom, which he believed to have been handed down in the Hermetic writings. (17-18)

La cita anterior revela un interesante perfil de la personalidad intelectual de Kircher. Por un lado, se manifiesta ortodoxamente católico al tratar de conciliar la ciencia experimental con los dogmas oficiales mientras que por otro se entrega a especulaciones mediante las cuales une la sabiduría de los pueblos antiguos. La clave para comprender esta ambivalencia se encuentra en su concepto del paganismo. Para él, todos los pueblos paganos se relacionan unos con otros y su sabiduría proviene de la misma fuente: Egipto. Hasta los pueblos precolombinos, según él, tomaron en parte su sabiduría de allí. Para él esa sabiduría era valiosa en tanto Hermes Trismegisto—a quien consideraba autor de los escritos del *Corpus hermeticum*—había vislumbrado y predicado algunos misterios manifestados más tarde en el cristianismo, como la doctrina de la Trinidad. Sin embargo, no dejaban de ser simples aproximaciones paganas a la verdad que sólo se hallaba en el cristianismo católico.

Otro ingrediente no menos importante que se suma a la ya de por sí nutrida lista de carices filosóficos de Kircher es el neoplatonismo. Este sistema de pensamiento estuvo presente en el renacimiento y el barroco a tal punto que es difícil soslayar dicho tema al estudiar a cualquier autor importante del periodo, como lo señala Gómez de Liaño:

> Como si temiese el áspero reproche de Platón, Kircher se esforzó toda su vida en integrar sus estudios particulares dentro de un sistema metafísico de raíz platónica, o, por mejor decir, neoplatónica, cuyos últimos representantes serían autores como Ficino, Pico de la Mirandola, Giordano Bruno, Juan de Herrera, John Dee, Robert Fludd y antes que todos ellos, un cardenal de la Iglesia tan eminente como el alemán Nicolás de Cusa. (14)

Se trata, en suma de los más reputados filósofos del renacimiento y el barroco. Sin duda, para Kircher considerarse dentro de las modas filosóficas de su época era toda una prioridad. ¿Cuáles fueron, pues, las tradiciones filosóficas del erudito alemán? Ésta es la respuesta del mismo Gómez de Liaño:

> He aquí el sistema de pensamiento, la filosofía kircheriana: en bien proporcionada fusión, se nos presentan la teoría platónica de las ideas arquetípicas, la Unidad de Plotino, la música de los números del pitagorismo y la Cábala, el sincretismo de los textos herméticos, la escala luliana del ser y la teología del Pseudo-Dionisio

> Areopagita. Es, sin duda, la última gran llamarada de la filosofía sincrética del Renacimiento, cuya exaltación de la Mente y del Mundo propició las investigaciones mundanas, el desarrollo de los estudios matemáticos y físicos, al tiempo que supo exaltar los valores de la imaginación y de la unión mística con la divinidad a través del amor. (23)

El sincretismo de Kircher no conocía fronteras. Por lo visto hasta aquí, para el jesuita alemán el ansia de conocer era más que una prioridad: era un modo de vivir, una actitud ante la vida y una filosofía propia. Esta misma actitud mostró sor Juana en su deseo insaciable de sabiduría y su enérgica defensa a su derecho de acceder a ella.

Más de treinta títulos publicados dan fe de la abundante producción de Kircher, como ya se destacó. A esto hay que agregar las diversas ediciones de cada una de sus obras. La historia de las ediciones de *Iter extaticum coeleste* es harto interesante. La primera edición se publicó en Roma en 1656 con el título de *Itinerarium extaticum*. Un año más tarde apareció la segunda parte del libro con el título de *Iter extaticum II*. En la primera parte se narra el viaje extático de Teodidacto, personaje de ficción narrativa tras el cual se esconde el propio Kircher. En su viaje, Teodidacto es conducido por el ángel Cosmiel a través de las regiones celestes. La segunda parte, en cambio, es una exposición de la estructura y composición del suelo, el mar y el subsuelo, y sirvió como introducción a un libro posterior de Kircher publicado en Ámsterdam en 1665 titulado *Mundus subterraneus*.

Las dos partes del libro son de naturaleza muy distinta; la primera, es una obra ligada a la tradición de los libros de viajes del alma y de las obras de iniciación. Cuenta con los elementos principales del género: un personaje-aprendiz y un personaje-maestro, el cual ha de transmitir a su discípulo conocimientos esotéricos, esto es, vedados para la mayoría de los mortales. Así sucede, por ejemplo, en el *Sueño de Escipión* de Cicerón, donde el nieto recibe lecciones de su abuelo muerto acerca de más de una docena de disciplinas diversas entre las que se cuentan la astronomía y, aun más importante, le muestra sucesos por venir. No menos importante dentro del género es el *Poimandres*, uno de los textos del *Corpus hermeticum,* en el cual el protagonista recibe del Nous la sabiduría eterna y la revelación de las doctrinas herméticas. En el plano de la expresión, este género favorece el diálogo entre los interlocutores, con lo cual la obra de Kircher queda emparentada también con los diálogos antiguos, de los cuales los de Platón son el ejemplo más conocido. El argumento es sumamente sencillo: Teodidacto cae en un profundo sopor, que finalmente se

traduce en éxtasis, luego de asistir a un concierto de tres músicos. Durante su éxtasis se le manifiesta el ángel Cosmiel. Éste se encarga de conducirlo por su viaje a través de las esferas del cosmos. De esta manera, ambos recorren los diversos planetas y se detienen a contemplar su composición y estructura.

La segunda parte del libro conserva el mismo estilo dialógico, pero el periplo de los personajes se obstaculiza, como era de esperarse, por el cambio de escenario: ahora Cosmiel y Teodidacto se ubican en la tierra. Se introduce otro personaje de ficción: Hydriel, desdoblamiento de Cosmiel, y cuya misión consiste en explicar a Teodidacto todo lo relativo, claro está, al agua y sus propiedades. La abundancia de disquisiciones de carácter científico no cesa, aunque esta vez las disciplinas aludidas son distintas. La segunda parte se subdivide en tres grandes apartados, de acuerdo con la naturaleza del objeto de estudio: primero la superficie de la tierra, luego el mar y cuanto contiene, incluyendo a las diversas especies animales que lo habitan y, por último, el mundo subterráneo.

Por lo visto hasta aquí, las dos partes que conforman la primera edición de *Iter extaticum coeleste* sólo contaban con un lazo de unión: los personajes. Fuera de eso, el contenido y la naturaleza de los dos textos son muy distintos. Las dos partes difieren en el papel que desempeña el elemento literario. Mientras en la primera Kircher echa mano de los ingredientes principales del género de los viajes del alma, en la segunda, que sólo conserva el elemento dialógico, lo literario se traduce en factor meramente ancilar a la ciencia. Todo esto en cuanto a las ediciones romanas de la obra. Posteriormente se publicaron dos más. Una en 1660, en Würzburg y otra en 1671, en Nuremberg. En ambas el título es ya *Iter extaticum coeleste* aunque presentan una seria diferencia con las originales de Roma. Ambas son ediciones críticas elaboradas por Gaspar Schott, uno de los discípulos de Kircher. En el frontispicio de la edición de 1660—a la cual se alude en la mayor parte de este estudio a menos que se indique lo contrario—se lee: "Iter extaticum kircherianum praelusionibus et scholiis illustratum schematibusque exornatum a Gaspar Schotto Societatis Jesu 1660" [Itinerario kircheriano del éxtasis, ilustrado con introducciones y escolios, y adornado con esquemas del padre Gaspar Schotto, de la Compañía de Jesús, 1660]. En estas ediciones la obra apareció como un todo. En el índice general la obra se divide en dos partes: *Iter extacicum coeleste* e *Iter extaticum terrestre*, esquema que corresponde a las dos ediciones romanas. Al final del libro se ofrece un sumario del contenido de *Mundus subterraneus* como advertencia al lector interesado en hurgar todavía más en las ciencias de la tierra.

