

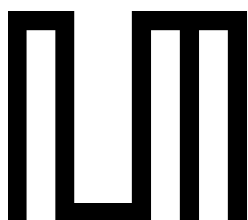
ATENEA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

Año XX

3ª Época

Número 2



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ
JULIO 2000

Revista ATENEA
Facultad de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
Mayagüez, Puerto Rico

INFORMACIÓN A LOS AUTORES

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** publica cuentos y poemas escritos en español, inglés, francés o italiano y artículos relacionados con las Artes y las Ciencias, escritos en español o en inglés. Los artículos deben regirse por las normas estipuladas en la última edición del manual del Modern Language Association of America (M.L.A.).*

Para la publicación de cualquier artículo debe enviarse original y copia a la siguiente dirección:

*Director de Publicaciones
Revista **ATENEA**
Facultad de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 9010
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010*

URL site: <http://mayaweb.clu.edu/artssciences/atenea/atenea.html>

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** no se hace responsable de las opiniones emitidas por los colaboradores y se reserva el derecho de publicación.*



ATENEA

Revista de la Facultad de Artes y Ciencias
de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

RECTORA

ZULMA R. TORO RAMOS

DECANA

WADED CRUZADO

EDITORES

NANDITA BATRA

RAFAEL COLÓN OLIVIERI

CONSEJO CONSULTIVO EDITORIAL

MARÍA TERESA BERTELLONI

WADED CRUZADO

FRANCISCO GARCÍA-MORENO BARCO

MIRIAM GONZÁLEZ

JAIME GUTIÉRREZ

DORIS RAMÍREZ

ENEIDA B. RIVERO

JUAN A. RIVERO

LINDA RODRÍGUEZ

ADMINISTRADOR

ELOY MORALES PÉREZ

ATENEA se publica dos veces al año por la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

Dirección editorial:

ATENEA
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 9010
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010

Precios de suscripción

Puerto Rico y Estados Unidos:

Año (2 núms.) 6 \$ USA

Número atrasado 4 \$ USA

Otros Países:

Año (2 núms.) 8 \$ USA

Número atrasado 5 \$ USA

No se devuelven los artículos de colaboración espontánea ni se sostiene correspondencia acerca de ellos.

Derechos de propiedad literaria reservados
© 2000 Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
ISSN: 0885-6079

Diseño de Portada: Gladys Otero
Ilustrador Digital: Reinier Munquía

Tipografía: HRP Studio

ÍNDICE

POEMAS

Life, Bianco/Black, Truth, Warp and Woof <i>Cristina Ossato</i>	7
--	---

CUENTOS

Golden Geese <i>Thomas March</i>	11
Poor Richard <i>Beverly Nieves</i>	17
El guerrero del cosmos <i>Ángel M. Nieves-Rivera</i>	27

ENSAYOS

The Politics of Contemporary Cultural Studies <i>E. San Juan, Jr.</i>	31
Conciencia trágica y creación poética en F. García Lorca <i>María Teresa Bertelloni</i>	47
<i>I giovani de Po</i> de Italo Calviño: obra epistolar, neorealista y Bildungsroman político <i>Beno Weiss</i>	61
El escenario natural primer factor de la singularización narrativa latinoamericana <i>Luis López Álvarez</i>	77

Sanity and Madness; Art and Life: A Study of Community in Virginia Woolf's <i>To the Lighthouse</i> and Mary Butts's <i>Armed with Madness</i> <i>Roslyn Reso Foy</i>	95
La muralla <i>Gustavo V. García</i>	103
Espectros en <i>Caricaturas de mi Alma</i> de Carmen Vega o la alquimia de la estética <i>Francisco García-Moreno Barco</i>	107
Aesthetics of Shock in Wordsworth <i>Rémy Roussetski</i>	113
Popular Culture and the Rural Dream: Cultural Contexts and the Literary History of <i>The Good Earth</i> <i>Stephen Spencer</i>	125
La mujer y lo femenino en la novela <i>El Señor Presidente</i> <i>Jacqueline Girón Alvarado</i>	139
Anticipada muerte: planto por la muerte de un hijo <i>Loreina Santos Silva</i>	151

RESEÑA

Serena Anderlini-D'Onofrio <i>The "Weak" Subject: On Modernity, Eros, and Women's Playwriting</i> <i>Cora Monroe</i>	159
--	-----

LIFE

Sospesa nel vuoto di un istante,
perché cerchi affannosamente-
o anima mia,
una dimora,
dalle radici di marmo e dal tronco di pietra?

*One generation passes away, and another generation comes;
All is vanity and grasping for the wind.¹*

Pianta la tua tenda sul petto del mondo,
e sfiora-
dolcemente,
delicatamente-
la terra su cui riposa il tuo capo errante.

*Mundus iste omnibus fidelibus quaerentibus patriam sic est,
quomodo fuit eremus populo Israel.²*

Assapora la rugiada mattutina
che ricopre steli di cangiante colore-
Ascolta la bufera impietosa
che sradica arbusti di singhiozzanti paure-

Ma solleva,
O anima mia,
il tuo occhio compassionevole,

sul fluire dell'acqua

che nelle crepe si inabissa,

sotto ponti di fragili certezze:

Exeunt.

¹ The Bible, The Book of Ecclesiastes (1:4).

² "Questo mondo, per tutti i fedeli che cercano una patria, è tale quale fu il deserto per il popolo di Israele". S. Agostino, *In Ioannis Evangelium tractatus*, (XXVIII, 9).

BIANCO

B

L

A

C

K

Occhi abbassati
sotto il peso
di spinose catene
arrugginite.

Labbra screpolate
dalla scure
di un vento
impietoso.

Mani schiacciate
nella morsa
di un'usura
di nauseanti mercanti
di vuoto potere:

invisible man.

TRUTH

Red cracked window-panes-

*All the more it seeks to hide itself,
The bigger bulk it shows.*¹

tempesta di ghiaccio.

WARP AND WOOF

*L'appena detto,
il non ancora nominato
quando accendon una scaglia d'intelligenza negli occhi altrui;
e sfolgora un'intesa
e si giunge dall'uno all'altro attraverso il fuoco,
il fuoco ilare, il fuoco elementare della creazione incessante.*²

La parola appartiene al tempo, il silenzio all'eternità

The Infinite is made to blend itself with the Finite,
to stand visible,
attainable
as it were-
there.³

Cristina Ossato
University of Venice

¹ William Shakespeare, *The Tempest*, (III. i).

² Mario Luzi, *Il pensiero fluttuante della felicità*.

³ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*.

GOLDEN GEESE

Thomas March

From the window they could see the fish market and the traffic on the bridge. He'd joined her there when he walked into her office as bidden, and he pressed his forehead to the glass, alongside hers. It was the thing to do, to let her observe everything but what she'd brought him there to observe, until she was ready to come out and say it.

"Don't they look cute," she said, "all of those fish men unloading the boats? The fish look like trays of silver from up here, don't they?"

When she turned her head for his reaction, he stifled his first thought and simply nodded, tossing in arched eyebrows and a firm mouth just in case. Ever since the interview, when he'd confessed to being from the same backwater place—a fact he'd learned by looking up her bio in the company literature—she'd taken an interest in him. It must have been weariness from four interviews in two days that brought on the lapse, he reasoned. He'd simply run out of conversation. And she'd seemed to be looking for a better reason to like him. He was still attractive enough that he never noticed it except in the face of unwanted, or in this case only half-wanted, attentions.

He'd enjoyed it, too, and everything that followed, for its own sake and not really for hers—especially when she seemed shocked, or impressed, when he didn't show the slightest trace of an accent. But, then, neither did she, not usually.

"You know, as high up as we are it would still stink if you opened that window, even a crack. Then you'd see just how charming the whole scene is." She always seemed to liven when he became curmudgeonly. He had come across this fact quite by accident one day, when he had failed to stifle himself and her eyes had widened and she'd taken the conversation so much farther than it had been before.

"Oh, you're so fussy," she said, slapping playfully at his elbow.

“Why don’t you ever show your sense of humor around the office, not even when we’re in private?” She walked back to her desk and leaned against an empty corner. “Don’t you ever look out your window and just watch, sometimes?”

He didn’t suspect it was a trick question. They were well past that, on the one hand, and not quite there, on the other. “No. I’m usually too busy keeping an eye on things *inside*.”

She laughed and slapped at the air in his direction. “Oh, I know. You have to, or those girls would do nothing but gossip all day long.”

He took his cue from her staring silence and walked to the door, and as he closed it he watched them out there, mumbling to each other out of the corners of their mouths as they typed, keeping as quiet as they could so that they could hear whatever happened in her office. There were around twenty of them, more or less, a different number every week, always someone new, and always someone just about to be gone. He wished there were some way to tell them, without provoking an official complaint that would waste too much of his time, that they wore too much perfume, too much *bad* perfume. It was not only unpleasant but, he suspected, the cause of the headaches he’d been getting ever since this started.

He took his usual place in the chair in front of her desk.

She leaned forward and smiled at him over her desk clock, which ticked like a metronome. Each side bore a clock face, with the slogan “Time wastes” engraved across the bottom of the stand. At least it didn’t say “Time’s a wastin’!” he thought, but that was what always came to mind when he saw it under her chin. It was an inescapable association. He could still hear the typing from behind the closed door, and that coupled with the ticking made him squirm in the chair. He stopped as soon as he noticed it, though, because she was smiling, and that might be an inescapable association, too.

She wasn’t looking at him after all, but at the clock. After a few seconds of staring and smiling, she said, as if it had just occurred to her, “I think we should order a big fat goose this Christmas from that Jewish butcher shop down the block.”

“They call it kosher, not Jewish. And it’s an Italian butcher shop, besides. Anyway, that’s a lot of goose for just the two of us.” When she didn’t say anything, he continued, “I guess what we don’t eat we could send down to the garbage for the bums to pick through.”

“You’re right—I hate to waste it. But you told me you used to pick at the same bird for a week when you wa— when you *were* a kid.

And I really had my heart set on having goose this year. ‘Christmas goose’—it’ll be a tradition again.”

That was just it. They’d been going over this for weeks, ever since the plan to stay in the city for the holidays had been settled—she’d been especially kind the day he came up with the perfect excuse to give their families for not flying (and then driving and driving) home. And at every mention of the idea, he saw his mother plucking goose feathers all afternoon on Christmas Eve. Turkey wasn’t any better. And why not ham? There had never been any pigs at home. “Well, I don’t like it that way now. I don’t *have* to like it that way now.” He realized then that he was pouting and that she had noticed. So he sat up straight and tapped his fingers against the armrest in happy rhythms, hoping to show that he got the joke, or that he was willing to move on, if it wasn’t one.

“Fair ’nough.” She was pretending to mock—or was she slipping back into?—the old accent. She laughed because she wasn’t sure and because it was funny when there were only the two of them to hear it. But she was grateful that he’d closed the door.

While she stared at the clock again, he smiled thinly and smoothed the creases of his pants, still waiting for whatever it was. He couldn’t stand her staring pauses. But even after all this time, he wasn’t certain whether she was easily distracted or clumsily crafty. If he hadn’t pouted, he thought, she might have come to the point by now. He knew she hated to make him angry; she made a point of saying it every time he raised his voice. And then, “you remind me of back home,” she’d add, “when you get mad. You use the same swears as my daddy, and probably your daddy, too.”

He saw the order form for the employee Christmas gifts on her desk. “Say, order an extra cheese and sausage gift box, would you? I have no idea what to send my father this year. The girls out there seemed happy with it last year, didn’t they? It’s cheap, but at least I know he’ll like it.”

She glanced down at the form and shrugged before moving it out of his sight. “You know, they swear too much,” she said, tilting her head to one side and smiling, the way she did whenever she wanted something, even here.

“I know,” he said, leaning forward and smiling conspiratorially, hoping to head off whatever was coming. “If only they’d stop saying ‘Fuck!’ ‘Fuck!’ ‘Fuck!’” He lowered his head so that in order to look into his face, she’d have to pass by the clock face first.

But she wasn’t having it. “But don’t you think that if they made

fewer mistakes, they'd have less of a reason to swear?" She raised her eyebrows now, her head tilted at that same angle, speaking through the same thin smile. He leaned back again and looked out the window, but all he could see now was the building across the street. "And we might even be able to hire fewer of them to finish the same work. I suspect it's all in their plan, you know, to work slowly but with minimal competence, in order to force us to hire more of their friends. Make a note never to hire two with the same last name. Fucking wetbacks."

"But they're mostly from Puerto Rico, I assume, and this isn't Texas or California."

"What's the difference? Wet from a river, wet from a boat." Her neck went rigid as her head shot upright again. The smile vanished, and her lips moved almost imperceptibly, as she searched for and tried out the next words.

"It doesn't matter." He knew where they were now. "It doesn't matter. I know what you mean."

She relaxed into her chair, and the smile crept back again. "I know you do. Now open the door, would you? Just a crack so that I can see out. They've gone unsupervised too long. And I don't need them murmuring about closed doors."

He walked to the door and pulled it open just a few inches. "You shouldn't worry about their gossiping. What do you care what they think of you? Or me?"

"It's not that," she said, pointing to his chair. She waited until he sat down again before continuing. "The more they talk, the less they work."

"I suppose you're right."

"Yes." She was staring at the clock, a little too late for him. He could see that her eyes were following the sweep of the second hand, as usual. He could never determine whether she were entranced by this or clumsily timing herself. It would be like her, he knew, to have read and taken religiously to heart some suggestion in a management book as to the appropriate length of the powerful pause. Surely, there were prescribed pauses for every circumstance—the planting of discomfort, the emphasis of important words. She was a quick, if not very subtle, study.

He wasn't sure whether he could leave. There was more to it, or she'd have sent him out the door instead of just asking him to open it. She started suddenly, her eyes narrow, listening. "Do you hear

that? It's 'puta' this, and 'puta' that." She shuddered. "I don't even know what that means. But it *sounds* nasty."

"'Puta'—that's 'whore,' ain't—*isn't*—it?" He smiled, ready in case she got the joke. But she was still looking through the door. He chuckled to himself, and she turned back to him, frowning.

"What's so funny about that? Why would they be calling each other 'whore'?"

"I don't know. What are they doing?"

"Working like a hive full. That's what doesn't make any sense."

"Hmmm. I haven't any idea."

She leaned back in her chair and stared at the ceiling, looking at him now and again from the corner of her eye, to see whether he was understanding her or looking out the window again. "You know, those Puerto Rican boys play stick ball every damned day in front of the building. And it's a *nice* neighborhood. I thought for sure that they'd stop when it got cold outside, but they're out there every day, in the snow and ice. They're going to hurt somebody, make somebody fall down, I just know it. It scares me to death, absolutely to death, when I have to walk through them and interrupt their game. They're looking at me, I just know it—yes, saying things like...*puta* underneath their breath at me. I didn't realize it before, but I'm *sure* that's what I've heard them say. Now, how else am I supposed to get home, by helicopter? I get so afraid I want to call the police—that hard rubber ball they use just bounces and bounces all over the place so fast, hitting the buildings, hitting the windows, knocking against the garbage cans. They're going to put my eye out one day, I just know it. Or worse."

Here it was, a little late in coming. He stifled the sigh and was out the door before she finished. He could still hear her as he walked over to the girl's desk and whispered something over her shoulder. She would do—she *had* been warned before. They'd spoken privately a few weeks before, in his office. He couldn't remember what the conversation had been about, but they were all the same. He would accuse, and they would offer excuses. If they were new, they would promise to do better.

Behind the closed door again, he sat on the corner of the desk and motioned the girl into the chair.

"I'll make this quick, not because it's not important but because what I have to say is fairly simple. We spoke a few weeks ago, you and I, about the number of errors that have been showing up in the

spreadsheets you've submitted to us. Now, those figures are correct when we give them to you. You know that. It's a simple matter of putting things in their proper places."

He noticed that she looked at him almost without blinking, her head erect and her lips tight. She wasn't defiant—that would have been easy to handle. It was something else that he wasn't used to seeing, not behind this door.

"I don't know how you expect to keep a job. It's Christmas time, I know. But I want you to think about that. Christmas time is just another paycheck, down in the payroll office. I want you to think about that, too."

She didn't say anything. When it became obvious that he wasn't going to say any more, she stood up, nodded at the woman behind the desk and walked to the door.

"This is my last day," she said, closing the door behind her.

He didn't know what to say, as he watched the girl go. It had never gone so well, he thought. Perhaps he was getting better.

She walked out from behind the desk and stood in front of him, smiling as widely as she ever did. She pulled him to his feet and kissed his face, in all the same places.

"We can get the biggest goose you want," she said, "whenever you want it. And if you want more goose the next day, we'll just go buy another one."

Just like every other payday afternoon.

Thomas March
Washington Square Village, New York

POOR RICHARD

Beverly Nieves

Angela had been in the pet shop many times since her mother's death, but never had she been so enthralled by the glow of lights coming from the manicured aquariums, and the nearly translucent beauty of the smaller fishes. Now a tiny creature half-hidden in a dark corner behind a piece of coral caught her attention. A newcomer to the collection, she thought. He was like a minute lobster with coppery gold tiger stripes running horizontally along his black body. The diminutive caudal fins looked like polka dotted veils to Angela, and his ribbon-like dorsal fins half concealed sharp streamers that undulated in the clear water. He was a frowning, shy little fellow no bigger than her fingernail. He was so sweet, so unprotected in that huge tank. She must have him!

She called the owner and pointed through the glass. "That one!"

"The lionfish?"

"Lionfish?"

"Because of its mane." Mr. Marvil explained. "Of the scorpion family. *Pterois volitan*. From the Indian Ocean and South Pacific. Those dorsal spines could give an awful sting if he was bigger."

"So *beautiful!*" Angela whispered. The coppery gold was like her favorite iridescent lipsticks: Cinnamon Blaze, Copper Blush, Sienna Glow, blends that went with her hair and skin. She was falling in love. He belonged in her sphere. Yes, must have him!

"Salt water, you know, Angela. There are a lot more fishes easier to care for."

"Oh, I've had them all, Mr. Marvil. Boring. A salt water scorpion is what I want now. He'll be perfect in my tank!"

The proprietor reminded her that the aquarium had to be prepared in advance: the water temperature just right, the salinity just

so, the plants and corals carefully arranged, the bubbler set....Angela listened politely. She knew all that. Mr. Marvil put a SOLD sticker on the glass right where the little lionfish was peeking behind the bit of coral as though timidly waiting for her return.

When her tank was ready, she returned to the pet shop to pick up her new possession. "It will grow as large as its environment will permit," Mr. Marvil said. Angela eyed a bigger tank, imagining her fish in a few months grown to twice its present size, but still cute and timid. The owner gave her three tiny guppies in a separate plastic bag for the newly purchased lionfish's first meal and warned her again of its poisonous fins, then rang up the sale.

At home Angela was thrilled at the way her tiny fish explored his new surroundings, languidly fanning out his coppery wing feathers, like a tiny, brilliant lobster-bird, lazily swimming backward and forward before finally settling on the bottom, among the pebbles and sand, waiting motionless for some unsuspecting prey. What should she name her lionfish? Rex? No, he was too sweet, too tender for such a graceless name. He needed something soft and loveable. How about Baby? No. Ah, how about Boopsie?

Angela released a new-born guppy from the plastic pouch. For a moment the tiny guppy swam about in the sea water she had collected the previous day, then curious, he poked his mouth into the sand. In a flash Boopsie caught it in his frowning mouth. What a good hunter he was for his size! She watched as Boopsie gulped down the two other tiny guppies the instant she released them from the plastic bag. What a good eater he was! She should have bought more guppies for her darling new pet.

After his dinner, Boopsie hung motionless among the reefs and swaying plants, his pouting expression unchanged. Angela tried to catch his attention, but he ignored her. He was trying his best to make her feel insignificant. The thought made her laugh. She realized she hadn't laughed in a long time. This little fellow, though small, had the charisma of a lion. When he got bigger, he'd have a great presence. She'd start saving for that larger tank.

The next morning she believed he'd grown. Boopsie was already larger than her thumbnail!

"How's the lionfish doing?" Mr. Marvil asked, the next day.

"Fine. I named him Boopsie."

He grimaced.

"I need more guppies."

"Sure you do....How many?"

"Oh, half a dozen baby ones should do it."

Marvil expertly scooped up half a dozen with his fine net and put them in a plastic pouch.

"Bye, Mr. Marvil. See you soon."

"Bet you will!"

It became a routine. Every other day after work Angela stopped at the pet shop for guppies. Reaching home, she now felt excited as she put the key in the lock. Her depression was over. The house was no longer sad and empty.

One day as Marvil was scooping up a dozen guppies in his net, Angela said, "You know, I've changed his name. I call him Richard now."

"Richard?"

"After Richard the Lion-hearted." She laughed.

"Oh, right."

"You should see him Mr. Marvil. Formidable!"

"That's a lionfish for you."

"Bye. See you Friday."

But on Friday the store owner couldn't supply her with guppies.

"All *sold out*? But you *knew* I'd be coming by for Richard's food like I do every Friday."

Marvil scratched his head. "I'm sorry."

"And the weekend coming up! I don't know what I'm gonna do. I don't want Boopsie, er, Richard, to go hungry. He has to have his dinner tonight or he might eat his own feathers, I mean fins." She tried to make light of it, but she was angry, frustrated.

"Really sorry, Angela. It's out of my hands. The guy who delivers just didn't show up. You know this island."

"You can't just turn your back on him, Mr. Marvil. You've the only pet shop on the island. You have a responsibility. Richard can't go out and fend for himself, you know. What am I gonna do? Just tell me."

Mr. Marvil scratched his head again. "I remember one of my

customers saying there's an abandoned well on the Northside, you know, where the Frenchies live? As I remember, he mentioned it's got guppies living in it."

That evening, driving to the northside, Angela found the described fork in the dirt road, recognized the stand of bananas, spotted the Frenchman's little green house, more like a shack she thought, and the stone well just a few feet from it. She went up to the house, nervous, for she had heard unsavory stories about those French farmers who never mixed with outsiders. She knocked. "Anyone home?" No one answered. A quarter to six, and no one home? She knocked louder and waited impatiently, then turned the knob. Inside, there was an empty hammock stretched across the small shuttered room. A shotgun lay across a bare shelf. No smells of cooking. No sounds of children. Was the house then abandoned?

Outdoors once again, Angela went to the well, and without the anticipated permission, removed the wooden lid. The interior was small and deep and had a pleasant mossy odor. There was an old bucket nearby with a convenient rope attached. She dipped in filling it to the top, then lifted it up and put it on the ground. Mr. Marvil was right! There were guppies—enough to keep Richard fed for the week-end. Since she had forgotten to put a container in the car, she took the bucket with her. Uneasy in her new role as thief, she thought: *Hold on, Richard, you'll eat tonight! By God, you'll eat tonight!*

After the lionfish's dinner, Angela drove back in the dark to the Northside to return the bucket. This time there was a dim light coming from the shack. When she knocked, an old Frenchie in a misshapen straw hat opened the door a crack.

"Wha you want?" asked a toothless man.

"I, I came to return something I borrowed."

The door opened a crack more and Angela offered him the bucket.

He glared at her, then at the bucket. "Who bucket that?"

"Yours, mister!"

"Where ya get that?"

She pointed toward the well. "When you weren't home I —"

"You trespassin?"

"Well, I, ah..."

“You don’t read no sign say No Trespass?”

“Well I...You see I needed guppies for my lionfish.”

“Wha?”

“I’ve got this lionfish. He’s got quite an appetite and I-“

“Ain’t no such ting as lionfish.”

“Yes, there is!”

“No there ain’t!”

“I’m telling you-”

“Only *lyin* is you! Trash! Tief! Me neighbor saw ya openin me house door. Get offa me property! I got a gun!” The old Frenchie turned toward the shelf where his rifle was resting. She threw a dollar at him. “...and here’s your goddamn pail!”

“Blashfemmer! Heretic!”

She ran, sorry she ever started up with him. She should have gone to the sea, gotten something there for poor Richard, though she didn’t have a net.

Home again, seated close to her aquarium, watching her reflection in the glass, her own reddish hair streaming over her face, she admired her lionfish. Satiated with the well guppies, Richard’s diminutive mane undulated in beautiful patterns, his astonishing fish-feathers decorated the otherwise plain fish tank. He had grown magnificent in the passing months, floating over his glittering domain now, like a king. But his mouth still frowned and his eyes seemed tragic. Her heart contracted in pain. He was lonely, needed a mate. The time had come for a more spacious aquarium, like the one Mr. Marvil had. In such a tank Richard would grow even larger, come into his manhood. Would a mate make him happy? She tapped on the glass with her ring. Eventually he turned, displayed his striped side, then gazed at her with an immutable eye. He was telling her something. Yes, a mate.

Although Mr. Marvil received regular shipments of guppies, Angela knew the same shortage would occur again. Doing business on an island was not easy. She would have to build a small pool, and raise her own guppies. She investigated plastic ponds versus earthen ones. A friend suggested another alternative: “It’s time to return Richard to the sea, Angela.”

“What? Part with my Boobsie—my Richard? My secret king Rex? Are you crazy? He’s given my life meaning. I’m going to buy a huge aquarium and get him a beautiful mate because he depends solely on me, his mother, his God—Do you realize I’m his God? I have that responsibility. Everything that nourishes him passes through my hands.” She held up her fingers, tipped with Bronze Glow, and looked at them as if they were touched with magic. Then she looked at her pouting, dark-eyed lionfish. She asked her friend: “Aren’t his colors astonishing? Isn’t he the most gracefully awkward creature you’ve ever seen? I mean the way he turns and swims backwards all of a sudden? The way his mane flows with majesty. I think he actually roars when he’s alone. Sometimes I think I hear him!” She laughed, kissed the glass, leaving her coppery lipstick mark there. Her friend had left.

After the visit, Angela sat for hours watching as Richard eyed the crystal bubbles or poked at his own image in the glass. Did he see himself? Did he know how beautiful he was, how superbly unique? How he had grown! Once again she was displeased with his name. He needed something more magnificent, more like the king of beasts of the sea. Magnifico!

What? The only pet store on the island closed on the day she’d used up the last batch of guppies in her own reservoir? Impossible! Angela wanted to kick in the glass window, steal Mr. Marvil’s useless guppies that were happily darting around in their bubbling aquarium. When she was a little calmer, she read the notice on the window. *Closed on account of death*. Oh, God! First Mom, now Mr. Marvil! Next she will be reading Magnifico’s obituary. Angela made quick inquiries, learned it was Mr. Marvil’s wife’s sister who had died. Thank God! But Richard, El Magnifico, had to eat, in spite of wakes and funerals. What to do? Call Marvil at his home. But she heard Mom saying it wasn’t decent to interrupt someone’s mourning.

Back home, in desperation, she opened a can of tuna fish and dropped a few flakes into the tank. If he were ravenous, as he seemed to be, Magnifico would eat. But when a sliver fell conveniently in front of his horned front feathers, he snapped his tail angrily and dove behind a chunk of coral. All she accomplished was getting the aquarium murky with grease.

Thank God she lived near the sea. Angela rushed down to the shore to get pails of sea water to replenish the putrid aquarium. It was windy, but she tried to catch some fry. Without a net it was impossible; they were too fast for her. Imagine, heeding her friend,

and returning Richard to this dark, rough sea! He'd be snapped up by a barracuda in a moment, her poor Richard!

She had an awful time getting the tank clean, the water the right temperature. But Magnifico was large and strong now; he could survive slight variations...it was only when they were cubs, or whatever young lionfish were called, that they died of hypothermia. Magnifico accepted the new water calmly. But he looked out at her with hungry button eyes. She trembled at his glance. Poor fellow hadn't eaten in more than twenty-four hours. She tried to console herself remembering that shortages of food occurred in nature. But she didn't want Magnifico to suffer; he was, after all, domesticated.

Once more she was obliged to return to the Northside. She recalled the suspicious, almost cruel expression on the old Frenchie's face. He would definitely not pity the hunger of an innocent lionfish that he didn't believe even existed. Parking far from the little cabin, she walked up on the dark road. When she was convinced he was sleeping in his hammock, and saw the neighbors' lights were out, Angela sneaked over to the well. Night creatures were singing: an owl gargled, a cricket chirped, an animal, probably a rat, ran into the bush frightening her. Carefully, she lifted the lid, smelled the mossy walls, sent down the rope and pulled up a bucketful of water. Quickly she emptied it into her own pail, looked around, then ran toward the road and her waiting car. The night was black behind her.

When she got home she saw her pail was thick with guppies. Once again, Magnifico was saved! He devoured the guppies, dozens of them, at a single snap of his snout. A moment later, he gave Angela a royal stare and moved on, wafting his brilliant coppery colors through the water like a carnival king. He turned, maneuvered a few backward slides and displayed the brilliance of his feathery mane. Was he thanking her? She wanted to stroke him. But he was too fast for her. Tears burned her eyes. Then he stopped, immobile, as though he were an exotic plate in a book of rare tropical fish. What a show El Magnifico was!

His recent spurts of growth in the new aquarium were keeping her too busy to think of a mate for him, too busy to see her friends, or even go to work at the lab. They were going to fire her, but it couldn't be helped. Her belts became loose, her pants dragged on the ground. She hardly had time to cook or eat, too tired sometimes even to bathe because of El Magnifico's constant requirements. One night she dreamed he had grown so large that both his pectoral fins were working against the sides of the aquarium. She awoke in a sweat

fearing he had split the delicate panels and was lying on the rug, gasping for breath. She needed to get back to the lab so she could afford to buy a yet larger aquarium for him.

Once again, she was out of guppies and had to visit the Northside well. She hated going there, but there was no alternative. Going into the sea at night would surely attract a ravenous barracuda, possibly a rogue shark. On this moonless night she parked her car around the curve and walked the quarter of a mile up the hill to the well with her empty pail, sweating with nervousness, avoiding the Frenchie's cabin, smelling her way in the dark. At last she felt the round stones beneath her fingers, the rough rope in her hands. Exhausted, she thought, why hadn't she listened to her friend and thrown Magnifico back in the sea?...What is he doing now, poor creature? Circling the aquarium, nibbling hungrily at his own beautiful streamers? No! No! As she was pulling up her pail of guppies, she heard a gunshot from the direction of the cabin.

Crouching behind a mango tree, Angela prayed that it was not meant for her. But she knew it was, and waited. Another blast shattered the quiet. She got up, ran in terror, stumbling, holding on to the pail, spilling water down her leg, feeling the guppies darting in the grass like jumping jacks. She was squashing some of them underfoot. Safe behind a mango tree, she heard the Frenchie's door finally slam, but she remained still. In her mind she saw Magnifico circling the aquarium, angrily poking his frowning moue against the glass, summoning his god. It made her tremble. Yet, as she squatted, waiting, she saw him dead, floating on the water, a huge, striped disk, feathery fins already darkened and limp, the water in his tank turning fetid.

Mister, mister, please fall asleep!... Suppose he was calling the police! No, those farmers didn't have phones, didn't care much for the Law. They had their own ways. Forget the sinister farmer. It was dark. She was going to pail up those guppies, and run like hell to her car. What a show Magnifico would put on devouring the stolen guppies! Tomorrow, she'd ask Mr. Marvil to order a female for Magnifico. It would be more work keeping two lionfish alive, but she had promised herself she would.

Now Angela was certain the old farmer was asleep in his hammock. Fumbling in the dark, she found the pail and lowered it into the well, feeling the pounding of her heart, the familiar wetness of the rope running through her fingers, hearing the small splash as the bucket hit the surface of the black water. She maneuvered it so it fell

over on its wooden side and started taking in water and guppies. The heaviness of the pail and the vibrations of the little wiggling bodies made her more nervous. She imagined Magnifico's watery roar as dozens of guppies entered his open mouth. Then she heard another sound, a shot, and felt herself falling into blackness and cold, taking wiggling guppies into her open mouth.

Beverly Nieves
Department of English
University of Puerto Rico, Mayagüez

EL GUERRERO DEL COSMOS¹

Ángel M. Nieves-Rivera

Einstein tenía razón, Dios no juega a los dados con el universo

Hace muchas generaciones, un poblado Taíno habitaba en una gran llanura lejana y desde donde se podían vislumbrar las montañas sagradas a la distancia. El grupo de montañas, conocidas como la Sierra de Yuké,² cuyas cumbres permanecen ocultas por la gélida neblina de la incertidumbre, han permanecido así hasta nuestros días.

Un día, se escuchó un estruendo sobre dichas montañas, y al poco tiempo después apareció en la aldea un visitante desconocido que según se dijo procedía de la Sierra de Yuké. El extranjero vestía una ropa extraña color caona,³ muy fuerte y liviana, semejando al yagrumo al ser cortado, y al que llamaba nihuche⁴ que lo protegía de pies a cabeza. Usaba una guayza⁵ que le protegió el rostro.

¹ Este cuento está basado en una antigua leyenda del grupo étnico de los Kayapos, cuyas viviendas están localizadas en el poblado de Gorotire, a orillas del Río Fresco, al sur del Estado de Para en Brasil. Ha sido contada por los sabios de la tribu durante generaciones y fue dada a conocer originalmente por el etnólogo brasileño Joao A. Peret. Sucesivamente la leyenda fue divulgada por el escritor alemán Erich von Däniken en su libro "Aussaat und kosmos" (título original de "El oro de los dioses"). Además fue el tema de una canción compuesta por Silvio Rodríguez e interpretada por el grupo boricua *Haciendo Punto en Otro Son*, bajo el título: "Canción del elegido".

² Nombre indígena de El Yunque, y uno de los picos de la Sierra de Luquillo. Los picos de mayor elevación son: El Toro (1,075 m alt.), El Yunque (1,065 m alt.), Pico del Este (1,050 m alt.), Pico del Oeste (1,020 m alt.), El Cacique (1,020 m alt.), Los Tres Picachos (968 m alt.), Monte Britton (937 m alt.), y La Mina (925 m alt.).

³ Oro puro.

⁴ Traje ficticio o imaginario. Palabra cuya traducción literal es guerra.

⁵ Careta o máscara.

Portaba además un guatú,⁶ una poderosa arma que lanzaba rayos o fuego. Todos los aldeanos huyeron al bosque aterrorizados, los guerreros corrieron a proteger a mujeres, niños y ancianos. Y así, algunos jóvenes guerreros se animaron a tratar de matar al extranjero. Pero las flechas, las lanzas, los dardos envenenados rebotaban sin causarle daño y el ser simplemente las repelía y se rompían. El extranjero se deleitaba observando la fragilidad de sus adversarios. Sin embargo, a fin de demostrarles su fuerza, apuntó sucesivamente con su arma a un árbol y una roca, al instante ambos fueron destruidos. Con esto, les demostró que no había venido a hacer la guerra. Finalmente, tuvieron que aceptar que nada podía hacer daño al ser, que tampoco hizo ningún daño a nadie. Tuvieron que resignarse y sencillamente aceptar su presencia.

Durante algún tiempo, no hubo mayores disturbios. Aunque los guerreros más valientes no se acostumbraban a la presencia del extranjero en la aldea, vieron que éste les resultaba cada vez más imprescindible, ya que ayudaba a la subsistencia de la tribu. El extranjero aprendió el idioma de los habitantes del poblado y les dijo que su nombre era Dacabeiraubec⁷ que en el lenguaje taíno significa “Yo soy un ser del cosmos”. Poco a poco los aldeanos fueron atraídos hacia él. Su hermosura, su blanca y resplandeciente piel, su bondad y afectuosidad para con todos fueron gradualmente cautivando a aquella gente. Todos experimentaron una sensación de seguridad y eventualmente fueron convirtiéndose en sus amigos.

Dacabeiraubec comenzó a tomar afición al manejo de las armas y aprendió el arte de la guerra. Al final, sus progresos habían sido tan sorprendentes que aventajó a los más diestros y sobrepasó en valor a los guerreros de la aldea. Al poco tiempo Dacabeiraubec fue aceptado como guerrero en la tribu y se casó con una joven llamada Liani. Tuvieron tres hijos y una hija a la cual pusieron por nombre Nánichi.

Fue entonces que Dacabeiraubec comenzó a enseñar cosas completamente desconocidas para los aldeanos. Enseñó a los hombres a construir el llamado Guaracuyo,⁸ una asociación masculina con que contaban sus poblados. En ésta, los hombres relataban sus aventuras y desventuras a los jóvenes y así ellos aprendían cómo debían comportarse ante los peligros e iban formando su propio criterio. Así surgió su primera escuela y Dacabeiraubec fue su maestro.

⁶ Arma ficticia o imaginaria. Palabra que se traduce literalmente como fuego.

⁷ Daca = yo soy; beira = ser; ubec = cielo o cosmos.

⁸ Guara = lugar; cuyo = luz. Lugar de la luz.

En el Guaracuyo se hacían trabajos manuales y se perfeccionaban las armas, y todo se lo debían al gran guerrero del cosmos, quien para entonces los niños le solían llamar Katiguani⁹ por su relación con el cielo. Fue él quien fundó la Kachinacán¹⁰ donde se discutían todos los asuntos importantes de la tribu y así logró una mejor organización, lo que facilitó la vida y el trabajo de todos.

A menudo los jóvenes se rehusaban asistir al Guaracuyo. Entonces Dacabeiraubec se ponía su nihuche y salía a buscar a los rebeldes obligándolos a cumplir con su deber. Cuando la caza se dificultaba, Dacabeiraubec traía su guatú y mataba los animales sin herirlos. Siempre el cazador tenía derecho a reservarse para sí la mejor presa, pero el guerrero del cosmos, que no se alimentaba con la comida del poblado, sólo tomaba lo imprescindible para la alimentación de su familia. Sus amistades no compartían su opinión, pero él no cambió su manera de actuar.

Sin embargo, a medida que transcurrieron los años, Dacabeiraubec comenzó a comportarse de un modo diferente, extraño. Empezó a eludir a los demás, quería permanecer en su bohío. Cuando salía de su morada, dirigía su mirada a la Sierra de Yuké, desde donde había venido. Pero un día no pudo resistir más su anhelo interior y abandonó el poblado. Reunió a su familia; sólo faltaba Nánichi que andaba fuera del poblado. Partió apresuradamente y sin rastro. Pasaban los días y Dacabeiraubec no aparecía. Sus amigos más cercanos comenzaron a preocuparse y aunque le buscaron, no le hallaron. Hasta que un día se presentó nuevamente en el batey de la aldea y lanzó un temible grito de guerra. Todos pensaron que había enloquecido y trataron de calmarlo, pero se resistía a los que pretendían acercársele. Aunque no usó su arma, su cuerpo se estremecía y el que lo tocaba caía como muerto. Uno tras otro iban cayendo los guerreros.

La lucha se prolongó durante días, ya que los guerreros derribados se levantaban nuevamente y trataban de controlarlo. Así lo persiguieron hasta la cumbre de uno de los montes de Yuké. Allí sucedió algo que dejó a todos aterrorizados. Usó su arma para destruir todo lo que había a su alrededor. Cuando los guerreros llegaron a la cumbre de la montaña se conmovieron ante la tétrica escena, ya que había reducido a polvo árboles y arbustos. Entonces se produjo una formidable explosión que conmovió toda la zona y Dacabeiraubec desapareció en el aire en medio de flameantes nubes,

⁹ Kati = luna; guaní = hombre. El hombre de la luna.

¹⁰ Kachi = sol; nacán = centro. El centro del sol.

humo y relámpagos. Se transportaba en un gran pájaro de fuego, cuyas alas medían dos canoas y media. La tierra se estremeció de tal manera que había hecho saltar hasta las raíces de las plantas, había arruinado las cosechas, así como los frutos silvestres; la selva desapareció de modo que se desató una hambruna en la tribu.

Nánichi, la hija de Dacabeiraubec, quien se había casado con un guerrero y había dado a luz un hijo, dijo a su marido que ella sabía dónde podrían encontrar alimento para toda la aldea, pero que debería acompañarla a la Sierra de Yuké. Ante los ruegos de Nánichi, su esposo cobró valor y viajaron hasta la región de Yuké. Al llegar, Nánichi se dirigió a la zona llamada Tihuhi, donde existen muchas quebradas, allí buscó una joven ceiba¹¹ y se sentó bajo su sombra con su hijo en la falda. Inmediatamente, pidió a su marido que bajara unas ramas hacia abajo hasta que las puntas tocasen el suelo. Cuando esto sucedió, se produjo una gran explosión acompañada de un resplandor y Nánichi y su hijo desaparecieron entre humo, rayos y truenos.

El esposo aguardó unos días, estaba desmoralizado y deseaba morir de hambre cuando de repente escuchó un estruendo y vio que las ramas de la ceiba estaban nuevamente en su posición original. Su sorpresa fue grande; ahí estaba de nuevo su mujer, su hijo y Dacabeiraubec, quienes traían grandes cestos llenos de alimentos que jamás había visto. Después de algún tiempo, el hombre del cosmos se sentó bajo la sombra del árbol mítico y ordenó flexionar las ramas hasta tocar el suelo. Se produjo una explosión y en esta ocasión el árbol desapareció junto al guerrero del cosmos. Nánichi volvió con su hijo y su marido al poblado y dio a conocer un mensaje de su padre: todos debían emigrar y erigir el yukayeke en la base de la Sierra de Yuké, lugar donde encontrarían alimento. Nánichi agregó que deberían guardar las semillas de los frutos, y las plantas apetecibles hasta la época lluviosa y según las fases de la luna, y sembrarlas entonces para tener una nueva cosecha. Y así dio comienzo su agricultura... El pueblo emigró a Tihuhi y allí vivió en paz; los bohíos y yukayekes se hicieron cada vez más numerosos y, desde la Sierra de Yuké, tocaban el horizonte...

Ángel M. Nieves-Rivera
Departamento de Ciencias Marinas
Universidad de Puerto Rico

¹¹ *Ceiba pentandra* (L.) Gaerth. La ceiba fue considerada un árbol sagrado para los indios Taínos y los Mayas. Según los cronistas españoles, sus líderes se sentaban bajo su sombra para tomar decisiones importantes y en indeterminadas ocasiones celebraban sus asambleas bajo la influencia de narcóticos o alucinógenos.

THE POLITICS OF CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES

E. San Juan, Jr.

Since the intervention of Cultural Studies in the Western academy began with violating the conventional protocols, I start with a similar transgression by some travel notes. Last March my wife and I attended a convention of the National Association of Ethnic Studies in Orlando, Florida, where we encountered the tourist holiday crowd in full force. Among the attractions disseminated by hundreds of brochures and media publicity is the Salvador Dali Museum located in St. Petersburg, Florida. The Museum's brochure describes the place in six languages (German, Spanish, French, Portuguese, and Dutch); the English version reads thus:

World-famous, the Salvador Dali Museum ranks as one of the top attractions in Florida receiving the highest rating by the Michelin Green Guide—the only such attraction on the west coast to be so honored. Daily tours of the museum's fascinating collection will educate, yet entertain you, about one of the 20th century's greatest artist—Salvador Dali. Bewildering double images and incredible paintings will surprise; sculptures, holograms and art glass will amaze; and early impressionist-style paintings and melting clocks will delight you. You are assured of finding something special. Be sure to include time for the Dali Museum in downtown St. Petersburg in your plans.

The Museum is of course competing with such popular favorites as Epcot, Disney, Universal Studios, Sea World, Wonderworks, and a thousand other diversions, from restaurants, specialized shows, art galleries, curio shops, and diverse simulations and imitations of aspects of Disney World in numerous malls. We visited the Museum for verification. The reality was not far from the media hype. Shopping at the Museum, with surrealist-art mementoes of merchandise guaranteed to educate, surprise, entertain, amaze and delight, is indeed the avowed rationale.

Later in March, I participated in an international conference organized by the Faculty of Letters and Social Sciences at Chiba Univer-

sity, Tokyo, Japan. The theme of the conference was “Searching for the Paradigm of Pluralism: Cultural and Social Pluralism and Coexistence in South and Southeast Asia.” Scholars from Thailand, the Philippines, India, Pakistan, and Sri Lanka came; the plenary lecture was given by a leading Japanese scholar, Prof. Mitsuo Nakamura, who spoke about “Islam and Civil Society—Hope and Despair,” while my topic was “The Paradox of Multiculturalism: Ethnicity, Race, and Identity in the Philippines.” Mindful of the Japanese Empire’s goal of building a “Great East Asia CoProsperity Sphere” and the peculiar ethnic homogeneity in Japan, I remarked that the dialogue was a good beginning in exploring the meaning and implications of “multiculturalism” which, initiated in the West as a theme, genre, policy, and disciplinary orientation, can be recontextualized in the Asian setting and articulated with the larger research and political projects of intellectuals, government officials, and other protagonists in the public sphere.

There is some distance, of course, between multiculturalism and cultural studies. Disneyworld, Dali and Japan are coeval in the frame of my experience. How do we connect both the Dali Museum and the Japanese interest in pluralism as phenomena in the field of cultural studies (CS)? Given the fact that the discipline or practice called “cultural studies” has acquired a distinct content at every case of “situational appropriation,” one can call both the placing of the Salvador Dali Museum in the tourist-shopping cosmopolis and the multiculturalist conference in Chiba, Japan, as potential points of trajectory for cultural studies research. As a comparative literature scholar from the Philippines, and also an expert in ethnic studies in the U.S. academy, I consider myself a conjunctural site for the encounter between various disciplines in the social sciences and humanities, between “third” and “first” world cultures, and between popular/plebeian layers of culture and the mainly Eurocentric discourse of the academy. Obviously I may be an exceptional case, even though Taiwan has become also one site for the exchange between Western CS and its local practitioners. But in what way is this encounter productive of knowledge and pedagogical practice that can be used for undoing the Eurocentric, Western hegemony of global capitalism? Can the critical apparatus of concepts, idiom, rhetoric, and style be imported or transplanted from Birmingham and Chapel Hill, USA, to Asian, African, and Latin American milieus without reinforcing postcolonial and imperial hegemonies?

The inaugural collection *Cultural Studies* edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler has established certain

doxa: CS as a superior form of bricolage, context dependent but both anti- and multidisciplinary, pragmatic, strategic and self-reflective, with a tradition and lexicon that defies codification, no guarantees of validity or authoritativeness, endless self-reflexive interrogation. It is a contentious field crisscrossed by diverse positions and trajectories, essentially open-ended. What does bricolage mean? It encompasses textual analysis, semiotics, deconstruction, ethnography, interviews, phonemic analysis, psychoanalysis, rhizomatics, content analysis, survey research, etc. While claiming that there is no single narrative or definition of CS, Grossberg and his colleagues cite the double articulation of CS: cultural practice and production as the ground on which analysis takes place simultaneously with political critique and intervention. Investigating the grounded practices, representations, languages and customs of specific historical formations, CS also studies “the contradictory forms of “common sense” or commonplace understandings which presumably provide resources to fight the constraints of the social order. Grossberg and colleagues write: “It is nevertheless true that from the outset cultural studies’ efforts to recover working-class culture and history and to synthesize progressive traditions in Western intellectual history had had both overt and implicit political aims” (5).

In an interview by *Radical Philosophy* in 1997, Stuart Hall reminded us of the core problematic of CS at its foundational moment: culture (meaning, symbolic forms, practices, discourses) situated in the context of social relations and the organization of power. The analysis of signifying practices—the linkages between language/literature and political economy/mode of production—includes with it the position of groups, collective subjects, in history, generating a critique of those practices. Hall comments on a later development: “A formal deconstructionism which isn’t asking questions about the insertion of symbolic processes into societal contexts and their imbrication with power is not interested in the cultural studies problematic” (1999: 390). CS then is distinguished by its examination of how cultural practices are connected with relations of power. But is it enough to postulate as a desideratum of legitimacy for this new approach the linkage of discourse and society and power? What does “power” signify here? Isn’t this by itself a formula for a simple juxtaposition since there is no indication of purpose or historical direction? Isn’t this a rehashing of the rudimentary empiricist demand that ideas be inscribed in social and political contexts?

All commentators agree that a version of Marxist reductionism, otherwise known as economism, triggered the revolt against the left.

What happened in the reaction to a caricatured Marxism? Despite claims that the rebels were reinstating agency and freedom to the subject, a swing to metaphysics and idealism resulted. I believe the correction offered, namely, the over-emphasis on a formalist methodology conflated with organicist (Leavis) or nihilistic metaphysical assumptions (post-structuralism), produced a neutralizing if not unwitting cooptation of CS. CS has become an Establishment organon, or an academic “ideological state apparatus” which prevents even the old style of *kulturkritik* to function.

One of the most astute diagnosis of this decay is by Francis Mulhern. In utilizing Gramsci’s complex notion of hegemony to ascribe more freedom to the subject, postmodernist CS overexaggerated the possibility of liberation over the established fact of domination. Both subordination and resistance are found in popular culture, the impulses of resistance embedded in relations of domination and imperatives of commodification. Rejecting totality, it has ignored elite or high cultural forms and elevated popular culture, thus overlooking “the overwhelming historical realities of inequality and subordination” that condition both (34). In privileging commodified recreation or aestheticized subsistence activity found in marketed “life-styles,” Mulhern argues that the “spontaneous bent of cultural studies is actually *conformist*—at its worst, the theoretical self-consciousness of satellite television and shopping malls” (35). If the culture of everyday life is politicized and all difference regarded as emancipatory, this dissolves the “possibility of culture as a field of political struggle.” Why? Because politics is a deliberative and injunctive practice that seeks to determine the character of social relations while culture, whose major function is to produce meanings, do not have for its chief purpose the determination of social relations by deliberation, injunction and coercion. The two realms should not be collapsed nor conflated. Political judgement and cultural judgement are distinct and do not coincide, as Gramsci points out. Mulhern concludes that cultural practices treat all differences as absolute, whereas politics aims for solidarities, united fronts, in pursuit of specific ends. By eliding that distinction, dissolving politics into culture, CS abandons the search for political solidarities and freezes “the particularisms of cultural difference,” of differing cultural practices as political in themselves. Mulhern perceives CS accepting the inescapable bondage of the masses to consumer capitalism—the ironical end-result of their will to resist all determinisms: “There is no space, and in fact no need, for struggle if all popular culture, abstracted from “high” culture and from the historical realities of inequality and domination, is

already active and critical, if television and shopping are already teachers of subversion” (40).

Apart from the historical vicissitudes of the radical left in Britain (where the Birmingham experiment was first launched), the post-structuralist “exorbitation” of language and semiotics contributed to what I would call a “metaphysical turn” in CS. The evolution from cultural empiricism to Althusserian structuralism ended in a peculiar reading of Gramsci (Bocock). Entirely overlooking the distinction between class-in-itself and class-for-itself already found in Marx’s *Eighteenth Brumaire* and other works, Laclau interpreted the Gramscian concept of hegemony hinging on working-class moral/intellectual leadership as equivalent to the “historic bloc.” This bloc constructs political subjects (working class, women, environmentalists, etc.)—politics as “articulation.” While Laclau and Mouffe grant that the collective will of such a bloc is forged by organic intellectuals, a will expressed in the hegemonic ideology uniting the bloc, they argue further that there is not just one hegemonic center in society but many. A field of “articulation” is posited in which society is no longer a totality sutured together, but an open field; “the openness of the social as the constitutive ground or ‘negative essence’ of the existing, and the diverse ‘social orders’ as precarious and ultimately failed attempts to domesticate the field of differences” (95-96). Rejecting the Marxist notions of “mode of production,” “social formation,” “overdetermination,” and the like, Laclau and Mouffe claim that all social and economic reality is constructed by articulatory practices that establish identities of elements through relation. Thus, “All identity is relational...There is no essence, no structure, which underlies the signifier, social identity is symbolic and relational, not fixed independently of any articulation,” although temporary nodal points in the symbolic field for fixing meanings are conceded (113). But what rationale or purpose lies behind articulation? Unaffected by the elements it articulates, what is the direction of articulatory practice? Why articulate at all?

Translated into the discourse of CS, the theory of articulation becomes almost a methodological doctrine. Hall states: “An articulation is thus the form of the connection that can make a unity of two different elements, under certain conditions... The ‘unity’ which matters is a linkage between that articulated discourse [composed of elements without any necessary ‘belongingness’] and the social forces with which it can, under certain historical conditions, but need not necessarily, be connected” (141). Hall stresses the contingency and adhoc transitoriness distinguishing the practice of articulation.

Beginning as a reaction against determinism, the reduction of ideology to politics to economics, this theory of articulation strikes me as a pragmatic epistemology of explaining social change as arbitrary, spontaneous, open to the dictates of who possesses the most power. When Hall illustrates this articulation practice by using the Rastafarian movement as an inflection of disparate ideological elements along certain historical tendencies, he gestures to the need to take into account “the grain of historical formations” but only to return to his primary thesis that religion, like any cultural or ideological complex, operates like a language or discursive formation open to a wide range of experimental play. So ideology, which constitutes political subjects, is not given necessarily in socio-economic structure or in objective reality; “the popular force of an organic ideology” is “the result of an articulation” (145).

Can all cultural practices then be reduced “upward” as discourse or language, and all subjectivities or subject positionalities be conceived as discursively constituted? Hall registers a limit to the theoretical reductionism of Laclau/Mouffe and Lacanian psychoanalysis. He reminds us to locate cultural/discursive practices “within the determining lines of force of material relations, and the expropriation of nature... Material conditions are the necessary but not sufficient condition of all historical practice,” but such condition need to be thought of “in their determinate discursive form” (147). Hall is cognizant of the abuses of a theoretical *bricolage* influenced by *Realpolitik* pragmatism, as found in some applications of Foucault and American deconstructionists. Unfortunately, such abuses are fostered by the inadequacy of articulation theory: it cannot comprehend the internal relation of parts within a dynamic whole since its level of abstraction refuses to grasp the internal impulses and potential within the elements being articulated, the unity and contradiction distinguishing them, as the force that shapes the way the whole nexus of forces is organized. While Hall acknowledges that Rastafarianism centers on the “determinations of economic life in Jamaican society,” its status as a product of discursive articulation, as a unified force with a non-unitary collective subject, originates somewhere else. Rastafarianism as the unifying ideology that subsumes economic determinations and constitutes its bloc of social/political forces in a non-holistic way, but exactly how that ideology comes about, remains mysterious.

The imperative of contingency and indeterminacy becomes almost fetishized in the work of Lawrence Grossberg, a disciple of Hall and editor of the chief institutional organ of CS. In surveying current

theories of identity, Grossberg refuses what he calls the logics of modernity founded on difference, individuality, and temporality. He proposes an alternative logic of otherness, production and spatiality for a theory of human agency and historical change. Agency, for Grossberg, is defined by “the articulations of subject positions and identities into specific places and spaces...on socially constructed territories” (102). Amidst triumphalist rhetoric, Grossberg upholds a notion of singularity underlying a community envisioned by the Italian philosopher Giorgio Agamben. It is somewhat of a puzzle that Grossberg endorses Agamben’s view that the 1989 Tiananmen Square demonstration in China instances the singularity of belonging without identity; ultimately, it’s the place, the exteriority or exposure, that constitutes the singular community. What is strikingly obvious is the emphasis on spontaneous and unplanned action that supposedly characterized the Chinese event, a false premise based on ignorance of the facts of the case. Ignoring the actual circumstances, the tautology Grossberg indulges in to convey what he thinks is profound—“it was the fact of belonging that constituted their belonging together”—serves as proof that anomie, ephemeral experience, an anarchistic valorization of the accidental, happenstance, and contingent acquire foundational import that becomes a warrant for novelty in CS.

Perhaps this style of adhoc pragmatism may not be as trivializing as the prodigious dissertations on Madonna, *Stars Wars*, parades and beauty pageants as counterhegemonic ruses to overthrow the system. Or, more soberly, what harm can a treatise on Dali among the dolphins in Disneyland do? Nothing except that they legitimize the way things are: cash registers ring merrily while service workers in hotels, restaurants, and Disney grounds sweat it out for corporate capital and power to reproduce themselves and, with it, the unequal division of labor and distribution of social wealth.

Now, surely, CS from the outset aspired to displace the centrality of victimization with the praxis of resistance, opposition, empowerment. From object to subject—this underlines the trajectory of the critique of determinism and the search for new forms of subjectivity. But on the way to utopian pleasure and empowerment of the decentered subject, something went wrong.

At this point, I want to call your attention to the more insidious irony at work in CS when poststructuralist ideas of resistance become a framework of describing ordinary practices of exploited people. Sheer heterogeneity reflecting the fragmentation of commodity culture infects the subject to the point where everything

becomes relative. Nietzschean perspectivism prohibits the critic of Cartesian rationality from appealing to a normative framework for criticizing that rationality and its power. It is through the social conditions of fragmentation and dispersal that power, discursive and otherwise, prevails (Dunn). Can a positivist description of epistemic structures be conjoined with “modalities of moral self-constitution” (Dews 234) to offset the preponderance of institutional power? Can ethnographic particularism discover the “weak links” in the social structures that repress the human potential?

There are more than 100,000 Filipino domestics (also known as “Overseas Contract Workers”) in Hong Kong today, employed under terrible conditions. News reports of brutal and inhumane treatment, slavery, rape, suicide and murder abound. The reason for why thousands of college-educated women continue to travel to Hong Kong even as the coffins of their sisters greet them at the ports of embarkation, is not a mystery. Suffice it here to cite the context of this labor diaspora: the accelerated impoverishment of millions of Filipino citizens, the unequal and unjust system that fosters emigration to relieve unemployment and defuse mass unrest, and the political adjustments in Hong Kong and other Newly Industrializing Countries, comprise the parameters for this transnational phenomenon. The convergence of complex factors, including the internal conditions in the Philippines, has been carefully delineated by Saskia Sassen in her new book, *Globalization and Its Discontents*. She refers in particular to the devalorization of women’s labor in global cities, the shrinking status of sovereignty for peripheral nation-states, and the new saliency of human rights in a feminist analytic of the “New World Order.”

Notwithstanding this massive research into the structural and historical background for the plight of these “new heroes” (as President Corazon Aquino once called them), a recent ethnographic account of the lives of these Filipina maids celebrates their newfound subjectivity within various disciplinary regimes. Deploying Foucault’s notion of “localized power,” Nicole Constable seeks “to situate Filipina domestic workers *within* the field of power, not as equal players but as participants”(11). Ambivalence characterizes the narratives of these women: they resist oppression at the same time as they “participate in their own subordination.” And how is agency manifested? How else but in their consuming power. During their Sundays off, these maids gather in certain places like the food restaurants of the Central District and demand prompt service or complain to the managers if they are not attended to properly. They

can also exercise agency at McDonald's if they ask extra condiments or napkins. Apart from these anecdotal examples, the fact that these maids were able to negotiate their way through a bewildering array of institutions in order to secure their jobs is testimony to what Constable, a professor of anthropology, calls "the subtler and more complex forms of power, discipline and resistance in their everyday lives" (202). According to Anne Lacsamana, this attempt to ferret out signs of tension or conflict in the routine of their lives obscures the larger context that defines the subordination of these women and the instrumentalities that reproduce their subjugation. Functionalism has given way to neopositivism. Constable shares Foucault's dilemma of ascribing resistance to subjects while devaluing history as "meaningless kaleidoscopic changes of shape in discourse totalities" (Habermas 277). Nor is Constable alone in this quite trendy occupation. Donna Haraway has earlier urged CS to abandon the politics of representation which allegedly objectifies and disempowers whatever it represents, and choose instead local struggles for strategic articulations that are always impermanent, vulnerable, and contingent.

The most flagrant erasure in Constable's postmodernist anthology of stories is the asymmetrical relation between the Philippines and a peripheral capitalist city like Hong Kong, a relation enabled by the continuing neocolonial domination of Filipinos by Western corporate interests led by the United States. But this micro-resistance of Filipino maids cannot exonerate the ethnographer from complicity with this strategy of displacing causality (a technique of inversion also found in mainstream historians of the Philippines such as Glenn May and Stanley Karnow) and apologizing for the victims by patronage. Lacsamana pronounces a felicitous verdict on this specimen of CS: "To dismiss the broader history of Filipino OCWs in favor of more trivial pursuits (such as watching them eat at a fast food restaurant) reenacts a Western superiority that has already created (and is responsible for) many of the social, economic, and political woes that continue to plague the country" (42).

It is not just a matter of shifting the focus from the now disreputable metanarratives of modernity to the quotidian *habitus* of postmodern consumers. The decay of CS's radical challenge to the reign of capital stems chiefly from the nominalist subjectivism and discursivism adopted from poststructuralist doctrines. Critique is abandoned for a rhetorical assertion that certain practices, which turn out to be simply survival techniques, are inherently emancipatory or liberating. The reduction of history to a series of conjunctural

moments, of identity to temporary positionalities, and positionalities to symbolic chains of equivalence, has eliminated not just history or temporality but also the determinants of location and the geopolitics of place. While postmodernist simulacra, pastiche, and extra-territoriality have compelled us to pay more attention to surfaces and spatial dispositions, this has not translated into a serious engagement with the geopolitics of the “global assembly line,” NAFTA and MASSTRICHT, the internationalization of migrant labor comprised primarily of women of color.

One would have expected that this new sensorium of spatiality would compensate for the damage wrought by temporal distancing on colonized indigenous peoples. Johannes Fabian has demonstrated how the denial of coevalness legitimized Europe’s civilizing mission over the barbaric natives. The ideal of progress served to apologize for the genocide of “peoples without history,” justifying even the globalizing evangelism of CS itself and its postcolonial hubris. One example of this is James Clifford’s oft-cited essay “Traveling Cultures.”

Clifford is engaged in exploring and purportedly displacing “exoticist anthropological forms” inhabiting the domain of comparative cultural studies: the diverse, interconnected histories of travel and displacement, exile, diaspora, etc. While preoccupied with the theme of intercultural interpretation, “how cultural analysis constitutes its objects—societies, traditions, communities, identities—in spatial terms and through specific spatial practices of research” (97), Clifford is really intent on rehabilitating traditional anthropology or ethnography. The strategy is to redefine “fieldwork” as less a concrete place of research than a methodological ideal, a communicative competence. The issue of representation is, for Clifford, concerned with “the portrayal and understanding of local/global historical encounters, co-productions, dominations, and resistances, then one needs to focus on hybrid, cosmopolitan experiences as much as on rooted native ones” Clifford expands this topic:

In tipping the balance toward traveling as I am doing here, the “chronotope” of culture (a setting or scene organizing time and space in representable whole form) comes to resemble as much a site of travel encounters as of residence, less a tent in a village or a controlled laboratory or a site of initiation and inhabitation, and more like a hotel lobby, ship, or bus. If we rethink culture and its science, anthropology, in terms of travel, then the organic, naturalizing bias of the term culture—seen as a rooted body that grows, lives, dies, etc.—is questioned. Constructed and disputed *historicitities*, sites of displacement, interference, and interaction, come more sharply into view (101)

Not a believer in nomadology or by any means a relativist/nominalist, Clifford is earnest in proving that he can discriminate between the privileged and the disadvantaged, between colonizing West and subjugated natives, between oppressor and oppressed. He disavows linear history and its telos of progress. But he is passionately driven to do comparisons and analogies. He states that “while there is no ground of equivalence between Alexander von Humboldt travelling through South America as a scientist and the Asian indentured laborer in California, “there is at least a basis for comparison and (problematic) translation” (107). He believes that a comparative cultural studies would be interested in knowledge of the Asian laborer’s view of “The New World” as a potential complement or critique of Von Humboldt’s. But what is the basis for such comparisons?

Clifford favors itineraries, returns and detours, “a history of locations and a location of histories.” He is obsessed with migration, exile, transitions, diasporas, movements here and there. Borderlands fascinate him, cities where artists pass through. But the cities he concentrates on are European ones, Paris in particular, “a site of cultural creation,” where Alejo Carpentier, Aimé Césaire, and a host of African and Latin American intellectuals sojourned and displayed a “post-colonial habitus,” a “discrepant cosmopolitanism.” His broad agenda is “to rethink cultures as sites of dwelling *and* travel” (105). In a time when transnational capital, with its new modalities of “flexible accumulation” and niche marketing, is uprooting millions of “third world” peoples and converting them into “transnational” workers, Clifford has the leisure to craft a sophisticated strategy of aestheticizing this disciplined mobility for a refurbished ethnography of travel.

An obvious symptom of this aestheticizing of migration is his agreement with CS practitioners who believe in the extinction of the nation-state. He agrees with the sociologist Orland Patterson’s idea of a postnational environment in the United States, a country now possessing “borderland culture areas, populated by strong, diasporic ethnicities unevenly assimilated” into the dominant culture. No mention here of the role of “buffer races,” labor-market segmentation, pauperization of gendered labor, and so on. Instead, Clifford emphasizes that “travel,” encompassing the historical resonance of other terms like migration, pilgrimage, displacement, tourism, and so on, is a “translation term” to be used “for comparison in a strategic and contingent way” (110). Dense with connotations of gender, class, and race, “travel” harbors a “certain literariness” which allows semiotic free-play. While Clifford urges self-critical awareness that we are using “compromised, historically encumbered tools,” he him-

self (like his fellow anthropologist Constable) does not reflect on his own spatial politics that levels contradictions of class, nationality, race, and gender into a blanket phenomenon whose utility as ethnographic material for knowledge is its most indispensable virtue. Significantly he treats tourism as something marginal, when in fact tourism, a form of travel, reveals the function of travel as an allegory or ethnography of modernity not as socioeconomic institutions but as a form of experience or consciousness. Clifford's "travel" as a pedagogical technique of cultural studies requires the acquisition and deployment of cultural capital. Travel becomes a means of exchanging knowledge, ostensibly for enriching knowledge of one's self, but ultimately for reaffirming mastery of the few able to engage in self-reflection. Travel seeks to domesticate otherness (personified here by migrants, exotic cultures, diasporic artists and intellectuals). John Frow points out the dangers entailed by the ideology of travel when he comments on the touristic role of the Other:

The commodification of reciprocal bonds, of the environment, and of culture are moments of that logic of contemporary capital which extends private appropriation and ownership from material to immaterial resources, and whose paradigm case is the commodification of information....The logic of tourism [as of travel as a form of aestheticized knowledge] is that of a relentless extension of commodity relations and the consequent inequalities of power between centre and periphery, First and Third Worlds, developed and underdeveloped regions, metropolis and countryside. Promising an explosion of modernity, it brings about structural underdevelopment (100-101).

The seeming equalization of societies implied by Clifford's spatial politics of translation via travel may impress those who are already believers in liberal pluralism. But it is one-sided or superficial, trying to remedy the chaotic fragmentation of life in late capitalism by detaching culture from its contradiction-filled matrix. Its project of breaking down national boundaries, like the aim of technocratic modernization theory, is premised on that same reality of unequal development that connects and reproduces center and periphery under the aegis of universalized capital accumulation.

This impasse has been acknowledged by mainstream CS scholars and attributed to the postmodernist dogma on the "celebration of a radically relativized Difference," the "effectivity of surfaces" predicated on "unity in difference." To remedy this predicament, Slack and Whitt have proposed an "ecocultural alternative" which tries to mediate between holistic ecosystem and the integrity of constituent individuals that are supposed to overdetermine the whole. But this alternative still clings to a dualistic metaphysics, assuming that "life

is conducted in discursive conditions not of our own making” (585). The CS program centering on biotic interdependence, with an eclectic bricolage of various pragmatic strategies for survival, is charged with abundant moral messages. But unfortunately it lacks a history in which subject and object dialectically interact. Echoing Frankfurt Critical Theory’s attack on instrumentalism, it downplays or dismisses the complicity of the systemic accumulation of capital by a moralistic attack on fascism. Its communal utopianism renders the whole program a panacea for the neoliberal’s guilt-stricken conscience.

Before concluding, I would like to allude briefly here to one rather obscure counter-example to Constable and Clifford’s style of doing CS that is mindful of the internal contradictions that define any historical moment. This example takes into account the political economy of cultural practice and production, apprehending culture as an ensemble of agencies that produce and reproduce the totality of social relations with its specific hegemonic articulation. What Fredric Jameson suggested as a cognitive mapping based on the imperative “simultaneously to grasp culture in and for itself, but also in relationship to its outside, its content, its context, and its space of intervention and of effectivity” (47) has been pursued with militant eloquence by Jan Myrdal and Gun Kessle in their little book, *Angkor: An Essay on Art and Imperialism*.

It is a mode of CS that proceeds from the materiality of signification to the political constitution of subjectivities, sublating rhetoric and textuality into a field of conflicting forces where control/access to knowledge and resources are at stake. Employing a dialectical method of analyzing the unity of opposites, these cultural critics succeed in describing the determinate conditions of possibility of cultural artifacts and practices (in this case, Angkor Wat and the ecological space that historically surrounds it) without reducing that network of objects and events to a logic of signifiers and its infinite semiosis. Moreover, they link the phenomenology of culture to the current historical circumstances (U.S. imperialist aggression in IndoChina) that endow objects, actions, and personalities with meaning and value. Such performance is of course controversial since political and moral issues are involved. Nonetheless, that is what cultural studies should be: a foregrounding of the complex imbrication of power and culture. That is not only its foundational rationale, it is also a prospectus for “doing” cultural studies that continue, in a genuinely radical and transformative way, the humane ideals of the Enlightenment project that was distorted and perverted by its instrumentalization by capital.

It might be useful to allude to the self-reflection of current CS practitioners. Grossberg, Nelson and Treichler earlier stressed the uniqueness of CS in bridging theory and material culture, contextualizing intellectual work with real social and political problems, with cultural and political power and struggle. The question of AIDS, for example, is the testing ground or terrain for struggle and contestation: "What cultural studies must do, and has the capacity to do, is to articulate insights about 'the constitutive and political nature of representation itself, about its complexities, about the effects of language, about textuality as a site of life and death' (7). Is that all the strategic intervention CS can do? Conjunctural analysis and the theory of articulation are privileged because it is "embedded, descriptive, and historically and contextually specific" (8).

Notwithstanding all the talk about intervention, CS in its institutional form reveals its own compromised situation when Grossberg and colleagues pontificate: "Cultural studies does not require us to repudiate elite cultural forms—or simply to acknowledge, with Bourdieu (1984), that distinctions between elite and popular cultural forms are themselves the products of relations of power. Rather, cultural studies requires us to identify the operation of specific practices, of how they continuously reinscribe the line between legitimate and popular culture, and of what they accomplish in specific contexts" (13). Because of its current fixation on articulation, contingency, indeterminacy, and local power resistance, CS will continue to perform a polite and loyal-opposition role, reinforcing that affirmative culture which Marcuse analyzed as relegating essence to a supranatural sphere and allowing, in a laissez-faire mode, alienation and exploitation to continue in the "New World Order" of globalized transnational business. The alternative, of course, is there for us to seize if we dare to not only interpret but also change the world.

E. San Juan, Jr.
Department of Comparative American
Cultures
Washington State University

Works Cited

- Anderson, Kevin. *Lenin, Hegel and Western Marxism*. Urbana: U of Illinois P, 1995.
- Bocock, Robert. *Hegemony*. London: Tavistock, 1986.

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP, 1993.
- Clifford, James. "Traveling Cultures." *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paul Treichler. Urbana, Ill: U of I P, 1992. 96-111.
- Constable, Nicole. *Maid to Order in Hong Kong*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- Dews, Peter. *Logics of Disintegration*. London: Verso, 1987.
- Dunn, Robert G. *Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
- Frow, John. *Time and Commodity Culture*. Oxford: Clarendon P, 1997.
- Godelier, Maurice. *Perspectives in Marxist Anthropology*. London: Cambridge UP, 1977.
- Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage, 1996.
- _____, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. "Cultural Studies: An Introduction." *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992. 1-22.
- Habermas, Jurgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, Mass: MIT P, 1988.
- Hall, Stuart. "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Lawrence Grossberg." *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Ed. David Morley and Kuan-hsing Chen. New York: Routledge, 1996.
- Haraway, Donna. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992. 295-337.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.
- Lacsamana, Anne. "Academic Imperialism and the Limits of Postmodernist Discourse: An Examination of Nicole Constable's *Maid to Order in Hong Kong: Stories of Filipina Workers*." *Amerasia Journal* 24.3 (Winter 1998): 37-42.
- Mulhern, Francis. "The Politics of Cultural Studies." *Monthly Review* (July-August 1995): 31-40.
- Myrdal, Jan and Gun Kessle. *Angkor: An Essay on Art and Imperialism*.

- New York: Vintage Books, 1970.
- Osborne, Peter and Lynne Segal. "Interview with Stuart Hall: Culture and Power." *Race, Identity and Citizenship*. Ed. Rodolfo Torres, Louis Miron, and Jonathan Inda. Oxford: Blackwell, 1999.
- Sassen, Saskia. *Globalization and Its Discontents*. New York: The New Press, 1998.
- Slack, Jennifer Daryl and Laurie Anne Whitt. "Ethics and Cultural Studies." *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler. New York: Routledge, 1992. 571-592.
- Van Erven, Eugene. *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*. Bloomington: Indiana UP, 1992.

CONCIENCIA TRÁGICA Y CREACIÓN POÉTICA EN F. GARCÍA LORCA

María Teresa Bertelloni

Introducción

Escribir sobre la obra poética de Federico García Lorca, en el primer centenario de su nacimiento, parece un deber derivado de la moral poética que se corresponde con la necesidad de encontrar la comprobación, una vez más, en una grandísima voz poética, de la fuente primigenia de toda creación.

El presente trabajo se limita a estudiar la colección que lleva como primer título *Sonetos del amor oscuro y Ferias*. El primer libro porque pone de manifiesto el origen profundo de la creación de García Lorca y el amor como una de sus manifestaciones en cuanto *iter* de autoconocimiento y el segundo porque, como veremos, sus poemas y dibujos revelan, desde el comienzo de su poetizar, la dramática intuición del poeta y de su destino.

No se pretende únicamente un homenaje al gran poeta con motivo del primer centenario, sino comprobar que no existe la gran poesía sin la visión trágica del mundo y de la existencia.

En *Epistemología de la creación poética*, he analizado la visión poética como la mirada que surge de la intuición del fondo trágico del existir y que, sólo en un segundo o tercer momento, se vive como sentimiento trágico de la vida, como lo plasmó Unamuno. El sentimiento trágico es, en efecto, la revelación subjetiva, personal, intransferible, de la visión trágica, pero el *a priori* universal es la conciencia trágica, que surge desde el horizonte de la caducidad de todo lo existente.

La obra de García Lorca, en la poesía y en el drama, e incluso en los dibujos de trazo simple, casi *naïf*, que encontramos en *Ferías*, señala hacia su intuición de lo trágico universal y no únicamente personal, aunque, bien es sabido, que el poeta lo vivió también visceralmente.

Toda creación que no sea simple ejercicio de escuela, ahonda sus raíces en el fondo oscuro e inalcanzable, por la vía racional, de la totalidad real de la cual la existencia es una manifestación frágil, precaria, insosteniblemente inexplicable y, a la vez, continua. Es precisamente la continuidad de la existencia en contraste con la discontinuidad de los existentes la que produce el drama trágico del vivir concreto.

Es claro que no todos los existentes humanos están siempre y angustiosamente conscientes de la dimensión trágica de sus vidas y muchos encuentran, o creen encontrar, el sentido de su existencia en las metas que se proponen, sean terrenales o supraterrrenales. Mas, en los grandes creadores, la raíz oculta de su quehacer, enclavada, más allá del subconsciente, en el fundamento metafísico de la vida y de la existencia, es la conciencia trágica.

Esta conciencia trágica la interpretamos como algo operante en sentido universal y no como la vivencia trágica personal, subjetiva, que es una de sus manifestaciones, la más cercana presencia de la inútil necesidad, del esfuerzo vano, pero inevitable, de vivir la propia vida, que, como se ha afirmado desde la perspectiva existencialista, es lo que distingue al ser humano.