Así pues, mientras las ediciones romanas separan el relato del viaje cósmico de la exploración del mundo, las ediciones de Wüzburg y Nuremberg los unen y presentan como un conjunto. Una prueba fehaciente de ello es el nuevo título conferido a la obra; esto es, para Gaspar Schott, responsable de la nueva edición, el libro era ya otro. En la página de registro de la edición de Wurzbürg tras el título de la obra se lee lo siguiente: "nec non a mendis, quae in primam Romanam editionem irrepserant, expurgatum, ipso auctore annuente a P. Gaspare Schotto". [expurgado de los errores que se habían introducido en la primera edición de Roma con el consentimiento del autor por el padre Gaspar Schotto]. Esto quiere decir que, además de las adiciones y comentarios, Schott tuvo cuidado de expurgar el texto de los errores que se habían introducido en las ediciones de Roma. En definitiva, la tercera y la cuarta ediciones presentan una obra nueva y distinta. Ahora bien, ¿cuál de las dos versiones de *Iter extaticum coeleste* conoció sor Juana? Es prácticamente imposible determinarlo con precisión. Que conoció la obra es casi un hecho, aunque no se sepa cuál edición llegó hasta sus manos. Pudieron haber sido todas, o sólo dos o tres.

Una lectura atenta de PS permite determinar un reiterado afán por presentar la información con una estructura tripartita. Para José Pascual Buxó, dicha estructura une al ser humano con el cosmos o, mejor dicho, la fisiología humana es un fiel reflejo de la estructura tripartita del universo. Éste es su comentario:

> De manera que si el hombre constituye un verdadero microcosmos y si éste se articula—con arreglo al esquema tolomaico—en tres zonas o esferas: la del orbe sublunar (donde se hallan los cuatro elementos mutables: fuego, aire, agua y tierra); la del sol, los demás planetas y las estrellas fijas (donde todo es regulado e inmutable), y la del Empíreo o sede de la divinidad (...) el cuerpo humano se divide, de conformidad con el universo, en tres zonas bien definidas: la generable (que va del diafragma a lo bajo de las piernas, y en el cual tienen su sede los órganos de la generación y el nutrimento), la de los "espíritus vitales" (en la que se hallan el corazón y los pulmones, los cuales en "perfecta semejanza" con la luna, el sol y los astros participan al cuerpo su "calor vital, la espiritualidad y el movimiento"), y finalmente la cabeza, que es simulacro del mundo intelectual y consta—a su vez—de tres partes: ánima, entendimiento y divinidad". ("El sueño de sor Juana: alegoría y modelo del mundo" 241)

El concepto de la armonía entre el ser humano y el universo no es propiedad exclusiva del barroco. A partir del renacimiento, la figura humana comienza a considerarse la medida de todas las cosas. Según Francisco Rico en *El pequeño mundo del hombre* esta idea de visualizar al ser humano como reflejo del universo es tan antigua como la civilización occidental. En efecto, Rico expone las ideas de los filósofos antiguos, de los alejandrinos y de los padres de la iglesia y demuestra la presencia de esa idea en muchos de los más reputados, entre los que se cuentan Platón y Aristóteles. (11-45) Así pues, el modelo tolomaico al cual alude Pascual Buxó se ajusta al nuevo esquema, y se produce una nueva armonía: aquélla que confieren los números, en este caso, el número tres.

La preeminencia del esquema tripartito de PS es notoria no solamente en el modo de concebir el universo. Es parte esencial de las correspondencias entre los seres que habitan tanto el mundo sublunar, como el supralunar. No es el caso examinar ahora en detalle las correlaciones entre los distintos seres descritos en el poema y su esquema tripartito. Por el momento, es suficiente citar, a guisa de ejemplo, los comentarios de Manuel Durán. Para este crítico, sor Juana hereda de Kircher lo que él denomina "Hermetic connection". Esta conexión hermética, según Durán, consiste en la presencia de elementos egiptológicos en las obras de Kircher y de sor Juana. ("Hermetic Traditions" 2). Más adelante ejemplifica una de las implicaciones del modelo tripartito:

> In lines 15 and 16 the number three appears applied to: la diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta and although an allusion to the Trinity cannot be wholly discarded, the threefold nature of Luna-Diana-Proserpina alludes, on the other hand, to the Eleusinian mysteries, whose esoteric search for wisdom has much in common with the Hermetic tradition, and on the other to the god Hermes himself, since Trismegistus means Thrice Greatest. (2)

A decir verdad, Durán cita tan sólo un ejemplo de muchos que se pueden extraer de PS en donde la división tripartita del mundo es más que evidente.

En PS sor Juana favorece el concepto tripartito del universo, idea que sin ser nueva, encuentra nuevas proyecciones en el poema. La existencia de un paralelismo entre esta estructura y la del cuerpo humano es un hecho irrebatible según lo demuestra Pascual Buxó. Queda, sin embargo, un punto importante por discutir: el posible modelo utilizado por sor Juana en su poema. Tras examinar las peculiaridades del *Iter extaticum coeleste* de Kircher, no resulta extraña la insistencia en explicar los paralelismos entre esta obra y PS.

La mencionada obra del erudito alemán es, en realidad, sumamente compleja. Consta de prólogos e introducciones larguísimos, comentarios previos e incluso un capítulo dedicado a examinar los distintos modelos cosmológicos propuestos hasta esa época. De ellos, Kircher selecciona el modelo propuesto por Tycho Brahe entre otras cosas, porque combina las aportaciones de la ciencia experimental—al sustentarse en la observación—con la tradicional visión geocéntrica según la cual, a diferencia de lo que ocurre en el modelo de Kepler, la tierra no pierde del todo su sitio privilegiado como centro del universo.

En su recorrido por las esferas de los distintos planetas el ángel Cosmiel conduce a Teodidacto—cuyo nombre significa "enseñado por Dios"—en orden creciente pasando por la luna, Venus, Mercurio, el sol, Marte, Júpiter, Saturno y el firmamento, es decir, las estrellas fijas. El capítulo final es una disquisición acerca de las dimensiones del universo, de los planetas y de la tierra misma. En la segunda parte, el objeto de estudio, como ya se comentó, se transforma significativamente. Toca el turno al mundo sublunar, es decir, al mundo de lo mutable, lo finito, lo corrupto. Cosmiel y Teodidacto exploran la naturaleza del mundo exterior, del subsuelo y del mar. La composición de la obra de Kircher presenta una singular estructuración relacionada con el esquema tripartito propuesto por sor Juana en PS. En efecto, Kircher divide su objeto de estudio—el universo—en tres partes: el mundo supralunar, el mundo exterior y el mundo interior, dividido a su vez en el mundo subterráneo y el marino. Al primero le dedica dos terceras partes de su obra, aproximadamente. A los otros dos les corresponde tan sólo el último tercio del libro. ¿A qué obedece semejante desproporción? Es difícil saberlo. A primera vista parece osado aventurar la hipótesis de que Kircher tuvo la idea de escribir solamente la primera parte de su obra y, ante la inminente publicación de su *Mundus subterraneus*, aprovechó los personajes que había creado en la primera parte para continuar con la ficción del rapto extático en el mundo sublunar y de este modo adelantar a sus lectores el contenido de uno de sus próximos títulos. Esto explicaría el año de diferencia entre la publicación de la primera y la segunda parte, aunque tampoco se puede descartar una situación ajena por completo al autor.

Sin embargo, sean cuales fueren las razones que movieron a Kircher a dividir su obra en forma tan singular, lo importante es la lectura que su discípulo Schott hizo de la misma. Como se comentó antes, Schott unió las dos partes y les confirió una envoltura más uniforme. Las partes continúan, claro está, con la misma extensión, pero al menos el universo se visualiza de forma distinta, pues los personajes lo exploran como un todo armónico. El viaje comienza, curiosamente, a la mitad del camino—en la esfera de la

luna—y tiene un carácter centrífugo, pues termina en la esfera de las estrellas fijas. En la segunda parte, el recorrido sigue un esquema centrípeto: de la parte externa de la tierra hasta el subsuelo. Schott le devolvió al libro de su maestro la cohesión que las ediciones de Roma, de algún modo, le habían negado.

Al seguir la división tripartita del hombre y del universo en PS sor Juana favoreció la lectura personal hecha por Schott de la obra de Kircher. Naturalmente, es imposible asegurar que sor Juana siguió una determinada edición de *Iter extaticum coeleste* como una de las posibles fuentes de PS. Sin embargo, hay elementos que sugieren la posibilidad de una predilección personal. Muy posiblemente, sor Juana conoció y apreció las ediciones de Würzburg y de Nuremberg y, tal vez, éstas le infundieron la idea de plasmar en su obra la visión de un universo dividido en tres partes. En conclusión, sor Juana realizó asimismo una interpretación personal de la obra de Kircher, o por lo menos esa actitud se refleja en la estructura tripartita de PS. En el pasado, algunos críticos habían hecho hincapié en la importancia de *Iter extaticum coeleste* pero, por lo visto, existen elementos que sugieren la preeminencia de las ediciones posteriores de esta obra del jesuita alemán en PS.