La conciencia trágica es lo primigenio inscrito en la memoria genética, que en los espíritus creadores constituye una intuición oscura y punzante de la que se deriva una visión trágica del mundo y, si son pensadores, un pensamiento trágico; sin embargo no es una necesaria consecuencia de dicha percepción el unamuniano “sentimiento trágico de la vida”.

En otras palabras, la captación alógica de la raíz trágica del ser y del existir puede estar acompañada por una enorme explosión de vitalidad alegre, o que así parece, de un enorme esfuerzo de vivir intensamente, y sobre todo, de vivir en la risa.

La conciencia trágica no tiene relación con la dimensión trágica de la historia que, como en el caso atroz del plan de exterminio nazi (con la complicidad activa de los fascistas y la pasiva del mundo, con las excepciones debidas), produjo el suicidio, a veces retardado, de los que Primo Levi en su último libro *I sommersi e i salvati*, llama los salvados. Para ellos el sentido trágico surgió por la presencia activa del mal insensato que destruyó, además de millones de cuerpos, la dignidad y el sentido de pertenencia a lo que, hasta ese momento, se había llamado humanidad.

Con toda la amplitud de su malignidad logró acallar el fondo trágico de las cosas, que no depende de la maldad de los hombres,

que no admite siquiera la blasfemia “¿Dónde estaba Dios en esos momentos?”, porque es anterior al pensamiento mismo que la humanidad tiene de la divinidad y también al pensamiento de la nada.

Para la maldad humana, no se encuentre, tal vez, fácilmente, una explicación, pero sí hay, y siempre, una responsabilidad. Irónicamente, en esos momentos del mal que infligen los humanos, la vida parece adquirir sentido, el abismo se cubre con el puente de los ideales de justicia, fraternidad, libertad, dignidad, compromiso.

La conciencia trágica no tiene responsables a quienes atribuir culpas ni pedir responsabilidades; la conciencia trágica es la manifestación, para decirlo de manera imprecisa, del fondo incomprensible y perecedero de la naturaleza.

En algunos creadores, y no sólo en su obra, sino también en la vida cotidiana, la presencia del sentido trágico de su existencia, enraizado en la conciencia trágica, se manifiesta en el contraste de los polos opuestos, estudiado largamente, de la vida y de la muerte, que ha sido ejemplificado con las palabras griegas *eros* y *thanatos*. De hecho, mientras *thanatos* es claramente la muerte, el fin de todo esfuerzo vital, *eros* es el amor en cuanto impulso vital que lleva a la procreación, a la perpetuación de la vida, sea ella biológica, intelectual o espiritual. *Eros* es, al mismo tiempo el motor del vivir y el vivir mismo.

En la obra de Federico García Lorca el contraste dramático entre *eros* y *thanatos* ha sido estudiado por Rafael Martínez Nadal en una obra titulada *El público*.

Amor, teatro y caballos en la obra de García Lorca, publicada en 1970 por la Dolphin Book de Oxford, a la que siguió una segunda edición aumentada, publicada en México, en 1975, por Joaquín Mortiz, con el título *El público. Amor y muerte en la obra de García Lorca*, y finalmente una tercera edición, aumentada e ilustrada, publicada, con el mismo título, por Hiperión, en 1988.

Gran amigo de García Lorca, Martínez Nadal vivió de cerca esa dualidad de Federico, su amor apasionado por la vida en todas sus manifestaciones, en particular la de poesía como forma de vida, y el horror de la muerte presentida, ese sentimiento tan cercano al mundo gitano que García Lorca recuperó en su canto. Esta vivencia prematura e invencible del fin anticipó el miedo y, sobre todo, la desesperanza escalofriante que debió ser su compañera la noche de su muerte injustificada, de su asesinato insensato y emblemático no sólo de una guerra civil, sino sobre todo de la crueldad inscrita en la naturaleza humana y que se expresa en la violencia sádica de los

que detentan el poder omnímodo que únicamente la guerra y las dictaduras conceden.

Mas, antes de la locura de la guerra, en la propia naturaleza de García Lorca estaban presentes la soledad radical y el sentimiento del dolor universal, como lo pudieron captar sus amigos más cercanos. Así Vicente Aleixandre, citado por Miguel García-Posada, en la introducción general a su edición de la poesía de García Lorca afirma:

Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del Universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes lo vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron.¹

Hay que añadir a eso el hecho que García Lorca, además de dramaturgo, fue un hombre de teatro; y es desde la escena que la vida es realmente vista por lo que es, como en el trágico monólogo del *Macbeth*, un drama, incluso patético, en el que cada uno de nosotros tiene que representar su papel; un papel que no es, casi nunca, el que queremos porque, a diferencia de los actores, no podemos escoger, ni ensayar diferentes papeles para encontrar el que nos satisfaga más. Después de todo tampoco importa porque el telón siempre cae y la próxima representación puede no existir.

Federico García Lorca no podía no sentir en profundidad la precariedad del vivir y su lenguaje poético está repleto de símbolos ominosos como en “El romance de la Guardia Civil española”, cuyo inicio: “Los caballos negros son./ Las herraduras son negras.” anticipan la destrucción y la muerte que la Guardia Civil sembrará en la Ciudad de los gitanos. Dicha anticipación se revela no sólo con la repetición del color negro, que se asocia siempre con la oscuridad y la muerte, sino también por la fuerza que adquieren los versos terminados con un punto. Son, es decir, afirmaciones repetidas con valor independiente, y por ello penetran en el espíritu del lector con la fuerza de los hechos naturales. Como ellos, están allí, frente a sus ojos, con su dureza, y no pueden ser cambiadas. En efecto, en la lengua poética de García Lorca, las metáforas y los símbolos adquieren el valor de la realidad; es decir apuntan hacia una realidad no literaria, a la vez visceral y radical, sin perder nunca su esencial valor lírico.

Federico García Lorca presintió el fin, lo temió y lo hizo poesía,

¹ F. García Lorca, *Poesía 1*, Introducción de M. García-Posada, ed. Akal, Madrid, 1989, 2da. ed, p. 20.

porque no fue únicamente el pavoroso presentimiento de su propia muerte lo que le hizo dar voz al sentimiento trágico derivado del misterio de la nada, sino una percepción más profunda e indescribible del fondo lejano de las cosas, de la fuente primigenia de toda creación, que es para nosotros, como ya hemos dicho, la conciencia trágica.

La necesidad de responder al llamado mudo, escondido detrás de la dureza impenetrable de las cosas y, en cierta forma protegido por ella, lleva a la búsqueda interminable de la palabra, del color, de la forma, de la nota, del concepto. El creador es consciente de la fragilidad de sus medios pero también es consciente de que son únicos e insustituibles. Detrás de lo que crea está siempre el futuro de la creación y su imposibilidad de agotamiento. Cada acto creativo es siempre fallido, incluso en la mayor perfección posible de sus resultados, porque la fuente brota continua desde los intersticios de la realidad física y revela la inadecuación de la expresión artística.

Al igual que la vida, sin embargo, cuyo valor estriba precisamente en su finitud, es decir en el hecho de poseer esa suerte de precariedad que la hace preciosa en tanto que única, la creación artística vale no sólo por lo que logra sino también por lo que intuimos que no ha logrado. Aplicado a la creación poética esto significa que ella vale por lo que ha dicho y por lo que ha dejado de decir. Lo que no ha logrado decir se asoma en una intuición oscura que es tanto para el lector como para el poeta, confusa y, sobre todo, enigmática.

La conciencia trágica tiene precisamente esa cualidad y en sentido superlativo. Es el enigma trágico que no encuentra ni puede encontrar el intérprete adecuado, porque ni el intelecto, ni la pasión, ni la intuición poética, pueden dar cuenta exhaustiva de lo trágico primigenio, que vive más allá del fondo de las cosas y de los seres.

El intento de desvelar lo velado siempre fracasa porque el existente humano, aun en la mayor grandeza, se queda siempre en el umbral, ya que, si lo cruza y alcanza la iluminación, se sumirá en el más absoluto silencio, en la mirada extática de la perfección que no admite ni cambios ni palabras.

Federico García Lorca desapareció demasiado pronto en la sima de su dolorosa intuición vivencial y gnoseológica, pero su decir poético es uno de los grandes senderos abiertos en el espesor del bosque del lenguaje, gracia suprema y despiadada condena que nos seduce y nos engaña con la ilusión de la existencia de la palabra de la verdad.

La gran poesía intenta siempre ser, como se ha dicho, un discurso total, pero dicha totalidad se refiere al poeta y a su lector porque, de hecho, la poesía más que discurso total es discurso de la realidad única, con la creación como mediadora. En definitiva, la cultura, es discurso de la totalidad real y la poesía, como palabra privilegiada, se inscribe en su proximidad de tal forma que, en los momentos de fulguración, parece transparentarla.

Federico García Lorca vive ahora en lo absoluto y su decir poético fue su anticipación.

Ferías: palabra y diseño

Ferías, escrito en 1921 y ofrecido, diez años después, a Mathilde Pomès, fue subastado en París en 1977, según nos aclara Ramón Soley, que lo ha publicado en abril de 1997 en Edicions Delstre's.²

El poemario contiene poemas y dibujos que revelan, en la palabra y en el trazo, el surgir de una voz poética que responde a una necesidad esencialmente metafísica, es decir enraizada en el misterio del ser y del existir.

La gran creación artística nace, por necesidad, de la nostalgia ontológica, de la necesidad profunda de la existencia del ser, origen, meta y justificación no sólo de la vida, sino de la creación humana. El gran arte es la respuesta a dicha nostalgia y, al mismo tiempo, su manifestación y la memoria existencial del ser humano en su máximo esfuerzo para darle sentido al absurdo mismo del "ser para la muerte". La creación que se mueve alrededor de la cima es únicamente su eco lejano y su valor estriba precisamente en la repetición confusa de la voz fundante que es la gran poesía en toda su extensión y en todas sus manifestaciones.

García-Posada, en la Introducción ya citada, habla de la inadaptación del artista, de la carencia que lo lleva a crear,³ para nosotros es la intuición, inexpressada por inexpressable, de la conciencia trágica la que constituye el impulso gnoseológico que lleva a la creación frente al sentido de inútil repetición del ciclo vital.

Crear es la respuesta a la destrucción y a la desaparición, la respuesta a la transitoriedad y fragilidad de la existencia y de la vida toda; pero únicamente la creación que sobrepasa lo anecdótico y se

² *Id.*, *Ferías*, ed. Delstre's, Barcelona, 1997, s.p.

³ M. García-Posada, *intr. cit.*, p. 20.

inscribe en la esfera de la participación vital, de la correspondencia entre autor y recipiente, más allá del tiempo y del espacio. Hasta hoy, por lo menos, aun prescindiendo de toda creencia sobrenatural (sin por ello negarla) este ha sido el sentido de la actividad artística que ha entrado en la historia por su valor estético, cognoscitivo, ontológico, más allá de los límites histórico geográficos y, en consecuencia, culturales en sentido estrecho.

Las circunstancias, en toda su amplitud, influyen, sin lugar a duda, de manera determinante en la creación pero, la gran creación encarna algo indeleble, válido para todo ser humano, que sobrevive, permanece y habla, a través del espacio y del tiempo. Naturalmente nos estamos moviendo dentro de un concepto de cultura restringido que no niega, pero no abarca tampoco, todo tipo de creación humana.

Para quedarnos en el campo de la literatura, ha habido, hay y habrá, escritos que representan un momento determinado, un sector determinado de la población, un punto de vista excluyente, que tienden a repetirse con fervor ideológico, y a precluir el libre fluir del talento y de la voluntad creadora, y a perjudicar la lectura. Para poner un solo ejemplo, la novela *Dalla parte di lei*, de Elsa Morante, es un alegato claro, una crítica dolorosa, llena de una angustia cotidiana, silenciosa, que se traduce, para el lector, en una angustia de tipo metafísico en cuanto invalida el sentido de la existencia. Al presentarnos a la mujer como una persona cosificada que no llega siquiera a alcanzar la jerarquía de “objeto del deseo” masculino, su despersonalización oscurece el ambiente que la rodea y ese hombre, que duerme a su lado, inconsciente de las necesidades amorosas y no sólo sexuales de su mujer, ha perdido también su propia yoidad. Es únicamente el medio, el objeto mediador de la denuncia, pero no se pierden de vista, en la novela, los valores estéticos de su escritura ni se sacrifican en función de una militancia moral y socialmente válida pero estéticamente deficiente, por lo menos en la mayoría de los casos actuales.

En la obra poética de García Lorca no existe militancia, ni siquiera en los poemas como “El romance de la Guardia Civil española”, en el que la denuncia del abuso del poder sobre el pueblo desamparado es evidente, que no se exprese de manera estética. La militancia en pos de la justicia para los oprimidos en García Lorca es materia poética y, por ello, su efecto sobre el lector es estremecedor aún hoy, porque al transformar la denuncia en poesía el poeta ha superado las limitaciones históricas. Todos sentimos, al leer el romance, el escalofrío que produce la cercanía del dolor y de la muerte, pero

es el esplendor de la palabra poética lo que lo hace penetrante e inolvidable.

El camino poético, como todo camino, se inicia con tanteos, con aciertos y fallos, mientras se busca la voz precisa, con sus posibilidades de extensión y de penetración en el nudo inextricable de la realidad secreta, de esa unidad que, desde perspectivas culturales diversas, se ha añorado y buscado como realidad única.

García Lorca, que como todo gran creador ha intuido la dimensión trágica del mundo del existente humano, se ha fijado también en el aspecto grotesco y, por ello, más entrañablemente doloroso, de la existencia. Lo que en *Macbeth* es el aspecto teatral de la vida humana cuyo protagonista se mueve sobre el escenario sin razón y sin sentido, haciendo ruido para no escuchar el susurro de la nada, en este poemario juvenil de García Lorca es su expresión popular, tan del agrado del poeta, que se manifiesta en las ferias.

El manuscrito se inicia con tres dibujos, cada uno por página, que trazan esquemáticamente el nombre del autor. La primera página muestra una "F" con el asta principal muy larga y rematada con un esbozo de "G" que parece penetrar en la raíz del nombre; la segunda nos da un García cuya "G" se prolonga en una larga línea perpendicular al plano y que se recoge en un breve gancho; y finalmente, en la tercera página, aparece el Lorca con la línea mayor terminada en una punta de flecha y lleva un banderín y agarrada al asta la figura, también esquemática, de un cómico danzante con un pequeño sombrero de copa.

El poeta ha firmado el poemario con su propio retrato. Se ha visto a sí mismo como un actor cómico, que intenta ser divertido y divertir al público, pero sobre todo esconde detrás de la risa, como siempre sucede, el ruido del abismo.

Los poemas de *Ferías* revelan, con sus tachaduras, los titubeos del poeta joven que sufre la frustración primera de no encontrar la palabra deseada, que, sin embargo, intuye confusa y oscuramente, como la expresión única e insustituible de la visión mágica. La frustración no se cura, no se supera, se aprende a vivir con ella y a hacer de la búsqueda un camino poético; pero, para el poeta joven, es una dolorosa y decepcionante realidad inesperada, porque es un poeta nuevo. Para él cada momento de iluminación tiene la calidad de un descubrimiento, ya que es el nacimiento de su voz como mediador único entre la visión y su manifestación tangible, y posee la intensidad de la emoción poética primigenia.

Es la hora de la luz primera, cuando el mundo nace de la palabra

de Dios, que es precisamente el verbo encarnado. ¿Y qué otra cosa puede ser la poesía auténtica sino palabra viva y vívida, capaz de crear el mundo de la nada? ¿No se ha dicho muchas veces y con toda razón que las cosas nacen de la palabra del poeta que las nombra? Poco importa si el poeta cree, como Juan Ramón Jiménez, que es la inteligencia la que nombra, la que posee la palabra exacta de las cosas, o si el poeta, un poeta como Federico García Lorca, visceral y no cerebral, encuentra la palabra creadora en los colores y las formas del mundo. Más tarde el poeta descubre la dimensión trágica de su don.

En el silencio del ser la palabra brota, queda, con su carga de intencionalidad y su indescifrable espacio de sombra, y el poeta comprende, entonces, que su búsqueda es la persecución, nunca acabada, siempre recomenzada, del vocablo más transparente y, al mismo tiempo, denso de sugerencias y seducción estética.

En *Ferías* los elementos poéticos propios de la juventud, como el uso de palabras innecesariamente cultas —i.e. pegasos— o las metáforas esperadas como la de la feria como rueda que indica el continuo andar de la vida, no opacan el esplendor de las fulguraciones líricas inigualables como las de la última estrofa del primer poema: y hay un niño que pierden/ todos los poetas/ y una caja de música/ sobre la brisa.

En el poemario se reiteran los vocablos que indican los elementos inseparables de todas las ferias como los caballitos y el tiovivo, pero, en la parte final del segundo poema, titulado precisamente “Caballitos”, no se rememoran únicamente los recuerdos de la niñez y de la lectura de *Don Quijote*, sino que ya asoman los rasgos líricos de la poesía —aunque no únicamente ella— que hará de la muerte el personaje recurrente y protagónico, con su vestido de sombra negra:

iPobres pegasos heridos!
cuando niño, yo he soñado
Un amor de luna muerta
Sobre vuestros lomos blancos

iOh que pena de caballos
atravesados
por lanzas de caballeros
malos!

Esos caballos heridos de muerte son también el símbolo del poeta y de la humanidad esclava, atada a la rueda de la vida que, para nuestra visión cultural, en su continuo girar, sin sentido

aparente, tritura las pequeñas vidas humanas frente a la indiferencia del universo entero.

No hay alegría en estas *Ferías*, y la causa de la tristeza dolorosa que produce su lectura no parece ser únicamente una temprana premonición de la muerte prematura.

El poeta gira con la rueda, gira con los demás, pero, al mismo tiempo, los mira y se mira girar, porque en el fondo de los ojos del poeta hay una sabiduría antigua, impregnada de dolor cósmico. En efecto, la mirada del poeta nuevo, del poeta joven, es una mirada antigua, en cuya hondura se esconde el atormentado conocimiento del sinsentido de la existencia humana.

Moverse sobre la superficie del mundo en busca de un sentido que sólo puede ser parcial como inadecuada será siempre, para las intuiciones profundas del poeta, su expresión, y sentir el inexplicable e invencible impulso de dicha búsqueda es la condena, el castigo del ser humano. No acaso esta inescapable necesidad de saber es vista, desde la perspectiva religiosa, como pecado original.

Crear que se puede expresar en palabras la voz que nace en lo profundo y seguir con sufrimiento, incertidumbre e ineluctable fatalidad, el sendero de la derrota final, es lo que tiñe de colores oscuros y misteriosos la vida del poeta.

La conocida manía erótica, de la que habla Platón, es precisamente el afán imparable de conocimiento, de saber absoluto, que constituye el motor del esfuerzo epistemológico del existente humano y que se encuentra no sólo en el discurso filosófico, sino también, de manera diversa, en el discurso poético, que nace en otra manía, la poética, una especie de espacio interior sagrado donde el poeta vive entusiasmado, poseído por la inspiración de su propio dios, musa, ángel o demonio.

Mas, en la vida del poeta, como en la de cualquier ser humano, *eros*, como sentimiento que guía al existente hacia la plenitud del ser y del conocer, se presenta también como el único posible escape desde la soledad radical en que se nace, se vive y se muere. El amor es la gran ilusión de la plenitud, de la transformación del otro en el *alter ego* añorado; es el encuentro con la mitad de la esfera de la fábula sobre el origen del amor contada por Aristófanes en el *Simposio* platónico. En su realización, sin embargo, el dolor parece ser una dimensión constante y, seguramente, lo fue en la vida de Federico García Lorca. Así, en la última estrofa del poema "Grito", dice el poeta: Ya en el suelo,/ mi corazón atravesado/ Vuela sobre las muchachas/ De la feria.

No hay alegría ni cercanía en este amor, sólo una enorme herida, que parece haber acompañado a García Lorca desde el comienzo; de hecho, a pesar de su enorme poder de seducción, que todos los que estuvieron cerca de él sintieron, el sentimiento amoroso parece haber vivido siempre en la proximidad de su aniquilamiento. Y es que para el poeta auténtico no hay nada fuera del lenguaje; todo es vivido en profundo y de forma definitiva cuando logra, aun de manera imperfecta, transferirlo en la palabra. El poeta realiza, en efecto, una traducción *sui generis* desde la intuición al lenguaje, en cuya ambigüedad logra revelar los latidos del misterio indescifrable. Y sobre la oscuridad del misterio la luz fría, lejana y cruel de la luna, que sólo revela los fantasmas de las cosas.

Uno de los poemas más significativos de la raíz trágica del quehacer poético de García Lorca, que los tropiezos y los olvidos gráficos del poeta joven refuerzan, es “Tambor”, metáfora del corazón de la feria, de la vida y del hombre-niño o del niño-hombre, que aquí son equivalentes:

El tambor
es el corazón
de la feria

Un corazón marchito
Que late como si fuera
de un niño.

[.....]

En el barco encallado
del circo
O en el aire campesino
!Late!
!Oh ataúd de la luna
llena!

La reiteración de los elementos ligados a la muerte en esta colección de poemas juveniles señala, con claridad, hacia una visión de la vida y de la naturaleza, que subraya la dimensión perecedera y no la del continuo brotar, que también es parte de la vida en todas sus manifestaciones.

En “Rosas de papel”, título que manifiesta la fragilidad de la belleza y de la juventud, cuyo símbolo poético por excelencia ha sido siempre la rosa, presenta, en la última estrofa, el comienzo del fin del ciclo vital y lo une a la crueldad sin razón de la muerte de los niños:

Y aquel hombre
Fantasma del Otoño
e reserva,
Las rosas de los niños
muertos
Y se las manda
en una cometa.

Sonetos del amor oscuro

Es bien conocida la difícil aventura sufrida por esta colección de sonetos para su publicación,⁴ debida a consideraciones familiares y la oposición de algunos amigos del poeta a toda interpretación que intentase relacionar la vida amorosa del poeta con la interpretación de los sonetos como expresión del erotismo homosexual de García Lorca.

Desde el punto de vista crítico del presente trabajo, a pesar de que la interpretación homoerótica de los sonetos puede desprenderse del adjetivo oscuro del título en una multiplicidad de aspectos, físicos, sentimentales y sociales, se privilegia una lectura poético-filosófica del amor y de sus dimensiones.

En efecto, más allá del objeto del amor que los sonetos implican o pueden implicar y que en nada enturbian su valor estético, lo importante es la revelación poética de la dimensión oscura de lo erótico que encontramos en ellos.

No se trata únicamente del título, sobre el cual también hay versiones diversas⁵ sino del lenguaje que, desde el primer soneto, evoca la muerte y la sombra, oscuridad ambas y prelude de la nada eterna, donde no hay luz, ni flores, ni amor: ¡Esta guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!/ ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!/ que la sombra me enturbia la garganta/. La reiteración del signo exclamativo sugiere la herida de la lejanía de la persona amada y su posible desamor, que es también una forma de pérdida de la luz.

Es el amor como pasión cegadora que conduce hacia el deseo de aniquilarse en el otro como forma de auténtica realización mística en la cual el yo y el tú se disuelven en el uno. Mas es también oscuro dolor el que produce el miedo de la pérdida de lo amado:

⁴ F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro, Poemas de amor y erotismo, Inéditos de madurez*, ed. Altera, 1995, pp. 9 y ss.

⁵ *Id. ib.*

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

La oscuridad aquí es ocultamiento y el sentimiento de la pérdida posible que es, sin duda, más fuerte cuando el amor tiene que esconderse. El amor se vuelve así pasión destructora. Es precisamente esta pasión el tema del soneto “Llagas de amor”:

Esta luz, este fuego que devora.
Este paisaje gris que me rodea.
Este dolor por una sola idea.
Esta angustia del cielo, mundo y hora.

Este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea.
Este peso del mar que me golpea.
Este alacrán que por mi pecho mora.

En el primer cuarteto el uso de versos terminados con el punto parecen golpes sordos de tambor que se repiten, con la única excepción del encabalgamiento, en el segundo, y conforman un ritmo entrecortado y abrumador, sombrío y aterrador. El paisaje dibujado con la metáfora de la luz, que inicia el primer verso, se transforma de inmediato en el fuego que arde y consume. El universo entero se transforma en angustia de cuerpo y espíritu en el último verso, donde el espacio y el tiempo —el cielo, mundo y hora— son el ámbito de la voz de la conciencia trágica.

Se trata de un espacio que podemos llamar sagrado en sentido poético, ya que el entusiasmo que el poeta experimenta significa literalmente, como es bien sabido, estar poseído por la divinidad; habitar, estar, en la divinidad inspiradora. La locura del poeta procede de dicha posesión y lo sitúa dentro de las coordenadas gnoseológicas que dirigen su actividad cognoscitiva, y su creación, en una línea tangente con la actividad racional. El *logos* poético no es irracional, no se opone a la razón, simplemente sigue un sendero iluminado por la belleza de la verdad captada por la intuición.

La intuición primigenia que todo gran creador posee vivencialmente es clara y surge del hontanar trágico del ser y del existir, pero se vuelve ambigua en su transcripción porque las palabras siempre tienen un cierto espesor que ofusca la claridad primera. La oscuridad es, por lo tanto, la dimensión que acompaña el decir del poeta y que, más allá de toda concreción cotidiana, lo eleva hacia el espacio

místico de la comunión total. No acaso en el soneto “El poeta pide a su amor que le escriba” lo anecdótico, que seguramente existió, es superado en el último terceto con una paráfrasis de San Juan de la Cruz: Llena, pues, de palabras mi locura/ o déjame vivir en mi serena/ noche del alma para siempre oscura.

El amor de la carne es, al mismo tiempo, amor del alma y en la absoluta oscuridad se encuentra el sereno resplandor del ser.

En todos los sonetos de esta colección la muerte, el sentimiento de ella, si así puede decirse, está presente con toda su carga de angustia, de pérdida total, de negrura, pero también de serenidad absoluta. La nada absoluta coincide con el ser absoluto y, en él, convive la totalidad de lo vivido y de lo por vivir. El amor es, entonces, dolor agudo pero necesario; moneda de cambio para sentirse apasionadamente vivo. No hay amor de vivir sin pasión de amor que es, al mismo tiempo, pasión de conocimiento.

Todo creador responde al llamado de lo trágico profundo, esa voz secreta que el poeta escucha y canta, sintiéndola, intuyéndola como voz del todo, en el soneto “¡Ay voz secreta del amor oscuro!”

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay agua de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro.
montaña celestial de angustia erguida!
¡Ay perro en corazón, voz perseguida,
silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro marfil de mi cabeza,
apíadate de mí, ¡rompe mi duelo!,
¡que soy amor, que soy naturaleza!

La cara oscura del amor es la cara oculta del ser y en ella posa su cabeza el poeta, anhelando encontrar la voz suya que pueda cantar en silencio el yo y el todo, el uno y la totalidad.

María Teresa Bertelloni
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

I GIOVANI DEL PO DE ITALO CALVINO: OBRA EPISTOLAR, NEOREALISTA Y BILDUNGSROMAN POLÍTICO

*Beno Weis**

Aunque mis tendencias naturales se inclinaban hacia lo fantástico y a la invención, las primeras cosas que yo escribí fueron realistas.¹

Calvino escribió sus primeros cuentos y novelas durante el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, un período notable por el resurgimiento de la novelística italiana y al mismo tiempo, época marcada por el desorden, la inquietud, el hambre, la venganza y la desesperación. En suma, Italia se hallaba en circunstancias muy graves de inestabilidad económica, política, y social. La Segunda Guerra Mundial había cambiado el aspecto moral del país, como lo dijo muy bien Salvatore Quasimodo, ganador del premio Nobel de literatura en 1959: "...perché la guerra mute la vita morale d'un popolo, e l'uomo, al suo ritorno, non trova più misure di certezza in un *modus* di vita interno, dimenticato o ironizzato durante le sue prove con la morte."²

Aunque la mayoría de los jóvenes lectores hoy en día no están al corriente de la literatura italiana del período del cual estamos tratando, sin embargo algunos saben que Italia fue extremadamente rica en películas imaginativas y atrevidas que dieron como resultado un necesario y mejor entendimiento del país y de sus graves problemas. Inevitablemente, cuando se considera esta época pensamos

* Agradezco la ayuda de mi estimada colega Carmen Millán de Benavides en la traducción de este ensayo.

¹ Alexander Stille, "An Interview with Italo Calvino", *Saturday Review* (marzo-abril 1985), p. 39.

² "Discorso sulla poesia" (1953) en Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, ed. Gilberto Finzi (Milano: Mondadori, 1971), p. 281.

en famosos directores como Roberto Rossellini,³ Vittorio De Sica, Luciano Visconti y Francesco Rosi, entre otros, cuyas grandes películas fueron definidas como neorealistas porque su principal característica era la representación de la vida en su inmediata y urgente realidad. Este cine resultó en la representación no sólo de situaciones realistas de una Italia contemporánea a base de un preciso compromiso social y político, sino también en películas filmadas en rodaje y en ambientes populares, con actores no profesionales y la mayoría de las veces hablaban en dialectos regionales en vez de hacerlo en el italiano estándar o “correcto”. Estas películas manifestaban una calidad documental y, según Peter Bondanella, “contenían un mensaje fundamental de solidaridad humana, fomentado por la Resistencia anti-fascista dentro de la cual habían madurado la mayoría de los grandes directores italianos.”⁴

Así mismo, en la literatura los motivos más urgentes que animaban a los escritores italo-neorealistas a escribir, eran la necesidad, la obligación hondamente sentida de representar de manera realista testimonios sobre la reciente guerra, incluso las duras consecuencias que todavía perduraban en el país.⁵ Pero el neorealismo no fue, como muchos creen, un movimiento bien definido, sino un encuentro de diferentes personalidades artísticas que tenían en común varias aspiraciones literarias. Era una tentativa para sustituir viejos materiales narrativos por otros que contenían valores democráticos, sociales e históricos y cuyos temas esenciales eran sin duda la gente y los sucesos de la reciente historia. Así, los obreros, los campesinos, los ciudadanos se presentaban en su lucha por la vida y en el apremiante deseo de mejorar su existencia. Todo esto se tenía que expresar en un idioma nuevo y práctico, ajeno a las tradicionales consideraciones estéticas; un lenguaje similar a la lengua hablada o coloquial y, en algunos casos, puro dialecto como el napolitano o el romano. Considerando que el idioma italiano aún

³ El film de Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (1945) fue definido como film emblemático del neorealismo cinematográfico italiano.

⁴ Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present* (New York: Continuum Publishing Co., 1983), p. 66.

⁵ Según Gilberto Finzi,

Nessuno scrittore italiano degli anni fra il '45 e il '60 può eludere il tema ambiguo del cosiddetto “realismo”: generiche connotazioni del termine sono sia “l'impegno” politico diretto, sia quella che oggi più esattamente diremmo “funzione civile dell'arte / letteratura”, sia una (inaccettabile) pregiudiziale di linguaggio aperto alla più larga comunicazione.

Gilberto Finzi, “Itinerario di Salvatore Quasimodo”, en Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, pp. XXXVIII-XXXIX.

hoy en día es bastante barroco y ofrece una gran diferencia entre lo hablado y lo escrito, el propósito lingüístico de estos jóvenes autores era bastante atrevido.

En un ensayo muy importante e informativo, escrito como prefacio a *Il sentiero dei nidi di ragno* (edición del 1964), se ve claramente la irresolución de Calvino en cuanto a una precisa definición del neorealismo italiano:

L'essere usciti da un'esperienza — guerra, guerra civile — che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico.... La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persona... ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano accorse.... Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima storia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica.... Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità del contenuti, non era lì la molla; al contrario, mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora.... Sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto.... Il "neorealismo" non fu una scuola... fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche —o specialmente— delle Italie fino allora più inedite per la letteratura.⁶

En fin, el neorealismo no tuvo limitaciones formales, estructurales, ni temáticas para los escritores cuyo máximo interés era documentar sobre las maldades del fascismo y la pasada conflagración que casi había destruido su patria. Lo que *fue común* a todos los neorealistas italianos, no sólo fue una fuerte antipatía y repugnancia en contra de la ausencia de todo contenido moral prevalente en la cultura fascista y en su retórica altisonante y propagandística, sino encima de todo un deseo ardiente y compulsivo de contar sus experiencias bajo la tiranía del fascismo y de promover objetivamente la idea de una sociedad reformada y mejor, haciendo todo esto en un idioma claro, simple, sin tener en cuenta normas estéticas ni literarias.⁷

⁶ "Prefazione," en Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Garzanti, 1987), pp. 7-9.

⁷ Rosengarden prefiere el término "The Italian Resistance Novel" [Novela italiana de la Resistencia] para agrupar a los autores que escribieron sobre la resistencia

Durante la última etapa del llamado “período socio-neorealista” después del cual se dio éxito a su primera novela *Il sentiero del nido di ragno* (1947), del volumen de cuentos publicados bajo el título *Ultimo viene il corvo*, y de la segunda novela *Il visconte dimezzato* (1952), obra sumamente fantástica, Italo Calvino escribió otra novella —o novela corta— titulada *I giovani del Po*, que salió por entregas en las páginas de la revista izquierdista *Officina* en 1957-58.⁸ Esta publicación bimestral, dirigida por Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, y Roberto Roversi,⁹ se inspiraba en los ideales de Antonio Gramsci y manifestaba un marcado descontento hacia la política extremadamente cautelosa y oportunista del Partido Comunista Italiano. La fundación de *Officina* fue motivada por una necesidad de ir más allá de la forma esquemática en la cual el Partido Comunista enfocaba la literatura, modo resultante de la guerra fría. Se buscaba promover, estimular la dialéctica entre política y arte; igualmente, el intento de *Officina* era superar los límites del neorealismo que se hallaba en un callejón sin salida. Además, intentaba eliminar el hermetismo en la poesía llegando a una nueva definición ideológica de la misma. Es decir, la revista se proponía la tarea de aclarar y entender mejor la correlación entre la ética y la política en la literatura italiana. En la “Nota introduttiva” que acompañó la primera entrega de *I giovani del Po*, Calvino anotó: “*Officina* si rivolge a chi ha interesse alla letteratura come ricerca e problema”.¹⁰

Los primeros borradores de *I giovani del Po* se remontan a los años 1947-1948. La novela fue terminada entre 1950 y 1951. Pero insatisfecho con este trabajo, Calvino rechazó la publicación de la novela como libro, escribiendo en la “Nota introduttiva” que durante su composición,

Miravo a dare un'immagine di integrazione umana; invece mi venne un libro insolitamente grigio, in cui la pienezza cella vita, benché

contra el fascismo y el nazismo desde puntos de vista y métodos diferentes, y quienes trabajaron independientemente. Cf. Frank Rosengarden, “The Italian Resistance Novel (1945-1962)” en *From Verismo to Experimentalism* ed. Sergio Pacifici (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 212-16.

⁸ La obra apareció en *Officina*, Bologna, números 8 (febrero 1957), 9-10 (junio 1957), 11 (noviembre 1957), y 12 (abril 1958).

⁹ No es necesario indicar quién fue Pasolini (1922-75). Leonetti (1924) es el autor de *La cantica* (poemas, 1959) y *Un lavoro mentare* (novela-ensayo, 1976); Roberto Roversi (1923), es el autor de *Dopo Campofornio* (poemas, 1962), *Registrazione d'eventi* (novela, 1964), y de *Unterdendlinde* (drama, 1965). Es interesante notar que los tres escritores son casi coetáneos de Calvino.

¹⁰ Italo Calvino, “Nota Introduttiva,” *I giovani del Po*, en *Officina*, n. 8 (febrero 1957), p. 331.

molto se ne parli, si sente poco: perciò non ho mai voluto pubblicarlo in volumen.¹¹

Concordando con las observaciones en su mayor parte negativas de Dario Puccini sobre *I giovani del Po*, Calvino contesta in una carta (17 marzo 1954):

Caro Dario, concordo sul tuo giudizio sui *Giovani del Po*. O meglio con le critiche, perchè anche su quel po' di positivo che tu ci hai trovato (la scrittura, il fiume e il personaggio di Nino) io ho forti riserve. È tutta una cosa di "testa", fredda, costretta in simboli inadeguati. È un saggio su una problematica che riconosco come mia, ma espressa in formule narrative che non sono mie, e in cui mi muovo a disagio.¹²

Sin duda es verdad aquello de lo cual Calvino se lamenta. Efectivamente, el personaje revela muy pocos sentimientos y éstos son por su amigo Nanin con el cual creció en un pueblo de Liguria. La familia de Nino está completamente ausente de su vida, y ni se menciona, cosa bastante rara en la sociedad italiana. Tampoco resultan claros sus sentimientos por Giovanna de la cual no sabemos mucho. ¿La quiere porque es joven, voluble, diferente, rica, elusiva, y rebelde? ¿O la quiere porque ella osa oponerse a su familia y a los compañeros fascistas (quienes la han hecho "madrina della legione degli arditi"), frecuentando la compañía de un obrero militante ("gli operai sono rossi e sabotatori"),¹³ como había hecho antes con Ruben, un amigo judío?

E raccontò che l'avevano appena fatta madrina della legione, e a lei piaceva Ruben, che era un altro della loro scuola. Ma Ruben era svizzero e ebreo, e loro non l'avevano voluto nella legione, e le

¹¹ "Ibid. A pesar de esta reservación que sentía Calvino, la obra fue publicada recientemente en Italo Calvino, *Romanzi e racconti*. ed. Claudio Milanini (Milano: Mondadori, 1994), Vol. III [I Meridiani], pp. 1011-1126.