Obras consultadas

Cruz, sor Juana Inés de la. *El sueño*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. 2ª. ed. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura / UNAM, 1995.

---. *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. 4 Vols. México: Instituto Mexiquense de Cultura / Fondo de Cultura Económica, 1997.

Durán, Manuel. "Hermetic traditions in Sor Juana's *Primero sueño*." *University of Dayton Review* 16.2 (1983)/ Yale University, March, April 1999: 1-9. (Second reprinting supervised by the author)

Kircher, Athanasius. *Iter extaticum coeleste, quo mundi opificium, id est, Coelestis Expansi, siderumque tam errantium, quam fixorum natura, vires, proprietates, singulorumque compositio & structura, ab infimo Telluris globo usque ad ultima Mundi confinia, per ficti raptus integumentum explorata, nova hypothesi exponitu ad veritatem, interlocutoribus Cosmiele et Theodidacto: Hac secunda editione Praelusionibus & Scholiis illustratum; ac schematisimis necesariis, qui deerant, exornatum; nec non a mendis, quae in primam Romanam editione irrepserant, expurgnatum, ipso auctore annuente, P. Gaspare Schotto regiscuriano e Societate Jesu, olim in Panormitano Siciliae, nunc in Hiperbolitano Franconiae Gymnasio ejusdem Societatis Jesu Matheseos Professore. Accésit ejusdem auctoris Iter Extaticum Terrestre, Sinopsis Mundi Subterranei*. Herbipolis (Wurzburg): Joh. Andr. & Wolffg. Jun. endterorum haeredibus, 1660.

Godwin, Joscelyn. *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for LostKnowledge*. Londres: Thames and Hudson, 1979.

Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1990.

Osorio Romero, Ignacio. *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohisopanos*. México: UNAM, 1993.

Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas.* Madrid: Castalia, 1970.

PHILOSOPHY

Jorge Mario Rodríguez *York University*

Levinas y el pensamiento de Enrique Dussel

Después de un desarrollo que recorre los últimos treinta y cinco años, el pensamiento del filósofo mexicano-argentino Enrique Dussel se ha consolidado como una referencia ineludible en el intento de entender las raíces de las terribles problemáticas de América Latina. En su última obra, *Etica de la globalización en la edad de la globalización y la exclusión*, este autor expone un sistema filosófico que integra, original y creativamente, no sólo las intuiciones básicas que ha distinguido a la filosofía de la liberación dusseliana desde sus comienzos sino también los sucesivos momentos de un intercambio discursivo con las referencias principales del pensamiento filosófico contemporáneo. En este sentido, el punto de apoyo de esta elaboración teórica sigue siendo la distinción que marca la influencia fundamental que Dussel hereda de Levinas: la distinción entre lo Mismo y lo Otro.

En este pequeño ensayo trataré de demostrar que algunas de las críticas más convincentes presentadas en contra del pensamiento dusseliano tienen su raíz en la apropiación que efectúa Dussel del pensamiento de Levinas. Esta tarea supone como telón de fondo el reconocimiento de que Enrique Dussel es fiel a las coordenadas reflexivas marcadas por la reflexión levinasiana. En efecto, en el desarrollo del proceso argumentativo de este trabajo tendremos oportunidad de ver cómo la concretización de la alteridad desarrollada por Dussel tiende a recaer en dificultades que el pensamiento levianasiano propende a evitar aunque sea a costa de una abstracción incapaz de recibir una interpretación substantiva. En este contexto, trataré de enfatizar que la apropiación dusseliana de la distinción entre el Otro y lo Mismo cae en profundas antinomias en la medida en que no es capaz de superar el carácter metafísico y abstracto del pensamiento levinasiano.

I

Para Dussel, la visión levinasiana de la alteridad representa la culminación de una tradición europea de pensamiento negativo que puede ser trazada cuando menos a la filosofía del viejo Fichte. El pensamiento de la negatividad surge como una reacción al enfoque de totalidad que ha ocultado debajo de las figuras de desarrollo de un espíritu abstracto la individualidad sensible y carnal de los seres humanos. Levinas intenta revertir

una de las tendencias filosóficas que define a la modernidad europea: el intento de dar cuenta de la realidad en términos de su reducción a las operaciones constitutivas de un sujeto que puede ser concebido ya sea como el espíritu absoluto de Hegel o la conciencia trascendental de la fenomenología. Para Levinas, el Otro, y el rostro concreto que lo expresa, constituye la instancia que disloca la autonomía de lo Mismo en aras de un principio ético de responsabilidad que es previo a cualquier construcción discursiva del Otro.

El concepto dusseliano de alteridad, sin embargo, trata de ir más allá del Otro abstracto de la filosofía levinasiana. Mientras Levinas dirige sus ojos a una alteridad que se esconde detrás del empuje totalizador y reductivo de la subjetividad europea, Dussel redimensiona al Otro en términos de los seres humanos concretos que son las víctimas del sistema de dominación europeo. Dussel, el discípulo de Levinas, critica al maestro porque éste no ha pensado al Otro como el latinoamericano, el indio, el africano, etc. El otro de Dussel no está situado en la dimensión no-ontológica del más allá del ser, sino en la concreta exterioridad del orden opresivo del sistema hegemónico cuyas coordenadas concretas están en el norte del atlántico. No es un rostro que como destello expresivo de la absoluta otredad me recuerda mi radical responsabilidad, sino que es la expresión de la humanidad negada que se ha instalado en el rostro del que no come, del humillado, del desamparado. El otro de Dussel no se ve afectado por la traición que el lenguaje le juega al decir con un lenguaje simple y desnudo lo que sufre, o sea, explicarnos cómo lo explotan proporcionando fechas y nombres. Así, lo totalmente otro, y su larga procesión de modalidades expresivas, el pobre, el extranjero, el explotado, etc., se colocan para Dussel en un espacio de alteridad que constituye la única posibilidad de crítica de un sistema que se basa en última instancia en la negación de la humanidad concreta de la víctimas del sistema.

Para poder expresar la positiva exterioridad de las víctimas del sistema, Dussel desarrolla, siguiendo a Juan Carlos Scannone, la noción de *analéctica*. Esta noción articula una apropiación de la doctrina aristotélica-tomista del modo analógico del ser con una interpretación del movimiento que privilegia el reconocimiento de la alteridad, en oposición a una dialéctica que responde a la lógica expansionista de la razón hegemónica europea. La noción de analogía le permite a Dussel escapar de la noción abstracta y unívoca de Ser sin renunciar a la posibilidad de vislumbrar una estructura ontológica que integra comunidad y alteridad. La noción de analéctica visualiza, entonces, la posibilidad de proveer una interpretación de la historia que reconoce la alteridad genuina sin intentar reducirla a un

momento auto-referencial de la totalidad. En una clara divergencia de las enseñanzas levinasianas, Dussel clama por un desarrollo justo de la totalidad del ser desde la perspectiva de la alteridad. El método analéctico es para Dussel el método de la filosofía latinoamericana, que es por analogía la de todas las comunidades oprimidas. La filosofía europea se perfila, entonces, como la ineludible prehistoria del pensamiento latinoamericano.

Permitámonos presentar algunas de las características más generales del método analéctico. Primero, este método es formulado desde un punto de vista ético, difiriendo en esto, del enfoque teorético de las ciencias y el ontológico de la dialéctica. Segundo, el método analéctico inserta dicha alteridad ética en una concepción analógica del ser. Tercero, dicha concepción del Ser le permite al método analéctico la elaboración de perspectivas positivas que le permiten a Dussel la superación del misticismo levinasiano que surge de la identificación entre ser y totalidad. Cuarto, el método en cuestión permite la posibilidad de reconocer la voz de los sectores excluidos, una voz que no se ve imposibilitada por la oposición levinasiana entre el decir y lo dicho. Quinto, la crítica inclusiva de la racionalidad europea permite la superación transmoderna entre modernidad y posmodernidad. Hay una aceptación de la diversidad discursiva en aras de un justo reconocimiento de una alteridad a la que no se le niega el acceso a una racionalidad fuerte y absoluta.

En su articulación concreta la filosofía dusseliana abarca una serie de planteamientos desarrollados por el pensamiento crítico contemporáneo. Estas mediaciones teóricas exhiben las huellas históricas de la emergencia de la filosofía de la liberación. Entre ellas podemos mencionar los movimientos de liberación y sus elaboraciones discursivas (por ejemplo, Franz Fanon); la revolución cubana y algunas de sus interpretaciones teóricas; el desarrollo de la teología de la liberación; las doctrinas educativas desarrolladas por el pedagogo brasileño Paulo Freire; la experiencia política del populismo en la vida política de América Latina; y, finalmente, los desarrollos teóricos asociados con la teoría de la dependencia y sus intentos por explicar la problemática socioeconómica de América Latina.

No es necesario describir en detalle el proceso a través del cual estos desarrollos teóricos privilegian la noción de pueblo como categoría fundamental para entender las raíces de la opresión en América Latina. La categoría de pueblo en este contexto se consolida en una referencia a las grandes mayorías olvidadas de la población latinoamericana. Cada uno de los puntos de vista que se fusionan en el enfoque dusseliano

contribuyen con notas que perfilan al sujeto de la liberación latinoamericana. El pueblo es el excluido de la teología de la liberación, el todo integrado en la nación que busca liberarse de la dependencia respecto al centro hegemónico, la entidad a la que se apela en la inspiración populista, etc. Es claro entonces las objeciones y los resquemores que puede provocar el pensamiento de Dussel; objeciones que pueden ser resumidas en la sospecha de un populismo filosófico, una acusación cuya importancia puede ser subrayada por la observación esgrimida por Horacio Cerutti: el orden analéctico dusseliano es otra totalidad en formación. En efecto, la categoría de pueblo torna la opresión en una abstracción incapaz de trazar las fracturas discursivas que son excluidas por la homogeneidad del término en cuestión. En el contexto de un populismo filosófico como éste, la posibilidad de ser diferente equivale a la posibilidad de ser oprimido. No hay necesidad de demostrar como esta caracterización monolítica del sujeto de la liberación pierde la perspectiva ética desarrollada por Levinas. Y en este contexto, la posibilidad de regresar a la fuente levinasiana para reparar el aparato conceptual dusseliano se puede proponer como una opción prometedora.

Reconociendo el peso de la crítica, Dussel ha reelaborado su visión del orden analéctico. Primero, el enfoque de la teoría de la dependencia se ha visto substituido por un aparato conceptual más sofisticado que Dussel ha desarrollado siguiendo las teorías de Wallerstein. Segundo, la categoría de pueblo se ve desplazada por la categoría benjaminiana de víctima. Tercero, el esfuerzo por asumir una posición más centrada en la genuina universalidad de la razón se elabora a partir de una ética de la liberación estructurada en dos niveles. Estos niveles permiten, de acuerdo con Dussel, la postulación de un criterio material de verdad práctica y un criterio formal de legitimidad consensual. El criterio material se basa en la obligación de producir y reproducir la vida humana en comunidad. El principio formal pretende reconocer el momento de verdad inscrito en el principio de universalización tan caro a la teoría habermasiana de la acción comunicativa. Finalmente, Dussel elabora la noción de exclusión en términos de una lectura novedosa de las diversas redacciones del *Capital* de Marx. Esta apropiación de Marx se centra en la categoría de exterioridad, desarrollada por el viejo Fichte, y no en categoría hegeliana de totalidad. Como ha sido descrito por alguien, Dussel opera una transformación levinasiana de Marx a la par de una transformación marxiana de Levinas. Negando la preeminencia del concepto de labor abstracta a favor del concepto de labor viviente, Dussel determina que la injusticia del sistema capitalista se deriva de la negación y distorsión de la humanidad

concreta de aquéllos que permiten con su fuerza de trabajo y sufrimiento el mantenimiento del sistema.

¿Hasta qué punto estas reelaboraciones teóricas recientes garantizan una efectiva superación de las críticas dirigidas hacia el populismo filosófico de la filosofía de la liberación dusseliana? A pesar de las iluminantes intuiciones avanzadas por el reciente Dussel, me parece que la respuesta no puede ser muy optimista. Por un lado, parece ser que las formulaciones dusselianas siguen siendo incapaces de visualizar las diferencias y colisiones discursivas que se encuentran en el mundo social. ¿Es posible formular una concepción del ser humano cuyo papel como criterio último de verdad práctica sea compatible con su validez inter-discursiva? ¿Cómo vamos a reconocer un criterio de validez consensual cuando las mismas formas de argumentación reflejan presuposiciones culturales que han sido ilegítimamente elevadas a criterio de validez absoluta? ¿Podemos conformarnos con el modelo de argumentación propuesto por Stephen Toulmin y, siguiendo a Habermas, tranquilizarnos con decir que un consenso válido logra su objetivo a través de la vinculación racional promovido por el "mejor argumento posible"?

Las objeciones esgrimidas en contra de la filosofía dusseliana pueden apenas resolverse a través de un regreso a la fuente levinasiana y su dicotomía entre lo Mismo y lo Otro, entre el sistema y la alteridad. Al contrario, la tendencia a la absolutización que surca de parte a parte el pensamiento dusseliano parece originarse en gran medida en la misma lógica a argumentativa que subyace a la filosofía de Levinas. En efecto, aunque Levinas ha criticado convincentemente la tendencia de la filosofía a reducir la alteridad a la mismidad europea sus esfuerzos reflexivos han sido neutralizados por la insuficiente atención que este pensador le presta a otra tendencia fundamental que contribuye al totalitarismo de la filosofía europea. En efecto, Levinas nota las limitaciones del sujeto moderno, pero lo hace en nombre de una abstracción que surge del mismo suelo que ha permitido la hipostatización de dicho sujeto. Así, las penetrantes investigaciones levinasianas se ven obstaculizadas por su incapacidad de identificar la lógica de hipostatizaciones que subyace a la misma dicotomía entre lo Mismo y lo Otro. Así, Levinas confronta al sujeto hipostatizado de la filosofía europea con una alteridad hipostatizada, demostrando que su crítica radical de la filosofía occidental es incapaz de abandonar el terreno propicio para la generación de opresividades conceptuales cuyo poder opresivo es una función de su poder de abstracción. Y es que, como lo han notado Adorno y Horkheimer, entre otros, la noción de sujeto constituye una hipostatización ideológica que cumple un papel fundamental en la generación de las estructuras de dominación asociadas a la racionalidad.

El mero hecho de que la lógica de la hipostatización funcione por medio de procesos abstractivos que no son reconocidos explícitamente, hace que nociones como las de sujeto y alteridad tiendan a tomar un carácter metafísico. Quizás este proceso de constitución metafísica es lo que le da ese carácter formal al pensamiento de Levinas. Aunque la noción de alteridad desarrollada por este autor parece recobrar la concretidad sensible que había sido reprimida por la filosofía occidental, el proceso reflexivo subyacente parece no estar en condiciones de reconocer las maneras concretas a partir de las cuales se constituye concretamente la opresividad discursiva y social. El problema se agrava tantc más cuando el proceso abstractivo y metafísico es expresado con una terminología teológica. Así, aunque la fenomenología de la alteridad desarrollada por Levinas empuja al pensamiento fenomenológico contra sus propios límites, el gesto que invita a las descripciones teológicas no deja de ser arbitrario. El reconocimiento auto-reflexivo de las dimensiones alterativas de la experiencia pre-predicativa son distorsionadas cuando éstas se leen bajo una hermeneútica religiosa. En efecto, el discurso teológico no sólo impone una capa idealizadora sobre el mundo de la vida sino que también tiende a dar una ilegitimidad deseada a las condiciones en que el Otro se me presenta. ¿Por qué el Otro es la viuda, el huérfano, el hambriento? ¿Por qué el Otro se me presenta en la esfera pre-predicativa con esos rasgos que ya presuponen la opresión social? ¿Cómo se presenta el rostro del victimario frente a los ojos de la víctima? ¿Es acaso ésta una responsabilidad absoluta enfrente de una debilidad que me comanda desde su altura absoluta?

La tesis de la interposición del tercero propuesta por Levinas para entender la emergencia del mundo social parece reproducir las dificultades generadas por la abstracción de las mediaciones concretas en que el Otro de carne y hueso se constituye. La interposición del tercero, de los otros "otros" nos obliga a sopesar las demandas que sobre nuestra receptividad ética presenta una pluralidad de alteridades, un serio problema en la medida en que la relación ética fundamental, el primer principio de una filosofía primera, es la responsabilidad infinita enfrente del Otro. Está claro que la respuesta de Levinas en este respecto está lejos de ser convincente. ¿Resuelve algún problema el decir que la pluralidad de otros me obliga a introducir una modalidad de cálculo normativo con el objeto de responder en la manera más justa ante la pluralidad de demandas éticas que me impone el vivir en el mundo social?