¹² Italo Calvino, *I libri degli altri: lettere, 1947-1981*, ed. Giovanni Tesio (Torino: Einaudi, 1991), p. 128. Sigue la carta de Puccini (24 febrero 1954):

Un bel racconto, con parti risolte tanto quanto il *Sentiero* e più scritte, più belle del *Sentiero*. Sai a che cosa mi riferisco: al fiume e a tutto lo sviluppo del personaggio Nino. Se non fosse rimasto un po' a trasto (un personaggio da far muovere e vivere come Nanin non si può rendere in forma di personaggio-eco, con solo quel vago mito della natura) felice sarebbe stato anche il rapporto Nanin-Nino. Così le discussioni e la vita di fabbrica: mi pare che non sono abbastanza date attraverso gli uomini; o meglio, gli uomini non hanno che una sola dimensione (tranne Bodrero, forse, e Bastia). Letterariamente riuscita, sebbene su una linea paveseana, mi sembra l'atmosfera "deformata" intorno a Giovanna: la casa, i fascisti Chillo e quell'altro, ecc. Non mi convince tuttavia più che come atmosfera: e alla fine si vede che Giovanna (che pure è di carne e ossa) era un po' "pretexto", simbolo narrato in modi realistici [*Ibid.*, p. 129].

¹³ I. Calvino, *Officina*, n. 11 (noviembre 1957), p. 471.

avevano detto che non andava bene che la madrina della lesione patriottica se l'intendesse con lui. Così erano cominciate le scene e i dispetti e le rappresaglie. E poi Ruben era partito....¹⁴

Claramente un *Bildungsroman* —o novela de formación— la obra es también una novela epistolar colocada en el período neorealista, donde la voz narrativa predominante es un “yo” que alterna con un “él”. Calvino sigue más o menos ciertas características temáticas, típicas del *Bildungsroman*, que se podrían resumir como sigue: “el héroe rechaza las restricciones de su hogar y ambiente, se pone a viajar por el mundo, encuentra guías que representan diferentes opiniones sobre la vida, y sufre muchos reveses antes de escoger la justa filosofía, una esposa conveniente y una carrera.”¹⁵ La trama se desenvuelve bajo un intercambio epistolar entre el protagonista Nino y su amigo Nanin que se ha quedado en un pequeño pueblo de Liguria donde ambos nacieron. Nino ha ido a Turín, en busca de trabajo a una fábrica. Él considera que esta experiencia le pondrá en contacto con las fuerzas que llevarían a cabo los cambios sociales. Halla trabajo como obrero y con el tiempo toma parte en la lucha de clase sindicalista con la esperanza de poder alcanzar los ideales y sueños de la Italia de la posguerra. Conoce a Giovanna, rica estudiante mimada y rebelde, y a sus amigos parásitos, burgueses y sádicos. Se enamora de ella y en su compañía descubre a Turín, y el río Po lleno de barcas. A causa de la diferencia social entre los dos —los amigos fascistas son celosos y se ofenden por el compromiso de Giovanna con un proletario— Nino, con su deber de obrero militante y anticapitalista, tiene que acomodar su amor por la joven, cuya familia es muy anticomunista.

Además, Nino vive atormentado por la necesidad de mantener contacto con la naturaleza, lo cual hace imposible su triste vida en una ciudad industrial. Desconcertado sobre sus propias ideas políticas, Nino quiere aclararlas, y la acción de escribir las cartas al amigo se lo permite. En la fábrica consigue cierta notoriedad entre sus compañeros, quienes lo admiran más por su carácter honesto que por sus ideas sociopolíticas. A la larga, su lealtad a la lucha le ayuda a vencer sus sentimientos hacia Giovanna, y la relación entre los dos fracasa. Durante una disputa sindicalista dirigida por Nino, Giovanna muere accidentalmente en un incidente e irónicamente su muerte resulta indirectamente en una feliz resolución de la huelga.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Barbara A. White, *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985), p. 3.

A pesar de esto, y a diferencia de la posición de Calvino en *Il sentiero del nido di ragno*, Nino sigue como héroe positivo, como exigía en aquel tiempo la doctrina del Partido Comunista Italiano.

I giovani del Po es claramente obra autobiográfica porque paralela las experiencias personales de Calvino cuando, acabados los estudios universitarios, deja a San Remo y comienza a trabajar en la casa editorial Einaudi de Tunn.¹⁶ Al emprender la escritura de la novela, Calvino ya está envuelto con el Partido Comunista, ya miembro colaborador de publicaciones de izquierda, como por ejemplo *L'Unità* y *Il Politecnico*. Por esta razón, como era de esperarse, además de la fuerte nostalgia por la idílica San Remo por parte del protagonista, la novela trata también de su participación política en la ciudad, de sus dudas y busca de identidad y de su ansia existencialista por las promesas incumplidas del movimiento de la Resistencia. Esto lo describe muy bien Nino en una carta a su amigo:

 Tu forse hai più preoccupazioni di me, ma vivi meglio. Io non riesco ad avere una vita che non sia fatta a pezzi: al paese mi mancava la classe operaia, qui mi manca il mare e il bosco; con la ragazza mi mancano quei rapporti ragionati, esatti che ho coi compagni; coi compagni mi manca quel restare ogni tanto a bocca aperta come con la ragazza.¹⁷

Como gran parte de la novela está en primera persona, el lenguaje es bastante similar al italiano coloquial y muchas veces no presta atención a las estructuras gramaticales “correctas”. Antes de escribir esta novela, Calvino, como ya se ha indicado, había expresado con bastante frecuencia en artículos y en ensayos sus preocupaciones y experiencias en la ciudad, en medio de la civilización industrial, de los obreros y además,

 insieme quella parte della realtà e dei miei interessi (da cui invece m'è sempre stato più facile trarre simboli narrativi) che è natura, avventura, ardua ricerca d'una felicità naturale oggi.¹⁸

A pesar de todo, cuando intentó expresar en forma narrativa estas preocupaciones e inquietudes quedó completamente insatisfecho con *I giovani del Po* porque pensaba que había producido “un

¹⁶ Usualmente Calvino y su narrador son la misma persona. Cf. Giovanni Falaschi, “Ritratti critici di contemporanei: Italo Calvino”, en *Belfagor*, 27 (1972), p. 547; también Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, ed. rev. (Milano: Mursia, 1985), p. 84.

¹⁷ *Officina*, n. 12 (abril 1958), p. 548.

¹⁸ *Officina*, n. 8 (febrero 1957), p. 331.

grottesco piuttosto pasticciato”.¹⁹ Por lo visto, Calvino no se equivocaba en esta autocrítica de su obra. Pero, como ya se ha notado, el valor de esta novela radica en ser “documento de los esfuerzos de Calvino, entre 1950 y 1951, para hallar una apropiada secuencia” a su primera novela.²⁰ La artificialidad y el fracaso de *I giovani del Po* son bien resumidos por Cristina Benussi. Ella revela cómo a Calvino le faltaba un buen entendimiento de la difícil situación de los trabajadores; que su disfraz como el obrero Nino se deshace casi en seguida, “perché lavorare all’Einaudi o alla Fiat non era, non é, la stessa cosa”.²¹ Sea como fuere, después que Nino ha llegado a ser uno de los pequeños dirigentes de su sindicato, formula teorías sobre el papel del obrero en el contexto de un esquema más amplio de problemas mundiales.

Sento che la storia del mondo, dipende anche da quel che faccio io. Molto alla lunga, si capisce: però un po’ dipende. E allora vedi che non ho per la testa solo quella ragazza. Ho per la testa moltissime cose, e anche lei, in mezzo a queste cose mondiali; e ci sta benissimo. Alle volte, non dico di no, sembra anche a me che ci sia una contraddizione, e che io deva scegliere tra lei e il resto. ma è un modo sbagliato di porre il problema. Un modo sbagliato, ti assicuro.²²

El traslado de Nino a la ciudad y al mundo de la clase obrera, de la industria, de la política militante, sus encuentros con todo tipo de gente, ocupan la parte central de la novela de Calvino. La decisión que toma el protagonista de venir a la ciudad para entender bien quién es, es parcialmente opacada al enamorarse de Giovanna. A pesar de su propósito de descubrir señales sobre el sentido de su vida, sus experiencias en la ciudad le apartan aún más de la meta de alcanzar su propia personalidad. Las condiciones urbanas, la corrupción y los engaños inherentes al ambiente urbano, contrastan agudamente con la armonía que había gozado en los ambientes naturales donde había crecido —un pueblo en la costa ligur. El tránsito de Nino de su casa a la ciudad nos recuerda el tema recurrente en el tradicional *Bildungsroman*, en el cual la ciudad frecuentemente representa para el iniciado una fuente de corrupción. Sin embargo, no obstante la promesa de ilimitadas y nuevas posibilidades, muchas veces el protagonista se queda más desencantado de la ciudad que de sus experiencias anteriores.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ J.R. Woodhouse, *Italo Calvino: A Reappraisal and an Appreciation of the Trilogy* (Hull: University of Hull, 1968), p. 91.

²¹ Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino* (Roma-Bari: Laterza, 1989), p. 24.

²² *Officina*, nos. 9-10, (June 1957), 407.

Ernesto Ferrero, quien por muchos años había trabajado en la Einaudi y mantenido allí relación estrecha con el autor, observa que las preocupaciones de Nino y sus ideas representan el núcleo de los principios éticos y de la metodología de Calvino, como hombre y como escritor. Es decir, encontramos la absoluta convicción de que el mundo puede cambiar sólo mediante la colaboración de muchos; y al mismo tiempo, el conocimiento de que una leve brisa puede dar al traste con cualquier proyecto. Y los inevitables contratiempos y ulteriores tentativas para superarlos, representan una estoica y desesperada oportunidad para el hombre del siglo XX.²³

Desde el punto de vista de la estructura y del tema Calvino, sin duda se sentía tentado a imitar dos géneros literarios al mismo tiempo: la novela epistolar y el *Bildungsroman*. En cuanto al primero, probablemente se inspiró en las *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo, y también en las *Lettere dal carcere* de Gramsci publicadas en 1947. En Calvino y en Foscolo hay una correspondencia entre lo erótico y los elementos político-patrióticos; se encuentra también cierto parecido en la presentación estructural de las cartas. En Foscolo todas las cartas son dirigidas a una sola persona, Lorenzo, el amigo de Ortiz; mientras que en la obra de Calvino hay cartas escritas a Nino y por Nino a su amigo Nanin, y también a Giovanna, la “amiga” de Nino y por ella. Algunas tarjetas postales son incluidas en el epistolario. El parecido más evidente entre las dos novelas está en los segmentos explicativos que siguen a cada carta de Nino. Típicamente, una carta empieza en primera persona, y después de dos o tres líneas cambia a largos trozos en tercera persona. Esta técnica nos recuerda la del teatro donde el personaje se adelanta hacia el público y le habla directamente —tal como el coro en la tragedia clásica. En la parte final de la carta, al despedirse, el narrador calviniano cambia de nuevo a la primera persona. Podemos recordar que en las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, además de las cartas, hay también largos trozos aclaratorios dirigidos al lector.

De este modo, en ambos casos, la narración no es comunicada completamente por medio de un intercambio de cartas; igualmente, el lector y el destinatario de las cartas se convierten en caja de resonancia, en un punto de referencia, y en un símbolo de tranquilidad. Nanin, que se ha quedado en su pueblo natal, representa para Calvino el hombre natural que evita la ciudad y todos sus problemas y está resuelto a quedarse en su *locus amoenus* compuesto de

²³ Ernesto Ferrero, “Edizioni Calvino,” *L'Espresso*, 37, n. 20 (mayo 19, 1991), pp. 108-09.

bosques y de mar. Igualmente, el género epistolar tiene el mérito de permitir al joven escritor epistolar la oportunidad de presentar sus sentimientos y reacciones sin la intervención de un autor formal. Este es un recurso de verosimilitud que crea, al mismo tiempo, una sensación de inmediatez en las acciones. Todo esto pone a Calvino en condición de presentar más de un punto de vista sobre un mismo acontecimiento. Por consiguiente, el lector se acerca más a la acción del texto. Por último, otra gran diferencia entre Calvino y Foscolo es que en *I giovani del Po* hay un claro y preciso argumento, una historia que se cuenta. Este no es el caso en las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

En cuanto al otro género literario, el *Bildungsroman*, ya evidente en el título *I giovani del Po*, en un ensayo escrito en 1955, "Il midollo del leone", Calvino se refiere a esa obra hablando de los personajes típicos de la literatura italiana de la época:

La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale. I tentativi di Bildungsroman politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato, che s'affollarono nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo.²⁴

El *Bildungsroman* es la forma literaria utilizada tradicionalmente para representar el proceso de auto-desarrollo de un individuo. La terminología literaria alemana distingue entre el *Bildungsroman* y sus variantes, el *Entwicklungsroman* y el *Erziehungsroman*; el *Entwicklungsroman*, la novela de desarrollo, es el término más general y sugiere cualquier crecimiento o desarrollo por parte del protagonista, sin indicar ninguna ambición particular. A diferencia de esto, el *Bildungsroman* representa el desarrollo hacia un *Bildungsideal* determinado, es decir el desarrollo de una personalidad completa y armoniosa, resultante de interacciones sociales y culturales. En inglés y en los demás idiomas, estos términos han llegado a ser sinónimos y son empleados sin la distinción original del alemán.

El término comprensivo *Bildungsroman* explica el proceso de aprendizaje del personaje desde su adolescencia e inocencia hasta la madurez y la experiencia. Es una historia de despertar y desarrollo

²⁴ I. Calvino, "Il midollo del leone," en *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1980), p. 6.

(evolución) que señala cada tipo de despertar social y espiritual. Usualmente es una novela que narra las experiencias de un protagonista joven y sensible mientras que éste intenta aprender y entender la esencia, el carácter (la naturaleza) del mundo, descubrir su propósito y disposición, adquirir una filosofía de vida y la capacidad de vivir. Frecuentemente este género de novela incluye elementos autobiográficos. Se conocen muy bien *David Copperfield* de Dickens —el cuento de un joven huérfano que mientras crece en un ambiente lleno de indiferencia descubre la vida y el amor—; del mismo autor, *Great Expectations*, obra en la cual se examina uno de los más graves problemas de la sociedad moderna: el de la identidad. Otros ejemplos clásicos de *Bildungsroman* son *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce,²⁵ donde Stephen Dedalus intenta evadirse de las exigencias de su ambiente opresivo y *Der Zauberberg*, de Thomas Mann —una parodia irónica del *Bildungsroman*.²⁶ Entre los autores españoles, deben señalarse en este género literario *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín y *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* de Pío Baroja y las novelas picarescas.²⁷ Sin embargo, no se debe olvidar el *Bildungsroman* “par excellence” *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, el prototipo de este género literario, en el cual, como en la novela de Calvino, “un joven héroe se descubre a sí mismo y encuentra su papel en la sociedad experimentando el amor, la amistad, y la dura realidad de la vida”.²⁸ Sin embargo, en Calvino falta el temperamento artístico que se adapte con las exigencias sociales de su época. A propósito, en *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe, se ve la convergencia del prototipo del *Bildungsroman* y el ejemplo clásico de la novela epistolar. Esta convergencia es también bastante obvia en *I giovani del po*.²⁹

²⁵ Es interesante notar que como en el caso de *I giovani del Po*, las obras citadas de Dickens y Joyce fueron originalmente impresas por entregas.

²⁶ Por un estudio extenso sobre Mann, cf. Jurgen Scharfshwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman: Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition* (Stuttgart: Kohlhammer, 1967).

²⁷ Cf. Evelyn Neufelde, *The historical progression from the picaresque novel to the Bildungsroman as shown in El Buscón, Gil Blas, Tom Jones and Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1978) [Tesis Doctoral].

²⁸ Wilhelm Dilthey, “The Transformation of *Bildung* from an Image to an Ideal,” in *Monatshefte* 70, n. 4 (1978), p. 399.

²⁹ Para un excelente análisis comparativo del *Bildungsroman* en la cultura europea, cf. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano: Garzanti, 1986) y Mariolina Bertini, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione* (Napoli: Liguori, 1985).

En el caso del protagonista calviniano no se subrayan sólo las influencias socio-ambientales en su rito de pasaje, sino también el aspecto confesional de la obra, porque se le concede mucha importancia a la reexaminación del pasado a través del recuerdo de experiencias anteriores para llegar así al entendimiento de sí mismo. El énfasis está en la educación del “yo” de Nino, resultante de la interacción entre el “yo” y el mundo, o sea, la vida en un ambiente urbano e industrial en una época de evolución política y social.

El *Bildungsroman* termina típicamente en una nota positiva ya que la conclusión consiste en un nuevo comienzo para el protagonista quien, habiendo alcanzado un grado de confianza en sí mismo y cierta individualidad, está ahora dispuesto para aprovecharse del *Bildugs*, proceso para determinar el desarrollo de su vida conforme a una nueva conciencia y deseo de una auténtica y completa realización de su potencialidad. Pero no obstante esto, en la resolución de la narrativa la nota positiva es mitigada en parte por la resignación, la renuncia, y los problemas futuros que el individuo tiene que enfrentar. Eso lo vemos en la última carta en *I giovani del Po*:

Caro Nanin, lo sciopero è vinto ma continua a piovere. Si lavora, e l'estate è lontana, ormai. M'è costato caro, uscirne. Era la prima che passavo qui: m'aveva dato un po' alla testa. Poi quel giorno di pioggia: un brutto modo per guarire dalla sbornia. Chissà ora l'autunno. Penso che i mesi freddi siano i più intonati ai tempi che dovremo attraversare. Io le busse che ho preso, spero m'abbiano fatto più robusto. Non tanto cambiato: solo più robusto; cambiare in fondo non vorrei.³⁰

En el *Bildungsroman* tradicional el proceso de evolución del héroe termina generalmente en una adaptación (acomodación) al orden social: el protagonista llega a ser un *burgher* con valores burgueses; conquista a su dama, se casa con una conformista común; y según el filósofo Hegel,³¹ citado por Margaret Scholl, el típico protagonista intercambia su optimismo juvenil por la resignación convencional; además, sostiene Scholl, las tensiones entre el individuo y la sociedad, entre sus necesidades interiores y expectativas externas, se resuelven por medio del conformismo y del reconocimiento de “la validez del orden establecido”.³² Así mismo vemos en la novela de Calvino que en el proceso de formación del protagonista, no obstante su idealismo político-social, él se queda hinchado de

³⁰ *Officina*, n. 12, (abril 1958), p. 552.

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Sämtliche Werke* (Stuttgart: Frommanns, 1928).

³² Margaret Scholl, *The Bildungsroman of the Age of Goethe* (Frankfurt: Peter Lang, 1976), p. 7.

un escepticismo que, según Kontje, es característico del *Bildungsroman* en los siglos diecinueve y veinte.³³

Es curioso y significativo que en los años cincuenta Calvino empleara dos géneros literarios muy populares en el siglo precedente y nuevamente restablecidos en la primera parte del siglo XX. Lo que nos maravilla en particular es la determinación del autor de emplear lo que él llama “bildung-roman político”, a pesar de la incapacidad de este género de “rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore del protagonisti né quello épico e collettivo del popolo” —como él mismo admite en su ensayo “Il midollo del leone” escrito cuando trabajaba en *I giovani del Po*.³⁴ Calvino, en efecto, nos informa en 1955 que el *Bildungsroman* era el mejor recurso para presentar “la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale” y además “la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza”.³⁵ Sin embargo, Nino, el “protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato”, no es el primer personaje de Calvino que pasa a través de un *Bildung*, proceso de formación, porque en efecto, Pin, el héroe de su primera novela *Il sentiero dei nidi di ragno*, es un protagonista que sufre muchas experiencias de formación típicas de este género narrativo.³⁶ La diferencia es que Pin es muy joven y su edad excluye la posibilidad de una formación más completa y profunda en el contexto sociopolítico. Sin embargo, por medio de Pin el lector se da cuenta de cambios históricos en la sociedad italiana. Mikhail Bakhtin señala dos aspectos del *Bildungsroman* que son distintos de las novelas antecedentes: en primer lugar, la novela presenta un personaje durante su proceso de evolución —formación— y en segundo lugar, a través del personaje en evolución vemos cambios históricos.³⁷ Como

³³ Todd Kontje, *The German Bildungsroman: History of a National Genre* (Columbia, S.C.: Camden House, 1993), pp. 85-86. [Studies in German Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective]. Obra muy interesante no sólo en cuanto a la literatura alemana, sino a la europea.

³⁴ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 6. También Jacobs nota que el *Bildungsroman* en general es un “género incumplido.” Cf. Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder* (Munich: Fink, 1972).

³⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 6. Calvino escribe esto a pesar de lo que había escrito en una carta (15 mayo 1951) en la cual comenta sobre un manuscrito de Antonio Guerra [“Luciano in Calabria”]: “Certo, io non ne sono il lettore ideale, in quanto animato da vecchie ostilità preconcepite, sia per i romanzi diaristici, sia per i *Bildungsroman*, ecc.” I. Calvino, *I libri degli altri*, p. 43.

³⁶ Cf. Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

³⁷ Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern Vern W.

explica Foucault, el *Bildungsroman* nació durante una era que asistió a la “mutación del orden en historia”.³⁸ Franco Moretti sostiene que el *Bildungsroman* surgió como reacción a las condiciones complicadas y confusas de la época, a los cambios históricos de Europa al final del siglo XIX. El joven protagonista, nacido durante la decadencia de una sociedad tradicional, llegó a ser en la cultura occidental la figura más importante para representar la modernidad, o modernismo como se dice hoy. Este joven no podía formarse ya en el mundo firme y equilibrado de sus padres, sino que reflejaba no sólo las incertidumbres, las frustraciones de su época, sino que servía también para entender los acontecimientos que lo produjeron a él y ante los cuales él estaba reaccionando.³⁹ A mi juicio, las observaciones de Bakhtin, Foucault, y Moretti —precisamente el caso del protagonista calviniano que se desarrolla en la posguerra italiana, durante la guerra fría— nos ayudan a explicar posiblemente el motivo por el cual Calvino al mismo tiempo que estaba siguiendo las convenciones del neorealismo italiano, se aventuró a emplear normas literarias ya pasadas de moda.

En nuestra época el proceso de desarrollo del individuo es definido siempre más por la desilusión y la confrontación con un mundo hostil, adverso. La posibilidad de alcanzar un “yo” armónico y coherente con el contexto social es cosa problemática. Por lo tanto, las ansias de la vida moderna se reflejan en el final de *I giovani del Po*, en una resolución donde la integración socio-política es solamente posible por medio de un compromiso. En efecto, las últimas palabras que Nino escribe a su amigo Nanin, quien todavía vive en su *locus amoenus* sin darse cuenta que el mundo ha cambiado, son:

Adesso il mare volta al brutto anche da voi, del resto. E tu lasci la lenza a vai via con la doppietta. Hai questo sfogo di prendertela coi merli e con le lepri; però lo sal, che è tutto un vivere insensato. *L'estate è finita anche per te* [El subrayado es mío].⁴⁰

Para terminar, no obstante las dudas de Calvino sobre la calidad artística de *I giovani del Po* manifiestas en la carta escrita a Darío Puccini en 1954,⁴¹ el hecho es que el talento del futuro insigne escritor, maestro de la alegoría, la fantasía y destinado a tener mucho

McGee, eds. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austen: University of Texas Press, 1986), pp. 10-59.

³⁸ Todd Kontje, p. 111.

³⁹ Franco Moretti, p. 5.

⁴⁰ *Officina*, n. 12, (April 1958), p. 552.

⁴¹ Véase nota 12.

éxito, ya se manifestaban claramente en esta obra juvenil. A pesar de su autocrítica bastante severa, él llevó a cabo más de lo que pensaba, tanto artística como temática como estructuralmente. Él reveló sus dotes inventivas como innovador en el campo literario italiano y mundial no sólo desde el punto de vista artístico sino también reveló la dimensión ético-política de sus escritos durante los años cincuenta. Desde el principio y hasta el fin de esta nueva y problemática tarea literaria, Calvino estaba bien enterado de la dificultad en poner el trabajo industrial al centro de una obra literaria, es decir escribir un “romanzo di fabbrica”, como lo expresa bien en 1950 en una carta a Silvio Micheli, escritor que también había emprendido esto con su novela *Tutta la verità*:

Credo che il tentativo non sia riuscito, ma d'altra parte non conosco nulla di questo genere che sia completamente riuscito e non so davvero se si possa farlo: ho idee piuttosto vaghe sull'argomento. A ogni modo è uno sforzo nuovo e di cui va tenuto conto.⁴²

Beno Weiss
The Pennsylvania State University

⁴² Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 27. La fecha de la carta es 14 julio 1950.

EL ESCENARIO NATURAL PRIMER FACTOR DE LA SINGULARIZACIÓN NARRATIVA LATINOAMERICANA

Luis López Álvarez

Al hablar, en las postrimerías del siglo XX, de escenario natural en la narrativa latinoamericana hemos de considerar, no sólo el paisaje, sino los elementos y fuerzas, visibles e invisibles, que actúan sobre él. En esa perspectiva, el concepto de escenario natural se acerca más al de espacio o medio natural, incluyendo fauna y flora y el resto de los factores interactuantes que engloba la actual noción científica de biosfera.

Celajes y horizontes, ríos y lagos, subterráneos y valles, llanuras y montañas, acantilados y desfiladeros, fauna y flora, conforman —junto con las fuerzas que los acompañan, recorren, o atraviesan— los espacios que condicionan la existencia de los hombres, influyen en sus comportamientos, nutren sus deseos, y alientan sus esperanzas.

En esta línea cabe resaltar la singularidad del escenario natural en que se desarrolla tradicionalmente la acción de los personajes de la narrativa latinoamericana. Su influencia sobre ellos genera ambientes específicos cuya traslación literaria obliga a multiplicar los meandros del discurso narrativo y lleva en ocasiones a confundir las fronteras entre realidad y ficción.

Ya en tiempos de la Conquista, a medida que los españoles se internan por tierras americanas, aumenta su asombro ante una naturaleza diferente a la de su tierra natal: distintos paisajes, distintas plantas, distintos animales. El deseo de comunicar la existencia de una nueva realidad obliga a los cronistas a minuciosas descripciones con frecuente recurso a analogías ingeniosas y hasta poéticas, pero que les abocan a “esas contorsiones topológicas que se requieren para describir el Nuevo Mundo como un collage de piezas del Viejo”.¹

¹ González Echevarría, Roberto, “Redescubrimiento del mundo perdido: El

Llegados a las islas Hispaniola o de Cuba, o desembarcados en tierras del Istmo, o de la costa mexicana, los españoles comparan insensiblemente lo que ven con lo que dejaron de ver en Castilla, Extremadura, y Andalucía. En las páginas del diario de Colón, aparecen ya las primeras comparaciones con el clima y la vegetación de Castilla o Andalucía; Hernán Cortés, en sus descripciones de Tenocxtitlán, establece un parangón con la Salamanca que frecuentara en sus años de estudiante; y Bernal Díaz del Castillo, frente al mercado de Tlatelolco, recuerda el esplendor que tuviera el de su ciudad natal —Medina del Campo— antes de que resultara destruida a consecuencia de la guerra de las Comunidades, de igual manera que la ciudad de Cholula le hace evocar el Valladolid de Castilla la Vieja. De esta manera los cronistas definen cada nueva realidad por comparación con las ya conocidas. Procedimiento valedero sin duda mientras se trata de comparar determinadas plantas, animales, o paisajes. Pero a medida que los cronistas se ven confrontados con las selvas tropicales de Centroamérica, las rudas circunstancias del altiplano andino, o la extensión ilimitada de las pampas de Sudamérica, van a reemplazar referencias españolas por las primeras referencias americanas, sin que éstas le basten para su propósito. Buscan siempre semejanzas entre lo que ven en el Continente y lo que vieran en las islas del Caribe, entre lo que contemplan en el llano y lo que conocieran en el altiplano. Así se libran a un ingente esfuerzo de atestados, continuamente rebasados por nuevas realidades menos aprehensibles o abarcables. Mas, ni su inicial desconcierto ni sus ulteriores titubeos son de extrañar si se comprueba con Antonio Carreño que: “ni sus experiencias, ni el contorno en que se situaban habían sido previamente descritos. Paisaje, espacio, transcurso temporal, eran categorías que había de observar, fijar y describir en su nuevo contexto”.²

La singularidad de un nuevo escenario narrativo

a) Inmensidad: pampa y llano.

Sarmiento consideraba que la extensión era el “mal” que aquejaba a su país. En descripción extensible a muchas otras regiones

Facundo de Sarmiento”, Revista Iberoamericana, n°143, Pittsburgh, abril-junio 1988, p. 394.

² Carreño, Antonio, “*Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: Una retórica de la crónica colonial”, *Revista Iberoamericana*, n°140, Pittsburgh, julio-septiembre 1987, p. 499.

del Continente, precisaba: “Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo”.³ Ese había de ser el escenario de buena parte de la narrativa latinoamericana, incluida la brasileña, en la que Euclides da Cunha se libra muy pronto en *Os Sertões* a una primera reflexión sobre la influencia del entorno natural que más tarde habrían de ilustrar narradores como José Pereira de Graca Aranha con su obra *Canaán*.

En la literatura europea de ficción, los personajes se hallan fuera de las ciudades en medio de un paisaje en el que las referencias esenciales provienen de la mano del hombre. Jean Giono —que tal vez fuera el novelista francés de este siglo más familiarizado con la naturaleza— nos resume en su novela *Que ma joie demeure* la percepción habitual del entorno natural que suele tener un escritor europeo: “Jourdan mira hacia el bosque. La tarde era todavía clara por ese lado. Más allá de los árboles humeaba la niebla de las llanuras. El sol descendido alumbraba falsos arcos iris, sólo de azul y rojo, pero de un bello arqueado que se entrelazaban como el mimbre al borde de los cestos. Abajo, bajo la bruma y los arcos iris, más allá del bosque, allá abajo en los campos feraces pasaba la carretera hacia Roume, la ciudad, y después el mundo, otras carreteras, ferrocarriles, canales, ríos, ciudades y hombres”.⁴

Descripción en cierto modo comparable a la de Miguel Delibes en los comienzos de su novela *Las ratas*: “Tras la perra, bajo el teso, se abría el mundo”, (...) “Un mundo de surcos pardos, simétricos, alucinantes”. Lo alucinante aquí no se debe a la naturaleza en sí, sino a las huellas dejadas por la acción tenaz de los arados humanos. Luego viene el arroyo —formación natural— tras el que aparece el pueblo. Y no basta con que el autor nos diga que “el pueblo era también pardo como una excrescencia de la propia tierra”, porque a continuación lo relaciona con el resto del mundo al decir que “a cosa de un kilómetro, paralela al riachuelo, blanqueaba la carretera provincial, hollada tan sólo por las caballerías, el Fordson de Don Antero, el Poderoso, y el coche de línea que enlazaba la ciudad con los pueblecitos de la cuenca”.⁵ El autor trata de transmitirnos la

³ Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 56.

⁴ Giono, Jean, *Que ma joie demeure*, ed. Bernard Grasset, col. “Le livre de poche”, n°493, Paris, 1970. p. 95 (Traducción de L.L.A.)

⁵ Delibes, Miguel, *Las ratas*, Destino, Barcelona, 1962, la. ed. p. 13.

impresión de aislamiento, pero sin poder omitir la existencia de otros pueblos algo más allá.

En América Latina no sólo las extensiones son superiores a las de Europa, sino que no se hallan señales humanas a las que aferrarse. Faltan balizas y puentes en los ríos; palomares, molinos y cercados en los campos; ermitas o antenas en lo alto de los montes; tendidos eléctricos a campo traviesa. Las carreteras son escasas y las líneas de ferrocarril lo son aún más. Raras son las señales que, provenientes del hombre, puedan retener la atención del hombre.

Los personajes se ven confrontados directa o indirectamente a la inmensidad y esa “confrontación con la ‘inmensidad’ del espacio, tal como la subrayó Sarmiento, constituye, sin duda alguna, una de las características de la novela latinoamericana”.⁶

Ese factor de inmensidad, señalado anteriormente por Humboldt, aísla en ocasiones a los personajes de la narrativa desvinculándolos de lo real. Cuanto más amplio es lo que ven, más amplio es lo que se imaginan. Su mirada se prolonga por la conciencia de la inmensidad que hay detrás de la realidad contemplada. Sabemos con Rómulo Gallegos que “si en alguna parte es cierto que el hombre es la medida de sí mismo, es en la sabana ilímite, en cuya brava soledad cada cual puede construirse su mundo a sus anchas. Pero la sabana entra en los pueblos y se mete en las casas: en cada llanero, aunque viva en sociedad, hay siempre un hombre aislado en medio del desierto...”.⁷

Por la inmensidad de las pampas, llanos y esteros avanzaban conquistadores e inmigrantes, gauchos y llaneros, siempre más allá de esto o de aquello, pues siempre hay en la geografía americana un “más allá de” como si nunca llegara a tener término, como si el hombre no hubiera de toparse nunca con un límite: “¡De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta! De más lejos que más nunca”, decían los llaneros del Arauca, para quienes, sin embargo, todo está “ahí mismito, detrás de aquella mata”.⁸ Gaston Bachelard, al reflexionar sobre la dialéctica del adentro y del afuera, cita precisamente a Jules Supervielle, poeta franco-uruguayo, quien refería cómo, a causa precisamente de la libertad de sus

⁶ Sharer-Nussberger, Maya, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979, p. 44.

⁷ Gallegos, Rómulo, *Cantaclaro*, Monte Ávila Editores, 3a ed. Caracas, 1979, p. 103.

⁸ Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1973, p. 22.

galopadas por el llano ante un horizonte que retrocedió ilimitadamente, la pampa se había convertido para él en una especie de inmensa prisión.⁹

Alejo Carpentier comprobaba en su día que en esas extensiones de América Latina “la distancia es dura y tantállica por lo mismo que crea imágenes-espejismos que están fuera de los alcances musculares del contemplador. La desproporción es cruel, por cuanto se opone al módulo, a la euritmia pitagórica, a la belleza del número, a la sección de oro”.¹⁰ O como dice Iber Verdugo a propósito de la novelística de Asturias: “La presencia activa del paisaje penetra en los sentidos del hombre actual(...). El paisaje saca de juicio la conciencia racional y la precipita en las imágenes del sueño”,¹¹ „ dicho con palabras de Rómulo Gallegos: “El Llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre”.¹²

b) La selva

Mas si el llano luminoso y abierto enloquece ¿qué no será de la selva oscura y enmarañada? Gilberto Freyre recuerda que “tiempo hubo en que, en Europa, quien dijese ‘América’ decía como Chateaubriand ‘Selva’. No sólo la América tropical significaba selva para el europeo: a la simple mención del nombre América, el individuo civilizado de Francia o de Inglaterra, de Iberia o de Italia, de Alemania o de Escandinavia, era en la selva en lo que pensaba inmediatamente...”.¹³ La selva que en *Los Pasos Perdidos* hace que se pierda “la noción de verticalidad dentro de una desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo”.¹⁴ La selva que en *La Vorágine* “trastorna al hombre, desarrollándose los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espinoso, y la codicia quema como fiebre”.¹⁵ La selva de Canaima, ya que “el horror de la selva, como Gallegos lo describe, domina la vida de todos aquellos que viven en contacto

⁹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 9ème édition, Paris, 1978.

Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 12.

¹¹ Verdugo, Iber, *El carácter de la novelística hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, Editorial Universitaria, Ciudad de Guatemala, 1968, p. 268.

¹² Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, p. 58.

¹³ Freyre, Gilberto, “Selva y Cultura”, *Cuadernos*, París, Congreso por la Libertad de la Cultura, julio-agosto, 1956, p. 37.

¹⁴ Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Alfaguara, Madrid, 1981, p. 196.

¹⁵ Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 150.

con ella”.¹⁶ La singularidad de la naturaleza americana lleva a la apreciación europea de una “naturaleza exuberante, desordenadamente barroca, incivil. Antieuropea. Anticristiana. Extrahistórica. O, tal vez, para algunos, infrahistórica”.¹⁷

Estas descripciones que reflejan el carácter salvaje del llano como de la selva, han de recordarse para compararlas con la truculencia paisajista que el novelista español Miró quiere imprimir a un pasaje de su obra *Las cerezas del cementerio* al relatarnos la excursión de un fogoso personaje llamado Félix, hacia las cumbres: “A la izquierda del camino subía la sierra hosca y siniestra; al otro lado estaba el abismo, un infinito pavoroso del que surgían peñascales que negreaban espesamente sobre la negrura”. El personaje avanza de esta suerte entre precipicios y “aves agoreras”, pero, — prosigue el autor— “traspuesta una cumbre hallóse Félix en un llano y más sierras anchas, ondulantes sobre la claror del alba, se abrazaban remotamente. El sendero no estaba hendido en el roquedal; era blando, terrizo, fresco, y pasaba entre bancales paniegos, verdes y ruidosos del airecito del amanecer. Surgían de los sembrados las alondras y desde el cielo desgranaban su cantiga”.¹⁸ O sea, que bastó con que el protagonista prosiguiera su camino para que la naturaleza perdiera su carácter amenazante. Félix hubiese podido decir entonces con José, personaje de la obra de Pío Baroja *Los amores tardíos*, a propósito del campo holandés: “la naturaleza no quiere ser extraordinaria, se contenta con ser amable”,¹⁹ lo que pudiera hacerse extensible a la mayoría de los campos europeos.

La naturaleza resulta sorprendente en América Latina, no sólo por sus inmensidades de llanos inacabables y de intrincadas selvas, elementos extraños a la tradición europea, sino por su carácter movedizo, cambiante, inesperado, absolutamente inimaginable en el Viejo Continente. Así se refleja en los llanos de *La Vorágine*: “Las que enantes fueron sabanas úberes, se habían convertido en desoladas ciénagas...”²⁰ y meses después sucedería, por el contrario, que en el mismo lugar “al caer de unas cuantas lluvias, invertía el

¹⁶ Lamb, Ruth S. “Binomio de la realidad venezolana en la ficción narrativa de Rómulo Gallegos”, en *Relectura de Rómulo Gallegos*, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas 1980, p. 427.

¹⁷ Freyre, *Ídem*.

¹⁸ Miró, Gabriel, *Las cerezas del cementerio*, Losada, Buenos Aires, 1952, la. ed. pp. 167-168.

¹⁹ Baroja, Pío, *Los amores tardíos*, Espasa Calpe S.A. col. Austral, n°320, 5a. ed. Madrid, 1969, p. 27.

²⁰ Rivera, *ob. cit.* p. 124.

territorio su hostilidad: por doquiera, encaramados sobre troncos, veíanse ‘lapas’, zorros, y conejos, sobreaguando en la inundación; y aunque las vacas pastaban en los esteros, con el agua sobre los lomos, perdían sus tetas en los dientes de los caribes”.²¹ En la Amazonia de *La Casa Verde*: “El movimiento físico de los personajes es estorbado casi siempre por el estado fofo, esponjoso, de la tierra. Una imagen repetida les presenta hundiéndose en un pantano devastador de arena o lodo absorbente. La tierra misma carece de solidez y no les ofrece ningún asiento seguro...”.²² En *Hijo de hombre*, el personaje Casiano descubre la “rara sensación de que la tierra era la que caminaba bajo el agua, girando gomosa sobre sí misma sin ir hacia ninguna parte”.²³ Las dunas de arena de *La Casa Verde* alteran continuamente el entorno de la ciudad de Piura: “Los médanos cambian de paradero cada noche, el viento los crea, aniquila y moviliza a su capricho, los disminuye y los agranda. Aparecen amenazantes y múltiples, cercan a Piura como una muralla, blanca al amanecer, roja en el crepúsculo, parda en las noches, y al día siguiente han huido y se los ve, dispersos, lejanos, como una rala erupción en la piel del desierto”.²⁴ Miguel Ángel Asturias, en fin, contaba de qué manera movimientos telúricos tales como el terremoto de 1917 en Guatemala pueden transformar por completo una sociedad, como acontece en *El Señor Presidente*: “En 1917 la dictadura tenía ya casi veinte años. Todo el sistema del señor presidente, que era un sistema tan bien jerarquizado, allí se requiebra, allí se acaba, porque empiezan unos y otros a tener relaciones, a hablarse, a pasar del lamento a la protesta. Surge una sociedad totalmente distinta”.²⁵

c) Fenómenos naturales o lo natural extraordinario

En América Latina, fauna, flora y fenómenos naturales de toda índole que desconcertaran en su día a conquistadores y viajeros científicos, inspiraron e inspiran siempre la pluma de los escritores. En *La Casa Verde*, Vargas Llosa describe la lluvia de arena que cae todas las noches sobre la ciudad de Piura; las mariposas color

²¹ Rivera, *ídem*.

²² Moody, Michael, “Paisajes de los condenados el escenario natural de *La casa verde*” en *Revista Iberoamericana*. no. 116-117, Pittsburgh, julio-diciembre 1981, p. 134.

²³ Roa Bastos, Augusto, *Hijo de hombre*. Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1979.

²⁴ Vargas Llosa, Mario, *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 78-79.

²⁵ López Álvarez, Luis, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, Educa, San José de Costa Rica, 1976, p. 66.

amaranto surgen por miríadas en *Los Pasos Perdidos* como “arrojadas, luego de una multiplicación vertiginosa, por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos, ni historia”;²⁶ las gramíneas que rodean la *Casa de Campo* de José Donoso provocan “una ahogante borrasca de vilanos que hacía insoportable la existencia humana y animal en la región”;²⁷ la invasión de las tambochas de *La Vorágine* “pone en fuga pueblos enteros de hombres y de bestias”;²⁸ de la misma manera que los terribles peces caribes “se devoran unos a otros y descarnan en un segundo a todo ser que cruce las ondas de su dominio”;²⁹ de igual suerte que salen al paso del viajero los extraños fenómenos ígneos de las cuevas del Cuchivano venezolano o de la cumbre del ecuatoriano Cotopaxi que Von Humboldt consignara en *Viaje a las regiones equinocciales*; o que surgen inopinadamente devastadores ciclones de efectos tan devastadores como el que Miguel Ángel Asturias describe en su novela *Viento Fuerte*.³⁰

Singularidad de la acción

a) Literatura de penetración/iniciación

Las primeras novelas americanas tales como *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora y el *Lazarillo de ciegos caminantes*, de Concolorcorvo, “perfilan al hombre como viaje, en trayecto aventurero, deseoso de mirar y exaltar siempre nuevas tierras”.³¹

En *Don Segundo Sombra*, el narrador adolescente, fascinado por la figura del viejo gaucho, decide abandonar su hogar y seguirle. *Don Segundo Sombra*, no es sólo “el incentivo del viaje geográfico” sino “lo que mueve a la acción psicológica, al viaje interior y simbólico del muchacho para ir detrás de su arquetipo hasta regresar hecho un hombre”.³² Carácter arquetípico que el propio Güiraldes

²⁶ Carpentier, *Los pasos perdidos*, pp. 163-164.

²⁷ Donoso, José, *Casa de campo*, Seix-Barral, Barcelona, 1978, p. 58.

²⁸ Rivera, p. 204.

²⁹ *Ídem*, p. 116.

³⁰ Los ciclones constituyen un fenómeno de común singularidad entre el continente y las islas del Caribe las cuales tienen su especificidad natural tanto en su propia insularidad como en su mediterraneidad.

³¹ Sambrano Urdaneta, Oscar; Miliani, Domingo, *Literatura Hispanoamericana-2*, Librería Mundial C.R.L., Caracas, 1975, p. 7.

³² Sambrano Urdaneta; Miliani, *ídem*, p. 49.

subraya al escribir: “Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. Y bruscamente desapareció, quedando mi meditación separada de su motivo”.³³ En la pampa argentina como en el llano venezolano, “nadie discute la presencia de un aura sagrada en la llanura que concede dones casi mágicos a los hombres que allí nacen o viven”.³⁴

Los viajeros científicos europeos de los siglos XVII y XVIII acudían al Nuevo Continente con el propósito de rastrear en la fauna y flora americanas las huellas de una evolución biológica distinta en un espacio diferente. En esta circunstancia se inspiró sin duda Alejo Carpentier cuando escribió su novela *Los Pasos Perdidos*, en la que el personaje principal decide embarcarse para un viaje por tierras americanas que unirá desplazamiento en el espacio a regresión en el tiempo, pues como señala Alexis Márquez, “a medida que viaja en cumplimiento de su cometido comprende que su viaje no lo es sólo en la geografía sino también una marcha en el tiempo, remontándose gradualmente hacia su pasado, hacia el pasado del hombre”.³⁵

Sobre las consecuencias creadoras de este fenómeno y su relación con la escritura había llamado la atención el conde Keyserling desde los años 30 de nuestro siglo.³⁶ Una veintena de años después, partiendo de Keyserling, Jean Cassou ahondaba en las consecuencias literarias de una percepción espacio-temporal tan diferente de la europea al escribir: “Esas comarcas no son solamente una ‘reserva’ de especies vegetales y animales en estado salvaje, un *National Park*, un trozo de espacio, sino un trozo de tiempo donde podemos volver a empezar la experiencia de las emociones primordiales y de las primordiales creaciones. Esta es sin duda la diferencia esencial de América Latina, la que separa de nuestro antiguo mundo esta parte del nuevo. No es sólo una diferencia étnica y geográfica: depende también de la evolución planetaria. Este universo llegado tarde y aún no acabado de descubrir se sitúa en un momento anterior al nuestro. Tal singularidad aparece sin duda en el paisaje de este universo, en los aspectos que reviste allí la naturaleza y en los del acuerdo o de la lucha de las construcciones huma-

³³ Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, ed. Aguilar, 5a. ed. Bilbao, 1967, p. 358.

³⁴ Rodríguez, Adolfo, “Los mitos del llano y del llanero y la obra de Rómulo Gallegos”, en *Reelectura de Rómulo Gallegos*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1980, p. 281.

³⁵ Márquez Rodríguez, Alexis, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, p. 59.

³⁶ Keyserling, *Meditaciones Sudamericanas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.

nas con ella o contra ella”. Para concluir más adelante: “La era de la epopeya primitiva no está terminada para ellos, o sólo lo está desigualmente”.³⁷

Para los europeos, al igual que para el personaje central de *Los Pasos Perdidos* —europeo también al fin y al cabo— “las expediciones de los exploradores científicos o cuasi-científicos eran parte del *Bildungsreise* romántico. El viaje es emblema del tiempo. La historia natural no es sólo una dinámica maquinaria de tiempo, sino que el ser que la observa, el viajero científico, es arrastrado también por el torbellino de la temporalidad. (...). Viajar es una ordalía, un desprendimiento del mundo conocido del viajero en busca del conocimiento de la naturaleza y de sí mismo”.³⁸

En este sentido puede decirse que *Los Pasos Perdidos* es más bien una novela cuya acción sólo puede ser llevada a término en un escenario exótico para los europeos, predominantemente selvático, tanto más novedoso cuanto que la narrativa europea sólo había abordado ocasionalmente los escenarios selváticos y casi siempre en escenarios africanos. La expansión europea en África Ecuatorial —con raras incursiones en la selva— data de los últimos lustros del siglo XIX, y su traducción literaria, en autores como Conrad o Gide, había reflejado una visión de viajeros análoga a la que pudieran tener antes que ellos exploradores y científicos, pero sin ilustrarla a nivel de ficción con la profundidad que Carpentier lo lograra en el escenario americano.

En *Los Pasos Perdidos*, el protagonista explicita la sensación de que las dificultades encontradas corresponden a otras tantas pruebas que le llevan al umbral del conocimiento: “En el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiada. Era como si me hicieran dar vueltas sobre mí mismo, para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta”.³⁹ Lo que, dicho en términos de tradición esotérica, equivale a atravesar obligadas pruebas iniciáticas antes de traspasar el umbral del Templo.

La diferente percepción espacio-temporal de los personajes de la ficción latinoamericana confrontados a su entorno natural, acarrea consecuencias en el campo semántico, tales como las que

³⁷ Cassou, Jean, “El mensaje de las letras hispanoamericanas” en *Cuadernos*, n°4, París, enero-febrero de 1954.

³⁸ González-Echevarría, *ob. cit.* p. 395.

³⁹ Carpentier, *Los pasos perdidos*, p. 196.

Befumo señala esencialmente, tanto en *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier, como en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, obras en las que, “la ruptura de la conexión del hombre con el espacio (que por lo general se traduce en la modificación de las relaciones básicas acá-allá, adelante-atrás, afuera-adentro, etc.) se expresa por medio de una alteración sumamente significativa de los elementos del lenguaje destinados a tal fin, o bien por cambios en las vinculaciones entre los distintos ámbitos en donde se cumple el desarrollo de las acciones. Resulta por ello sumamente importante destacar la diferencia en el valor de la significación del espacio y del tiempo, como también el vaciamiento del significado de los índices del lenguaje, los cuales son llevados en estas obras hasta la culminación de sus posibilidades”.⁴⁰

b) Literatura de apropiación/asentamiento.

Sarmiento comprueba, desde las primeras páginas de *Facundo*, la especificidad de la relación entre el hombre americano y la distancia cuando esta se torna inmensidad. Rómulo Gallegos —básicamente mediante sus novelas *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*, *La Trepadora*, *Sobre la misma tierra*, o *Pobre Negro*— acota terrenos del espacio venezolano en un deseo de verlo colonizado por sus personajes en avanzada de todo un pueblo.

Tratando de domeñar la naturaleza, Santos Luzardo, personaje de *Doña Bárbara*, se propone civilizar el llano, merced a la apropiación del espacio en una especie de progresión hacia el Sur semejante a la marcha de los pioneros en el Oeste norteamericano. Introduce el reino de la ley y las delimitaciones de los cercados mediante la ocupación legal de las tierras por propietarios identificados que se encargarán de su explotación: “Luzardo se quedó pensando en la necesidad de implantar la costumbre de la cerca. Por ello empezaría la civilización de la llanura: la cerca sería el derecho contra la acción todopoderosa de la fuerza, la necesaria limitación del hombre ante los principios”.⁴¹

Mas la reflexión sobre los cercados, acotando pedazos de espacio llanero, lleva a la conclusión de que “el introducir la cerca en la extensión del llano no es, pues, otra cosa que un intento de introducir ‘la medida’ en lo desmedido, de fijar en cierto modo el continuo desplazamiento del horizonte, lo que permitirá luego la

⁴⁰ Befumo Boschi, Liliana, *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 1984, p. 143.

⁴¹ Gallegos, *Doña Bárbara*, p. 86.

‘humanización’ del espacio salvaje; la transformación de lo infinito en algo finito, de lo ajeno en algo propio, de lo abierto en algo cerrado”,⁴² lo que a término debería conducir a un mundo parcelado a la europea.

Es precisamente en esas perspectivas, de penetración e iniciación, asentamiento y apropiación, donde pueden hallarse semejanzas entre determinadas obras de la literatura latinoamericana y sus coetáneas norteamericanas cuando ilustran la epopeya de la marcha hacia el Oeste.⁴³

Al finalizar el siglo XX raramente aún la trama de divisiones y parcelamientos rurales alcanza la densidad que tiene en Europa, visualizada merced a vallas y cercados de toda índole, reflejo a su vez de catastros y reglamentos escritos que prolongan de alguna manera en el campo los condicionamientos del universo urbano. Esta red contribuye a conferir a los personajes de la narrativa europea escenarios trazados de antemano que dificultan sus iniciativas y movimientos. Tal vez por ello cuando, desde *Madame Bovary* en adelante, se rebelan contra su condición, parecen condenados al fracaso sin que la eventual evasión pueda prolongarse en el espacio y el tiempo. La huida hacia el Sur mediterráneo —que inspirara desde los románticos para acá múltiples obras de la literatura europea— es casi siempre de corta duración, semejante a la de las estaciones climáticas que ritman la existencia de las poblaciones del Viejo Continente.

La singularidad de una narrativa

Hay muchas razones para coincidir con lo que señala Liliana Befumo al comprobar: “Tal como ha sido estudiado en distintas disciplinas del comportamiento humano, la diferencia entre culturas no debe establecerse solamente por la diversidad de los lenguajes, sino que resulta, además, por la posibilidad de habitar diferentes

⁴² Sharer-Nussberger, Maya, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979, p. 44.

⁴³ Sobre las semejanzas y desemejanzas en el tratamiento del entorno natural por las narrativas latinoamericana y norteamericana véase esencialmente Donahue John, *Don Segundo Sombra y El Virginiano: gaucho y cowboy*, Pliegos, Madrid, 1987, así como Sánchez Luis Alberto, *Proceso y contenido de la Novela Hispano-americana*, Gredos, Madrid, 1953, pp. 62-63, o Iber Verdugo *op. cit.* p. 63. Este último descubre en la obra de los novelistas Caldwell y Steinbeck, un dominio de la naturaleza sobre los personajes que guardaría ciertas semejanzas con análogo fenómeno de la narrativa latinoamericana.

mundos sensorios”.⁴⁴ Que es precisamente lo que los españoles experimentan a su llegada a América como explicara Luis Alberto Sánchez a propósito de los “novelistas viajeros” que es como Henríquez-Ureña denominaba a los cronistas: “Un colonial del siglo XVI subsistía en perenne sorpresa: el bosque, el cielo el valle, la ría, el tremendo océano, los estrechos, las cumbres, los llanos, todo, todo era diferente a sus llanos, sus cumbres, sus estrechos, su océano, su ría, su cielo, su bosque. Los hombres se dispersaban por las inesperadas abras, hacia inaccesibles picachos o acogedoras playas, sacudidos por virginal espanto. Llegaba un forastero, como Cabeza de Vaca, o Schmidel, o Alemán, o Belmonte, o Cieza, y no tardaba en darse cuenta de que todo, inclusive los sentimientos del pueblo hispánico, habían cambiado, se alejaban del concepto europeo, variaban su sentido de la naturaleza y de la humanidad; de ello brotaban sinceros relatos, *tanto más inverosímiles cuanto más respetaban la verdad*”.⁴⁵

De esta manera se cumplía en los primeros narradores una especie de ley de divergencia —inscrita tal vez en la corriente de expansión del Universo— que hace que al distanciarse del lugar de creación original de una matriz estética sus nuevas producciones comiencen a divergir mediante inevitables cambios y derivaciones. Principio que se confirma tanto en el terreno de la plástica como en los de la arquitectura o la música y del que no podía evadirse la literatura. De esta suerte el caso, por ejemplo, de la influencia del entorno natural sobre la evolución del arte barroco en tierras americanas se reproduce en el terreno de la creación literaria mediante fenómenos como el que señala Alejo Carpentier cuando sitúa el origen del barroquismo literario hispanoamericano en la necesidad de nombrar los diversos componentes de un mundo distinto. Comentando precisamente esa opinión Augusto Tamayo Vargas acota: “Ese barroquismo nació ya en los cronistas ávidos de nombrar lo que iban encontrando en una América Latina llena de encuentros originales y fastuosos, en naturaleza, organización y lenguas nativas”.⁴⁶ Todo lo cual es a parangonar con lo escrito años antes por Luis Alberto Sánchez cuando señalaba que “si todo era, en aquellos días, para los españoles en América, sorpresa, revelación,

⁴⁴ Befumo Boschi, p. 151.

⁴⁵ Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la Novela Hispano-americana*, pp. 80-81.

⁴⁶ Tamayo Vargas, Augusto, “Interpretación de América Latina”, en *América Latina en su literatura*, París-México, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972, p. 459.

deslumbramiento, prodigio, ¿a qué apelar a fábulas si la fábula era la atmósfera misma que respiraban, si lo maravilloso estaba en narrar lo acaeciente, en referir lo acaecido?”,⁴⁷ con lo que el crítico peruano apuntaba ya, desde principios de los años 50, a la formulación del realismo mágico o de lo real maravilloso que tanta tinta haría correr después.

Aunque varios autores hayan profundizado la investigación y la reflexión sobre el influjo del entorno natural en la literatura latinoamericana, existe, de unos años a esta parte, una tendencia a subestimar la importancia determinante de este fenómeno en el terreno de la ficción literaria.

Aunque se reconozca su validez en el caso de la llamada novela regionalista, se ha tendido a confundir a ésta con la criollista y a considerar la vigencia de sus ejemplos relegada al pasado.⁴⁸ En esto la crítica coincide con la opinión de algunos autores como Carlos Fuentes quien afirma que “en los comienzos de la narrativa de América Latina la naturaleza era ‘el verdadero personaje Latinoamericano’”⁴⁹ por considerar sin duda que su preeminencia disminuiría después. Mario Benedetti abunda en la misma opinión. Así, el escritor uruguayo, tras enumerar las diferencias que le sugiere el tratamiento de la selva en novelas como *Hijo de Hombre*, *La Casa Verde*, o *Los pasos perdidos* respecto de *La Vorágine* y señalar el papel marginal que tiene en su opinión la naturaleza en la obra de Borges, Rulfo, Onetti, o García Márquez, concluye afirmando: “Tal decaimiento del paisaje en la poesía y la prosa latinoamericanas,

⁴⁷ Sánchez, Luis Alberto, *ob. cit.* p. 81.

⁴⁸ Refiriéndose a la novela *Cumandá*, del ecuatoriano Mera, Luis Alberto Sánchez, al situar ésta en la tendencia romántica, señala “si bien es cierto que la Naturaleza juega un papel importante, siempre se la considera como algo adicional, como telón de fondo, factor complementario del cual puede separarse la actuación humana” para añadir seguidamente: “En la novela regional —recuérdese—, si se escinde la obra del individuo del medio en donde actúa, queda totalmente Fallida” (Sánchez, p. 320). Nótese que Sánchez habla ya de medio y no de paisaje. Urdaneta y Miliani consideran, por su parte, a propósito de los protagonistas de la novela *Peonia* —paradigma de novela criollista—: “pudiéramos notar que la acción protagonizada por esta pareja, dispone de un telón de fondo, de un ámbito geográfico, ubicable en los Valles del Tuy. Pero el proceso idílico vivido por ellos, no podríamos decir que lo condiciona la calidez climática, la vegetación turgente, la tropicalidad, características de esta geografía. Por el contrario, aun en ella, predomina la influencia de los estados anímicos de los personajes en la captación del ambiente” con lo que los dos autores venezolanos se acercan también al concepto de medio natural. (Sambrano/Miliani, *Literatura Hispanoamericana-2*, *ob. cit.* pp. 9-10).

⁴⁹ Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 11.

encuentra tal vez su explicación, a la vez obvia y profunda, en la entronización del personaje. Obvia, porque ahora es el hombre quien domina la literatura, quien dicta su ley a la metáfora; el paisaje se ha puesto a su servicio”.⁵⁰ Independientemente de que en estas afirmaciones se manejen indistintamente nociones tan diferentes como naturaleza y paisaje, puede afirmarse que lo que sustentan —la pérdida de influencia explícita del entorno natural sobre el comportamiento de los personajes— no siempre es verdad. No faltan ejemplos de novelas en las que la naturaleza sigue jugando un papel determinante, aun después de que Fuentes y Benedetti formularan esas apreciaciones. Obras, en cuyo desarrollo narrativo el entorno natural domina y condiciona el comportamiento de los protagonistas quienes llegan a convertirse, en ocasiones, en juguetes de una naturaleza hostil. Así sucede, por ejemplo, en *Casa de campo*, de Donoso en la que los fenómenos naturales determinan en gran medida el devenir de los personajes.

Independientemente de las obras que comportan una presencia explícita e inmediata del entorno natural, cabe considerar que tampoco escapa a esos condicionantes una narrativa urbana cuyo escenario se sitúa por lo general en ciudades muy distintas de las europeas pues que viven bajo la amenaza de un sismo o de un ciclón, a la vera de cumbres volcánicas o de montañas de indiscutible significación totémica.

La existencia de las inmensidades despobladas del interior del Continente actúa por lo demás de gran escenario para la proyección de lo imaginario ya que los personajes ubicados en las ciudades costeras del Continente no pueden olvidar el espacio de llanuras, selvas o montañas que tienen a su espalda. Así Saúl Yurkiévich, tras recordar que “suele decirse que la narrativa fantástica se aclimató mejor a orillas del Río de la Plata que en otros ámbitos latinoamericanos”, añade: “Algunos pretenden justificar ese trasplante por el influjo del paisaje pampeano, de la monótona y dilatada planicie que invita a la abstracción universalista, al despegue trascendental, a la evasión fabuladora, a los juegos con el tiempo y con el infinito, es decir, al desapego de lo real inmediato”.⁵¹

⁵⁰ Benedetti, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Latinoamericana de Ediciones, Buenos Aires, 1977, pp. 39-41.

⁵¹ Yurkievich, Saúl, “Borges\Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, *Revista Iberoamericana*, n°110-111, Pittsburgh, enero-junio 1980, p. 153.

Narrativa y biosfera

Si recordamos las novelas de escritores europeos tales como Thomas Hardy, Jean Giono, o Pío Baroja, en los que la naturaleza cobra importancia primordial, comprobamos que el entorno descrito está jalonado de señales de una larga presencia humana: pueblos, aldeas, caseríos, iglesias, ermitas, castillos, puentes, caminos, carreteras, vías de ferrocarril, constituyen un entramado de señales orientadoras en medio de las cuales los personajes transitan con la conciencia permanente de su exacta ubicación espacial. Tradicionalmente, por lo demás, en la narrativa europea el viajero se define en continua relación con lo que abandonara a su espalda.

En las grandes novelas americanas se produce en los personajes viajeros como una necesidad ineludible de alejarse sin deseos aparentes de retorno. La inmensidad espacial permite el continuo adentrarse en lo desconocido en perpetua búsqueda de su destino.

En los personajes de la novelística europea, los temores de los hombres raramente vienen de la naturaleza,⁵² mientras que los personajes de la novela latinoamericana viven sujetos a los juegos de un destino que puede desatarse en cualquier momento en forma de corrimiento de tierras, inundación, sismo, maremoto, ciclón acaso. Sobre el desasosiego de sus pequeños temores cotidianos, planea la entrega al fatalismo de la catástrofe que en cualquier momento pudiera segar sus vidas o las de sus seres queridos. Este continuo vivir a merced del peligro, a menudo en situaciones límite, confiere a los personajes, cualquiera que sea su profundidad psicológica, una tercera dimensión, como si la naturaleza, siempre presente, actuara a sus espaldas al igual que las cámaras de eco que utilizan en sus grabaciones los cantantes actuales para realzar su voz.

⁵² Las zonas de alta montaña del oeste europeo —Alpes y Pirineos esencialmente— recrean las condiciones de una mayor presencia telúrica en la narrativa. Así comenta Iber Verdugo (*ob. cit.* p. 50): “Más próximas a una presentación de la naturaleza como antagonista de los actos humanos son las novelas del suizo C.F. Ramuz, autor de *Derboranza*. Su tema es la lucha del hombre con la naturaleza en la medida que la grandiosidad del ambiente —la montaña— se opone a las aspiraciones humanas de dominio, que intentan profanar la potencia misteriosamente divina del paisaje. Mas como se tiene en una tesis generada en la actitud admirativa frente a la creación, pero centrandó la preocupación en el plano humano, no se produce la consustanciación de hombre y ambiente, sino una superposición de ambos planos”. Esta consustanciación se da, por supuesto, en la narrativa de Asturias como en la de otros autores latinoamericanos. Por lo demás la presencia totémica de las montañas se encuentra esencialmente en la narrativa andina y en particular en Ciro Alegría.

El desarrollo de los conocimientos científicos en materia de ecología muestra hasta qué punto la biosfera —la estrecha franja de atmósfera y corteza terrestre en que se desarrolla la vida humana— se halla plagada de seres y fuerzas interactuantes. Especies animales y vegetales, campos magnéticos, radiaciones solares e influjos lunares, junto con las condiciones de altitud, variaciones climáticas o higrométricas, son algunos de los factores que condicionan los comportamientos humanos en virtud de las circunstancias particulares a cada zona del globo. Habría que ahondar en la consideración interdisciplinaria de estas informaciones para una revisión actualizada de los estudios sobre la novela regional que permita medir al mismo tiempo la pervivencia eventual de los mismos en la ulterior narrativa latinoamericana.

Sabemos, no obstante, que mucho antes de que hiciesen su aparición en la obra de algunos autores latinoamericanos las primeras variantes semánticas o estilísticas respecto a lo escrito en la Península Ibérica, se manifestaba ya en tanto que factor de singularidad de una literatura americana —no superado aún por ningún otro— su asunción de un escenario diferente, generador a su vez de otras singularidades, tales como el barroquismo o el realismo mágico.

La selva, de la que no existían en la literatura europea más que muy raras aproximaciones, el llano, en su dimensión de inmensidad por domeñar, y sobre todo el carácter imprevisible del medio natural, sujeto a fenómenos telúricos y atmosféricos prácticamente desconocidos en Europa, generaban una fuente de inspiración de vivencias reales o potenciales.

De esta suerte, la especificidad de los escenarios narrativos condicionaría —cuando no determinara— el comportamiento de los personajes, hasta conformar un haz de singularidades que constituyen el primer factor de diferenciación de una narrativa latinoamericana.

Luis López Álvarez
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

**SANITY AND MADNESS; ART AND LITE:
A STUDY OF COMMUNITY IN VIRGINIA WOOLF'S
TO THE LIGHTHOUSE AND MARY BUTTS'S
ARMED WITH MADNESS**

Roslyn Reso Foy

The pairing of Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927) and Mary Butts's *Armed with Madness* (1928) may seem an unlikely one. Published within a year of each other, however, both novels incorporate a community of disparate people, artists, and thinkers who are temporarily living outside the city and seeking an explanation that will define (or redefine) and clarify their lives. Although Virginia Woolf and Mary Butts knew each other, they were not friends, yet undeniable connections may be made between these two very different modernists. In Butts's *Armed with Madness* her community of grail knights may be somewhat more unconventional than Woolf's questers in *To the Lighthouse*, but, similar to the Woolf characters, their individual plights, antagonisms, and confusions find some sort of refuge within the group. Both communities have artists, both have healing central female characters, and both have significant psychological conflicts.

This paper will argue that the female at the center of each novel helps define the individual group's definition of community. Both novels present a pervasive sense of loss or dissatisfaction that calls for togetherness no matter how odd or unique each situation may be. In very distinct ways Woolf and Butts are concerned with the need for permanence, myth, and paradigm. Woolf's Mrs. Ramsey (a traditional source of love) and Butts's Scylla (a thoroughly modern woman) are earth goddesses and symbols of desire for transcendence. As Joseph Blotner and others have observed, Mrs. Ramsey is a life-giver, a "symbol of the female principle of life."¹ I propose that

¹ Joseph Blotner, "Mythic Patterns in *To the Lighthouse*," *PMLA* 71 (1956):

in *Armed with Madness*, Mary Butts creates a character capable of blending the qualities embodied by Mrs. Ramsey with those of Lily Briscoe—artist and independent, self-defining woman. Scylla in *Armed with Madness* also bears the appellation of “female principle of life,” given to her by the outsider of the group, the American Dudley Carston.² Like Mrs. Ramsey she is the life force of the community. She, however, is strongly independent, a modern woman who “wants everything to happen to its last possibility” (19) and who is living temporarily outside the urban landscape in an attempt to clarify the madness surrounding the world at large. Scylla is an authentic extension of the natural world embracing the community. She is goddess, healer, and primal life force. Although early in the novel she thinks “herself too female” (7) for allowing the group to have certain expectations of her, she refuses to relinquish this role as authentic earth goddess connected to the land, its myths, and its rituals.

Virginia Woolf disliked Mary Butts because Butts and her way of life had been maligned by her estranged brother Tony and his friend William Plomer, and Woolf’s Hogarth Press rejected Butts’s novel *Armed with Madness* (supposedly for financial reasons), yet when we examine the two novels, we understand that their sense of community overlaps and appeals to similar longings for unity and continuity. Woolf turns to the inner life of the mind while Butts relies on myth and legend to separate her characters from the realities of their external world. For Butts those realities are the wasteland, confusion, and loss that followed World War I. Her community of grail knights embarks on a quest, an adventure of ritual and mythmaking, in an attempt to redefine and reevaluate their position in the larger community. They struggle to alleviate what Butts calls the “dis-ease” of their present existence:

everywhere there was a sense of broken continuity, a dis-ease. The end of an age, the beginning of another. Reevaluation of values. (9)

Similarly, with the death of Mrs. Ramsey in “Time Passes,” we sense the end of an age, the shifting from a particular way of life toward a new and redefined future. With change, however, comes loss, and for the community surrounding Mrs. Ramsey, particularly Mr. Ramsey, Cam, James and Lily (all symbols of family and continuity), change brings the equivalent feelings of Butts’s “dis-ease,” a sense that it is now time to reevaluate and rethink one’s place in the larger community.

547-62.

² Mary Butts, *The Taverner Novels: Armed with Madness, Death of Felicity Tav-*

Butts's grail knights, in their recognition of such loss, revert to childhood and attempt to restore some kind of mysticism and magic to modern life. They are children playing at life, struggling to cut out the pattern that will define them in the future, just as Mr. Ramsey, James, Cam, and Lily (as surrogate daughter) must find a way to connect the past to the present and ultimately to the future. Mrs. Ramsey's pervasive presence throughout the final section "To the Lighthouse" guarantees that connection in the same way that Scylla's alliance with her primal past offers solace and assurance to the group attempting redefinition and unity. Each group in its own way fights to wrestle order out of chaos.

Isolated on the rugged southwest Cornwall coast, Mary Butts's community of grail knights (five men and one woman, along with their nurse Nanna) in *Armed with Madness* set out to play a sacred game involving a cup, a spear, and a quest of mythic proportions. The game follows no rules; in fact, it reflects the chaos of the world from which they have attempted to escape. Initiated by Picus, Scylla's future husband, the game becomes a search for clarity. What Butts tells us early on is that "[t]here was something wrong with all of them, or with their world" (9) and that what they really sought was "[t]he meaning of meaning? Discovery of a new value, a different way of apprehending everything" (9). The game then, as they search for the origin of the cup, becomes a search for the answer to Virginia Woolf's question "What is the meaning of life?"³ Just as Lily reflects on Mrs. Ramsey's attempt at creating a moment of permanence by saying "Life stand still here" (161), Butts's community calls forth ritual and legend to, in effect, stop time, to find some permanent stay against the madness of the world outside the group. Armed with the madness of that world, they retreat into their own rituals and quests as a kind of revenge on the world they choose not to confront, and this conflict sends them on a frantic and childlike search for meaning.

The repetitive structure of ritual offers the characters a sense of permanence, a way to give meaning to the chaos. In *Armed with Madness* this idea of ritual mirrors the permanence of the creative act in *To the Lighthouse*. As Lily says, "In the midst of chaos there was shape" (161). This shape, this "eternal passing and flowing" are "struck into stability" (161) by the central female characters of each

erner (Kingston: McPherson & Company, 1992) 94. All subsequent references to *Armed with Madness* will be cited parenthetically by page number in the text.

³ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt Brace & Company,

novel. As the focus of each disparate group, Mrs. Ramsey and Scylla suggest a permanence, a female principle from which all the characters draw, each in his or her own way. Mrs. Ramsey creates the pattern (the work of art) with her dinner party and with her centrality to the group. Scylla, as authentic ancestor of the sacred land, finds her pattern in the repetitive structure of ritual and myth. Both characters have an authenticity that is true for them in the realm in which they exist.

Moving from these patterns, both in and out of linear time (for Woolf, artistically as well as spiritually), the role of each central female shifts to a more political and feminist focus. Unlike Woolf, Butts was not overtly political in her writing or in her life. Instead, in the creation of her art, she establishes female characters who live fiercely independent lives, much like Mary Butts did herself.⁴ In defining this character, Butts effortlessly presents the female as a primal source of life, not in opposition to maleness but merely as a human being playing out her role. While remaining both generative force and independent female within the community of men, Scylla comes to represent the fusion of Mrs. Ramsey and Lily Briscoe. Scylla has the strength to sustain both masculine and feminine qualities, and to privilege those features that, in effect, create an androgynous character comfortable in any world. Su Reid interprets Woolf's position on such androgyny from Woolf's *A Room of One's Own*.

The point of it is that it allows the narrator to imagine a state of affairs when normal people will no longer be assumed to be male, and when that which is thought of as specifically female will be respectable, important, not 'required to be held back.'⁵

If, as Toril Moi states, the "goal of the feminist struggle must be precisely to deconstruct the death-dealing binary oppositions of

1981) 161. All subsequent references to *To the Lighthouse* will be cited parenthetically by page number in the text.

⁴ It is interesting to note that Mary Butts chose to live her life completely on her own terms. She left her first husband, John Rodker, for the wounded (physically and psychically) Cecil Maitland and at the same time abandoned her only child within months of her birth. Butts moved in all the modernist circles but never identified herself with any particular group. She lived an independent life that also involved drugs, magic, the occult (including a temporary involvement with the occult leader Aleister Crowley), and excessive pub crawling, all the while maintaining a clear focus on her art and her work. After her affair with Cecil Maitland failed, she married the artist Gabriel Aitken, an alcoholic and a homosexual. This union, of course, did not last, and Mary Butts lived out the remainder of her brief life (she died at 46) on Land's End in Cornwall, England, where she became an Anglo-Catholic. She never relinquished her addiction to opium, however, and died in 1937 in West Cornwall Hospital in Penzance

masculinity and femininity,”⁶ then Mary Butts’s Scylla in many ways achieves that goal. Initially, Scylla is the cause of opposition between her intended husband Picus and his former, and now scorned, lover Clarence, but her skills allow her to embrace and return the aberrant character back into the communal whole. Scylla survives a ritualistic crucifixion by the artist Clarence, moves from an “absolute contempt of Clarence” (145) into “a state a *clarté* the other side of forgiveness” (146), and finally represents the spiritual core of the novel and the community. A mythic presence with an immense capacity for love and an authentic connection to nature and its magic—a very human earth goddess within the community offering spiritual redemption—Scylla is their “living cup.”

Scylla is not concerned with gender identity, nor is Mary Butts. Scylla embraces Clarence’s (and Picus’s) homosexuality, wraps him in her forgiveness, and welcomes him back into the healing forces of the “home circle.” She stresses the function that Moi cites as deconstructing or breaking down binary oppositions of masculine and feminine. Although Butts’s characters are more extreme and take greater chances than Woolf’s, the themes complement and overlap each other. Moi asserts that Virginia Woolf’s Lily (an artist) “represents the subject who deconstructs this opposition” and tries to “live as her own woman.”⁷ Contrary to Elaine Showalter’s argument regarding Woolf’s “flight from fixed gender identities,” Moi asserts that Lily’s struggle is in fact a “recognition of their falsifying metaphysical nature.”⁸ This leads to an attempt to situate Woolf’s androgyny and to define what Mary Butts has done in creating Scylla.

If Mrs. Ramsey represents Victorian womanhood, able to suppress her own desires for those for whom she cares, and Lily, as Moi claims, is the independent artist trying to redefine her role “as far as possible in a still rigidly patriarchal order,”⁹ then Scylla is a woman who is both independent and womanly, self-defining and nurturing. Hers is not a flight into a neuter gender which every human should become. Rather she becomes a female existing as her own woman, her own human being and one who is comfortable in her role. She deconstructs the binary opposition and situates herself in a gender role that satisfies her individual needs. In effect, Scylla represents the

after an operation for a gastric ulcer.

⁵ Su Reid, *To the Lighthouse* (London: Macmillan, 1991) 54.

⁶ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985) 13.

⁷ Moi, 13.

modern woman who can retain the elements she chooses from her primal and her immediate past and join them to her newly defined independence, not necessarily androgynous, simply a definition of what it means to be human.