Desde mi punto de vista, la tendencia abstractiva heredada de Levinas se manifiesta en la tendencia al absolutismo en la filosofía de Enrique Dussel. En este autor podemos encontrar puntos que nos recuerdan las críticas presentadas arriba acerca del

enfoque metafísico que afectan a Levinas. Sin embargo, la formulación ontológica positiva que postula Dussel substituye la formalidad abstracta del pensamiento de Levinas con una concretidad abstracta que no permite la diferenciación discursiva: de ahí el potencial opresivo que esconde la filosofía dusseliana. En mi opinión, los esfuerzos por identificar las estructuras opresivas de la racionalidad europea no deben reintroducir el peligro de la exclusión discursiva. En algún momento, he intentado demostrar que una esfera de discusión y negociación discursiva debe poner atención a esa esfera pre-discursiva que, aunque no puede ser elaborada lingüísticamente sin la introducción de elaboraciones conceptuales contingentes, puede llevar a una aceptación y respeto por la diferencia.

FICTION

Héctor Garza *Southern Utah University*

La Pirámide

El capitán inclinó un poco el rostro para leer el estado de la navegación y verificar que todo marchara según lo previsto. Luego miró a su copiloto. Este, tenía una expresión de remota melancolía. Los viajes espaciales siempre lo hacían ponerse así, a veces emocionado y a veces taciturno, pero siempre con el más grande optimismo de quien surca el espacio.

—¿Piensa en su familia?—, preguntó el capitán para retomar la conversación.

—En todo—respondió el copiloto.

El capitán dejó de prestar atención a su compañero para pensar en su familia. En ese momento, sus hijos estarían en la escuela, jugando en el patio o tomando clases de lenguaje, de ciencias o de historia. Él, en cambio, viajaba en una frágil cápsula a través de la galaxia para llevar un mensaje de paz. Una voz que anunciaba la proximidad con el planeta que estaban a punto de explorar interrumpió los pensamientos del capitán. En unos cuantos instantes estarían dentro de la órbita del enigmático planeta. Era poco lo que se sabía acerca de ese lugar. Había vida inteligente y una extraña complejidad de especies de las más diversas formas. Lo mismo que se había encontrado en los anteriores planetas explorados. Pese a la escasez de datos, el capitán estaba confiado. Había cursado exhaustivos estudios de ciencias exactas y ciencias sociales. Poseía amplios conocimientos de biología, además de historia universal. Su copiloto era un joven aprendiz asignado a esa expedición como parte de su formación escolar. Estaba lleno de curiosidad.

—¿Dónde está el regalo?—, preguntó.

—Lo puse en la caja de seguridad—, replicó el capitán—es preciso mantenerlo en el sitio más seguro de la nave.

El capitán tocó una de las paredes de la nave e instantáneamente se escuchó una voz que decía: "permiso concedido". Enseguida, se abrió una pequeña compuerta, arriba de la cual estaba una caja transparente. En el interior había una pirámide de tamaño regular, idónea para colocarse en una mesa. El material del cual estaba hecha la hacía lucir como si fuera una masa de gas de color tornasol. Los matices de la pirámide cambiaban constantemente, según el ángulo desde el cual se miraban.

—¿Logra ver algo?—, inquirió el capitán, sonriendo como un niño cuando sale de la escuela, con los ojos clavados en la pirámide.

—¡Claro!—, contestó el copiloto—veo a mi madre, y me dice que está bien y que me espera. Manda saludos.

—Yo veo a mis hijos—, murmuró el capitán.

—¿Usted cree que les guste?—, se cuestionó el copiloto.

Cuando los viajeros restablecieron su conversación la pirámide asumió un color uniforme y claro. Su transparencia y brillo desaparecieron. El capitán volvió a tocar la pared y la pirámide quedó oculta nuevamente como si nunca hubiera estado allí. Ninguno de los dos se podía imaginar la reacción de los habitantes de aquel planeta. Evidentemente, podían esperar asombro, sorpresa y cautela. Ése era, al menos, el comportamiento estándar de los seres inteligentes con los que se había tratado anteriormente. En cosa de nada volvió a escucharse la misma voz que anunciaba que la nave había entrado en la órbita del planeta. Dentro de la nave se sintió un leve estremecimiento. El capitán hizo los preparativos para penetrar en la atmósfera. Tocó algunas secciones del tablero de mando, y al poco rato los dos tripulantes se comenzaron a maravillar con las bellezas que descubrieron.

Era un planeta hermoso. El capitán difícilmente pudo creer en las bellezas que estaba contemplando. Lo comparó con su propio planeta, pero en esta ocasión debió admitir que éste era mucho más hermoso. La luz lo invadía todo, y por más específicos que fueran los libros que había leído al respecto, no eran nada comparados con la magnificencia que se le aparecía.

—No cabe duda de que hemos llegado al paraíso—, insinuó el capitán guiñando un ojo al copiloto—aquí debe vivir Dios—, añadió.

—Ahora no me cabe la menor duda de que vamos a tener un magnífico encuentro—, comentó optimista el copiloto—los habitantes de este planeta deben ser permanentemente felices.

La misma voz que se había escuchado antes comentó: "presencia de naves extrañas". El capitán tuvo un mal presentimiento. El optimismo inicial pareció desvanecerse. "Proyectil altamente explosivo", comentó de nuevo la voz. Los dos comprendieron que se habían convertido en el objetivo de un ataque sistemático. Tuvieron que hacer esfuerzos extraordinarios cada vez que la nave cambiaba el curso para evitar los proyectiles. Al fin, el capitán tomó la decisión de descender, tocar tierra firme y mostrar el regalo de buena voluntad que habían llevado.

No tuvo tiempo para decidir el lugar exacto de su aterrizaje, de modo que aceptó la decisión que tomó el control maestro de la nave. Llegaron a un lugar que se encontraba en la mitad de un extraño conjunto de vías por las que transitaban pequeños vehículos. El copiloto supo que algo andaba mal al ver todo aquello. Era tal la velocidad con la que transitaban los vehículos, que creyó que quienes los tripulaban iban huyendo, desesperados. Pronto llegó la comitiva de bienvenida. Al ver a sus anfitriones, una horda en actitud cautelosa ante los desconocidos visitantes, el capitán tuvo un momento de sosiego. Pensó que su pesadilla había terminado. Antes de abrir la portezuela, tocó de nuevo la pared de la nave, sustrajo la pirámide y la colocó en el tablero de mando. Los dos se alistaron para salir al exterior. El capitán llevaba la pirámide en una caja transparente. El copiloto tocó la pared y la portezuela se abrió. Afuera los esperaba una muchedumbre agazapada detrás de extraños vehículos de color verde. Los seres que allí estaban también vestían de verde y les apuntaban con sus armas con insistencia. Abrieron fuego tras escuchar una voz que así se lo ordenaba. El capitán y su copiloto cayeron fulminados.

—¿Qué hacemos con los cuerpos, teniente Harris? —, preguntó uno de ellos.

—Déjenlos donde están—, ordenó el teniente—estoy esperando recibir órdenes del Pentágono.

Fernando Fedriani Martel *Universidad de Sevilla*

2001

"Un viejo estanque:
se zambulle una rana.
Ruido de agua."
Bashoo.

Roza la mañana, con sus dulces dedos, los pequeños lunares que el sol quiso llamar luceros. Rozan la mañana, los luceros y éstos dicen adiós y se marchan. Cae la noche por el lado del mar y nace el día. Celeste torna lo negro. Lo oscuro se hace luz y canta un gallo. Corre el sol buscando a la luna, como cada noche... y, entre tanto ajetreo, no la encuentra: mas seguro que mañana volverá a correr para alcanzarla. Ojalá algún día se fundan en un abrazo ambos, sobre un cielo más pequeño, más humano pero, sobre todo, menos necesitado de amor. Ojalá se den la mano algún día y juntos marquen días y noches, sin tener que huir el uno del otro. Sin tener que ser eterna fuga: la amante tras el amado, que corre, porque le está prohibido mirar hacia atrás. Caen los sueños de mañana y nace la Luz. Se hace de día.

Y en un pequeño rincón la luz alumbra el dar a Luz, y la vida se hace Vida dentro de una fría y húmeda cueva. Manan las estrellas y se dan la mano en el cielo. Resplandece azul el firmamento por ser reflejo de la claridad de los estanques... y no al revés. Grita feliz el silencio y el ruido se hace música. Los girasoles dejan de mirar arriba porque tienen otro Sol más cerca, se sienten alumbrados desde la oscuridad. La oscuridad cesa sobre la Tierra y se une lo más cercano al suelo con lo más inmenso que acaricia los luceros. La gente ríe aunque no saben por qué. La alegría brota de los corazones. Nacen brotes nuevos de la flor de "asagao" sobre el cristal resplandeciente del espíritu de los hombres. Muere el dolor por un instante en el mundo... pero se oye un llanto. Y el llanto se hace querer y grita al cielo, aunque es el Cielo por Él, el que está gritando y gimiendo, que el que había de llegar, ya por fin... ha llegado.

Cuenta una vieja lechuza que, en aquel momento, todos estábamos sentados alrededor de un viejo árbol, escuchando cantar a un gorrión. Cuenta la lechuza, sacando pecho, brillando su viejo pico bajo el hálito de las alturas, que todos nosotros escuchamos ese grito. Cuenta que el grito de un niño llegó hasta todos nuestros corazones y que se quedó ahí. La lechuza me ha jurado que fue ese momento el único instante de toda la historia en el que todos los que existimos nos pusimos de acuerdo para dar un paseo.

Bueno, la verdad es que también me juró algunas otras cosas... pero ésas yo no me las creo. Dice que nadie se peleó durante ese paseo y que las gentes parecían hermanos los unos de los otros, que se querían, se amaban, se respetaban y que (aún más increíble) se sentían amigos los unos de los otros. Jura la lechuza que los rápidos ayudaban a los lentos, los vejetes se apoyaban en los jóvenes y que los más valientes tomaban de la mano a los cobardes cuando éstos tenían miedo. Jura la lechuza que no escuchaba llantos ni gritos y que nadie reñía ni castigaba a otras personas. Jura la lechuza que durante el tiempo que duró el paseo nadie golpeó a nadie, ni nadie se hizo daño a sí mismo golpeando a los demás.

Una vez un alto sauce, que se creía demasiado inteligente como para razonar conmigo, me dijo que el brillo de mis ojos, cuando estoy o muy alegre o muy triste, surge de la misma manera que el rocío de la mañana. Me razonó el sauce que las hojas se ponen muy felices al ver salir al sol y que también sienten un poco de pena cuando éste se va (ése es el motivo del rocío). Me dijo que, de la misma manera, cuando nosotros nos sentimos alegres o tristes (sea por el sol o por el motivo que sea), también llega el rocío a nuestros ojos. El sauce decía que el rocío es el alma que cristaliza y se hace líquido. Cuando me dijo aquello yo no entendí ni la mitad de sus palabras... ¡y era tan orgulloso que no se atrevió a explicármelo, no fuera yo a saber tanto como él! El caso es que pasé toda mi vida tratando de entenderlo y al final lo logré. El sauce tenía razón: al igual que las plantas encuentran el rocío sobre ellas cuando están alegres o tristes, cuando nuestros ojos brillan es que algo maravilloso está pasando en ese mismo instante.

Y créeme, yo no lo recuerdo, pero el agua del mar, un día que fui dando un paseíto por la playa, me contó que ella sí había estado y que se acordaba de cómo seguía la historia: decía que todos fuimos a una vieja cueva y que, en ese mismo momento, a todos nos brillaban muchísimo los ojos... ¡así que aquello debió ser muy importante! Me contó que todos nos acercamos a un pequeño rincón donde un niño quedaba acostado junto a sus padres. Después de eso, me dijo el agua (y me lo creo, aunque yo la verdad es que no me acuerdo), que todos nos pusimos en cola para ver al niño. Pero la verdad es que también me dijo más cosas el agua que no me creo: me juró que las gentes que estábamos en la cola no nos empujábamos los unos a los otros, que nadie se peleaba, que todos parecíamos felices yendo juntos de la mano. Dice el agua del mar que todo se paró en ese instante: que las hojitas más verdes del campo se quedaron inmóviles, que las piedrecitas del suelo contuvieron la respiración y que, durante el rato que todo aquello duró, no había nada más importaba en el mundo, tan solo ese niño.

La verdad es que estuve un montón de tiempo intentando enterarme de cómo acababa esta historia porque el agua de la playa decía que no recordaba nada más. Le pregunté a la del arroyo, pero ésta me dijo que se había ido a dar una vuelta con el agua del río justo en ese momento de la historia y que, por eso, no sabía qué había pasado al final. Como el agua del arroyo no lo sabía, se lo pregunté a la del río, pero ésta me dijo que se fue con la del mar a dar una vuelta más allá de su casa, poco después de que nosotros nos fuéramos de aquella cueva. Como el mar tampoco lo sabía, dejé de pensar en él y me fijé en cómo se le reflejaban las estrellas, y se lo pregunté a ellas... ¡pero tampoco lo sabían! Las estrellas me dijercn que se lo preguntara a otras lucecitas a ver si éstas estaban más inspiradas y me lo decían. Fui, por eso, a ver a las luciérnagas. Tuve que esperar a que se hiciera de noche porque no logré encontrarlas hasta que cayó el sol. La verdad es que el esfuerzo mereció la pena porque las conocí y me hice amigo de ellas, pero tampoco sabían qué pasó en aquella cueva justo después de que dejáramos (tú y yo) a ese niño recién nacido en pañales, dentro de la cueva. Las luciérnagas eran muy simpáticas y me dijeron que habían quedado aquella noche con las estrellas para que éstas les enseñaran cómo se podía brillar tanto por las noches, por eso no sabían qué pasó con el niño.

Alguien me dijo que el búho nunca dormía por las noches, que siempre tenía los ojos muy abiertos y que nunca se le pasaba nada importante, por eso fui a preguntarle si sabía qué pasó aquella noche, hace tantísimo tiempo... pero el búho me dijo que soñaba con los ojos abiertos y que no me podía decir qué había pasado aquella noche porque recordaba lo que había soñado, pero no lo que había vivido y que como no quería mentirme en algo tan importante, prefería no decirme nada. Le pregunté al búho si sabía de alguien que no hubiera dormido aquel día y me dijo que el grillo estuvo toda la noche haciendo ruido y que aunque lo mandó callar un par de veces, creía que no se había dormido en ningún momento. Fui a hablar con el grillo y me dijo que era verdad que no se había dormido, pero que como no quería molestar al búho (que soñaba con los ojos abiertos), se había ido lejos para poder hacer música sin hacer mal a nadie.

El caso es que yo me puse muy triste y le dije al grillo que tenía un problema porque todos o se habían ido, o estaban con otros o se habían dormido... pero que nadie sabía qué había pasado aquella noche con aquel niño tan gracioso del que me hablaron la lechuza, el sauce y el agua de la playa. El grillo se quedó un instante pensativo (de todos es sabido que es muy inteligente) y me dijo que fuera a ver a la montaña. Decía que la montaña no se había movido en toda la noche porque su trabajo consistía en quedar sentada sin moverse y observar las cosas, y que seguro que no se había dormido porque aquella

noche había mucho movimiento de aquí a allá y seguro que se había quedado vigilando la posición de las jorobas de los camellos, que ninguna ardilla se subiera a ningún abeto y todas esas cosas imprescindibles para el buen orden de la vida.

Yo fui a hablar con la montaña e intuía que ésta me contaría el final de la historia, ¿te cuento un secreto? Yo tenía miedo porque la montaña impone mucho respeto: es muy vieja, muy seria, muy grande y demasiado sabia para mí. Aún así, me acerqué a ella y le pregunté si sabía qué había pasado cuando los hombres nos fuimos de la cueva. Le conté el trozo de la historia que yo ya conocía y me dijo que ella sí se acordaba perfectamente de lo que había pasado después, y que me lo contaría...