Certainly Butts is not completely free of masculine/feminine power struggles, but Scylla's strength mirrors a blend of what Mrs. Ramsey and Lily Briscoe embody together. That is not to say that Butts did this consciously; rather the ideas prevalent at the time reflected what Julia Kristeva would identify as the first generation of feminism—those demanding their right to a place in linear time. Yet Kristeva contends that the second generation of feminism emerged after 1968; she says, it “rejoins, on the one hand, the archaic (mythical) memory and, on the other, the cyclical or monumental temporality of marginal movements.”¹⁰ As Toril Moi interprets it, this second generation “emphasized women’s radical difference from men and demanded women’s right to remain *outside* the linear time of history and politics.”¹¹ If I may project Kristeva’s point backwards, Butts and Woolf are prophetic in anticipating female characters who do, indeed, rejoin with archaic and mythical memory and who therefore in their very natures remain outside the “linear time of history and politics.” As Scylla puts it, “she had not the clean surgery to cut out memory and hope” (118), the memory of her archaic past and her primal authentic connection to that past. Scylla, as a modern woman emerging from a patriarchal order toward a completeness, is able to balance and juggle both positions—earth-mother/life giving force with modern woman defining her herself and her place in the changing world. Although Mrs. Ramsey may be a symbol of Victorian womanhood that feminists fought to change, one cannot deny that in *To the Lighthouse* Mrs. Ramsey unifies; like Lily’s art, she reconciles and tempers chaos. Without Mrs. Ramsey there would be no group, just disparate people in a particular place. Without Scylla there would be no real quest, just characters stumbling through a specific period of time.

Both Virginia Woolf and Mary Butts were artists who knew that the time had come to redefine the nature of womanhood. Such womanhood, embodied by Mrs. Ramsey and Scylla, place them at the center of each individual novel, each playing her significant role. By making Mrs. Ramsey the embodiment of Victorian womanhood,

⁸ Moi, 3.

⁹ Moi, 13.

Woolf does not denigrate this character; instead she celebrates those female qualities that nurture, defend, protect, and unite. Mrs. Ramsey is stability within chaos, understanding within confusion. Woolf and Butts, Scylla and Mrs. Ramsey have orchestrated works of art that offer a unique way of viewing what it means to be female. In *Armed with Madness* Carston notes, "I've been living in a work of art" (72), frozen in a sacred game of life. When Lily has her vision, she too understands that time has stood still in recognition of the fusing of qualities. As Woolf herself has commented when asked about the symbol of the lighthouse, "One has to have a central line down the middle" to unify character and community, art and life.

The characters in each novel are searching, questing for meaning. The lighthouse and the sacred cup act as guides to see a way into the future. A survey of the criticism on Woolf indicates that the idea of reaching the lighthouse can mean anything from discovering God to understanding one's role along the journey. Similarly, Butts's grail knights are on a quest to put things back into some form of order, some structure that will allow them a connection with events which are, as Butts tells us, "only part of which are happening on the earth we see" (140). Like other versions of the search for the holy grail, the questers must go through psychological and physical difficulties, must experience loss and chaos, destruction and war, sanity and madness before any of them can achieve vision. Community creates the opportunity; art supplies the order.

Virginia Woolf and Mary Butts looked forward into a future that would not simply kill off the self-sacrificing, Victorian "angel in the house" but would instead reform and redefine woman completely. In a review of Mark Perugini's *Victorian Days and Ways*, published in *The Bookman* in May of 1932, Mary Butts reflects on the struggle of women like herself growing up in Edwardian England, an "agonised, ridiculous, exhausting, confusing, nerve-wrecking, complex-forming struggle" for the right to grow into whatever they might choose to be:

And it is a paradox of that extraordinary age, of which the girls' war was one of the death-throes, that it produced the greatest intellectual statements of women's rights to be human beings that the world has ever known.¹²

In spite of any personal differences between Virginia Woolf and Mary Butts, Butts and Woolf created art, along with female characters to embody the art, that contributed significantly to the "intellectual statements of women's rights to be human beings."

¹⁰ Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi (New York: Columbia UP, 1986) 194-95.

¹¹ Kristeva, 187.

¹² Mary Butts, "A Glimpse of the Victorian Scene," *The Bookman* (May 1932) 119.

WORKS CITED

- Blotner, Joseph. "Mythic Patterns in *To the Lighthouse*." PMLA 71 (1956): 547-62.
- Butts, Mary. "A Glimpse of the Victorian Scene." *The Bookman* (May 1932): 119.
- _____. *The Taverner Novels: Armed with Madness, Death of Felicity Taverner*. Kingston: McPherson & Company, 1992).
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Reid, Su. *To the Lighthouse*. London: Macmillan, 1991.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace & Company, 1981.

Roslyn Reso Foy
Department of English
University of New Orleans

LA MURALLA

Gustavo V. García

Está escrito en nuestras crónicas que el Emperador Amarillo,¹ en su desesperación y furia por salvar su vida, eligió a un humilde mensajero para enviar, desde su lecho de muerte, un mensaje secreto al más sabio de los médicos del reino.

El médico, a quien algunos todavía acusan de hechicería y peores artes, era un anciano tierno y versado en las leyes del sueño y los secretos de la vigilia. Aquéllos que tuvieron la fortuna de conocerlo y amarlo —yo me cuento entre esos pocos— recuerdan, con cierto orgullo en los ojos, que nada escapaba a su conocimiento. Los médicos del Emperador, vencidos por la impotencia y temerosos de afrontar las responsabilidades que acarrea la salud del Hijo del Cielo, no titubearon al afirmar que éste sería curado por el maestro de todos ellos.² Había, sin embargo, un pequeño inconveniente: hace mucho que nadie sabía de él. Sólo el vulgo, que todo lo infecta con sus comentarios, circulaba los más inauditos rumores. La mayor parte se resumía a que el anciano, vencido por la ingratitud y los años; o acaso cansado de la corte y huyendo de los hombres, hizo su refugio al otro lado de la muralla, casi al llegar a las impenetrables montañas de la provincia que colinda con la tierra de los bárbaros del norte. Los funcionarios y cortesanos, demostrando su educación y mejor discernimiento, rechazaron suposiciones tan necias;

¹ La versión que utilizo es la verdadera; y aunque concedo que existen varias transcripciones notables, ninguna puede compararse con la copia original que posee el Imperio.

² La poca verosimilitud de este pasaje ha originado innumerables interpretaciones críticas. Por su brevedad e importancia, transcribo algunas observaciones del poeta Meng Ding Ha. “Es curioso”, observa con una lógica impecable, “que ésa haya sido la única vez que los médicos de la corte se hayan puesto de acuerdo. A pesar de que sospechaban que el mal imperial era incurable, su incapacidad y perfidia los alió contra el maestro, a quien, por lo demás, combatieron y criticaron con saña hasta llegar a acusarlo de arrogancia e impiedad”.

y el emisario, cumpliendo con su deber y confiando en el poder de la muralla, recorrió en vano los dilatados campos y ciudades del Imperio.

El enviado del Emperador, después de buscar apresuradamente por todas partes, y tal vez por eso, cometió el pecado de pensar; y sin consultar a nadie se aventuró al pueblo prohibido,³ a aquél que se levanta junto al borde más alejado de la muralla. Allí, no necesito repetir lo que todos conocen, la gente es extraña, está abandonada por la mano del dios viviente, desprecia las leyes, en su mayoría son nómadas, circuncisos y aborrecen las buenas costumbres. El mensajero también lo sabía, pero la salud del Hijo del Cielo le exigía seguir adelante.

En los párrafos que siguen resumo muchos folios que ilustran las ventajas de la lealtad, las dudas, el respeto a la tradición, a los textos sagrados; y sobre todo, a la imposibilidad de atravesar la muralla.⁴

Venciendo dudas que no pueden ser descritas y el asco que ese pueblo le merecía, el emisario imperial se detuvo para hablar con campesinos, prostitutas, hombres de tabernas y monasterios, salteadores de caminos, poetas y gente peor. Todo fue en vano. Nadie había oído hablar nunca del Emperador Amarillo y mucho menos del médico famoso. Le mencionaron,⁵ eso sí, a un viejo curandero infalible y a su onagro salvaje que cargados de hierbas venían de vez en cuando del otro lado del gran muro.⁶ La estupidez que tal afirmación implica confirmó lo que se sabe de aquella gente. El mensajero, honesto y ebrio de tiempo, según las crónicas,

³ Uno de los cronistas oficiales, con aparente sentido común, justifica tan reprochable acción invocando la juventud e inexperiencia del mensajero. Esto, empero, contradice el riguroso entrenamiento al que se someten los postulantes a emisarios del Imperio; y, además, al cuidado con que fueron seleccionados, utilizando los preceptos del libro divino, aquéllos pocos que tuvieron el honor y la fortuna de servir al Emperador Amarillo.

⁴ En esta parte, y escrito al margen, existe una nota donde un comentarista anónimo, citando una curiosa anécdota, habla de un resquicio en la muralla y de la probabilidad de su imperfección. Corresponde a Bakh Lu, mi maestro de gramática, la gloria de haber dilucidado tal asunto: el pasaje es espúreo.

⁵ [*en un tono malhumorado, vago y sin detenerse*]. Añadidura al final del manuscrito de Hu Ching Sun. Hay mucha controversia respecto al significado de esta frase intercalada. Para un estudio detallado ver mis "Notas acerca de los bárbaros, de sus bárbaras costumbres y de la depravación de sus leyes".

⁶ "Gran muro" y no "muralla" es una prueba de que el trozo textual es fiable. Es común entre los bárbaros, tal cual demuestro en mis "Notas", utilizar el primer vocablo y no así el segundo.

abandonó de inmediato el pueblo prohibido; y tal cual se espera de él, continúa buscando, aunque sin esperanza, al más sabio de los médicos del reino.

Y el Emperador, en su angustiosa espera; y porque sabe que su hora se acerca, sigue obsesionado, igual que sus ancestros, en reforzar la muralla. —La seguridad del imperio y mi salud, —argumenta, y en esto sus consejeros le atribuyen la razón, —depende de la impregnabilidad de la muralla.

Las crónicas, tal vez con algún propósito oculto, no revelan el final de la historia. En realidad no es necesario conocerla porque tú, Emperador Amarillo, mensajero, médico o lector, esperas que el mensaje secreto llegue a tiempo. Pero, ¿a quién se le ocurrirá, para salvar a un moribundo, la insensatez de destruir o traspasar la muralla que durante milenios fue construida por el esfuerzo y la sabiduría de nuestros antepasados?

Gustavo V. García
Department of Modern Languages
Boise State University

ESPECTROS EN CARICATURAS DE MI ALMA DE CARMEN VEGA O LA ALQUIMIA DE LA ESTÉTICA

Francisco García-Moreno Barco

Quisieron los griegos en aquella época clásica crear una palabra que refiriera el estudio de los estados anímicos que van más allá de lo puramente sensitivo. Y fue así como crearon la palabra “poiesis” que vendría a significar: estudios y representación de los estados anímicos. En nuestros días, por derivación, poseemos la palabra poesía. La poesía, por lo tanto, es, desde sus orígenes, el arte de exponer los sentimientos más sublimes y recónditos del hombre. Pretende descifrar lo indescifrable y expresar lo inexpresable. Ardua tarea para quien no posee más que un puñado de palabras cotidianas. Sin embargo, son las palabras las que, con su múltiple función y su diversa intención, las únicas que pueden acercarnos a esa parte profunda y tenebrosa que todos ocultamos y en la que sólo algunos se atreven adentrarse. El poeta busca en lo más oscuro de su ser intentado desentrañar el profundo laberinto de sentimientos, pasiones, odios, frustraciones, que nos atenazan.

El gran poeta Blas de Otero, desterrado de su patria y de sí mismo vislumbró con acierto esta función vital de la palabra:

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua
si he perdido la voz en la maleza
me queda la palabra

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio
me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

Espectros en caricaturas de mi alma, de Carmen Vega, ha seguido, a mi parecer, este sentido de búsqueda de los agujeros negros

de su ser en un intento de exteriorizar los fantasmas que la asolan. Ya desde el título nos encontramos con tres términos que denotan oscuridad, profundidad y ocultamiento: “espectros”, “caricaturas” y “alma”. Nadie ha podido hacer aún una radiografía del alma y eso hay que agradecerse a la impericia de los físicos que, de conseguirlo, nos mostrarían la ecuación exacta para crear el amor puro y el contenido numérico de las pasiones, hundiendo con ello las múltiples posibilidades y facetas del carácter humano. Carmen Vega, química de profesión y poeta de devoción intenta llegar a la zona oscura de su alma, no a través de las ciencias, sino de la inspiración. Estas huellas o espectros que descubre en su parte anímica nos las muestra no con un discurso lineal, sino mediante la tergiversación del verbo; esto es, a través de caricaturas. Hay por lo tanto un proceso doble de decodificación de la información y posterior codificación en lenguaje poético cuyo resultado es un lenguaje de gran plasticidad y concentración. Veamos un ejemplo de ello.

Mi cama es como un barco
que se mueve al vaivén
de los latidos

A veces es
una tumba
donde descansan mis restos
por instantes

En la metáfora que aquí se nos presenta el elemento real es “cama” que es comparada, por una parte, con un barco y por otra con una tumba. Evidentemente ese barco que se mueve al vaivén de los latidos es el cuerpo, o mejor aún, la vida que late. A esta vida se opone la tumba como representante de la muerte, del fin de la vida. Entre los dos sintagmas vida-muerte hay un espacio en blanco donde se cierne la poeta dubitativa entre la inconstancia de la vida y la seguridad de la muerte. No es nada nuevo. Ya nos lo dijo el bueno de Manrique en aquellas coplas que cantaban:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir...

Lo que hace la poeta ahora es recoger esa tradición y verterla en odre nuevo. De esta forma la poeta se encuentra a bordo de ese barco que cruza las aguas del Leteo, separadoras de la vida y la muerte. El contenido semántico viene reforzado por la disposición espacial de los versos. La primera estrofa se dispone de forma irregular, imitando el vaivén de las olas, y con tendencia a la forma triangular como representación del casco del barco. La segunda

estrofa dibuja inequívocamente una cruz invertida, símbolo cristiano de la muerte. Son estos elementos de economía del lenguaje, valor connotativo de las palabras y carácter visual de las estrofas lo que hacen de sus poemas un mundo de alusiones que permiten al lector crear su propio significado y convertirse así en cómplice de esa creación.

El tema principal que corre a lo largo de este poemario unificándolo es, desde mi punto de vista, la ausencia que envuelve a la poeta y que, sólo en contadas ocasiones logra interrumpir gracias a efímeros encuentros. Son estos encuentros con el amado los que hacen válida su existencia. Ese amado no es solamente la figura del hombre. A veces es el árbol con el que se siente identificada en su melancolía, la madre en cuyos ojos pretende mirarse infinitamente, el ángel negro que la rescata y con quien baila, cansada de estar triste. La necesidad de ese contacto con la otra parte que complementa su ser se hace perentoria. Su existencia se justifica en la medida en que proyecta sus encuentros:

Y cada mañana

cada nuevo día
me invento mil cosas
me invento mil vías
que lleven a ti.

La energía de la poeta se consagra a conjurar los astros para forzar el encuentro:

Cuando vuelva a nacer
quiero ser luna
cambiar de tamaño
cada noche
y hacer que suba la marea
para mojar tus pies.

En muchos casos ese intento de unirse al amado se frustra no consiguiendo la unión perfecta.

La relación de estas dos partes de un todo que son el yo poético y el tú complementario es una relación necesaria. Necesaria en el sentido en que uno necesita al otro elemento para poder existir. Si la poeta busca desesperadamente la voz del amado, también sabe que es gracias a ella que él posee una existencia y que si ella lo negara dejaría de existir. Son como las dos caras de una moneda, cuya integridad se basa en la unión de ambas.

Hay en esta necesidad mutua para realizarse un eco de la poesía

mística española. Los versos de Carmen:

Y el cristal de mi alma
se quiebra en mil pedazos
desgarrando mi cuerpo
que es tu cuerpo también.

no está muy lejos, en su sentido de unificación, de aquél de San Juan de la Cruz:

Quedéme y olvidéme
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado

Existe, eso sí, en San Juan esa contemplación gozosa ante la unión mística que no existe en nuestra poeta. Su poesía está más arraigada a lo humano. No llega a trascender hasta lo divino. En este sentido es más ascética que mística. Su preocupación trascendental es alcanzar esta unión con el Amado, pero la mayor parte de las veces, se queda en el intento. Como fray Luis de León, el gran maestro de la ascética española, es el intento de alcanzar lo supremo lo que justifica su obra. Y ese "Supremo" es en ambos la armonía universal. Armonía que el poeta salmantino halla en la contemplación de la música del maestro Salinas, pero también en el equilibrio a que se someten los astros y que refleja la grandiosidad y la armonía del gran Artífice. La poeta percibe esa armonía en sí misma y en la integración de todos los seres en un Uno universal

Me integro al universo
Percibo la armonía
y encuentro un infinito
poblado de belleza microscópica.

La inmensidad de ese Universo se percibe no sólo en su entidad macrocósmica, sino también en los universos formados por cada uno de nosotros. Es así que la poeta, ante tanta enormidad, se siente "un átomo gigante"; esto es, una pequeña partícula del gran universo y, a su vez, un gigante mundo por sí mismo; capaz de poseer "un río metafísico que recorre sus caderas y refresca el infierno de su centro".

El recurso que la poeta posee para mostrar su yo interno es el de la transparencia. A través de la exposición de su alma llega a compilar los elementos que la constituyen y los ofrece, en forma de palabras, a los lectores. Ahora bien, no se trata de una exposición abierta y sencilla, sino que requiere de un lector ávido que desentrañe los símbolos que la constituyen

Hay un laberinto
de espacios indispuestos

Aún no conoces
las rutas ocultas

Puedo encender
la luz para guiarte
mostrarte el rincón especial
aquél que guarda
la gota de mi sed
aquél que contiene
el pedazo de cristal verde
que un día
te pude prometer.

Un laberinto, por tanto, de difícil salida, cuya clave se encuentra en un pedazo de cristal verde, en un pedazo de vidrio del color de la esperanza, que la poeta ofrece a quien quiera desentrañarla. Un prisma que enfoca cada sueño.

Se necesita un prisma
que traspase mi cuerpo
y me separe en dos
una para el que guarde
mis sueños
y otra para el que no
los pueda soñar.

Esto es, una clave para aquél que quiera entrar en el mundo de sueños e ilusiones de la poeta y otro para el que no logre descifrar sus signos, pero le quede, al menos, la ilusión de crearse los suyos propios.

Al final de la lectura de esta biografía interna poetizada nos queda la sensación de haber traspasado la compuerta de la sonrisa de Carmen Vega y habernos internado de su mano en el mundo de pasiones, frustraciones y esperanzas que conforman su verdadero ser y nos ha abierto, al mismo tiempo, a una profunda brecha en nosotros mismos que nos invita a autoconocernos, peregrinando por ese interminable laberinto que es el ser humano.

Si Carmen Vega utiliza su química para adentrarse en el mundo del placer estético es que, en verdad, el hombre ha dejado de “homo sapiens” para convertirse en “homo ludens”.

Francisco García-Moreno Barco
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

AESTHETICS OF SHOCK IN WORDSWORTH

Rémy Roussetzki

What say you, then,
To times when half the city shall break out
Full of one passion, vengeance, rage, or fear?
To executions, to a street on fire,
Mobs, riots, or rejoicing? From those sights
Take one, —an annual festival, the Fair...

William Wordsworth, *The Prelude*, Book VII.

Walter Benjamin writes that, at the turn of the nineteenth century, “fear, revulsion and horror were the emotions which the big-city crowd aroused in those who first observed it.”¹ Besides Baudelaire, Benjamin quotes Edgar Allan Poe and E.T.A. Hoffman. He could have mentioned Wordsworth who, early on, had confronted and then described, perhaps more explicitly than anybody else, what amounts to a traumatic encounter with the modern crowd.

According to Freud, the trauma must have compared to a shower of stimuli impinging upon the too young ego of the subject. What the mental apparatus of the individual could not possibly shield and protect itself against, Freud explains, was nothing in particular. It was, Lacan adds, *Das Ding an sich*, *La Chose* received from nowhere and everywhere at once. It was “*quelque chose du réel*” which could not stay tranquil (stay put) in the ordered space of pleasing perception, and beyond, of satisfying representation.²

I would like to show that the Freudian notion of the shock illuminates Wordsworth’s experience of the urban crowd, “This Parliament of Monsters” dramatically represented in the celebrated pages of

¹ “On Some Motifs in Baudelaire” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York, Schocken Books, 1968), 174.

² The notion of *the real* as traumatic can be found in *Séminaire VII*, ed. J.-A. Miller (Paris: Editions du Seuil, 1986) in the Chapter *Das Ding*, 71-86.

“Residence in London.” In Book VII of *The Prelude*, the narrator magnifies his horror (and fascination) at the sight of the streets in the big city. While in solitude and from the midst of regained tranquillity, Wordsworth recalls the shock received in the extended figure of the *Vanity Fair* which circulated at the end of the eighteenth century.³ Singular, however, is the intensity, the force of the horror felt (and conveyed to us, his readers) by the Romantic poet. The modern crowd is shocking because it forbids exchange. It comes at “you” (rather than to “you”) too early and too soon.

Proliferation and the Question of Poetry

Already in 1798, in “Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey,” Wordsworth recalls the “din/ of towns and cities... The still, sad music of humanity” he escaped in order to return to the beauty, ease, freedom and tranquillity offered by the contact with natural forms. Indeed the “sweet inland murmur” of the Wye river came like a Paradise Regained after “many wanderings” in Hell. It was heard with the joy of relief, returning home after too long a stay amidst unbearable noise and sights, the pandemonium that generate “evil tongues,/ Rash judgments... the sneers of selfish men” —all that which makes “The dreary intercourse of daily life” in urban settings.

Certainly, Wordsworth never was a happy flâneur in the city. He did not like to walk with the crowd and lose himself in it. He was not at all seduced by prostitute beauties. He did not urge the artist to be “*Le Peintre de la Vie Moderne*” who paces execution of short poems and stories with newspapers production, answering modernity blow for blow; nor did he build an aesthetics of the artificial and the “bizarre,” as did Hoffman, Baudelaire and Poe. Wordsworth rejected London and thought of it, of almost everything in it, as part of a dangerous, frightening, “monstrous ant-hill on the plain/ Of a too busy world.”⁴ He could still afford to think, and live, as if what he met there of *nouveauté* was avoidable. Yet Wordsworth was as much a poet of The Modern and of The New as Baudelaire ever was because he *took in* the experience of the city, described it and placed it at the center of his work.

Both as a poet and a critic, Wordsworth is one of the first, with

³ See, Peter Stallybrass and Allon White’s *The Politics and Poetics of Transgression* (Cornell U. Press, 1986), 119.

⁴ Usually, I refer to the 1805 version of *The Prelude*, ed. J.C. Maxwell (Yale U. Press, 1971); but this comes from the 1850 version, Book VII, lines 149-50.

William Blake, to ask a historical question: how is lyrical poetry to survive numbers, crowds being only the concrete emergence in the streets of statistics. Is it still possible to experience beauty—to sing it—amidst a proliferation of industrial products? How is one to share distinctive feelings within such levelling of beings who are all made to feel the same? Will the man of today, the man of the crowd, not so much understand, but even care to listen to the voice of the poet?⁵ Singularity does not exist in:

An undistinguishable world to men,
The slaves unrespected of low pursuits,
Living amid the same perpetual flow
Of trivial objects, melted and reduced
To one identity, by differences
That have no law, no meaning, and no end.⁶

Shocks and Stimulants

We remember the opening lines of *Les Fleurs du Mal*, which address the eventual readers where Baudelaire expected to find them, in the worst possible posture for lyrical poetry—in bed: “*La sottise, l’erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps / Sur l’oreiller du mal c’est Satan... / C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!*”

Baudelaire has decided to shock and attack “us” readers, by mocking “us” altogether, in “our” mass I would say, calling “us” vicious libertines, potential murderers, cowards, liars, and finally “*hypocrite[s]*” who, asleep and bored to death, could easily go to extremes, i.e., reduce the world to a field of debris. Out of boredom, could we not swallow everything in a fantastic yawn—pushing buttons might be added in 1999—without ever having to face the consequences? What defines the too-many is a profound lack of consciousness, a universal numbness. The most horrifying in the multitude is its lack of sense that there is horror, sin, idiocy, mass-murder collectively produced: “*Aux objets répugnants nous trouvons des appas; / Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.*”

In *Au Lecteur*, Baudelaire adopts the only counter-tactic able to

⁵ Baudelaire starts his career by translating Edgar Allan Poe, and in particular a story called *The Man of the Crowd*, where this “man” turns out to be, not a man precisely, but an empty puppet, a dying impersonality.

⁶ *The Prelude*, Book VII: “Residence in London,” 1805, lines 699-704.

wake “us” up from sleep: the shock. The notion of shock is everywhere in Baudelaire’s criticism. Praising the type of short poem he created, Baudelaire says: “*Un poème ne mérite son titre qu’autant qu’il excite, qu’il enlève l’âme.*”⁷ The audience needs to be struck by force and drawn into the poem: “*tirés de force.*” Due to the limitation of human “*ténacité d’enthousiasm*”—“our” physiological ability to sustain excitations—the elements of a poem should all converge in one rapid blow on the head. The shock-effect cannot last and that is why the perfectly organized and rapidly executed short work is the only choice for Baudelaire.

Wordsworth apparently favors the poem of epic proportions which takes a lifetime to “recollect in tranquillity,” as he says in the famous line of *The Preface to Lyrical Ballads*. But if we ask why the crowds, why “we” in “our” opaque mass, need the medicine of poetry in the first place, Wordsworth’s answer is that of Baudelaire: because “we” have been driven to sleep.

A multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a state of almost savage torpor.⁸

The situation is already in 1802 at its worst. Poetic acts happen when readers are active, Wordsworth specifies, giving something of themselves in return. Passivity would not do because reception of lyrical poetry requires an effort on the part of the addressee, a tension or attention of all the faculties, sensual, imaginative and intellectual. But life in the city is possible, indeed bearable, only when a certain level of shock has been accepted, enough to “blunt” distinction or difference, enough for people to follow the same traffic signs, read the same newspapers and feel happy on similar occasion:

The most effective of these [blunting] causes are the great national events which are daily taking place, and the increasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incidents, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies.⁹

Their physical being in a constant state of shock or “torpor” and their creativity asleep, what people have an inextinguishable thirst for is “the outrageous stimulation... the gross and violent stimulants,”

⁷ *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, in *Oeuvres Complètes d’Edgar Allan Poe*, translation by Baudelaire (Gibert Jeune, 1953), 25.

⁸ *Preface to Lyrical Ballads* (1802), ed. C. Ricks (Penguin Books, 1994), 436.

⁹ *Ibid.*

i.e. the catastrophic head-lines—big-budget movies, we might add today—massive shocks, more passive absorption and at an ever faster pace. “We” sleep to survive the shocks, and “we” desire more stimulants to stay pleasantly asleep. Only a very unpleasant shock at the end, an absolute catastrophe, could break the vicious circle. Or something which, though producing as well some kind of shock, would depart from stimulants, would go as it were in the opposite direction, forcing each one, not to cry and laugh in unison with the crowd, but in connection with the increasingly forgotten dimension of social intercourse: the “discriminating powers of the mind,” the differentiating past, the intimate and personal *Erfahrung*, the most private and singular experience.

No wonder that in the *Prospectus* where he lays out the method of his entire poetry, Wordsworth can, at once, pledge to use modest “words/ Which speak of nothing more than what we are,” while in “this... our high argument,” he identifies with no less than the Redeemer of Mankind, clearly expecting apocalyptic results from his “simple” poetic action. At the turn of the nineteenth century, as though to counteract and compensate for the void left by vacillating beliefs, poetry takes on an immense responsibility: resurrect Albion, whose fallen body represents for William Blake the interchangeable people petrified in the Metropolis; “arouse the sensual,” the addicted masses, says Wordsworth, “from/ Their sleep of Death.”¹⁰

Bildung and Distance

The solution for Wordsworth is to leave London and return home in the country, in order not to forget but precisely to recollect, recreate and assimilate, in the midst of tranquillity, the horror and danger experienced.

The act of coming back always has a complex structure in Wordsworth. Evidently, writing poetry comes after a long and hard process. Intercourse with lovely, peaceful and harmonious nature is not complete without the actual remembrance of its opposite: the violence inflicted by the city on the senses and the intelligence. After what “Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey” call “five long winters,” Wordsworth returns to the Wye river. But he does not regret “the coarser pleasures of [his] boyish days”—what happened during his immediate contact with the place. The man who comes

¹⁰ The text of the *Prospectus* can be found at the end of *The Recluse*, Part One, Book First: “Home at Grasmere,” ed. C. Ricks (Penguin Books, 1994), 263.

back is not the one who left. If at first there was a sensual relationship between the local natural creatures and his “glad animal movements” among them, “That time is past... and all its dizzy raptures”: it has been fractured by the mighty London where escalating numbers confused the eye and assaulted the ear. “Harsh” and “grating” sounds were not only unpleasant to the senses, however; encounter with proliferation was not simply frightening to the mind: it *built* within the biography of a man the contrasting experience necessary to come back as a poet. Now, in the present tense of his poem, Wordsworth does not connect with nature as he used to:

For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth, but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity...

“There are ways and means enough,” Freud will write, “of making what is in itself unpleasurable into a subject to be recollected and worked over in the mind for the sake of pleasure.”¹¹

..... And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused

Ennobling, sublime vision into the ultimate “life of things” is now possible; but it concerns much more than the actual banks of the Wye river: “All thinking things, all objects of all thoughts” (1.103). “The eye made quiet by the power of/ Harmony” is an adult eye which does not simply look at rocks and woods in order to find stimulant, gain instant pleasure. It is an eye which sees *through* forms (and sounds) in order to obtain the mediated, and therefore appeased “joy” that comes with knowledge. Whereas, for the boy, nature “had no need of a remoter charm,/ By thought supplied,” the man who comes back sees in the distance because his educated gaze is imbued with memory, however “harsh” and “grating”. And it was actually the same contrasting thoughts and sense of distance which allowed Wordsworth to survive London. Now, looking through the countryside that surrounds him, talks gently to him and brings him “serene and blessed mood,” Wordsworth remembers how his body never forgot, how his “heart” never betrayed, this countryside. Feeling lonely then, without communication with anything or anybody though surrounded by vociferous crowds, Wordsworth found enough

¹¹ The same situations passively suffered procure pleasure when actively re-enacted. Freud gives children’s plays as examples. *Beyond the Pleasure Principle*, trans. J. Strachey (Norton, 1961), 17.

peace within to proceed in the poetic journey because he had kept the most faithful souvenirs, a physiological record of “these forms of beauty”:

...oft, in lonely rooms... I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart,
And passing even into my purer mind,
With tranquil restoration

It is the insistence of absence, the hole in being brought by memory, the sheer inexistence of what is not around, which each time puts in perspective the imminent and captivating presence—natural or urban—distancing it enough for Wordsworth to move about, sublimate and survive.

Exchange and the Grotesque

When distance collapses, when people and things get too close, become too-many, presence turns to omnipresence, pain invades body and soul: there is nowhere to flee but in paralysis.¹² What defines the shock as trauma is the total lack of distance which impedes movements, response and exchange.¹³ We could again talk about the inevitable numbness, the blank faces and irresponsive looks, the well known insensibility and inhumanity of individuals lost in crowds. But we are rather thinking about the dramatic opposition with which, Book I, line 1, *The Prelude* opens. Here again, the narrator recalls having been imprisoned and crushed, literally overpowered, brutalized by the City. And again, he is presently set free, to move under the clouds, to inhale the breeze, to respond to the outside, to choose where to go, what friendly “twig or any floating thing” to converse with:

O there is blessing in this gentle breeze...
O Welcome messenger! O welcome friend!
A captive greets thee, coming from a house
Of bondage, from yon city's walls set free,
A prison where he has long been immured.
..... I breathe again!

The next future is much brighter than it was in *Tintern Abbey*, a short

¹² Lacan notes: “*Nous devrions concevoir la douleur comme un champ qui s'ouvre à la limite, quand il n'y a plus possibilité pour l'être de se mouvoir*” (*Séminaire VII*, 74).

¹³ According to Freud, the trauma was a passive reception of too many stimuli the mental apparatus was not in a position to respond to, could neither appreciate nor structure. Such is the definition with which he struggles in *Beyond the Pleasure Principle*.

poem, which marked only a short return. This time: “Long months of ease and undisturbed delight/ Are mine in prospect.” Much more severe is also the verdict against urbanity, and the contrast with natural settings:

..... it is shaken off
As by miraculous gift 'tis shaken off
The burden of my own unnatural self,
The heavy weight of many a weary days
Not mine, and such as were not made for me.

Hardened within himself to buffer and shield against too busy a city, the poet had accepted “mind forg’d manacles” to grow around his ego, making of his “own” weak self a shell to use Blakean words, a selfish and self-centered cell, barred from others and from the world. In *Songs of Experience*, the poem called “London” goes: “I wander thro’ each charter’d street,/ Near where the charter’d Thames does flow./ And mark in every face I meet/ Marks of weakness, marks of woe.” Divided, walled within and without, peopled with souls as incommunicative as bricks, the prison of London was perfect.

On the contrary, what comes now from outside and “beats against [his] cheek” is no hail of stimuli the poet needs to protect himself from. It is a calling heard in the distance, “from the green fields/ And from the sky,” —it is an address made by an intelligence whose voice is as distinguishable as was that of angels, for “this gentle breeze... seems half-conscious of the joy it gives.” And as it distinctly calls from the open, it engages dialogue; it prompts a response and inspires exchange (11.41-6):

For I, methought, while the sweet breath of heaven
Was blowing on my body, felt within
A corresponding mild creative breeze...
Which, breaking up a long-continued frost,
Brings with it vernal promises, the hope
Of active days...

After the winter of universal isolation, retraction and passivity in the city, a natural spring brings the thaw of communication and creation. From a psychoanalytical perspective, one would think that these repeated and rather trivial metaphors do not explain anything and only give poetical garb, sublime elevation, justification to a biographical choice. Returning home to the countryside could not but mean looking back toward the first object of love, particularly absent in the case of Wordsworth—his mother, whose voice he then imagines calling him from every corner of Nature.¹⁴ After all, why did he, I

¹⁴ Wordsworth’s mother died when he was six years old.

mean the narrator of *The Prelude*, not make more friends in London? Apparently, he could not even heed the voices of his brilliant contemporaries among the crowd.¹⁵ Why (and of what exactly) was he so Romantically nostalgic?

Book II is indeed quite explicit in calling the mother the original source of all exchange, the “one beloved Presence,” with whom “by intercourse of touch/ I held mute dialogues.”¹⁶ But this is slightly besides the point, which is that, in *The Prelude*, Wordsworth intends to register a danger and send the alarm. The threat, to be more precise, does not even stem from the crowd. It all depends on what type of crowd. It all hinges on the too-many, the threshold of which varies probably from individual to individual, but more likely from time to time, as the shocking of yesterday fades out. Beyond a certain level of stimuli, the psyche enters into a crisis where exchange between subjects, subjects and objects, therefore activity altogether, human creativity, is not simply thwarted, but implodes, starts mocking itself and turns to grotesque.

This is particularly clear if we look at two very different gatherings, both described as fairs at a few pages distance of *The Prelude*. In Books VII, one reads (11.658-61):

..... What a shock
For eyes and ears! What anarchy and din
Barbarian and infernal, —a phantasma,
Monstrous in colour, motion, shape, sight, sound!

The narrator is facing “an annual festival, the Fair/ Holden where martyrs suffered in past time” (650). What is so wrong with *this* celebrating crowd? Why does it epitomize “blank confusion! and a type not false/ Of what the mighty City is itself” (695)? Why should these people appear as “buffons against buffons/ Grimacing, writhing, screaming... perverted things/ All freaks of nature... All jumbled

¹⁵ Few personalities are mentioned in *The Prelude*, although Edmund Burke is for instance, and with reverence: “Genius of Burke!” (Book VII, 1850). My argument on the grotesque crowd would, of course, benefit from a close reading of Burke’s important book on the aesthetic sublime, his *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). As opposed to the beautiful object which pleases, we know that the sublime encounter consists in the shock the “greatest” works of art tend to inflict upon their public. The results of Burke’s enquiry seem to contradict my own: Burke praises privations (Silence, the Void, Nothingness, Death). But not-enough-stimuli-to-register-anything-at-all and too-many-to-bear may amount to the same traumatic horror from the perspective of the self. The sublime absence and the grotesque shock are close parents.

¹⁶ Lines 255 and 284.

up together to make up/ This Parliament of Monsters” (671-91)? Why has the ritual, traditional festival of St Bartholomew become such a torture to the five senses, such a disgust to the mind? Why does it finally present “A work that’s finished in our hands, that lays,/ If any spectacle on earth can do,/ The whole creative powers of man asleep!” (652)? Because it does not leave room for the visitor to interact. This crowd has reached the traumatic point of the too-much-to-bear by filling the perspective up to the brim. This picture is “by nature an unmanageable sight” because it has no beyond, no Other, no horizon (708). It strips the spectator of any “under-sense of greatness” (711). In sum, this offensive sight saturates the distance between background and foreground necessary to pleasant perception, thereby distorting any possible harmony among parts and whole. It does not even manage the difference between up and down, “above” and “below,” which is a sine qua non condition for the beautiful encounter, be it that of an actual scenery or of an artistic representation (662):

Below, the open space, through every nook
Of the wide area, twinkles, is alive
With heads; the midway region and above,
Is thronged with staring pictures and huge scrolls
Dumb proclamations....

We may not be aware of it, Lacan went on repeating, but the visible is structured around a certain lack, distance, deferment, horizon, perspective—indeed “under-sense” that something is not there. Whenever the lack is lacking, “*si le manque vient à manquer*,” then, instead of a desire to get closer to the real offered but deferred in the image, there arises anxiety in the subject before its overwhelming, claustrophobic insistence.¹⁷

These blunt stares of the crowd, these “dumb” signs cannot be answered. They do not expect a response; perhaps worse, they do not allow a response, and that is why they shock. They, these signs, these people bearing the signs (the tiredly commercial “Albinos, painted Indians, Dwarfs...” of the Fair) will have happened too soon, since when intercepted, they arrived as vulgar “finished” products. They will always have been received by the aesthetic faculty, the sensibility, as one does blows and projectiles, passively, against in any case the natural grain of the creative process which requires, if

¹⁷ In the “*Leçon du 5 Décembre 1962*” of *Séminaire X, L’Angoisse* (unpublished), Lacan explains: “*Ce qu’il y a de plus angoissant pour le sujet, c’est que ce rapport sur lequel il s’institue du manque qui le fait désir, ce rapport est le plus perturbé quand il n’y a pas de possibilité du manque.*”

not “intercourse of touch,” at least the lapse in time for a given subject to gaze back, muse and see.¹⁸ It was too late—this noisy, garish crowd was already there when it happened, on the person of the narrator so to speak.

We are now opening Book VIII. “It is a summer festival—a fair” and there is a “crowd... assembled in the gay green field” (5-10). Someone, the One, the Patriarch, “in the silence of his rest,” presides over, gathers together, makes one the gathering below (14). From far and above, “his” profile marks the horizon, puts a limit to the field of perception and dominates the scene.¹⁹ It is Helvellyn, the local hill. The crowd below is small enough—“a little family of men,/ Twice twenty, with their children and their wives”—to gather as in the cradle of “his” arms, for “he” looks after it and protects it. Under storm or mist, people welcome the “delightful day” (16). Here nothing is inhuman, unfamiliar, uncanny or anxiety-provoking: everything belongs precisely to the family. In-offensive in their limited number, things, animals and humans come to you from afar—you narrator, “stranger,” Prodigal Son returning home. Everything can still be orderly staged and differentiated. Whereas, in the urban crowd, “no one looks about,/ Nothing is listened to,” here sounds are heard crisp and clear, few welcoming signs exchanged and visible objects visited where they belong (VII, 667-8).²⁰ You find in yourself the disposition to answer them as they first took the time and entertained the disposition to reach you (11.1-10):

What sounds are those, Helvellyn, which are heard
Up to thy summit, through the depth of air
Ascending, as if distance had the power
To make the sounds more audible? What crowd
Is yon, assembled in the gay green field?
Crowd seems it, solitary hill! to thee,
Though but a little family of men,
Twice twenty, with their children and their wives,
And here and there a stranger interspersed.

¹⁸ This is the meaning, I believe, of the lines 669-71:

..... things that are, are not,
As the mind answers to them, or the heart
Is prompt, or slow, to feel.

¹⁹ Of the mountain’s outline, Wordsworth wrote earlier: “its steady form/ Gives a pure grandeur, and its presence shapes/ The measure and the prospect of the soul/ To majesty” (Book VII, 722-5).

²⁰ We could say with Benjamin that everything around our narrator has retained its *aura*, its singularity. It has not yet been multiplied, dis-placed, reproduced *ad infinitum* as in the city.

Notice how Wordsworth gently mocks Helvellyn's naiveté, to think "it" oversees the crowd. Somewhat in spite of himself then, Wordsworth allows that the world over which this "natural" Other presides is henceforth going to be ever smaller and more fragile.

Rémy Roussetzki
City University of New York

POPULAR CULTURE AND THE RURAL DREAM: CULTURAL CONTEXTS AND THE LITERARY HISTORY OF *THE GOOD EARTH*

Stephen Spencer

Pearl S. Buck authored over ninety books, many of them best-sellers, and fifteen Book-of-the-Month Club selections. She wrote novels, short stories, plays, translations, biography, autobiography, children's literature, essays, and poetry. Her novel, *The Good Earth*, was the best selling American novel of 1931 and 1932 and won the Pulitzer Prize and the Howells Medal of the American Academy of Arts and Letters for the best novel of the first half of the 1930s. The novel sold millions of copies in the United States and around the world. By 1970 UNESCO reported that Buck's work had been translated into 145 languages (Conn "Rediscovering" 2). The Hollywood version, released in 1937, was a popular and critical success, and one of its stars, Luise Rainer, a white actress, won an Academy Award for her portrayal of a O-lan. It has been praised for its universal appeal and its portrayal of Chinese characters as "ordinary, believable human beings rather than as cartoon 'Orientals'" (Conn "Rediscovering" xi). *The New York Times Book Review* from 1931 says, "One tends to forget, after the first few pages, that the persons of the story are Chinese and hence foreign." Buck, the review says, portrays "a China in which, happily, there is no hint of mystery or exoticism."

Despite the early critical reception and overwhelming popular success of *The Good Earth*, however, Buck's life and work have been ignored by literary critics and the academy. "She survives only in caricature," Peter Conn writes, "as the author of a single book, *The Good Earth*, and as the undeserving winner of the Nobel Prize" (Conn "Rediscovering" 1). Why was a novel about Chinese culture so well received in the United States in the thirties? What do these reactions say about Americans' views of the Chinese and other "non-white" groups? What is it that readers saw? In what ways did the novel

simply reflect their own definitions of self? How and why did views of the novel change so dramatically over time? The answer to such questions may be found in the examination of the literary reception and history of *The Good Earth*. Tracing the convergence of popular culture and literary history in the work of Pearl Buck reveals the ways in which a text responds to and reflects particular contexts of particular historical moments. *The Good Earth*, clearly one of the most popular novels of the twentieth century, provides an interesting model for reading the ways in which popular culture and literary history are interrelated.

Escaping into the Rural Dream

Early in the thirties the ground was well-prepared to receive a book like *The Good Earth*. In 1931, the year *The Good Earth* became a best seller, the poet AE (George William Russell) crisscrossed the country lecturing to overflowing audiences about his vision of the rural cooperative community. During the thirties a generation that grew up in a rural society was aging in an urban one and witnessing a prosperous country collapsing before its eyes. The “labor-centered, patriarchal, white, family-oriented, God-fearing mind-set” of many Americans, according to Robert Dorman, was unable to comprehend the technological advances and rapid cultural changes (such as women joining the workforce and rapid urbanization) taking place around them (107). Many historians and other scholars have characterized this shift in the terms provided by German sociologist Ferdinand Tonnies. Tonnies characterizes this shift as a movement from *gemeinschaft*, the small personal rural community of the nineteenth century, to *gesellschaft*, a large, anonymous society in which individual importance and achievements are dissolved in a mass culture.

Much of popular culture in the thirties, as a result of the overriding presence of the Depression as historical event, was a reaction against what many Americans saw as the excesses of the Jazz Age and the many changes and trends established in the twenties. Many of the problems in the Depression were seen to have their roots in the material and economic excess of the previous decade and the challenges to traditional core cultural values. Thirties historian Robert McElvaine characterizes the public response to the Depression as a reaction against the “acquisitive individualism” that had characterized much of the twenties. Although McElvaine sees acquisitive materialism as the most significant characteristic of the industrial

age, he argues that the rise of this characteristic was temporarily reversed in the depression. Wang Lung's undying devotion to land and family provides a powerful example of this trend. Hollywood in the thirties also participated in this reversal by recognizing "a degree of interdependence" in contrast to the twenties, as argued by McElvaine, which was marked by materialism, progress, and industrialism (xxv). Instead of these characteristics, movies in the thirties tended to stress cooperation, concern for others, and a sense of belonging. Cooperative individualism placed the individual in the context of a community. Movies displayed a reverence for small town life and values and a renewed affection for traditional ways and the past. Honest, decent, hard-working people lived in the country, while corrupt, racy, and extravagant people lived in the cities. Films such as *State Fair*, *Our Daily Bread*, *The Life of Jimmy Dolan*, and *Stranger's Return* expressed an attachment to the land, largely through agriculture. The 1934 film *Our Daily Bread* is one such film that set the cooperative life of the farm against the individualistic, competitive city. The characters John (Tom Keene) and Mary (Karen Morley), unemployed, receive the rights to an abandoned farm. Their agricultural ignorance leads them to take in dispossessed passers-by to help them develop a successful farm. Farmers, carpenters, masons, plumbers, a tailor, and a violinist, all representing varying nationalities and social levels, build a community of shared interests and experiences grounded in working the land. At a time when the American farmer was faced with ruin *State Fair*, another popular film, represented not a reflection of the way things were or even might be in the future, but a nostalgia for things that had been lost. Jimmy Dolan (Douglas Fairbanks, Jr.), an embittered and cynical prize fighter, forced to leave the city after a murder, hides out in Pleasant Valley, a combination farm and orphanage, where his urban individualism and cynicism melt away bit by bit. McElvaine argues that this sort of attachment to the land and rural values held the new and the modern suspect and served to combat the disorientation and increasing fragmentation of modern life.

Recognizing that the novel spoke to the profound changes in American life in the thirties, early reviewers of *The Good Earth* tended to focus on the novel's portrayal of rural life and its universal appeal to traditional American values. W.J. Stuckley, in his analysis of the reasons for the book's selection for the Pulitzer Prize, says the book is not so much about America, but is "'American' in the Pulitzer way" (90). For Stuckley that means the book is an "ethical-moral American drama acted out against the relentless cycle of history which raises up one generation and causes the downfall of the next" (90). Stuckley

argues that *The Good Earth* appealed to the Pulitzer prize committee because of its escapism, exotic setting, lavish descriptions of poverty and famine, and thematic simplicity (91). According to Stuckley, the novel reflected problems familiar to readers in America in the thirties. Many Americans blamed the poverty and suffering of the thirties on the extravagance and excess of the twenties, when many people believed America had strayed from tradition and abandoned the old values of hard work, self-sufficiency, and thrift. As the life of Wang Lung shows, in Stuckley's analysis, disdain for these traditional values leads to softness, immorality, dependence, and eventually poverty and hunger. "One need only renounce the easy life and the primrose path," Stuckley says the novel preaches, "take up the hoe and shovel, and moral strength would come again, and every man would be saved" (91).

Placing blame for many of America's problems in the thirties on the previous decade and the urbanization and technological change accompanying it, *The Good Earth* fit perfectly the tendency in the thirties to romanticize rural life. Wang Lung clearly demonstrates the values of *gemeinschaft*: he displays a love of the land and he is involved in a system of home production and barter based on agricultural production. His relationship with his family, both immediate and extended, follows the authoritative model in Tonnies's *gemeinschaft*. This model was historically accurate for a novel set within patriarchal Chinese culture. Clearly, Buck was writing from her experience and understanding of Chinese culture, not about American culture. However, many early reviews suggest the novel's portrayal of rural life and values was responsible, in part, for its success with American readers. For example, Phyllis Bentley in *The English Journal* writes, "For my part I consider that the figure in Mrs. Buck's carpet, her true theme, is the continuity of life" (799). "Portrayed with graphic authority," Bentley observes, "is the ebb and flow of life, its change and perpetual movements, not only seasonally from spring to winter, from seed planting to harvest, but also a cycle of both family and humanity" (38-38). Clearly the "ebb and flow" of life is linked to a rural, agricultural lifestyle, which is seen to be in harmony with the cycles of nature. The story is essentially, as Peter Conn and others have pointed out, a story of the land, a familiar American genre. The struggles of farmers on the land was appealing to Americans who were watching farmers being pushed off of their homesteads and the onset of drought and the dustbowl. Other major novels of the decade, including *Gone With the Wind*, *Tobacco Road*, and *The Grapes of Wrath*, share this theme.

In addition, *The Good Earth* celebrated simplicity, a theme that had run through American writing from Crèvecoeur and Franklin to Emerson and Thoreau, and that had been closely allied to agricultural life. The simple, rural life was presented as a symbol of self-sufficiency and democracy, as opposed to the aristocracies of Europe. When Wang Lung remains close to the land and the simple life, he is heroic. When he embraces wealth and materialism he loses his moral bearings. The very title of the novel held meaning for the urban poor in the midst of instability and change. It conjured feelings about the land and offered the promise of renewal, rebirth, of spring after winter. Embroiled in a massive economic depression, Americans could well relate to the shifting nature of Wang Lung's fortune and the kitchens for the poor, the homelessness, and the starvation that he encounters.

These themes would later ring true to audiences of the film version. *The Good Earth*, while set in China with Chinese characters, reflected many of the same values being projected in Hollywood films in the thirties. Like street-smart gangsters, Wang Lung's ambition, initiative, and willingness to take risks separate him from others. Early in the novel, Wang Lung is a poor peasant humbly seeking a slave from the great house of Hwang to be his wife. After being blessed with sons and modest economic success, Wang Lung's first daughter is born and drought and crop failure ensue. In order to survive Wang Lung and his family travel south to the city where they live on the streets and beg for food. The gesellschaft-like city is populated by idle rich, soldiers, and transients, all isolated and in competition with each other. Clearly, Wang Lung cannot achieve any measure of success in legitimate ways. As he flees the city he takes money from a helpless, shivering, weeping rich man. With the money Wang Lung is able to return to the land. Wang Lung feels no remorse for taking the money, and the reader is not lead to judge his action negatively. From his impoverished position, Wang Lung is able to return to his lands and amass a great fortune, eventually living in the very house where he had so humbly gone in search of a wife. Here, like the ambitious gangsters of Hollywood films such as *Little Caesar*, Wang Lung is literally able to boss his former boss. This clearly appealed to American workers who felt powerless in an ever-expanding industrial system. Wang Lung's success lies in his tenacity in clinging to the land, which has provided for him and his family. "It is the end of a family," Wang Lung exclaims at the end of the novel, "When they begin to sell the land.... If you hold your land you can live." Unfortunately the novel leads us to believe that the next generation of Wang Lung's family will sell the land and give up all that it

provides: “But over the old man’s head they looked at each other and smiled.”

The Good Earth achieved astounding popular success despite the criticism or disdain by the literary establishment because, according to Dody Weston Thompson, it spoke to the poverty and uncertainty of the thirties. Morris Dickstein characterizes the mood of the Depression as defined by not only the fear of outsiders, international crisis, and hard times, but also by the attempts to cheer people up. The decade, although rich in social criticism, was also a decade of popular fantasy spurred on by technological advances in the entertainment industry. Radio came of age and Hollywood created the great movie genres of American culture: the gangster movie, the horror film, the screwball comedy, the dance musical, and the road movie. Radio and cinema allowed people in the thirties to live vicariously. Radio serials and films transported people to different times and places, such as the fields of China in *The Good Earth* or the ravaged post-war South of *Gone with the Wind*. The use of sound, drawing yet more viewers to the novelty of talkies, made possible the musical genre, allowing Warner and RKO to emerge from near bankruptcy. These advances in media, according to John Baxendale and Chris Pawling, undermined established cultural authority by inundating the public sphere with what many intellectuals would consider low or vulgar popular taste. Like the movies, popular literature in the thirties, as Philip Melling suggests, was written with the recognition that people who had lost their money and jobs would crave escapist fiction (246). In the movies, which became the preeminent form of popular culture in the thirties, these values showed up as a tendency toward escapism and a critique of market values, businessmen, the wealthy, greed, and materialism. In contrast to these values, popular movies stressed justice and cooperation. Literature followed the same vein, with an “undercurrent of wish-fulfillment and fabulism,” providing “a major avenue of escape” (Bigsby 245). Many of the most successful films of the thirties, including *The Good Earth*, *Gone With the Wind*, *State Fair*, and *The Virginian* were based on particular novels or genres that had already been established in popular print, such as dime novels, magazine serials, or the Horatio Alger stories. Inevitably, however, the growth of mass media would pose a threat to print media, especially that which was considered “serious” literature. Rita Bernard attributes the emerging division of the low and the high to the attempts of elites in the late nineteenth and early twentieth centuries to “stratify expressive forms,” evident in “‘genteel’ complaints against popular entertainments” (4). The success of both the films and the stories they were based on suggests that the audi-

ences for popular fiction and films were essentially the same. Like films in the thirties, *The Good Earth's* portrayal of the masses offered both a protest against social injustice and economic inequality and the satisfaction of a rags-to-riches tale.

Pearl Buck's Place in Literary History

In the years after WW II, Buck's critical reputation declined as her popular reputation continued. Conn admits that "in part, she deserved her fate" because her novels became increasingly sloppy and her prose commonplace ("Rediscovering" 3). Even as *The Good Earth* enjoyed popular success in the thirties, some critics had begun to point out its lack of sophistication. Most critics have characterized the 1930s, according to William Solomon, "as a period during which many novelists were searching for alternative, noncanonical methods of intervening in the political realm" (815). "Her stories," Phyllis Bentley wrote of Buck in 1935, "take the epic rather than the dramatic form; that is to say, they are chronological narratives of a piece of life, seen from one point of view, straightforward, without devices; they have no complex plots, formed of many strands skillfully twisted, but belong to the single-strand type, with the family, however, rather than the individual, as unit" (798).

Other critics, however, praised the realism of the novel in direct response to modernist principles these critics saw as vague, complex, and sometimes incoherent. For Thompson, the strength of the novel lies in its realism, straightforward narrative, and lack of Freudian influence (98). The novel, Thompson concludes, is too simple for adults in our "effete and complex age," but appealing to the young, who are "more open to illusion than the worldly" (108-109). And by implication, Thompson suggests that the novel is perfectly appropriate for a mass audience, both at the time of its appearance and in subsequent decades.

This view of the novel's realism characterizes much of the positive criticism of *The Good Earth*. Phyllis Bentley writes that Buck "observes external appearances closely, and presents them with a detailed accuracy" (796). "The great merit of *The Good Earth*, Oscar Cargill observes, "is the conviction it carries of verisimilitude to all the vicissitudes of Chinese life—nothing changes or passes which does not seem probable. And particularly well-done is the portrait of O-lan whose loyalty to her lord never wavered. Earth of the earthy-earthly, she triumphs in the end over her rivals, though her ugliness goes clear to the bone" (Cargill 149). "The descriptions are never over-

drawn or excessive;” writes Paul Doyle, “their conciseness always centers on concrete, closely observed, ‘essential’ details” (39). Paul Doyle characterizes the work as “realism rather than Naturalism because it lacks the “pessimism and despair” of the naturalists, instead using a more “affirmative approach to things as they exist” (47).

Other critics focused on the novel’s style. Of *The Good Earth* Malcolm Cowley writes, “The plot, deliberately commonplace, is given a sort of legendary weight and dignity by being placed in an unfamiliar setting. The biblical style is appropriate to the subject and the characters” (Cowley 24). The praise of the novel’s realism would suggest that it somehow truly reflected Chinese culture. Ironically, it is set in China, with characters who do not know the bible. This again reveals how criticism reflects what the western critics consider appropriate form. Paul Doyle describes Buck’s style as simple: “Pearl Buck’s writing in *The Good Earth* is characterized by simplicity, concreteness, a stress on long serpentine sentences, parallelism, balance, and repetition of words” (Doyle 40). According to Doyle, “In structure, *The Good Earth* uses a chronological form which proceeds at a fairly regular pace” (42). “The simplicity and the slow but steady movement of the prose,” Doyle concludes, “fit harmoniously the heroic and epic-like qualities of the narrative” (41).

As Conn has argued, literary tastes change and many of the criteria used to judge Buck’s work are now being called into question or re-evaluated themselves. However, Buck’s work remains neglected by literary historians and academics, despite the revival of interest in writers and history of the thirties. According to G.A. Cevasco, critics ignored *The Good Earth* because they were interested in considerations of archetypes, symbols, the subconscious/unconscious, interior monologues, and stream-of-consciousness. Gevasco predicts that this kind of experimentation in the novel has almost come to an end, and once it does *The Good Earth* will be rediscovered and reevaluated as a great novel (448-49). Doyle says Buck had been snubbed by the literary establishment because she refused to adopt modernist techniques, her popular success put off literary critics, and her work is optimistic and affirmative. Buck’s belief in the innate goodness of human beings, according to Doyle, was not in keeping with the pessimism, anguish, and indictments of humanity popular when he was writing in the mid sixties.

After the thirties an “acquisitive individualism” once again emerged that stressed living beyond one’s means, emulating those above on the social scale, and acquiring products that reflect social position and success (McElvaine). These values show up in official

policy as cuts in social programs, many of which began in the thirties, a decay in public transportation (coupled with an increase in the production and sale of gas-guzzling vehicles), egoism, and a growth in career-orientation among college students. As the academic canon was being defined in the forties and fifties, Pearl Buck “transgressed the barrier between ideology and aesthetics; she had no affinity for irony; she was not a felicitous stylist” (Conn “Pearl S. Buck” 117). Jane Rabb argues that teachers, who are often influential critics and reviewers, did not find Buck’s prose fitting for the methods of literary analysis prevailing since *The Good Earth* was published. A historical approach would not work with Buck, according to Rabb, because her novel was about a culture and its traditions that, on a literal level, teachers knew little or nothing about. Conn argues that Buck’s preference for episodic plots, her indifference to psychological analysis, and her tendency toward “time-honored phrases,” are rooted in her experience and knowledge of Chinese literary traditions, which western critics have failed to recognize. New Critics of the fifties and sixties favored works that lent themselves to close textual analysis, such as those by James, Conrad, or Faulkner. Stuckley’s comment is typical; *The Good Earth*, Stuckley writes, is a “childishly simple book in which good and evil are neatly labeled” (92). Simplicity does not lend itself easily to the literature classroom because it does away with the need for a teacher as expert who holds the ultimate, correct interpretation that students are expected to eventually attain through close analysis.

This omission from the academic and intellectual world, Rabb contends, may explain why contemporary feminists never mention Buck; she was simply not included in the reading lists in any of their college courses. Rabb points out that scholars continue to write about Jane Austen, Emily Bronte, Edith Wharton, and Virginia Woolf, but ignore Pearl Buck, “one of the most distinguished figures America—if not the world—has ever produced”(103). Rabb claims that Buck’s insights about racism, scientific ethics, and sexism make her a forerunner of feminism, the civil rights movement, and anti-nuclear activism. Buck founded Welcome House, only one of several projects Buck pursued in support of children’s rights and interracial understanding. Peter Conn praises Buck’s humanitarian efforts that went “beyond the occasional painless gesture” (*Pearl* xii). Buck was a fervent and outspoken supporter of birth control and family planning, women’s rights, human rights, and labor unions.

Rabb argues that the current ignorance and indifference among scholars and critics stems from the fear the primarily male literary

establishment have always had for the popularity of Buck's work and the feeling that she was venturing into their territory. When Buck won the Nobel Prize in 1938, the literary establishment exploded in a flurry of negative, even spiteful, criticism. "If she can get it anybody can'," said Robert Frost, and Faulkner said "he would rather not win the Nobel Prize than be in the company of 'Mrs. China-hand Buck'" (Rabb 104). Conn suggests that the Academy's award of the Nobel Prize was as much a political statement as anything else. Buck had emerged as a powerful critic against the rising tide of international violence and totalitarianism. She had spoken out on behalf of liberal democracy, self-government, and tolerance. She raised money for war relief and victims of violence. Her social commitment was exemplary, far transcending, as a *Time* writer put it at the time, the influence of her writing (Conn *Pearl* 211).

Rabb offers three reasons for the ire of many Buck critics. First, many Americans felt that Buck was not really an American writer because she had spent so much of her life in China. Second, many critics felt that her work was too popular and made too much money to be considered as serious literature. Some critics dismissed the Book-of-the-Month club as evidence that middle-class Americans were not able to decide for themselves what books were worth reading, as insecure men and women grateful that someone was telling them what books to add to their libraries. And third, the mostly male critics and teachers resented awarding such a prestigious prize to a woman. Buck's success under the pseudonym David Barnes supports Rabb's argument. Buck's novel *The Townsman*, published under the pseudonym in 1945, like so many best-selling novels of the thirties and forties about the American land and the durable people who live on it, was widely and favorably reviewed, was selected by the Literary Guild, and attained the status of best-seller. An examination of Malcolm Cowley's *Exile's Return* (1934) further supports this view. A history of the lost generation, *Exile's Return* chronicles the lives of an important group of American writers who had come of age in the years after World War I. Born in the 1890s, this group was primarily white, male, and middle-class. The book does not mention Pearl Buck.

Literary critics of the 1950s and 1960s considered Buck's most common subjects, women and China, as peripheral. Her episodic plots resisted psychological analysis, one of the prevailing literary approaches in the post-WWII academic world. These characteristics, according to Peter Conn, were simply not popular with New York critics who determined literary tastes for the rest of the nation (*Pearl*

xvii).

Buck wrote mainly about the unglamorous daily lives of Chinese peasants and women, subjects to which the writers of the lost generation were indifferent. For most American intellectuals and critics, Europe remained the center of cultural significance and aesthetic standards.

In the contemporary era of feminist criticism, ethnic studies, New Historicism, and cultural studies, Buck's work is being discussed more and more. In reviewing Buck's literary history, Doyle says that although she had been ignored from 1945-1965, *The Good Earth* is a masterpiece that will be remembered for more generations as a book that describes a whole way of life. Maxine Hong Kingston has praised Buck for allowing Asian voices to be heard for the first time in western literature. The book, Doyle admits, seemed more immediate to depression audiences, but the beauty of its style makes it timeless (150-151). Buck scholar Peter Conn argues that despite the setting and influences on *The Good Earth*, the novel addresses "a cluster of recognizably American themes" ("Pearl S. Buck" 111). Conn identifies these themes as the romance plot, the structure of much classic American fiction, and the Horatio Alger myth. Wang Lung, like Horatio Alger, is an ordinary human being suffering through natural and economic disaster. Henry Canby writing in the thirties seemed to predict the literary fortunes of Pearl Buck when he wrote that Buck is "clearly not the destined subject of a chapter in literary history" (8). Canby calls her fiction "inferior," especially compared to Cather or Glasgow. The only work he praises is *The Good Earth*, which he says will probably become a permanent contribution to world literature.

Buck's neglect by the literary establishment and the academic world reveals a set of particular assumptions about the nature of aesthetics and politics in the American academic world. In a time when white men and their ideas and themes ruled the literary world, Buck's work appealed to women readers. She had also followed a straightforward, traditional narrative pattern in a time when modernist experimentation prevailed. The modernist tradition seems to have been reserved for male heroes, valiant and virile men striving against a status quo that was often portrayed as effeminate and weak. Although her political attitudes were rooted in social activism, Buck's rejection of Communism and her distance from leftist intellectual circles alienated her from the left. At the same time, her sympathies for proletarian, women's, and civil rights alienated her from the right. Buck's international orientation, her knowledge of Chinese culture and literature, her commitment to particular social causes, and her

choice of subject matter positioned her in a place apart from her contemporaries in the 1930s, a place that is currently considered appropriate and valuable.

Works Cited

- Bentley, Phyllis. "The Art of Pearl S. Buck." *English Journal* Dec. 1935: 791-800.
- Bernard, Rita. *The Great Depression and the Culture of Abundance. Kenneth Fearing, Nathaniel West, and Mass Culture in the 1930s*. Cambridge: Cambridge University, 1995.
- Canby, Henry Seidel. "'The Good Earth': Pearl Buck and the Nobel Prize." *The Saturday Review* 19.4(1938): 8.
- Cargill, Oscar. *Intellectual America: Ideas on the March*. New York: Macmillan, 1941.
- Cevasco, G.A. "Pearl Buck and the Chinese Novel." *Asian Studies* 5.3(1967): 437-450.
- Conn, Peter. "Introduction: Rediscovering Pearl S. Buck." *In The Several Worlds of Pearl S. Buck*. Eds. Elizabeth J. Lipscomb, Frances E. Webb, and Peter Conn. Westport, CT: Greenwood, 1994. 1-5.
- _____. "Pearl S. Buck and American Literary Culture." *In The Several Worlds of Pearl S. Buck*. Eds. Elizabeth J. Lipscomb, Frances E. Webb, and Peter Conn. Westport, CT: Greenwood, 1994. 111-117.
- _____. *Pearl S. Buck. A Cultural Biography*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Cowley, Malcolm. "Wang Lung's Children." *The New Republic* 10 May 1939: 24-25.
- Dickstein, Morris. "Depression Culture: The Dream of Mobility." In *Radical Revisions: Rereading 1930s Culture*. Edited by Bill Mullen and Sherry Linkon. Chicago: University of Illinois, 1996. 225-241.
- Dorman, Robert L. *Revolt of the Provinces. The Regionalist Movement in America, 1920-1945*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1993.
- Doyle, Paul A. *Pearl S. Buck*. Boston: Twayne, 1965.
- McElvaine, Robert S. *The Great Depression. America 1929-1941*. New York: Times Books, 1993.

- Melling, Philip. "American Popular Culture in the Thirties: Ideology, Myth, Genre." In *Approaches to Popular Culture*. Ed. By C.W.E. Bigsby. Bowling Green, OH: Bowling Green University, 1976. 241-263.
- Rabb, Jane M. "Who's Afraid of Pearl S. Buck?" In *The Several Worlds of Pearl S. Buck*. Eds. Elizabeth J. Lipscomb, Frances E. Webb, and Peter Conn. Westport, CT: Greenwood, 1994. 103-110.
- Solomon, William. "Politics and Rhetoric in the Novel in the 1930s." *American Literature* 68.4(1996): 799-818.
- Stuckley, W.J. *The Pulitzer Prize Novels: A Critical Backward Look*. Norman: University of Oklahoma, 1966.
- Thompson, Dody Weston. "Pearl Buck." In *American Winners of the Nobel Prize*. Ed. Warren G. French and Walter E. Kidd. Norman: Univ. of Oklahoma, 1968. 85-110.
- Tonnies, Ferdinand. *Community and Association (Gemeinschaft und Gesellschaft)*. Trans. By Charles P. Loomis. London: Routledge, 1955.

Stephen Spencer
Wilmington College

LA MUJER Y LO FEMENINO EN LA NOVELA *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Jacqueline Girón Alvarado

A las múltiples innovaciones en cuanto a la estructura y a los recursos literarios que posee la novela guatemalteca *El Señor Presidente* se les puede añadir la ruptura con los patrones tradicionales con respecto a la construcción del sujeto femenino y la elaboración original y nueva del clásico tema civilización (masculino) vs. barbarie (femenino) en la literatura hispanoamericana. Gratamente se comprueba, después de varias lecturas del texto, que los personajes femeninos no fluctúan entre los clásicos polos de la *señora del hogar* (la mujer obediente y sumisa) y la *mujer fatal* (la hembra rebelde y cruel). Al contrario, las mujeres en la ya mencionada novela de Asturias son presentadas como entes vivos que responden, al igual que los personajes masculinos, a unos estímulos exteriores de acuerdo a sus particulares características sociales, económicas, culturales, emocionales y psíquicas. Estos personajes femeninos (pertenecientes a estratos sociales diversos) sufren, luchan, ganan y pierden de igual modo que sus compañeros hombres en el mundo alucinante y alucinado del todopoderoso dictador en la ciudad encarcelada de *El Señor Presidente*. En esta novela genial y extraordinariamente viva se hace una clara distinción entre la mujer (como individuo y personaje literario) y lo femenino (como concepto abstracto o representación artificial de ideas).

Lo femenino, que tradicionalmente en nuestras letras se ha vinculado a la violencia, al instinto y a lo irracional, en la novela *El Señor Presidente* se relaciona con la solidaridad y la fraternidad humanas que buscan y necesitan desesperadamente todos los integrantes del cosmos presidencial asturiano. Sin embargo, es una fuerza metafísica inoperante, reprimida y oculta por el avasallante poder del miedo que ejerce el Señor Presidente. El aspecto femenino humano se percibe como una corriente subterránea de aguas puras inaccesible para los personajes sedientos de la novela. Para sorpresa del

(la) lector(a) de novelas hispanoamericanas, *El Señor Presidente* no elabora lo femenino desde una visión negativa (símbolo de la barbarie o el instinto) ni lo construye o representa a través de ningún personaje femenino como es el caso de muchas otras novelas hispanoamericanas. Véanse los ejemplos típicos en *Rayuela* (1962) de Julio Cortázar, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *La vorágine* (1924) de José E. Rivera y *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela.

Nos dice Sharon Magnarelli en su libro *The Lost Rib* que: "... women have always been personae, characters, literary creations, both inside and outside of fiction, continually fantasized, fabricated, and counterfeited".¹ Mundialmente, se ha usado a la mujer como objeto estético desde múltiples perspectivas y lenguajes. Su imagen y su figura ha sido cantada e insultada, alabada y apedreada, exaltada y violada, beatificada y martirizada, construida y asesinada, idolatrada y abominada, en fin, "usada" millones de veces por incontables escritores, artistas, científicos, inventores, etc. Su existencia ha sido determinada por su rol como hija, hermana, esposa, madre, musa y prostituta, es decir en función de las necesidades del hombre. Desde el inicio de nuestra civilización occidental se le ha negado su derecho a una identidad filosófica, religiosa, social, artística, legal, política y económica. Como bien nos señala Magnarelli, el retrato de la mujer: "is a process of mythmaking in which the reality is substituted by wishful thinking".² Mary Jacobs, otra estudiosa del lenguaje y la literatura, explica el fenómeno de la siguiente manera: "Feminity comes to signify a role, an image, a value imposed on women by the narcissistic and fundamentally misogynistic logic of masculine system".³

Tanto en *Los de abajo*, como en *La vorágine*, *Doña Bárbara* y hasta en *Rayuela* (obra genial del ultraiconoclasta Julio Cortázar), se nos presenta la clásica dicotomía entre civilización vs. barbarie. Esta lucha cobra cuerpo, forma y voz por medio de los personajes masculinos y femeninos principales de las mencionadas novelas. El hombre es el representante simbólico de la civilización mientras que la mujer es la encarnación de la barbarie, de la naturaleza, del desorden, del caos. Cuando la barbarie es o está dominada, controlada y

¹ Sharon Magnarelli. *The Lost Rib*. (London: Bucknell University Press, 1985) 15.

² Magnarelli *op. cit.*, p. 189.

³ Mary Jacobs. "The Question of Language: Men of Maxism and *The Mill on the floss*," en *Writing and Sexual Difference* de Elizabeth Abel (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982) p. 38.

domesticada por la mano ilustrada y racional del hombre entonces se presenta a través del personaje antagónico: el *ángel del hogar*, es decir, la mujer casta y obediente. Esta relación entre la hembra de la especie y la barbarie está ampliamente documentada y comentada en estudios recientes. Según nos ilustra la destacada crítica literaria, Elaine Showalter: “Women were seen as closer to *Nature*, to the body and to a crude materialism, while men were aligned with *Art*, to the intellect and to spiritualism”.⁴ Se ha visto a la mujer como un ser íntimamente relacionado con las fuerzas de la naturaleza (anárquicas, peligrosas e impredecibles, por lo tanto negativas), mientras que el hombre, en el sistema binario occidental creado por la ideología patriarcal, se vincula con las cualidades de la consciencia humana (racional, controlada, lógica, y por ende positiva).

En la novela mexicana *Los de abajo*, la encarnación del caos y la perversión es a través de La Pintada, sobrenombre que lleva una lujuriosa y cruel guerrillera de la Revolución; mientras que Camila, campesina buena e inocente, encarna los sentimientos de amor, piedad y justicia que olvidan y asesinan, consecuentemente, los revolucionarios y especialmente sus líderes, como es el caso de Demetrio Macías, el héroe de la obra. Camila es una muchacha muy pobre que por medio de engaños va a caer en poder de Demetrio. Éste se enamora de la joven y la hace su mujer “oficial”. La Pintada, celosa y vengativa, hostiga constantemente a Camila hasta que, por fin, la mata. La “barbarie” destruye al “amor” como posibilidad y solución al conflicto de la novela, que concluye con la autoinmolación del macho (“dios caído”) incapaz de detener las fuerzas aniquiladoras del pueblo irredento que se resigna a cargar con las cadenas de la fuerza bruta. Así en la cansada voz e irónicas palabras de Alberto Solís escuchamos la propia desilusión de Azuela: “¡Qué chasco, amigo mío, si los que vinimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!...”⁵

En la novela colombiana *La vorágine*, todas las mujeres son malas, traidoras, culpables de llevar al hombre al infierno. Al final de la obra, el personaje central, Arturo Cova, se interna y se pierde en la selva enloquecido por la fuerza indomable de la barbarie. Cova se

⁴ Elaine Showalter. *Sexual Anarchy* (New York: Viking, 1990) p. 170.

⁵ Mariano Azuela. *Los de Abajo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1984) p. 73.

va de la ciudad (recinto masculino controlado por la razón) para buscar a una mujer, Alicia. A medida que se interna más en el sentimiento y en la búsqueda desesperada de la mujer, se introduce más y más en la selva (recinto femenino que devora y destruye al hombre y su razón). Uno de los mejores pasajes de la novela es aquél en el que se describe la belleza irresistible de La Madona, turca negociante con la que se enreda eróticamente Cova. El lenguaje nos obliga a reconocer en ella, no a una mujer de carne y huesos, sino una prolongación del paisaje selvático.