"Verás, cuando os fuisteis los hombres, llegaron a la cueva unos personajillos muy raros que venían de muy muy lejos. La verdad es que en ese instante algo extraño pasaba: era como si todos los hombres siguieran cerca, pero no estuvieran presentes. Era algo muy difícil de explicar... así que no sería muy importante: las cosas verdaderamente importantes se comprenden a la primera, te las explica el corazón y tú no tienes que hacer un gran esfuerzo para llegar a descubrirlas. Es que la felicidad está reservada para todos los hombres de la tierra y para alcanzarla no puede ser necesario leer ni escribir, ni saber nada de Álgebra Computacional. Ni siquiera es necesario saber leer el futuro en las nubes ni distinguir unas estrellas de otras, cualquier persona sencilla puede entender las cosas importantes.

Por cierto, hablando de las estrellas, da igual no saber distinguirlas porque todas son lo mismo. Son pequeñas grietas dentro del gran telón del cielo. Es como si bajáramos una persiana en pleno día y por los pequeños agujeritos se deslizara la luz de la calle. La verdadera luz viene de detrás. Viene de algo mucho más importante que las propias estrellas, viene de aquello que es tapado por el cielo. Las estrellas son resquicios que nos dejan ver la luz del Cielo durante algunos momentos muy concretos. Nos recuerdan cuantas cosas hay Arriba y cómo merece la pena soñar cuando las cosas van mal.

¿Sabes?, el caso es que un niño recién nacido quedaba dentro de una caja de madera, apoyado sobre unas hojas y un gran montón de heno y paja. Junto a Él quedaban sus padres. Parecían cansados, pero en sus ojos se veía el resplandor de un cansancio especial, más bonito. El caso es que delante del niño quedaron unos seres que, tras arrodillarse, se presentaron de una forma completamente diferente a la de todos los demás que habíamos llegado hasta allí (atento porque esto es lo más difícil de la historia): "somos los defectos y las virtudes y estamos aquí para ver al Niño que cambiará el mundo, nuestro mundo, y queremos entregarle lo mejor que tenemos de nosotros mismos porque, quien

dará todo por el mundo, se lo merece". Ha pasado muchísimo tiempo [la montaña llevaba justo en el mismo lugar bastante más de dos mil años], pero aún sigo sin entender bien por qué sucedió aquello, lo único cierto es que sucedió.

Se acercó la Fealdad al niño y, con la mejor y más linda de sus sonrisas, le regaló una pequeña cuna para que pudiera dormir. Era de madera oscura, áspera y fría, pero pronto se llenó con la ternura del niño. Ciertamente nadie quiere a la Fealdad, todo el mundo trata de huir de ella, gritan y lloran cuando llega, la desprecian... pero con su regalo la Fealdad demostró que guardaba dentro de sí mucha hermosura, pues lo feo siempre guarda algo hermoso en su esencia.

Luego llegó la Ternura y comenzó a poner caras graciosas para que el niño riera. Primero puso su rostro muy feo, luego lo transformó a muy alegre y muy triste, con "carita de puchero", y el niño comenzó a reír viendo con cuánto cariño lo hacía. La Ternura tomó la frente del niño y le dio un beso muy fuerte. Sintió que aquello había valido para pagar toda su vida, que todo era maravilloso y que al igual que deseaba ver sonreír al niño, daría toda su vida para que todo el mundo sonriera. La Ternura es sencilla, pero logró hacer sonreír al Príncipe de las estrellas (todo puede lograrse con ternura).

Muy lentamente, tan torpe que las estrellas sintieron ganas de ayudarla porque éstas se veían más rápidas sobre el cielo, se acercó la Pereza secándose el sudor de su frente. Estaba algo rechoncha y sonrosada por el esfuerzo. Se acercó al niño, lo besó y sintió un poco de vergüenza. No había traído regalo alguno. Quebró el silencio, se quebró su voz, dulcemente, y contó su historia: quiso buscar un regalo que fuera original, que fuera especial porque lo hubiera pensado ella sola, sin ayuda. Por si fuera poco, deseó confeccionar su regalo con sus propias manos... pero se quedó dormida porque estaba muy cansada y cuando despertó ya era muy tarde para pensar cómo hacer ella un regalo. Decidió luego que iba a ir a un vendedor de dromedarios para comprar algún detallito traído de alguna tierra lejana y extraña... pero el vendedor estaba demasiado lejos y ella no se sentía capaz de llegar hasta él... y por eso no fue. Por eso había llegado con las manos vacías... y por eso se sentía tan triste. Aún así, de pronto, tocó su frente y descubrió que estaba sudando. Descubrió que había andado mucho para llegar hasta aquella cueva. Se dio cuenta de que no había hecho eso por nadie más y descubrió en ese gesto el regalo más bonito del mundo. No hay nada tan lindo como poder regalar todo tu esfuerzo a la persona que más quieres. No hay nada tan profundo como el sudor de tu frente tras haberte esforzado de veras... porque no sale de tus poros, rezuma la esperanza de tu corazón: y no hay nada más valioso que eso.

La Fantasía se sentía muy inútil porque nadie le hacía caso: al principio todo el mundo se acerca a ella, pero todos se aburren de estar a su lado y se van, cuando se hacen mayores (porque dicen que cuenta historias muy raras). A la Fantasía le gusta hablar con los niños y jugar con ellos, pero siente mucha pena porque éstos se separaran de su lado para siempre cuando ya se creen mayorcitos. Eso por no hablar de las demás virtudes, que la miraban por encima del hombro pues la acusaban de decir muchas mentiras... pero ella no miente: simplemente es que siempre ve la realidad de forma distinta a como lo hacen los demás... y ella cuenta las cosas como las ve, eso no es mentir, ¿qué culpa tiene de sentir así? Además... yo pienso que las cosas son mucho más bonitas como ella las ve. Aún así, la pobre tuvo un gran problema: trató de regalar grandes regalos, coronas, castillos, riquezas... todas esas cosas se hacían realidad, pero justo tras nombrarlas, desaparecían en el aire como si nunca hubieran existido. Se puso delante y no habiendo podido entregar las riquezas que imaginó, descubriendo que la verdadera riqueza radica en entregar lo que eres, como solo tenía sus historias y sus largas horas mirando las estrellas, dijo la Fantasía:

-'Alguien me dijo una vez que dos estrellas andaban juntas de la mano y soñaban con cuál de las dos lograría alumbrar más. Miraban el mundo desde lo alto y juraron que siempre permanecerían juntas (porque se querían) de la mano, agarradas muy fuerte a la bóveda del cielo. Aún así, un buen día, el viento comenzó a soplar tan tan tan fuerte que una de ellas no pudo aguantar la mano de la otra... y se cayó del cielo. Cuentan que comenzó a llorar mientras sentía que su cuerpo caía hacia abajo. Lloró más y más y, por un instante, sintió que su sueño de brillar mucho se perdería, que se sentiría inútil porque a nadie le sirve una estrella que cae desde el cielo, llorando... ¿para qué sirve que una estrella caiga desde el cielo?

...Fernando tomó de la mano a María y mirando al cielo señaló una estrella fugaz. Se movía muy rápido y parecía soltar pequeñas gotas de luz, una estela en el cielo. Fernando le pidió que formulara un deseo para que se hiciera su vida y, cuando ella volvió a abrir los ojos, él la besó. Ese beso cambió su vida.'

La Avaricia había pasado todo el camino recogiendo flores. Llevaba una bolsa muy muy grande y en ella trató de meter todas las flores del campo. Deseaba hacer el ramo más grande del mundo, guardar para sí todas las sonrisas que las plantas entregaron al cielo. Pensó que así haría el mejor regalo del mundo y además nadie más regalaría lo mismo si era capaz de conseguir que no quedara ni una sola flor. El caso es que fue metiendo muchísimas hasta que llegó un momento en que la bolsa no daba para más: estaba llena hasta arriba y además comenzaban a rebosar, a ambos lados, las últimas flores que la

Avaricia había introducido. En ese instante, entendiendo que era hora de pensar algo, cegada por su deseo de tenerlo todo, tuvo una idea: "si la bolsa tenía un solo lugar por el que meter las flores y han cabido tantas, si hago varios agujeros más, seguro que caben todas las flores del camino". Eso pensó, tenía lógica, siguió su plan y, de esta forma, "la Avaricia rompió el saco"... con un cuchillo. Nunca lo he oído [las montañas no conocen los refranes], pero dicen que esto aún se recuerda cuando alguien desea tener más de lo que debe y eso lo lleva a equivocarse. No es que el saco se rompiera solo, la Avaricia tenía mucho dinero y compró un saco muy bueno y muy resistente. El problema, y esto no lo sabe la gente, es que cuando se trata de acaparar, se cometen errores... por eso la Avaricia rompió por error el saco y perdió todas las flores... salvo una. Guardaba una flor junto a su corazón, por si acaso le robaban las demás... nadie le robó, pero al menos esa flor si la puso junto al niño. Lo realmente importante es aquello que puedes llevar siempre contigo: que cabe siempre en tus manos o, a poder ser, en tu corazón (lo excesivo siempre deja de ser especial y por tanto pierde su valor). Esas cosas son las que más valen porque nadie nunca podrá arrebatártelas y serán parte de ti, siempre.

El caso es que poco a poco se fueron acercando el resto de virtudes y defectos dando lo mejor que tenían de sí. Recuerdo cómo se acercó la Alegría al niño... y sonrió, y el niño con ella. Dicen que brillaron un millón de estrellas: todo el Universo cabe en la sonrisa de un niño. Después llegó la Tolerancia, que se sentía especial por poner su regalo junto a los dones de otros: pensaba que no había nada tan bonito como juntar lo más bonito de ti a la esencia de otras personas. Luego la Paz evitó que la Codicia agrediera al Hastío por plagiarle su regalo. Hizo que firmaran las paces y todos juntos entregaron el maravilloso regalo de ser, aunque fuera por única vez en todo el Universo, amigos (¿la codicia y el hastío amigos?¿Por qué no imaginarlo por un instante?).

Un segundo después, el mundo quedó quieto escuchando un poema precioso. El Niño rio y todos se sintieron muy especiales por haber podido oírlo... pero la Honradez, tras terminar de leerlo, dijo que no era suyo sino que era de la Timidez, pero que a ésta le daba vergüenza recitarlo: siempre escribía para expresar sus sentimientos. Tras decir eso la Honradez, la Timidez se sonrojó, pero al instante comenzó a sonreír suavemente (ji, ji...) con esa risa de angelito lindo por la que todos tanto la querían.

Quedó frente al niño el Egoísmo. Nadie sabía qué regalo iba a hacer el Egoísmo. No se lo había dicho a nadie no fueran a quitarle sus regalos. Había esperado casi hasta el final para que todos lo vieran, porque su regalo iba a ser el mejor: había gastado muchísimo dinero, había comprado muchísimas cosas... pero cuando quedó delante del Niño se dio

cuenta de que no podía desprenderse de todo eso. Quería hacer muchos regalos, quería dar todo lo que tenía, sabía que podía hacer feliz a mucha gente, sabía que sus regalos le gustarían muchísimo al Niño... pero no se sentía capaz de entregar nada de eso porque los regalos los guardaba para la persona a la que más amaba en este mundo: él mismo. ¿Qué regalo podía hacer si nunca sería capaz de dar nada a los demás? En ese instante miró a los demás y sintió vergüenza, pensó en renunciar a lo que era, regalar algo al Niño alguna de la multitud de cosas que le sobraban y dejar de ser por un instante su esencia y su vida... pero nadie debe entregar a los demás nada que no es suyo y no se sintió capaz de entregar a ese Niño una mentira. En el fondo nadie debe faltar a lo que es, a su esencia, ni nadie debe tratar de pasar por otra cosa. Si deseamos de verdad ser mejores, seguro que lograremos serlo... ¡pero cuánto cuesta desear de veras ser mejores! Viendo el Egoísmo que todos lo miraban, dijo las únicas palabras sabias que podrá decir jamás el Egoísmo: "Ya que no puedo dar nada (por pequeño que sea) a los demás... quiero quedarme con todo todo lo malo, en mi corazón, para que todos los demás puedan llegar a ser felices", y tras decir esto, besó al niño y se fue muy triste.

...y la Humildad permanecía mientras tanto esperando fuera de la cueva porque pensaba que no tenía nada importante que decir, porque sabía que podía esperar, pero sobre todo porque quería que los demás fueran felices lo más pronto posible. Pero al final siempre la Humildad tiene su premio: aunque no hable, aunque no grite, aunque no haga gestos ostentosos, al final todo el mundo da gracias por ella y desea tomarla como modelo. Por todo eso, los demás acompañaron a la Humildad hasta que ésta llegó justo delante del Niño. La Humildad casi ni se atrevía a levantar la mirada del suelo. Tenía miedo y sentía que no podría devolver jamás el regalo que estaba recibiendo de los demás. La Humildad miró al Cielo y dio las gracias por conocer al Niño (creo que fue la única que dio las gracias). Entonces se reclinó ligeramente... y Jesús la abrazó. La Humildad se sentía muy pequeñita, pero no dudó ni un instante su regalo:

-'*Como soy muy pequeña no puedo regalar grandes imperios, ni palacios, ni dones, ni grandes palabras, ni gestos notables... como soy muy pequeña, quiero regalar lo único que tengo aunque quizá carezca de valor. Como soy muy pequeña en comparación a ti, quiero regalarte mi vida, quiero regalarte lo que soy, me regalo a mí misma... y si ayudo en algo o si sirve de algo, creedme que me sentiré la más feliz de todas las virtudes.*'

...y al Niño ése fue el regalo que más le gustó de todos. Abrazó a la Humildad y luego, porque nuestras madres son las que nos dan la vida y se lo merecen todo, con todo el

cariño que aún le queda por dar a un niño recién nacido, Jesús entregó ese regalo a su madre...

...y María, sintiendo el regalo de Dios, guardó la Humildad para siempre, en su corazón."

Cynthia Peña *SouthernUtan University*

Collage

Semilla de violencia es la ciudad.
Me empeño en saber si viene
¿del polvo,
la madera o el acero?

Camino.
Poco a poco, descubro las *mentiras salvajes*,
el sueño del niño que custodia
los minutos de la noche asesina.

Pero no lo despierto,
lo arrullo con el canto del poeta:
¿Hasta dónde entra el campo en la ciudad, de noche?
¿El aire de los cerros,
las estrellas, las nubes sigilosas?

Entonces recuerdo aquel osado fundador,
quien con un puñado de hombres
y el alma blindada de ensueños,
dio principio a la vorágine del progreso.

Apología

Siendo poeta y mujer
una se puede admirar
de aquélla que clamó
por las *vírgenes terrestres,*
habitantes de senderos
de la amarga certidumbre
de estar viva por dentro
y ser callado fantasma
y vivir así en el mundo.

Para una poeta mística

El mar te llevó entre los brazos,
así como San Juan de la Cruz
te dibujó el camino.
Tú, Concepción Urquiza, volviste
al encanto de lo inmenso
atraída por el mar como ante el Creador.
La grandiosidad inundó tu mente,
tu mirada enceguecio por la sal;
la orilla no dejó ver de ti sino el cuerpo
estropeado
dos días después de la fecha nefasta.

Céfiro

For subscriptions please send ***Personal Name*** and/or ***Institutional Name*** and ***Address*** including ***Telephone Number*** and ***E-mail Address*** along with your $20.00 annual fee to the address below

Céfiro

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

ATTN: Carolina Moctezuma, Treasurer.

E-mail: cmoctezu@ttacs.ttu.edu

Annual Subscription (2 issues): $20.00.

CALL FOR PAPERS

4th Annual Conference on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
April 10-12, 2003

Mapping Identities:
Latino/Hispanic Writings in the U.S.

Keynote speakers:
Dr. José Edmundo Paz-Soldán, Cornell University
Dr. María Cristina Pons, University of California, Los Angeles

The organizing committee will consider papers that explore issues of identity in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Portuguese or Spanish. The committee will also consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Session requests should be submitted by approximately January 17, 2003. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 doubled-spaced pages). No papers will be read in absentia. Selected papers will be published in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech.
Possible topics: Nationality, Ethnicity, Cultural Identity, Subaltern Studies, Race/Racism, Cultural Studies, Chicano/a Literature, Literature of Exile, Language or Dialect as a Regional Identity Marker. This list is meant to be suggestive rather than exhaustive.
To submit a paper, please submit an abstract of 200 words or less by February 28, 2003 by e-mail, fax or mail to:

Carolina Moctezuma
M/S 2071
Classical and Modern Languages and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071
Fax: (806) 742-3306
E-mail: cmoctezu@ttacs.ttu.edu
Visit our website: http://www.cefiro.ttu.edu

There will be a limited number of free accommodations available for graduate students in the homes of Céfiro members to be allocated on a first-come, first-served basis, so early registration is encouraged. Information regarding registration, hotels, transportation, etc., will be available shortly at the above address or on our website.