La madona asomó a la puerta, llenando con su figura quicio y dintel. Era una hembra adiposa y agigantada, redonda de pechos y de caderas. Ojos claros, piel láctea, gesto vulgar. Con sus vestidos blancos y sus encajes tenía la apariencia de una cascada. Luengo collar de cuentas azules se descolgaba desde su seno, cual una madreseña sobre una sima. Sus brazos, resonantes por la pulseras y desnudos desde los hombros, eran pulposos y satinados como dos cojincitos para el placer, y en la enjoyada mano tenía un tatuaje que representaba dos corazones atravesados por un puñal.⁶

Para que no quede ninguna duda, tanto el título de la novela *Doña Bárbara*, como el personaje femenino principal, llevan el nombre del problema con el que se enfrenta el (la) lector(a) de esta famosa obra narrativa venezolana. Doña Bárbara, como los personajes femeninos anteriormente mencionados, La Pintada y La Madona, representa todas las fuerzas irracionales, negativas y destructivas con las que tiene que enfrentarse el héroe de la novela, Santos Luzardo. Éste, a diferencia de los anteriores protagonistas masculinos, finalmente vence la barbarie y sus males. Carlos Javier Alonso, uno de los estudiosos principales de la mencionada novela, ha establecido que: “Santos Luzardo refers to a homogeneous semantic field that encompasses all the values and conventions of civilization—the city, progress, inventions and, perhaps, above all, the law.”⁷ Alonso también nos señala los valores opuestos que representa doña Bárbara. A ella se la asocia con: “...elements that fall under the rubric of barbarism—violence, lawlessness, insalubrity and backwardness.”⁸ Luzardo domestica la barbarie por medio del matrimonio con la hija de doña Bárbara, Marcela.

Julio Cortázar, tanto en sus cuentos como en sus novelas, recurre fielmente a la imagen y a la figura femeninas para plasmar

⁶ José Eustasio Rivera. *La vorágine*. (México: UNAM, 1972) p. 202.

⁷ Carlos J. Alonso. “Otra sería mi historia”: *Allegorical Exhaustion in Doña Bárbara*. MLN, vol. 104 (2) p. 424.

⁸ Alonso, *op. Cit.*, 425.

conceptos abstractos y obsesiones aparentemente muy personales. En estos textos mencionados se puede comprobar que no hay división o distinción posible entre el personaje femenino (con características propias e individuales) y la metáfora que representa al cuerpo de la mujer como un puente, un pasadizo, una puerta, un camino para que el hombre encuentre su perdida autenticidad. La mujer cortazariana, cuyo paradigma es “La maga” de *Rayuela*, es un símbolo complejo, que se nutre de rechazo y admiración, desprecio y envidia de parte de los personajes masculinos y de muchos de los narradores explícitos e implícitos. Mientras que el personaje masculino cortazariano es siempre el perseguidor, el filósofo, el deseante, el pensador, el poeta, el victimario, el verdugo y el profanador, el personaje femenino es lo perseguido, la víctima, la hacedora, lo profanado, el misterio, el objeto del deseo, el acceso a la posible “verdad”, el puente hacia lo trascendente y la puerta hacia la humanidad auténtica.

Los personajes femeninos de Cortázar son intuitivos e irreflexivos, irracionales y voluntariosos, primitivos e infantiles. El escritor argentino modifica la vieja polémica, iniciada por su compatriota Sarmiento en 1845, entre civilización y barbarie preguntándose desde un machismo quejumbroso si no será mejor ser bárbaro. Sin embargo no le concede a la mujer ni siquiera el dudoso honor de asumir conscientemente la barbarie. Las mujeres cortazarianas son bárbaras sin saberlo, a pesar de ellas mismas. Cortázar construyentes corpóreos femeninos que sirven o son el medio, el canal, por el cual el hombre (entiéndase el macho de la especie humana), narrador o personaje, obtiene un ligero vislumbre de otras realidades más auténticas que la de la civilización de la Gran Costumbre.

A vuelo de pájaro hemos pasado revista a cuatro novelas hispanoamericanas clásicas que coinciden en la construcción de personajes femeninos⁹ contenedores de ideas y percepciones patriarcales y tradicionales de la mujer y del mundo. Con estos ejemplos parecería que el discurso de las novelas clásicas hispanoamericanas siempre es el mismo y que los autores no pudieron salir ni romper los moldes sociales sexistas y patriarcales. Sin embargo, al examinar con detenimiento y desde una lectura feminista, la novela guatemalteca *El Señor Presidente* nos revela una visión y una opinión muy diferentes de los mismos fenómenos. En esta novela la mujer no

⁹ Pienso que también algunos de los personajes masculinos pasan por el mismo proceso de estereotipación, pero eso es harina de otro costal. Merecería la pena otros estudios.

representa la barbarie o la violencia; al contrario, ella muestra mucha valentía y entereza al afrontar los problemas y las miserias de la vida. Tampoco hay un endiosamiento de la misma: el personaje femenino es tan fuerte o tan débil como la circunstancia lo amerite.

En la novela *El Señor Presidente* las mujeres son valientes y generosas a veces, así como también miedosas y ruines en otras situaciones. Cada una de ellas, ya sean esposas, sirvientas, solteronas o prostitutas presenta la complejidad real de los seres humanos: ni ángeles ni demonios, las mujeres reaccionan a las diversas circunstancias y estímulos de acuerdo a sus particulares condiciones. Camila es la heroína que de repente queda huérfana de familia y encuentra en Cara de Ángel su ángel de la guardia. Es débil, tiene miedo constantemente pero lucha contra la muerte y la vence por amor. Fedina de Rodas es una muchacha valiente que no se rinde. Aun ante el cadáver de su bebé, Fedina imagina ser su tumba y lo protege y lo acuna. La Masacuata es fuerte, compasiva, generosa, activa e inteligente. Ella es la que decide cuándo recibe a su hombre, es dueña de su negocio, le provee asilo a Camila y a Miguel, hace trámites para curar a Camila y remueve cielo y tierra para ayudar a los jóvenes amantes. Ella es uno de los personajes secundarios que más presencia y fuerza tiene en el relato por su carácter decidido y complejidad humana.

También a través de la novela aparecen una serie de mujeres insignes e inolvidables que se destacan individualmente o en grupos por sus picardías o sus obsesiones, sus infortunios o sus gracias. Difícil es olvidar aquellas que se caracterizan por su agresividad, su cinismo o su mala entraña como la tía Judith (que se niega a recibir a su sobrina Camila en su casa), la esposa del médico Barreño (dominante, ambiciosa, materialista y adúltera), la esposa del titiritero es “dama de puerta mayor, dos asientos en el tranvía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia para el vestido”¹⁰ y la gigantesca cocinera del prostíbulo, Manuela Calvario, que “era una especie de Padre Eterno sin barbas y con los fustanes almidonados” (157).

Hay mujeres que por su infinita capacidad para defender a los suyos y llorar por ellos serán siempre recordadas. Tal es el caso de La Chabelona (la nana de Camila que muere en el intento de salvarla de los saqueadores), la esposa del licenciado Carvajal (enloquecida

¹⁰ Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente*. (Madrid: Alianza, 1982) p. 57. De aquí en adelante, las referencias directas al texto se colocarán a final de cita entre paréntesis.

por el dolor suplica, ruega y se humilla para obtener el perdón presidencial, que no obtiene; y más tarde, se obsesiona con la búsqueda del cadáver de su esposo fusilado), la sirvienta del auditor de guerra (que trata de interceder por las víctimas de su patrón); la mujer con el canasto de frutas (que trata de defender a Fedina cuando ésta es maltratada por los soldados); y la madre de un confinado que camina leguas y leguas para visitar a su hijo.

En cuanto a los personajes femeninos colectivos hay tres particularmente memorables. Ellos son: las mendigas (que son parte del conglomerado de pobres y enfermos que deambulan por el Portal del Señor), las prostitutas (“el surtido de mujeres de *El Dulce Encanto*”) y las solteronas (apadrinadas y asesoradas por el *tícher* de inglés). Las mendigas se caracterizan por su miedo y su enajenación. Dos se hacen especialmente visibles en el Portal del Señor: la ciega y la sordomuda embarazada. Ellas representan el sector más olvidado y rechazado de la sociedad; son mujeres con defectos, enloquecidas e incompletas, perdidas en la maraña de sus pesadillescas fantasías. La ciega constantemente “se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías” (10); la sordomuda ni siquiera tiene conciencia de lo que le está pasando. Asustada llora y se acaricia el hinchado vientre. Las prostitutas son descritas en ramillete como si se tratara de un racimo de frutas:

El surtido de mujeres de *El Dulce Encanto* ocupaba los viejos divanes en silencio. Altas, bajas, gordas, flacas, viejas, jóvenes, adolescentes, dóciles, hurañas, rubias, pelirrojas, de cabellos negros, de ojos pequeños, de ojos grandes, blancas, morenas, zambas. Sin parecerse, se parecían, eran parecidas en el olor, olían a hombre... (164)

Particularmente sublime y significativo es el pasaje que nos narra el descubrimiento del cadáver del niño de Fedina y la reacción de las prostitutas: “Todas querían ver y besar al niño, besarlo muchas veces, se lo arrebatában de las manos, de las bocas... Se armó la lloradera y el velorio... A todas se les había muerto aquella noche un hijo”. (158) El narrador presenta a este grupo de mujeres como seres que buscan desesperadamente la ternura y el amor que no puede prosperar en la sociedad en la que viven. Su propia sociedad las deforma y las corrompe pues el amor se canaliza a través de relaciones perversas, grotescas, caricaturescas. Cuando Doña Chón piensa en ellas se expresa de esta manera: “¡Pobres las *reinas*, se enredaban con aquellos hombres —protectores que las explotaban, amantes que las mordían— por hambre de ternura, de tener quién por ellas!” (166). Por otro lado, las solteronas son otro grupo de mujeres solas en busca de amor. Este es un simpático

grupo de amigas que logra, por medio de su proverbial intervención casar a Camila con Cara de Ángel y salvarla de la muerte. Viven a través del amor de los jóvenes enamorados sus propios sueños y ansias de ser amadas.

Los personajes femeninos son muchos, distintos y variados. Representan a sus respectivas clases en sus múltiples oficios y papeles, con ideas propias e intereses diversos. Representan una gama amplia de individuos complejos y profundamente humanos. En cambio, lo femenino, definido como la maternidad, es decir la capacidad que tiene cualquier ser humano de construir y proyectar ternura, compasión y solidaridad con los otros, se plantea como un órgano social extirpado del cuerpo de la colectividad. Este órgano es el único capaz de segregar las hormonas de la piedad y la bondad humanas para devolverle la cordura y la armonía perdidas a los habitantes, tanto hombres como mujeres, de la ciudad oscura, estéril y masculina del dios Tohil. Lo femenino es una no-presencia que se materializa por medio de la construcción de experiencias trágicas y fatales de varios personajes huérfanos (o de madre o de hijos(as)), la constante alusión a las mujeres, madres e hijos(as) muertos(as), desaparecidos(as) o enloquecidos(as) por el sufrimiento y el dolor y la sempiterna presencia del autoritario e iracundo padre que es el Señor Presidente.

La experiencia más poderosa, a nivel de imagen estética de la orfandad y el desamor es, sin duda, la del Pelele, muchacho retardado y abandonado entre los mendigos que enloquecía al escuchar la palabra *madre*: “Calles, plazas, atrios y mercados recorría el infeliz con su afán de escapar al populacho que por aquí, que por allá, le gritaba a todas horas como maldición del cielo, la palabra madre” (12). El muchacho es objeto de burla y escarnio social; rechazado (hasta por su propio padre) y marginado debido a su fealdad y retardación por los que lo miran y se burlan. La única vivencia amorosa que ha tenido ha sido con su madre. Pero ella ya no está, es pura ilusión, un espejismo que le permite a Pelele soportar el dolor y la culpa.

El Pelele percibió el ruido de su fustán almidonado —viento y hojas— y corrió tras ella con las lágrimas en los ojos. En el pecho materno se alivió. Las entrañas de la que le había dado el ser absorbieron como papel secante el dolor de sus heridas. ¡Qué hondo refugio imperturbable! ¡Qué nutrido afecto! ¡Azucenita! ¡Azucenota! ¡Cariñoteando! ¡Cariñoteando! (26)

Niña Fedina, en el calabozo, le pide a la Virgen que la proteja, a ella y a su familia: “Acordaos, oh misericordiosísima Virgen María,

que jamás se ha oído decir que haya sido abandonado de vos ninguno de cuantos han acudido a vuestro amparo, implorando nuestro auxilio y reclamando vuestra protección!” (114). Sin embargo, Fedina pierde a su hijo, su salud y su razón. La gran madre y sus poderes sanadores de amor, ternura y perdón están ausentes, no pueden verificarse ni en la vida de Fedina, ni en la de ningún personaje. Fedina, al morir su hijo, se convierte en la tumba del infante, es decir invierte los atributos de su sexo y el vientre materno deja de ser matriz para transformarse en tierra de cementerio: “...Ella era la tumba viva, la cuna de tierra última, el regazo materno donde ambos, estrechamente unidos, quedarían en suspenso...” (153).

Son muchas las alusiones que se hacen a la presencia y a la ausencia de lo femenino-maternal en la novela. La nana de Camila, La Chabelona, muere al intentar protegerla de los saqueadores. Camila se convierte en huérfana varias veces: pierde a su madre, a su nana, a su padre, a sus tíos y tías en un corto período de tiempo. Miguel, Cara de Ángel, siente que pierde a su madre, es decir a su patria, cuando va en el tren supuestamente camino a Washington: “Pero la alegría del que se va alejando se le empañó en los ojos. Aquella tierra de asidua primavera era su tierra, su ternura, su madre...” (275). Al igual que en el principio, al final de la novela se nos presenta a un hijo y una madre. El estudiante que estuvo por un período desconocido en la cárcel, vuelve a su casa. Al entrar lo primero que escucha es la voz de su madre que devotamente reza: “Por los agonizantes y caminantes... Porque reine la paz entre los Príncipes Cristianos... Por los que sufren persecución de justicia...” (298). Esta madre y su hijo el estudiante, lo mismo que Camila y su recién nacido, quedan como posibilidades futuras de salvación y recuperación del paraíso perdido. Camila ha tenido a su hijo en el campo; la madre que reza ya abrazará a su hijo recién liberado de la cárcel y de la muerte. Pero éstas son puras conjeturas que en el texto no llegan a materializarse.

La solidaridad y la fraternidad son invisibles e inaccesibles en el país donde reina dios padre omnipresente y todopoderoso. El Señor Presidente rige como monarca en los asuntos políticos y como dios en la materia de vida y muerte de todos(as) los(as) ciudadanos(as). Su poder se extiende como redes invisibles hacia todos los rincones del país. Tiene ojos, piernas y bocas por todos lados que le informan sobre los actos, las palabras y hasta los pensamientos de todas las personas. Los espías son espíados a su vez por otros espías que viven con ellos y hasta comparten la mesa y la cama. Todos son informantes voluntarios pues para sobrevivir al odio, a la

ira y al resentimiento del señor Presidente tienen que llevar a cabo labores destructivas. Miguel le aconseja al mayor Farfán que busque la manera de halagar al Señor Presidente: “Sí, ¿verdad? *Nada le cuesta*. Ambos agregaron con el pensamiento *cometer un delito*, por ejemplo, medio eficaz para captarse la buena voluntad del mandatario...” (181-182).

Su presencia caricaturesca, pero poderosamente vengativa, no sólo reprime y cancela todo intento de sinceridad o humanidad en los personajes sino que también alienta los pensamientos y los actos criminales. Los tíos y las tías de Camila la abandonan a su suerte al enterarse de que Canales había caído en desgracia con el gobernante. Silvia, una de las solteras, se retira del grupo que apoya a Camila y a Cara de Ángel cuando se entera de que la muchacha es la hija del General Canales. Familia, vecinos, amigos y conocidos de la viuda de Carvajal se esconden y le niegan todo contacto (y por ende ayuda o consuelo) a la desgraciada señora. Esta misma gente le envía anónimos en los que tildan de héroe a Carvajal pero expresan sinceramente su cobardía. La peor de las traiciones la comete precisamente el mayor Farfán que, salvado por Miguel de una muerte planificada por envenenamiento, es él mismo el que se encarga de arrestarlo y llevarlo, no sólo a prisión si no a una inminente sentencia de muerte.

En el capítulo catorce asistimos a uno de los pasajes literarios más logrados en la novela y en la literatura hispanoamericana de todos los tiempos. Se trata de la celebración del cumpleaños del Señor Presidente. Es un espectáculo carnavalesco (grotesco, irreal, sacrílego) en el que el mandatario acostumbra desplegar su poder: “... fiesta nacional... ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios amado. Sacerdotes de mucha envidia le incensaban” (100). Una mujer, llamada Lengua de Vaca improvisa el discurso y se expresa de este modo: “Y por eso, señores, venimos a festejar hoy al muy ilustre protector de las clases necesitadas, que vela por nosotros con amor de padre y lleva a nuestro país, como ya dije, a la vanguardia del progreso...” (102).

La inmersión en las aguas de los mitos y la cosmogonía mayas hicieron que Asturias replanteara desde la raíz misma del asunto la imposición de la construcción del mundo occidentalizado, positivista y cientificista en el continente llamado América (por los europeos), cuyas bases son el progreso individualista, la competencia, la explotación de la naturaleza y sus recursos y la acumulación del poder en unos pocos. Todos estos valores han sido elevados y sacralizados en detrimento del pasado y los valores indígenas. Las

culturas precolombinas de mentalidad colectiva y colaboradora orientan sus derroteros hacia la convivencia armoniosa entre el ser humano y la naturaleza. La visión del insigne guatemalteco, que es la de su pueblo natal, le llevó a denunciar lo que apenas se comienza a comentar hoy en día y que Rigoberta Menchú ha expuesto de esta manera: “Pero yo necesito mucho tiempo para contar sobre mi pueblo porque no se entiende así”.¹¹

La ficción y la poesía, una vez más, nos permiten vislumbrar otras realidades que el lenguaje más racional y objetivo del mundo no puede ni siquiera mencionar. El choque entre aquellos dos grandes mundos, Europa y sus vecinos a la derecha (cuyos nombres originarios se nos perdieron bajo las ruinas de sus pirámides y sus bohíos), no fue feliz, ya lo sabemos. Pero sobre todo, porque en vez de integrarse las ideas más avanzadas de todas las culturas humanas, respetando su origen y su diversidad, se impusieron a la brava y por la fuerza los instintos más primitivos del ser humano: el egoísmo, la mentira, la hipocresía, la codicia, la destrucción y la muerte. A través de la novela guatemalteca, de voz colectiva y visión mitológica, leemos la agonía y la esperanza de nuestro presente. El estudiante liberado y su madre, lo mismo que Camila y su hijo, están vivos. Son las voces del futuro que, como bien nos recuerda Eduardo Galeano:

Suenan muy futuras ciertas voces del pasado americano muy pasado. Las antiguas voces, pongamos por caso, que todavía nos dicen que somos hijos de la tierra, y que la madre no se vende ni se alquila. Mientras llueven pájaros muertos sobre la ciudad de México, y se convierten los ríos en cloacas, los mares en basureros y las selvas en desiertos, esas voces porfiadamente vivas nos anuncian otro mundo que no es este mundo envenenador del agua, del suelo, el aire y el alma. También nos anuncian otro mundo posible, las voces antiguas nos hablan de comunidad. La comunidad, el modo comunitario de producción y de vida, es la más remota tradición de las Américas, la más americana de todas: pertenece a los primeros tiempos y a las primeras gentes, pero también pertenece a los tiempos que vienen y presienten un nuevo Nuevo Mundo.¹²

Jacqueline Girón Alvarado
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

¹¹ Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. (México: Siglo XXI 1987) tercera edición. p. 271.

¹² Eduardo Galeano. *Úselo y tírelo (El mundo del fin del milenio visto desde una perspectiva latinoamericana)*. (Buenos Aires: Planeta, 1994) pp. 32-33.

Bibliografía

- Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Alonso, Carlos J. "Otra sería mi historia": *Allegorical Exhaustion in Doña Bárbara*. MLN 104 (2).
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México: FCE, 1984.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Úselo y tírelo*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Espasa Calpe, 1987.
- Magnarelli Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. London: Associated University Presses, 1985.
- Rivera, José E. *La vorágine*. México: UNAM, 1972.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy*. New York: Viking, 1990.
- _____. *The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. New York: Basil Blackwell, 1987.

ANTICIPADA MUERTE: PLANTO POR LA MUERTE DE UN HIJO

Loreina Santos Silva

*Anticipada muerte*¹ es un poemario concebido en la tradición de la elegía como composición poética que canta o lamenta la muerte de un ser querido. Este subgénero de la lírica habla de las características y cualidades del suceso con la pasión e intensidad de los sentimientos que vinculan al poeta con el ser que éste ha perdido.

Horacio, en la “Epístola a los Pisones”, rastrea el origen de la elegía en la cultura de occidente siete siglos antes de la Era Cristiana y menciona a Calino o Arquíloco como los iniciadores del subgénero.² Aunque la elegía, tanto en la tradición griega como en la romana, ha servido para cantar desgracias heroicas, grandes conflictos, infortunios amorosos de carácter erótico, la pasión de Jesús y otros mártires de la fe cristiana, en la historia de la lírica persiste el canto a la muerte. En la tradición hispánica se cultiva la elegía desde la Edad Media con el nombre de “Planto” o “Defunción”. El “Planto” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, a la muerte de la alcahueta Trotaconventos, escrito en la primera mitad del siglo XIV, se estima como la primera manifestación de la elegía. Por su carácter novedoso, puesto que se canta a un ser común, nos dice Pedro Salinas, “Se cree, y no sin motivo, que una poesía funeral sólo se la merecen personajes de cuenta, poderosos y grandes en algún alto oficio humano. Y resulta, como si la literatura española quisiera ser desde el primer momento indómita, aparte y libérrima en sus actos, que nuestra primer gran elegía echa de menos a una alcahueta.”³ Pero en esta obra el Arcipreste nos habla además de “la fatal e

¹ Cerezo, Hugo, *Anticipada muerte* (Guatemala, Editorial José de Pineda, 1977), 48 pp. A partir de ahora esta obra se citará AM.

² Sainz de Robles, F.C., *Diccionario de la literatura*. (Madrid, Aguilar, 1965), 334.

³ *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947), 54.

inapelable destrucción de todos los bienes humanos”.⁴ En la segunda mitad del siglo XIV, España habría de contar con una de las más hermosas elegías que por la calidad técnica y temática ha logrado trascender las fronteras y convertirse en un clásico mundial:

“Las coplas a la muerte de su padre el Maestre Rodrigo” del poeta Jorge Manrique.⁵ Sobre esta obra comenta Ángel del Río: “Pocas veces la devoción filial enaltecida por la fe religiosa, por la emoción del pasar del tiempo y el sentimiento de la muerte se ha expresado con un sentimiento tan sincero, majestuoso y perdurable, ni con sencillez tan grande”.⁶ Si como nos dice Pedro Salinas, “la tradición consiste en tener presente ante la conciencia el pasado literario”⁷ entonces, no hay duda que de las raíces griegas, romanas e hispánicas del subgénero elegíaco renace en *Anticipada muerte*, aunque éste es un texto diferente y magistral. Pues ahora no se trata del hijo que lamenta estoica y mesuradamente la muerte del padre sino de un padre que lamenta con el torrente de la emoción contenida la muerte prematura de su hijo. De ahí que tiempo, circunstancia, suceso e innovación hacen de *Anticipada muerte* un texto único.

Si se empieza por el título, la palabra “anticipada” viene del latín “anticipare id” que significa anteponerse a algo, prevenir. El término se registra en España en 1444 con el mismo significado.⁸ En *Anticipada muerte*, Hugo Cerezo logra las posibilidades polisémicas de la palabra, “anticipada” puesto que anticipada e ilógica es la muerte de su hijo sin haberse cumplido los ciclos normales de expectación vital, como anticipada a la del hijo, por lógica demográfica, debió haber sido la muerte del padre. Bernardo Cerezo Dávila, el hijo de Hugo, muere una brumosa madrugada de septiembre en 1969.⁹ El poeta acuna estoicamente su dolor hasta 1977 cuando sale a la luz el poemario. Aquella muerte postula al padre una retahíla de preguntas retóricas con las cuales su intelecto inquisidor intenta aclarar todo lo que se refiere al terrible suceso para llegar a la conclusión que nada puede explicar “la confluencia de tanto río desgarrado”.¹⁰

⁴ Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española* (Madrid, Gredos, 1986), 374.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Del Río, Ángel, *Historia de la literatura española* (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962), 93.

⁷ Salinas, Pedro, Jorge Manrique... 135.

⁸ Corominas, J., *Breve diccionario de la lengua española* (Madrid, Gredos, 1961), 53.

⁹ AM, 5.

¹⁰ *Ibidem*.

Para los poetas surrealistas, y no hay duda de que Hugo ha sido marcado por este movimiento literario, ese punto donde se encuentran los contrarios es el punto de la verdad. Sin embargo, a pesar de la confluencia de los ríos, la muerte es un postulado de misterio. Sólo se justifica el devenir, por eso Manrique concibe la vida como “los ríos que van a dar a la mar”. Nadie podría determinar el camino que llevan esas aguas, nadie podría determinar la polifurcación de la ría. Hugo termina considerando un acto necio el escrutar el misterio del fenómeno de la muerte y decide que lo único que puede darle lógica y sentido a la muerte del hijo es trascenderlo a través de la palabra poética:

Sólo sé que estás purificado; que pretendo
acercarte a mí, liberarte de la muerte,
enaltecer por siempre tu memoria
con la humildad de mis versos. (AM, 5)

El poeta confiesa que *Anticipada muerte* son los “ramajes de fruto amargo” o canto elegíaco que él ha ido madurando con los golpes de dolor a partir del “día despiadado” de la muerte de su hijo. Esos “ramajes” enmarcan las múltiples vertientes de sufrimiento que immortalizan la relación padre-hijo salvándolos de la muerte.

La primera manifestación que hace el poeta de ese “fruto amargo” es el silencio. Un silencio muy especial en el que se van acumulando los materiales del estallido, un silencio donde el “dolor está despierto,/ insomne,/ torturante...”¹¹ y su peso es desgarrador. Ese silencio es un diálogo a lágrima viva con la circunstancia y los objetos que pertenecieron al hijo tronchado en el esplendor de una juventud triunfadora. Aunque Hugo le llama monólogo del silencio en el cual él está “amurallado, lacerado, náufrago”, hay una constante comunicación con ese hijo al que él encuentra, por voluntad propia, en todas partes. El “eco” de la corta cápsula de vida madura con el tiempo, se vuelve aceptación de la realidad de la muerte y es entonces que ambos recuperan la inmortalidad por vía de la palabra:

dije al fin, en voz alta,
sin llanto,
“Bernardo ha muerto”.
Pude también pergeñar estos versos
que exaltan mi dolor
y tu memoria;
que te acercan a mí
en suave oleaje,
margen y río... (AM, 10)

¹¹ AM, 9.

Aquel silencio contenido tenía que estallar para quedar impreso en la “memoria” del futuro. Para ello, el padre se apropia de la recapitulación sin testigos:

y resurgió todo lo tuyo
con la misma obstinación
del aire que respiro.

Se fueron revelando ante mis ojos
las mieses de tu infancia
y la juguetería de tus horas...

Brotó en mí, el día de tu muerte
el amado caudal de tu memoria.

.....
los nenúfares puros de tu alma,
la caracola de tu risa,
y unas abiertas conchas de ternura. (AM, 11)

El poeta lo rescata en el mosaico de vida que él retiene para la segunda muerte del hijo en su propio deceso. Ahora Hugo, como el clásico Manrique, nos habla de la segunda muerte, la que él no quiere para su hijo, la del olvido.

En el proceso de madurar el sufrimiento hay muchos instantes en que resurge la pregunta retórica, el “por qué” de la muerte puesto que para Hugo, como para todos los poetas auténticos, “interrogar es el signo de la muerte”. A lo largo de esos años de angustia, el poeta cuestiona la muerte como destino, acabamiento, estancia en un más allá, razón de la existencia, resurrección, plenitud, desprendimiento, anacronía, fenómeno en la escala de valores, el hombre-páramo, el hombre promisorio, anticipación, adelanto, el hombre sin vendimia en vez del vendimiado:

Y sigo preguntando
¿por qué tú y no yo, viejo marino?
Hay muchas playas con mis huellas
y esqueletos de barcos en mis costas.
Era más justo anticiparme, (AM, 17)

La pregunta retórica es, al fin y al cabo, un cuestionamiento sin respuestas. Por eso, Hugo acepta que el anticipado es el hijo, que sólo le queda la reminiscencia:

Me quedas en ayer y en el misterio,
en la bruma sutil y en la presencia,
me quedas muy cerca y distanciado,
me quedas... (AM, 19)

“Poemas elementales” es un intento de consolar al hijo contán-

dole lo insignificante, lo dura y banal que es la vida como si el padre quisiera consolarle diciéndole que no vale la pena someterse a tanta angustia vital:

Tú no sabes. Bernardo,
por tus mieses segadas a deshora,
cómo el hombre es cada vez más extraño,
al amor y al florecer del alba
y vive ante la angustia soterrado. (AM, 21)

El poeta confiesa el deseo que siente de acompañarle porque los seres que atraviesan todas las etapas vitales: niñez, madurez, vejez, poco a poco, van aceptando la muerte como parte de la existencia y logran identificarse con ella. Y es que encarar la muerte le da sentido a la vida. Para él, aproximarse al fin, es sentir el “rocío” del hijo sobre su “corola” próxima a marchitarse, a perecer.

El “ubi sunt”, tema clave en la elegía, y muy popular en la literatura española de la Edad Media, consistente en cuestionar el paradero de los grandes de la historia,¹² aparece en el poema titulado, “Voz”. Pero a diferencia de la tradición, ahora se trata de un joven cuya vida ha sido tronchada y de un cuestionamiento diferente, puesto que Hugo no pregunta a Dios dónde ha ido a parar su hijo, simplemente acepta que Dios, por su poder omnisciente, es el único que conoce su paradero:

Señor,
sólo Tú sabes
si un nuevo hosanna
ha florecido en los labios de Bernardo
si ha vuelto a reclamarte
y a exaltar otro universo. (AM, 26)

En forma muy novedosa, la pregunta recoge no sólo el ¿dónde está? sino el ¿cuáles son? sus actuaciones. El poeta quiere saber si su hijo le recuerda; si escucha sus preces; si pregunta por él:

Sólo Tú sabes

si alguna vez pregunta por su padre.

.....

sólo Tú sabes

.....

si alguna vez dirige su mirada
al orbe de su padre. (AM, 26-29)

.....

Señor,
sólo Tú sabes
si nuevas sinfonías

¹² Salinas, Pedro, Jorge Manrique... 160.

animan los oídos de Bernardo;

.....

si alguna vez escucha las preces de su padre. (AM, 32)

Tanto el silencio de Dios como el silencio del hijo, al no responder, al no dar señales a la incertidumbre del padre, traducen simbólicamente “el ‘no ser’ de la muerte, en el ‘no ser’ de ninguna voz respondiente”.¹³

Hay otro aspecto interesante en la elegía, el poeta cree, en su desesperación, que el poder del amor puede lograr el milagro de la resurrección del hijo:

creí en mi desatino
que pasando mis manos por su frente
rompería la clausura de las sombras...(AM, 28)

El tiempo no es sólo lo que remedia el proceso de maduración del dolor humano, es también la clausura o deceso del sufrimiento:

El tiempo del dolor parece detenerse

o va despacio
viajero sin apuros
en el largo camino

El tiempo de pensar en quien ha muerto
se entrevera al tiempo cotidiano:
uno sigue, el otro retrocede,
uno nos lleva entre sus ruedas,
el otro se refugia en nuestra mente;
uno corresponde a nuestra vida,
el otro pertenece a nuestros muertos.
Sólo el olvido acerca
estas líneas paralelas. (AM, 343)

Como vemos, la vida del hijo es un retroceso dentro de la imaginación del padre y simultáneamente un ascenso porque la memoria continúa refugiada en el tiempo que le queda por vivir. Sólo en el momento de la muerte del poeta se afinan las líneas paralelas al irrevocable “no ser” que postula la muerte.

El intento de expresar el dolor que provoca en él la muerte del hijo como “conjunción de sombras”, “vientos de tragedia”, “viento desatado”, recuerdo de “florida primavera”, “cáncer voraz”, río escondido”, “peso redoblado”, “cansancio de pensarlo”, “firmamentos delirantes”, “nubes como bocas negras”, “soledad de agua”, “ríos desbordados y árboles muertos” es una vía lenta de angustia en la cual se va secando el pozo de las lágrimas:

¹³ Salinas... 161.

También todas mis lágrimas
pertinaces y sueltas
mi llanto lo inició tu muerte-
se han recogido ahora
en el árido lecho de mis ojos. (AM, 42)

Y tras el dolor, la melancolía, la tristeza como “agujas pertinaces”, “yedra de cementerio”, “arena del desierto” o ese buitre prometeico que nos socava morosa e insistentemente las entrañas:

La muerte, Bernardo hizo florear
otra tristeza, sin medida, sin tiempo
y la sufro calladamente
humano Prometeo. (AM, 44)

El poeta, ramificado para la historia literaria, asumiendo el símbolo del árbol, se documenta a sí mismo, “el árbol de mi amor paterno y un largo eco de nostalgia” que ha logrado plasmar raíces y ramas en *Anticipada muerte*.¹⁴

Al final, en el poema, “Hosanna”, el poeta establece hipotéticamente que la muerte es la sustancia de las causas primarias: agua, aire, amor, dolor... y por lo tanto:

“libertad, paz, regocijo, sabiduría...” Por tal razón, todos los que aman al que muere deben entonar un himno de alegría:

Bernardo no ha muerto
y si no ha muerto, quienes lo amamos
entonemos en voz alta un hosanna vibrante
que alcance a todos los oídos;
desatemos las marejadas del aire
y el diapasón de innumerables pájaros. (AM: 47)
Bernardo no ha muerto
.....
y si no ha muerto...
Desbordemos los manantiales del júbilo,
estremezcamos los bosques, los llanos, las colinas
.....
y si no ha muerto, cuando yo muera
habitaremos la patria universal
la patria nueva. (AM, 48)

Anticipada muerte concluye con un canto de esperanza a la reunión de padre y del hijo en el hipotético mundo de “la patria nueva” como dos “espíritus radiantes” plenos de una palabra poética vibrante de inmortalidad.

Loreina Santos Silva
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

¹⁴ AM, 45.

RESEÑA

Serena Anderlini-D'Onofrio, *The "Weak" Subject: On Modernity, Eros, and Women's Playwriting*

Para construir una teoría de la dramaturgia femenina modernista y posmoderna es preciso reexaminar la relación que existe entre la mimesis y el realismo; tal es el punto de partida de *The "Weak" Subject: On Modernity, Eros, and Women's Playwriting* (Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1998) de Serena Anderlini D'Onofrio. Ella argumenta que la mimesis es el resultado de un proceso en que el sujeto que inicia el discurso construye la imagen de un otro y en el proceso aprende sobre ese otro que el proceso mimético imita. Ésta no es la mimesis platónica que produce la copia inferior de un original perfecto e irremplazable; es más bien una dinámica interactiva e intersubjetiva que transforma al sujeto iniciador del discurso. Es mediante esta dinámica que en Europa y Norteamérica las pioneras de la dramaturgia femenina acceden al teatro oficial en el momento en el que realismo dramático modernista se perfila. Por primera vez, a comienzos del siglo veinte, logran mujeres representar, aun problemáticamente, una perspectiva excluida del teatro occidental desde su origen en la Grecia antigua.

Anderlini-D'Onofrio regresa a las raíces sociohistóricas de la mimesis aristoteliana para recuperar la dinámica que permitirá concebir una relación positiva entre la representación y la realidad. Lo que recupera no es la mimesis aristoteliana como tal —ésta se basa en las acciones de un protagonista masculino único— sino la ausencia femenina del eros, la dinámica pedagógica mediante la cual Aristóteles preparaba a los jóvenes atenienses para asumir sus responsabilidades de ciudadanos. Anderlini-D'Onofrio define el eros como “el deseo de vivir a través de quienes nos aman y de ser como aquellos que amamos”. El héroe aristoteliano es tenido por universal; sin embargo, es el producto de una sociedad en la que las mujeres eran excluidas tanto del ámbito educativo como de la vida pública.

Aristóteles elaboró su teoría en un ambiente que enfocaba la realidad masculina. Por esta razón Anderlini-D'Onofrio hace distinción entre una mimesis masculina que ella llama fálica, centrada en un sujeto masculino cuya historia se toma por universal y una mimesis femenina (labial) basada en el dúo femenino que habitualmente protagoniza el teatro modernista femenino. Se desprende de estas definiciones la preocupación feminista y social de la autora, para quien resulta imprescindible que nuestra lectura de las dramaturgas pioneras tome en cuenta la realidad histórica de las mujeres dentro y fuera del teatro.

Las dramaturgas que logran penetrar exitosamente en el teatro comercial a principios de siglo pertenecen a la burguesía blanca de ascendencia europea. Representan, nos dice Anderlini-D'Onofrio, el sujeto "débil". Históricamente, el sujeto "débil" ha gozado los mismos privilegios sociales que los hombres de su casta social dominante pero, hasta tiempos recientes, se le ha subyugado política y sexualmente. Anderlini traza la representación de la realidad del sexo "débil" en el teatro occidental a partir de Yocasta, figura silenciosa y enajenada de su propia voluntad en tanto que mujer en el orden patriarcal, condición que la lleva a suicidarse. Partiendo de un estudio del personaje femenino en un teatro basado en la subjetividad masculina, el análisis de Anderlini-D'Onofrio alcanza el objetivo de contextualizar la dramaturgia femenina del modernismo, la que incluye, entre otras, la obra realista de Hellman y el teatro absurdo de Lessing, Ginzburg y Duras. Una característica de esta obra es la presencia de un dúo femenino central en vez del protagonista masculino tradicional. Anderlini-D'Onofrio subraya que la presencia de la pareja femenina no obvia la presencia masculina. La interacción femenina protagónica —un "dos en una"— representa la solidaria exploración de la condición femenina en una era "progresista". Ésta ha sido la lucha olvidada de las primeras dramaturgas en incorporarse al teatro canónico. Anderlini-D'Onofrio ha querido rescatar del olvido al paradójico sujeto "débil", cuya incorporación al teatro canónico prefigura el camino que habían de ensanchar las dramaturgas minoritarias en el transcurso del siglo veinte.

Cora A. Monroe González
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez