



Latin American Literary Review

VOLUME 45 / NUMBER 89

ARTICLES

- Dirk Brunke & Marcos Machado Nunes, "Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latinoamericano." 2
- Gonzalo Montero, "Comentarios de la catastrofe: *Temporal* de Nicanor Parra." 15
- Alejandra Márquez, "Enfermedad, belleza y mirada masculina en *Vapor* (2004) de Julieta García González." 21
- Susan C. Méndez, "'Type-Cast Set': What Autobiographies of Latino/a Performers Show About Playing to (Stereo)Type." 28
- Elena Grau-Leveria, "La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres." 36

CREATIVE

- Sonya Wohletz, "No one asks where the moon comes from / Nadie se pregunta de donde viene la luna." (poem)..... 45
- Silvia Veloso, "Animal político." (poem)..... 47
- Catalina Mena, "Pantalla plana." (prose poems)..... 52
- Jessica Atal, "Lo que no supe de 1961." (three poems)..... 56
- Fátima Vélez, "Palingenesia." (poem)..... 58

Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latinoamericano

Dirk Brunke & Marcos Machado Nunes
Ruhr-Universität Bochum

RESUMO: Gênero ambicionado pelas literaturas latino-americanas do Romantismo, a épica tem na heroicidade uma categoria definidora. O artigo analisa como dois poemas épicos do Indianismo latino-americano – “I-Juca-Pirama” (1851), do brasileiro Antônio Gonçalves Dias, e *Tabaré* (1888), do uruguaio Juan Zorilla de San Martín –, apresentam problemas e soluções convergentes na constituição de um herói épico indígena. O reconhecimento da excelência de um novo tipo de herói, cuja heroicidade está baseada na subjetividade, não ocorre no nível da diegese, e só será possível pela cumplicidade, entendida como compartilhamento de valores, entre herói, leitor e, no caso de *Tabaré*, também narrador. Ao criarem essa cumplicidade, os textos envolvem o leitor numa retórica que associa memória coletiva e extinção de grupos indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: épica, Romantismo, literatura brasileira, literatura uruguaia, herói, Gonçalves Dias, Zorilla de San Martín

1 Considerações iniciais¹

Na sua configuração tradicional, o herói é aquele que realiza sozinho um grande feito e assim se destaca da multidão (Bolz 765). Para a teoria da heroicidade, a condição heroica é determinada tanto pelo agir do herói quanto pelo reconhecimento da sua ação, através da palavra que celebra e conserva a memória do ato extraordinário.² A poesia épica constitui a mais paradigmática forma de expressar pela palavra o reconhecimento e a conservação da memória do herói. O reconhecimento indica o significado supraindividual da ação, que encarna valores considerados relevantes por uma coletividade. O reconhecimento da ação relevante, portanto, e não o êxito ou o fracasso, é o critério decisivo da heroicidade.

Na tradição da poesia épica, a ação heroica é sobretudo guerreira. Contudo, observa-se já desde o Renascimento uma ampla abertura do heroico para outros campos, como a política, a religião, ou a ciência.³ O gênero épico não deixará de acompanhar a busca por novos modelos do heroico que se segue à crise do Antigo Regime. A persistência ou retorno do herói se daria sob formas substitutivas ou compensatórias, encarnadas em diferentes versões. Desse modo, ganham também uma aura heroica, por exemplo, personagens poetas⁴; a esfera da vida privada e da família é deslocada em direção ao heroico⁵, e a subjetividade irrompe como categoria romântica central também na literatura heroica.⁶ É com a revolução romântica, portanto, que temos um imenso ímpeto inovador que vai esboçar transformações fundamentais que, em muitos casos, porém, tornam problemático o reconhecimento da ação.

Neste amplo cenário de permanência e transformação da heroicidade, analisamos, neste artigo, uma situação específica, encontrada em dois textos canônicos do século XIX latino-americano: “I-Juca-Pirama” (1851), do brasileiro Antônio Gonçalves Dias (1823-

1864) e *Tabaré* (1888), do uruguaio Juan Zorilla de San Martín (1855-1931).⁷ Nos dois textos, a reconfiguração romântica do herói problematiza o papel da ação e do reconhecimento na constituição da heroicidade. Tentaremos mostrar que o herói isolado, em conflito com a comunidade no interior da narrativa, compartilha valores com o leitor, constituindo-se entre ambos uma relação de cumplicidade que leva, potencialmente, ao reconhecimento (no caso, extratextual). Distinta, no entanto, será a atitude do narrador: em *Tabaré*, ele procura compartilhar com o leitor o reconhecimento da heroicidade do protagonista, ao passo que, em “I-Juca-Pirama”, se estabelecerá uma cumplicidade entre narrador e comunidade indígena intradiegetica.

Apesar do histórico de relações difíceis entre Brasil e Uruguai ao longo de quase todo o século XIX⁸, a pesquisa sobre os pontos de contato entre as suas literaturas naquele período se mostra, em alguns casos, promissora. Contudo, pouco se tem feito para além do universo mais específico da literatura gauchesca, que inclui também a Argentina.⁹ No caso dos dois textos aqui contrastados, a quantidade de aspectos em comum aponta para a viabilidade e a pertinência de uma investigação mais detida. Tanto mais por serem textos centrais para os respectivos cânones nacionais.

Trata-se de narrativas em verso que tematizam o índio no passado remoto da nação buscando-lhe atribuir um valor positivo, sem contudo estarem embasadas em fatos históricos ou lendas populares.¹⁰ Seus protagonistas são prisioneiros que, uma vez libertos, vivem um drama que—envolvendo identidade e pertencimento a uma coletividade que segue para a extinção e tem a conservação da sua memória ameaçada—, culmina com o regresso do liberto para a morte no mesmo lugar onde antes fora cativo. Sobretudo, há, em ambas as narrativas, uma problematização da dimensão subjetiva do herói que sinaliza a particularidade da transformação do herói nos textos.

Também é comum aos dois textos a relação que criam com a tradição épica. Mais evidente em *Tabaré* do que em "I-Juca-Pirama"²¹, a vinculação arquitextual com a epopeia é também um indício da posição dos textos nos respectivos sistemas literários nacionais. Em certa medida, eles correspondem a aspirações compartilhadas por parte dos escritores e do público, que buscaram no gênero a possibilidade de articular questões relativas à formação da nação e, ao mesmo tempo, afirmar com uma obra "de peso" a viabilidade das literaturas nacionais emergentes.

No caso do Brasil, procurou-se um poema capaz de sintetizar o "caráter distintivo da civilização brasileira" (Franchetti 1099), ocorrendo uma busca da épica²², com a publicação de textos²³ ao longo da segunda metade do século. Alguns desses textos foram publicamente questionados quanto a sua capacidade de assumir o posto aspirado, desencadeando um amplo e influente debate sobre a forma e a função do gênero épico. Não se observa, no Rio da Prata, um discurso com o mesmo grau de articulação. A reflexão teórica sobre a épica acontece em casos esparsos²⁴, sem constituir um discurso, quanto mais um debate. No entanto, a poesia épica recebe ali uma atenção que não se pode menosprezar. Além dos poemas longos de Esteban Echeverría, que vão na direção da épica e terão um papel modelar para os autores do Romantismo rioplatense²⁵, cinco dos textos mais relevantes da literatura platina no século XIX são poemas épicos.²⁶

Consideradas as analogias entre os dois textos, e tendo a relevância da épica nos sistemas literários como um horizonte, o foco central do nosso trabalho de comparação será o herói épico e a questão do reconhecimento constitutivo da sua heroicidade. Procuramos assinalar como a constituição da heroicidade está, em diferentes sentidos, associada aos motivos da busca e do fracasso. Tanto em Gonçalves Dias como em Zorrilla de San Martín encontramos protagonistas que preenchem os requisitos para uma qualificação heroica. Contudo, o reconhecimento da sua ação é problemático, pois o valor que constitui o reconhecimento da heroicidade ou está limitado ao universo intradieético ou opera exclusivamente em um nível extradieético. O reconhecimento da heroicidade ocorre assim ou no nível da dinâmica intradieética entre herói e coletividade, com o ethos guerreiro como fundamento para a ação do herói, ou, por outro, no nível da relação texto-leitor, com a subjetividade como categoria condutora da ação. Em ao menos um desses níveis, a ação não é reconhecida como heroica. Essas dinâmicas de reconhecimento ou fracasso da heroicidade em níveis diferenciados—no espaço ficcional ou no ato da recepção—correspondem a cumplicidades constituídas a partir de alinhamentos diferenciados—herói/comunidade ou herói/leitor—intermediados pelo narrador.

2 Os motivos do fracasso e da busca

2.1 Formas divergentes do heróico

A trama de "I-Juca-Pirama" se desenrola em um tempo mítico, indeterminado.²⁷ Um jovem tupi²⁸ e seu pai são os últimos sobreviventes de sua tribo e erram através do território inimigo dos índios timbiras. Na busca por alimento, o filho é aprisionado, ficando o pai sozinho. A narrativa apresentará dois pontos culminantes, cada um dos quais apontando para uma orientação diferente na concepção da heroicidade. Tanto no nível intradieético como no da relação entre diegese e leitor, entram essas concepções em tensão. Depois da prisão, tem início um ritual antropofágico em que o jovem protagonista é incitado a narrar sua história. Segue-se então o seu "canto de morte", momento central do texto, em que o prisioneiro se deixa tomar pela preocupação com o pai e seu trágico destino: se sacrificado, como prevê a ética guerreira, deixará o já debilitado pai sozinho na peregrinação pela selva. Esses pensamentos levam o protagonista às lágrimas:

Guerreiros, não córo
Do pranto que choro;
Se a vida deploro
Tambem sei morrer (IV, 22).

Seu apelo de suplicante aos guerreiros da tribo inimiga e a indicação de que ele próprio não considera o pranto um comportamento negativo, significam que um comportamento emocional requer, entre os guerreiros, um esclarecimento. O prisioneiro precisa convencer os timbiras de que o seu comportamento emocional não é indigno de honra e sua reação não profana o ritual. Ainda antes do canto de morte do guerreiro, o narrador anuncia que aquele começa a entoá-lo "Com triste voz que os animos commove" (III, 17). O uso de "comover" sugere o sentido de "enternecer, fazer perder o rigor", que a narrativa de um filho dedicado ao pai poderia despertar no público empático intra- ou extradieético. Esse sentido é reforçado após o canto, quando o protagonista, sem saber da verdadeira motivação do líder timbira, reage à ordem de libertá-lo: "Tu que assim do meu mal te commoveste" (V, 22). Por outro lado, a reação da tribo ("Pasma a turba") e do chefe timbira não confirmam esse sentido de "comover". Percebemos então que a "triste voz", quando inicia o seu canto, está "comovendo" no sentido original (mais próximo da matriz latina) de "agitar, abalar", ou, no caso, "mover moralmente" (ainda que em um sentido que o texto não deixa claro).

Após esse primeiro ápice narrativo, os timbiras libertam o prisioneiro por julgá-lo indigno. Ele vai então ao encontro do pai, que supõe que os inimigos tenham libertado o filho para que pudesse zelar por si. O velho decide entregar o próprio filho, como uma forma de superar em nobreza o gesto dos inimigos. Já junto aos timbiras, o cacique inimigo expõe o comportamento reprovável do filho. Na sequência, o exasperado pai censura o filho através de

uma maldição, desejando-lhe uma vida de peregrinação incessante, miséria, solidão e exílio.

O filho repudiado começa a lutar sozinho contra a tribo inteira dos timbiras. Essa viravolta repentina do protagonista constitui o segundo ápice da narrativa, pois nesse momento o chefe inimigo reconhece que o jovem tupi se mostra digno do ritual antropofágico, que poderá então se realizar. As palavras finais do pai expressam a sua efusiva alegria pelo comportamento do filho: “Corraõ livres as lagrimas que choro, / Estas lagrimas, sim, que não deshonraõ” (IX, 34).

Há um evidente vínculo intratextual com o “canto de morte”. Diferentemente porém do tom auto-esclarecedor das palavras do protagonista, as palavras do pai só se deixam esclarecer por si mesmas se ele próprio confirma a honorabilidade de suas lágrimas com um “sim” enfático. O reconhecimento da coragem guerreira do protagonista é por fim ressaltado na última parte do poema. Nesse epílogo, de caráter proléptico, um velho timbira é apresentado como guardião da memória da façanha do jovem tupi, cuja história narra junto aos descendentes de sua própria tribo. A história do tupi converte-se em lenda.

O primeiro ápice narrativo deixa claro que o protagonista defende um valor—a ligação emocional com o pai e a empatia por seu sofrimento futuro—não implica em reconhecimento da ação do herói por seu meio social: nem relevam os timbiras a relação afetiva com o pai, nem pode o pai encontrar algo positivo no comportamento carregado de emotividade do filho. Com a marca da singularidade desse comportamento num entorno social regrado pela ética guerreira, segue-se ao “canto de morte” um momento de frustração, pois a emocionalidade não conquista qualquer reconhecimento. Ao contrário, o pai proclama o banimento do filho, cuja existência deverá marcar-se por um exílio absoluto, por tratar-se do último sobrevivente de sua tribo. Caso vivesse esse destino, teríamos um herói romântico prototípico: o comportamento subjetivista, guiado pelas emoções, vai na contracorrente do seu meio, e a própria subjetividade levaria o herói, por fim, à marginalidade. Porém, talvez pela inclinação arquitecônica de “I-Juca-Pirama” em direção ao gênero épico, o comportamento subjetivista se converte em uma conduta conforme às normas sociais e ao *ethos* guerreiro; uma conduta, enfim, memorável e digna de perpetuação na forma de lenda.

No segundo ápice narrativo, contudo, o texto apresenta uma construção discursiva ambígua. Quando a ação do herói encarna os valores do pai e da coletividade, o texto não nos revela a perspectiva do protagonista: ele é apresentado através de uma focalização externa que só nos apresenta a ação pura. Não ficamos sabendo da verdadeira motivação do herói, da dimensão subjetiva, do possível embate interior que teria antecedido a ação guerreira. Neste caso, seria possível pensar que o herói estaria se empenhando por evitar o sofrimento do pai, mas agora com outros meios. A ambiguidade dessa passagem permite, nesse sentido, afirmar que um traço central de caráter do protagonista seria a flexibilidade dos seus critérios de ação, sua capacidade de ajustar o seu código de conduta

à situação (Franchetti 1125), a qual se opõe ao rigor e à estabilidade das normas sociais do seu meio.

Para o *ethos* guerreiro, o texto culmina, apesar da mudança de rumos e do desfecho antropofágico, em um *happy end*, pois o princípio da honra, que ordena a comunidade, é agora restituído. Porém, face à anterior representação psicologizada do protagonista, e o evidente desaparecimento da perspectiva subjetiva, cria-se uma zona de tensão entre o *happy end* e a expectativa criada no leitor no primeiro ápice narrativo.

O código guerreiro dos índios e o comportamento emotivo se opõem irreconciliavelmente. Enquanto o *ethos* guerreiro se vincula à heroicidade que determina a tradição do gênero épico, o código emotivo e suas potenciais consequências (o exílio) correspondem antes a uma concepção romântica do herói. O herói de Gonçalves Dias encarna, portanto, um novo modelo do herói épico, o qual se enquadraria numa concepção mais ampla do gênero, segundo a qual nele não encontramos forçosamente a realização de atos heroicos no centro dos acontecimentos, mas apenas um desejo de heroicidade.¹⁹ Nesse ponto, portanto, o poema brasileiro estabelece uma conexão com o horizonte do gênero. Contudo, o desejo de heroicidade se direciona, nas duas partes do texto, a duas concepções divergentes do heroico. Enquanto na primeira parte o protagonista cumpre as exigências estéticas subjetivistas do Romantismo quanto à emotividade irrestrita e transgressora, na segunda ele atenderá aos valores da comunidade indígena, histórico-ficcionais e ancorados na diegese.²⁰

Apesar dessa contradição, “I-Juca-Pirama” não pode ser incluído entre os textos indianistas românticos em que “o índio figura como bárbaro semi-animalesco de uma etapa anterior e sombria do desenvolvimento da humanidade” (Rössner 1710; tradução nossa). Para que isso aconteça, o narrador exerce um papel central: embora ele não apresente seus próprios contornos individuais, constitui-se como narrador posicionado ideologicamente, partilhando explicitamente do *ethos* guerreiro e heroico dos timbiras, formulando assim uma avaliação positiva do ritual antropofágico:

Convidão-se as tribus dos seus arredores,
Cuidosos se incumbem do vaso das cores,
Dos vários aprestos da honrosa função. [...]
Folga morrendo; porque além dos Andes
Revive o forte,
Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte. (I-II, 14-15).

Essa posição ideológica do narrador é corroborada pelo velho timbira da última parte do poema. Ali temos uma clara avaliação positiva do segundo ápice narrativo. O reconhecimento póstumo do herói, aqui, não decorre da emocionalidade do protagonista. Para o velho timbira, que perpetua a história da vítima sacrificial, a heroicidade da narrativa só se constitui a partir da predisposição

ao sacrifício, pois não se encontra—diferentemente do leitor—em posição de distanciamento histórico ou épico dos acontecimentos. Ele não é capaz de, diferentemente do leitor contemporâneo, “considerar adequada e apreciar a extemporaneidade da ação” (Primavera-Lévy 75; tradução nossa) do primeiro ápice. Intradiegeticamente, não há fracasso da heroicidade, pois o protagonista se torna herói épico, sendo digno de memória e, ao mesmo tempo, fazendo conservar-se a memória de um povo que desaparece. Mais complexa é a questão do fracasso do herói com relação ao leitor.

2.2 Narrador e valores compartilhados

O protagonista subjetivo da primeira metade do poema está em sintonia com a mentalidade de um público leitor formado pela estética romântica, que terá empatia pelo pai solitário e pelo possível destino de exílio do protagonista. Este leitor compartilha dos referenciais éticos do protagonista, é cúmplice com ele. O herói conforme às normas sociais da segunda metade do poema corresponde a uma definição do heróico segundo a qual o herói “encarna [...] os valores nos quais uma sociedade pode se reconhecer em uma dada época” (Deproost et al. 57; tradução nossa). O autossacrifício submisso e antropofágico dificilmente poderá ser compreendido como reflexo dos valores da sociedade brasileira do século XIX.²¹

Em Gonçalves Dias, como vimos, temos um narrador histórico e carregado ideologicamente que se encontra alinhado com a sociedade indígena e seu código de honra e heroicidade.²² Já a descrição da atmosfera do cenário do ritual antropofágico—fala-se de uma “honrosa função” (I, 14)—cria a impressão de que a representação do mundo ficcional é realizada sem que haja uma diferenciação avaliativa entre os dois grupos indígenas. Parece haver um amplo fascínio que abarca a totalidade do mundo indígena do passado remoto da nação. A voz narrativa assumiria assim, segundo Franchetti, “uma perspectiva voluntariamente limitada” (1121), pois não daria especificações ou demonstrações de empatia pelo destino do protagonista. Dias entrega completamente o poder de deliberação ao seu narrador—diferentemente, por exemplo, dos narradores da épica e da narrativa rioplatenses, claramente situados em seus contextos políticos extratextuais, como no caso de *Tabaré*—e lhe atribui absoluta liberdade. O resultado é um texto que, para o leitor do século XIX, como Antonio Candido (74) constata na poesia indianista de Dias, causa um efeito poético de surpresa, pois o texto é construído a partir da perspectiva dos índios. O ponto de vista narrativo (absolutamente) histórico, no caso de “I-Juca Pirama”, impede a identificação e a cumplicidade do leitor com o narrador.

O momento em que isso mais se evidencia é um comentário do narrador em que a instância narrativa se dirige ao protagonista numa apóstrofe:

Que tens, guerreiro? Que temor te assalta
No passo horrendo?
Honra das tabas que nacer te virão,
Folga morrendo.

Folga morrendo; porque além dos Andes
Revive o forte, (II, 15-16).

O narrador constringe o prisioneiro a reprimir as emoções e o medo e, ao contrário, jubilar-se com a morte, tomando como exemplo aqueles que já se entregaram a uma morte ritual.

Através da instância narrativa histórica, cria-se a impressão de autenticidade, de que se trataria mesmo de um poema épico da tradição oral indígena. Com essa autenticidade construída através do próprio texto e a consequente cumplicidade com a visão de mundo indígena, o narrador parece distanciar-se do repertório de valores do público leitor do século XIX.

O leitor reconhece, no primeiro ápice narrativo, nas lágrimas do protagonista, valores que fundamentam sua ética privada. Inaceitável para sua comunidade, a motivação do herói é aprovada pelo leitor, que encontra nela um valor positivo para a sua perspectiva ética. Reconhece no protagonista uma heroicidade que corresponde à que encontra em outras narrativas literárias do seu tempo, compondo suas expectativas de leitura.²³ Cria-se, para o leitor, uma expectativa e uma tensão narrativas em função do desenlace do conflito de valores que se constitui. Do ponto de vista textual, a dimensão subjetiva do novo valor é reforçada pela transferência do discurso narrativo para a voz da própria personagem sob a forma do discurso direto do “canto de morte”. O isolamento do herói reforça o universo de valores que ele representa, ao inspirar no leitor empatia e compaixão, surgindo um sentimento de cumplicidade.

Como vimos, no segundo ápice narrativo, o texto apresenta uma construção discursiva ambígua ao não nos revelar a perspectiva do herói. Para o leitor, não será impossível perceber que a conciliação final não exclui a compaixão. O narrador e o velho timbira, porém, atribuem a transformação do fraco em forte ao efeito enganador das aparências. Noutras palavras, ambos descobrem que um guerreiro pode também chorar, sem deixar de ser um bravo: “E à fé que vos digo: parece-me encanto / Que quem chorou tanto, / Tivesse a coragem que tinha o Tupi!” (X, 34). Além disso, a conciliação integradora materializada no ritual antropofágico pode significar, antes, que o herói reconhece que fez um erro de julgamento ao querer honrar o pai e tenta agora corrigir o seu erro.

Esta hipótese de leitura reforça a cumplicidade entre o herói e o leitor. Pela ambiguidade da motivação do herói, a expectativa de afirmação de valores partilhados com o leitor, frustrada no primeiro ápice da narrativa, mantém-se potencialmente válida e, ao mesmo tempo, é reforçada pelo sentido conciliatório da diegese. Este reforço, contudo, não está configurado de forma explícita

no discurso da narrativa; a ambiguidade do texto mantém, na perspectiva oposta, o “encanto” que obscurece a percepção do que se passa: nem o leitor, nem a comunidade indígena, nem o narrador têm acesso à perspectiva do herói e sua verdadeira motivação.

A devoção filial como fundamento da heroicidade do protagonista estabelece um vínculo possível entre o leitor e os índios, que, de outra forma, seguiriam no seu mundo, construído em torno de valores que, ainda que apresentados como nobres, marcam um espaço de alteridade radical. O texto encena uma “alternative, utopian vision of social integration and self-realization” (Treece 249) entre os índios, na qual uma violência sem culpa assegura a continuidade social (Matos 51). Reconfigura-se nele a imagem da antropofagia, que, na tradição dos cronistas, se apresentava como índice máximo da alegada barbárie indígena. A antropofagia é, no texto, a contraparte ritual da simbologia da perpetuação dos valores e da identidade do grupo (Treece; Matos). Associada aos valores positivos da coragem e da conservação da tradição e dos laços sociais, a antropofagia ganha posição central no poema, sem deixar de integrar a tentativa indianista de dignificar a imagem do índio para poder propô-lo como passado da coletividade nacional.²⁴ No entanto, como encenação ritual da reintegração do indivíduo na tribo, a antropofagia configura uma “reiteração autofágica do Mesmo” (Matos 53), a celebração do isolamento dos índios numa dimensão mítica que os retira da história e rompe o seu vínculo com o leitor.

Portanto, enquanto a emergência de uma dimensão subjetiva não encontra reconhecimento em nível intradieético, e o narrador não estabelece uma identificação com o leitor através da mobilização de um valor compartilhado, o retorno do herói à ação guerreira é reconhecido intradiegeticamente pela comunidade indígena e pelo narrador a partir de valores estranhos ao repertório ético do leitor do século XIX. Com o retorno à ação e a negação da subjetividade (negação que ocorre tanto através do triunfo da ética guerreira em nível diegético como através da ausência da perspectiva interior do herói), instaura-se uma ambiguidade que dificulta a constituição de uma heroicidade nova e romântica. Se o reconhecimento de uma heroicidade baseada em valores subjetivos só pode, em “I-Juca-Pirama”, ser realizado pelo leitor, com a ambiguidade criada ao final do texto esse reconhecimento não é assegurado, assim como a cumplicidade no partilhamento de valores que ele pressupõe.

2.3 Busca e fracasso em *Tabaré*

Tanto em “I-Juca-Pirama” como em *Tabaré* o fracasso está associado a encenações de processos de busca. Num nível mais amplo dos textos, temos a busca da origem, que se constitui em um nível externo à diegese. Associada a essa busca, está a busca de um herói capaz de encarnar valores relevantes.

No nível diegético, em “I-Juca-Pirama”, pai e filho protagonizam duas buscas potencialmente convergentes no segundo ápice narrativo. O pai busca conservar a identidade e a memória do grupo no momento de crise que representa a extinção de sua tribo (Treece

141). Essa busca corresponde, em certa medida, à nostalgia pela totalidade que embasa o *ethos* romântico. Com o rompimento do vínculo com o leitor, o êxito do pai na busca não se estende ao leitor, e o sentido de busca da origem resulta ambíguo. Encena-se no texto uma origem parcial.

Assim como no poema brasileiro, o protagonista de *Tabaré* revela uma inclinação emocional proeminente, que lhe dá uma posição problemática na comunidade e não recebe reconhecimento. A subjetividade de *Tabaré* leva a uma disposição melancólica que o faz persistir numa autorreflexão improdutivo, pois *Tabaré* não é capaz de ver com clareza a sua origem e o seu pertencimento social. Em síntese, a epopeia canta a busca fracassada de um mestiço por (sua) identidade. A ação guerreira, portanto, não está aqui no centro da narrativa.

Após a morte prematura de sua mãe—uma branca prisioneira dos índios que teria dado à luz o primeiro mestiço da região do Prata—, *Tabaré* é criado pelos índios charrua. Quando já adulto, ele é aprisionado pelos espanhóis, que agora ocupam o território, e supõe reconhecer no rosto da atraente Blanca—irmã do líder dos conquistadores, Don Gonzalo—o rosto de sua própria mãe, deixando-se apanhar por uma espiral de pensamentos que o paralisa completamente: “Una terrible lucha / de *Tabaré* en el alma se desata” (II, V, V, 124). *Tabaré* se distingue por seu “acentuado aire triste” (Cosse 27), pois se entrega às próprias elocubrações e se isola do seu meio social e dos companheiros de cárcere: logo é chamado pelos soldados, hostis aos índios, de “indio loco” (II, VI, III, 129). Sob a influência das lembranças de sua mãe, que começam a emergir, vaga absorto pelo povoado, e sua falta de um rumo e de uma pátria é enfatizada pelos versos: “¡La desgraciada estirpe, que agoniza / sin hogar en la tierra ni en el cielo!” (II, II, IV, 66). Compreende-se também porque o protagonista circula pelo povoado ora com a cabeça voltada para o chão—imagem da perda de sua pátria indígena—ora com o rosto voltado para o céu—símbolo do desconhecimento de sua posição ontológica.

Os contornos desse conflito interior são acirrados pelo meio social. Sua emocionalidade e passividade se opõem ao grupo mais amplo dos conquistadores e guerreiros indígenas, que se caracterizam pelos feitos bélicos e pelo *ethos* guerreiro. A representação historicizante dos conquistadores e suas armas suntuosas—com termos como “lanza”, “capacete”, “cota” e “yelmo”—chega a lembrar a *Araucana* de Ercilla. De igual modo, a descrição detalhada dos caciques indígenas abatidos, no canto II, lembra o tom elevado da tradição épica e segue o modelo dos catálogos militares épicos, configurando “todo un modelo de héroe” (Cosse 59). Essas reminiscências retóricas de uma bravura guerreira clássica se limitam aos caciques charrua e aos conquistadores, e não encobrem o fato de que o cerne do texto é ocupado por um herói romântico do Indianismo que se afasta claramente dessa concepção clássica da heroicidade. Diferentemente dos heróis épicos da guerra historicamente construídos no texto, Blanca e *Tabaré* correspondem antes ao código heróico romântico: melancolia,

evasão pelo pensamento, problemática identitária, temática da infância. Porque a “luta” de Tabaré se dá numa dimensão interna e não numa interação bélica com o seu meio, parece ser a sua figura, no meio guerreiro e histórico da Conquista, quase anacrônica.²⁵

Que o caráter passivo e emocional de Tabaré pareça, na fase inicial da Conquista, extemporâneo ou contrastante, é evidente. Contudo, Zorrilla de San Martín não se serve de uma paleta monocromática. Don Gonzalo e o Padre Esteban permitem-se, sob os apelos de Blanca, dar uma segunda chance ao índio, já julgado como bárbaro pelos demais Conquistadores.²⁶ A atitude branda de Don Gonzalo pode ser vista como uma tentativa de buscar um elemento compartilhado pelos dois grupos, de indígenas e de colonos: “Yo probaré, en ese hombre, si se encuentra / Capaz de redención su heroica raza” (II, II, X, 77). Certamente se trata aqui do elemento cristão da identidade mestiça de Tabaré, o qual ele próprio ainda haverá de descobrir. Noutras palavras: Don Gonzalo se deixa levar por uma busca de elementos identitários compartilhados com Tabaré, que busca esses mesmos elementos no seu passado, sendo o caminho para esse passado o rosto de Blanca.

Os olhos de Blanca—janelas para a sua identidade cristã—materializam essa busca, pois neles poderá Tabaré encontrar a sua própria identidade. Ao olhar nos olhos de Blanca, estará Tabaré ao mesmo tempo olhando para a própria infância com a mãe, perdida no inconsciente, o que “ilumina el nacer de sus recuerdos” (II, III, II, 84). Tabaré sabe que Blanca é a causa de sua inquietude, pois ele reconhece nela a própria mãe: “Era así como tú...blanca y hermosa; / *Miraba con tus ojos*” (II, III, IV, 89). O êxito na busca pela própria identidade a partir das memórias de infância é logo obstruído, pois Blanca é irmã do homem responsável pela sujeição e extermínio do povo de Tabaré. Como é possível, indaga-se, que alguém da família do inimigo possa fazê-lo lembrar-se da mãe? Serão tais lembranças de todo positivas? A perplexidade e a desorientação serão traços definidores do protagonista: “Era así como tú la madre mía, / Blanca y hermosa, pero no eres tú!” (II, III, IV, 90). Essa contradição só se resolve para Tabaré quando já é tarde demais. Cruzando a floresta, que agora já lhe é um mundo estranho, ele leva de volta para o povoado espanhol Blanca, que havia sido raptada por outros charruas. Nesse momento, sentem uma forte afeição um pelo outro, o que pelo menos para Branca está claro: “todo lo comprendió, y amó al salvaje” (III, IV, XIV, 246). A crescente inquietação que se segue a esse momento de reconhecimento demonstra que Blanca também “comprende que el indio está condenado a morir” (Anderson Imbert 27). Seu temor é pertinente, pois os espanhóis, entretanto, são unânimes em supor que Blanca fora raptada por Tabaré. Chega-se, assim, ao mal-entendido final: Tabaré é morto por Don Gonzalo, e o segredo sobre a identidade mestiça de Tabaré não será revelado:

Ya Tabaré a los hombres
Ese postrer ensueño
No contará jamás.... Está callado,

Callado para siempre, como el tiempo (III, VI, XII, 278)

O drama final fará sentido sobretudo se compreendido a partir do fato de que a libertação de Blanca foi um ato que partiu da deliberação do próprio Tabaré. A decisão de levar Blanca de volta para a aldeia rompe com a sua passividade inerente. Tal fato é cheio de implicações: ele parece querer libertar Blanca do destino de *cautiva* vivido por sua mãe, podendo, com a libertação, ser reconhecido como herói.²⁷ Contudo, a sua conversão em agente ativo não leva ao reconhecimento como herói. Tabaré falha, sua identidade mestiça seguirá inarticulável. Esse fracasso se dá no nível intradieético. Um olhar sobre a relação entre a diegese, o narrador e o leitor abre outras possibilidades de leitura da dinâmica do fracasso.

Em *Tabaré*, em comparação com o texto brasileiro, observa-se um distanciamento de outra natureza entre as personagens da diegese e os níveis do narrador e do leitor. “I-Juca-Pirama”, como observamos, é narrado a partir da perspectiva de uma instância narrativa histórica, com um cânone de valores também histórico, fazendo com que a identificação entre o leitor e o narrador sejam difíceis. No poema uruguaio, ao contrário, resta desde o início claro que o narrador não assume um ponto de vista histórico, mas constrói expectativas de leitura românticas e procura abertamente criar uma identificação com o leitor. Isso se deixa notar sobretudo nas constantes apóstrofes com que o narrador se dirige ao seu leitor e aos colegas poetas:

Dadme la lira, y vamos [...]
Seguidme hasta saber de esas historias
Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan (*Introducción*,
II, IX-XII).

O narrador épico se dirige ao seu público e o incita a acompanhá-lo em sua viagem ao passado. Essa relação de cumplicidade com o leitor, que servirá de acompanhante na viagem poética, deve se dar sobretudo no nível emocional, pois o narrador sugere que a epopeia contará a triste história da nação²⁸:

Seguidme juntos, a escuchar notas
de una elegía, que, en la patria nuestra,
el bosque entona, cuando queda solo,
y todo duerme entre sus ramas quietas (*Introducción*,
II, XII).

Ao descrever o destino de Tabaré com um tom narrativo sentimental, caracterizando a história como memorável e estilizando-a para a construção identitária da nação, o narrador corresponde às expectativas românticas do leitor do século XIX. Isso leva a uma discrepância entre as diferentes concepções de heroicidade no interior da diegese. Narrador e leitor vêm a emocionalidade sem objetivos como característica do protagonista, ao passo que as personagens no interior da diegese tomam o ideal

agonístico épico como característica central da heroicidade—no centro estaria a exterioridade, a interação social. Essa configuração anacrônica do protagonista e sua heroicidade criam uma dinâmica de tensão entre leitor/narrador e diegese, assim como, no nível intradieético, entre o herói e seu meio social.

Além disso, essa dinâmica geradora de tensão é substancialmente ampliada pela discrepância entre o conhecimento das personagens e o conhecimento do leitor, pois este último é superior ao primeiro em questões importantes para o desdobramento da trama. Diferentemente do próprio Tabaré, o leitor já tem conhecimento, desde o início, da origem e da identidade mestiça do protagonista. A “triste origen del charrúa mestizo” (Berenguer Carisomo 36), em particular o episódio do rapto de sua mãe como *cautiva*, são apresentados em detalhe no primeiro canto do poema. De igual modo, sabe o leitor perfeitamente, ao contrário dos habitantes do povoado, dos conflitos internos de Tabaré. No próprio poema, como vimos, o momento de reconhecimento só acontece tarde demais. O “todo lo comprendió”, que vale para Blanca e Tabaré, ecoa, afinal, no vazio. Na verdade, o dêitico “todo” é um forte ponto de convergência textual, indicando conhecimentos, valores e sentimentos partilhados entre Tabaré, Blanca, narrador e leitor. Sem uma referência imediata e explícita no texto, o dêitico recupera todo o percurso de Tabaré (inclusive o sentido de sua relação com Blanca), apontando para seu desdobramento futuro. Esse percurso foi acompanhado pelo leitor e pelo narrador desde o início do texto, sendo inferido por Blanca—a partir dos indícios que recolhera—somente no momento do texto em que o dêitico aparece.

Contra o pano de fundo do fracasso da busca de Tabaré pela própria identidade, o poema pode ser compreendido como uma incitação para que o leitor uruguaio tome consciência de sua origem (mestiça) e da história nacional, ela mesma baseada no fracasso da mescla cultural. O leitor deve simpatizar-se e identificar-se com o destino de Tabaré e, a partir de um maior conhecimento da situação, tomar consciência do próprio passado e da própria origem. O valor da identidade mestiça tem de ser exposto ao leitor através do olhar nostálgico sobre a herança indígena para sempre perdida.

3. Memória e extinção

A cumplicidade entre herói e leitor, que em *Tabaré* inclui também o narrador, está em relação direta com os temas da memória e da extinção, fundamentais para ambos os textos. Pela cumplicidade, o leitor é levado a tomar parte de um processo de restituição ou conservação de uma memória coletiva (esquecida ou sob ameaça de esquecimento). Em *Tabaré*, o narrador épico deixa esse tema explícito já na “Introducción”: com seu trabalho poético, pretende despertar para uma nova vida as “vozes extinguidas” (*Introducción*, I, X) e narrar a esquecida e “triste historia de una raza muerta” (*Introducción*, II, XII), até então desconhecida e enclausurada na natureza, dando aos silenciados uma honra tardia:

¡Héroes sin redención y sin historia,
sin tumbas y sin lágrimas [...]

Pero sois algo. El trovador cristiano

Arroja, húmedo en lágrimas,

Un ramo de laurel en vuestro abismo...

¡Por si mártires fuisteis de una patria! (II, I, VI, 56-58).

O programa poético constitui-se em fazer “esa elegía” (XII) verter como um poema épico. A memória dos charruas—Bente fala de um “himno funeral” (22)—é representada como canto da natureza e transcorre em forma de *Leitmotiv* ao longo do nível estilístico do texto. Em “I-Juca-Pirama” o discurso da memória só desponta na última parte do poema, quando o velho timbira entra em cena como narrador de uma lenda significativa e sinaliza que a história narrada nas partes anteriores do poema fora disseminada, sendo digna de memória. Ambos os narradores salientam que têm acesso a memórias que se encontram ocultas/enclausuradas nas profundezas da história (Dias) ou da natureza (Zorilla). Os próprios poemas épicos se tornam documentos de que a conservação e a transmissão dessas memórias esquecidas se concretiza.

A despeito de os textos, em sentido geral, serem estilizados como documentos de conservação de memória, há, no nível enunciativo, uma ênfase na perda (ou ameaça de perda) de uma memória. Esta perda precisa ser evitada ou restituída: em *Tabaré*, uma memória já perdida ou não acessível precisa ser recuperada através da cumplicidade com o leitor; em “I-Juca-Pirama”, é a memória de toda a coletividade tupi que esteve sob ameaça de apagamento com a quebra das tradições rituais, e a cumplicidade do leitor contribui para essa ameaça. Esta ênfase no apagamento ou na iminência do apagamento de uma memória, mobiliza a melancolia da perda, confirmando a vinculação dos textos à estética romântica.

O alinhamento com a estética romântica se mostra também através da natureza oral da memória: em certa medida, paira sobre ela a ameaça de vir a ser esquecida. O *Leitmotiv* em *Tabaré* é explicitamente referido como canto da natureza, tendo sido lançado ao esquecimento desde a Conquista, estando agora “enclausurado” na natureza. O narrador épico pode então ser o primeiro a libertar e entoar o canto dos bosques. Ele pode dar uma voz à “raza extinta” e fixar pela primeira vez a sua memória e prepará-la para a transmissão na coletividade.²⁹ A memória da história do índio brasileiro é também transmitida em forma de narrativa oral. Além disso, o velho timbira dá a entender que é exatamente o canto de morte que não se deixa apagar da memória: “seu canto de morte, que nunca esqueci” (X, 34). O caráter oral da memória é ressaltado sobretudo através do recurso retórico da repetição: a primeira e a última estrofes da parte final do poema são repetições com pequenas variações e enfatizam—como o *Leitmotiv* em *Tabaré*—a perpetuação da história na tradição oral.

Como a tematização da memória se articula, no entanto, com

a estrutura narrativa dos textos? A repentina transformação de Tabaré ao final do texto apresenta uma heroicidade potencial—o salvamento de Blanca—que indicaria uma possibilidade de reconciliação com o coletivo intradieético. O final trágico não permite, porém, o reconhecimento, no interior da narrativa, de sua heroicidade e de sua emotividade. Para a coletividade no interior da narrativa, a morte de Tabaré não assume qualquer relação com a afirmação de valores socialmente relevantes. Uma das implicações do reconhecimento coletivo do herói é a conservação da memória do ato e seu executor, num processo cultural que assegura uma presença do herói numa comunidade através de uma mídia cultural. Ou seja, através da circulação midiática da memória do herói, que decorre de e, ao mesmo tempo, constitui o reconhecimento, conserva-se na comunidade o valor que ela considera relevante e que viu encarnado no herói. Pelo não reconhecimento, todo o circuito é quebrado. A subjetividade de Tabaré e seu retorno à ação guerreira, por não corresponderem a valores julgados como relevantes pela comunidade dos inícios da colonização, não atingiram o estatuto de fato memorável. Intradiegeticamente, portanto, a memória de Tabaré seria uma memória perdida. Tabaré corresponderia, em plano ficcional, à linhagem dos “Héroes sin redención y sin historia” (II, I, VII, 56), dos “heróis” que não foram inscritos na história, porque a história não os reconheceu como heróis.

Contudo, apelando para a cumplicidade com o leitor, o narrador propõe a restituição da memória perdida pelo reconhecimento do valor da subjetividade de Tabaré. Neste nível, leitor e narrador compartilham o entendimento de que a dimensão subjetiva, que só se deixa comunicar através do olhar de Tabaré, se apresenta como atestado da existência de uma alma e da possibilidade de integração social, simbolizada no afeto que Blanca descobre sentir pelo índio. Além do fato de que, na diegese, os olhos de Blanca servem como lugar de reconhecimento das lembranças de Tabaré, sendo ponto de partida e de chegada da busca de Tabaré por sua memória, há uma forte conexão entre a memória e o motivo da busca, sobretudo no nível do narrador. Já na “Introducción” resta claro que a busca da memória da “raza extinta” e o empenho pela sua perpetuação são o propósito último do narrador. A partir daí, percebe-se que, no nível extradieético e na relação com a dimensão extratextual, os temas da memória e da extinção interagem de forma significativa, fundamentando a necessidade última, expressa pelo narrador, de entregar-se à busca de uma memória perdida.

O narrador é antes de mais nada mobilizado para tematizar o sentido e a relevância da referida memória, pois Zorilla de San Martín não pode se basear em qualquer fato histórico ou lenda popular conhecidos.³⁰ Diferentemente do que ocorre com a poesia épica anterior ao Romantismo, que, na sua maior parte, faz uso de acontecimentos ou personagens históricas, no caso do espaço rio-platense constata-se um “vácuo épico” (Brunke, “Der nationalepische Pionier” 26): “Del pasado indígena, y de las luchas del aborígen con el conquistador, ninguna leyenda quedaba en la tradicion popular ni en las páginas de los cronistas” (Zum

Felde 205), tanto que se pode falar da “carencia de [una] tradición épica” (Zum Felde 205). No processo de *nation building*, o narrador é levado a situar e tematizar a relevância de sua narrativa. Isso é significativo sobretudo para o nível da relação leitor-narrador, pois o fato de que a história da derrota e não-reconhecimento de Tabaré se conecta à extinção dos charrua acionará o conhecimento do leitor contemporâneo.

Já em “I-Juca-Pirama”, a memória é tematizada intradiegeticamente em dois pontos centrais: na cena que dá início à conciliação final e no epílogo. Como vimos, a conciliação ao final do segundo ápice narrativo leva a um reconhecimento intradieético da ação heróica e do valor que fundamenta a heroicidade a partir de uma perspectiva compartilhada pelo narrador e pela comunidade intradieética indígena. Por outro lado, para essa perspectiva, o surgimento do novo valor da subjetividade teria como consequência última o apagamento da memória da coletividade guerreira tupi, pois a emocionalidade é tomada por covardia:

Era elle, o Tupi; nem fôra justo
Que a fama dos Tupis—o nome, a gloria,
Aturado labor de tantos annos,
Derradeiro brasão da raça extincta,
De um jacto e por um só se aniquilasse. (IX, 33)

Depois da descoberta do porquê da libertação do jovem tupi e da maldição do pai, temos um corte narrativo que introduz uma cena de combate. A citação corresponde ao momento da revelação da identidade do guerreiro solitário que ataca os timbiras. À breve asserção narrativa (“Era elle, o Tupi”), segue-se um longo comentário do narrador, no qual fica evidente que os fatos são por ele julgados a partir da perspectiva dos índios. “Memória” encontra correlativos associados ao reconhecimento no discurso da heroicidade guerreira: “fama”, “nome”, “gloria”. O narrador indica que a atitude inicial do jovem tupi representou um risco para a conservação da memória de seu grupo, que até então fora conservada graças a um esforço coletivo constante (“Aturado labor de tantos anos”). A anulação da memória desse esforço por um indivíduo é vista como uma injustiça para a coletividade que o fizera. Chama a atenção o aposto “Derradeiro brasão da raça extincta”, que atribui à memória a qualidade de último sinal de reconhecimento (“brasão”) de uma coletividade que, textualmente, considerando-se o fato de que o tupi é o último jovem de seu grupo, se encaminha para a extinção. O narrador nos apresenta uma lógica guerreira segundo a qual a conservação da identidade coletiva pela morte ritual e a memória da honra estão acima de qualquer consequência possível, como a morte de um indivíduo e a extinção do grupo.

Por fim, desdobram os dois textos o seu mais amplo potencial de sentido somente contra o pano de fundo da “extinção”. Ela será sempre um espaço de projeção para as questões identitárias nacionais e individuais que se desenvolvem no século XIX, em

cujo contexto a evocação da memória do passado se converte no mais importante fator. Dessa forma se esclarece também o discurso que se constitui, em ambos os textos, sobre a memória e o esquecimento. Treece assinala que, no caso de Gonçalves Dias, o sentido do texto praticamente depende das condições iniciais expostas no início do poema: “the defeat, dispersal, and virtual annihilation of the Tupi community” (141). E já o título do poema aponta nesse sentido: “I-Juca-Pirama”, fica sabendo o leitor em uma nota de esclarecimento, é uma expressão em língua tupi que significa “o que há de ser morto” (Dias, “Y-Juca-Pyrama” 291).

A “extinção” constitui o pano de fundo histórico necessário para o discurso sobre a necessidade e relevância da conservação da memória. O narrador de *Tabaré* reveste a sua história desde o princípio com o manto do desaparecimento de todo um povo. Em “I-Juca-Pirama”, ele amplia a relevância da ação do herói e reforça seu caráter de ação memorável: pela honra guerreira e pelo ritual antropofágico, a “extinta raça” poderá sobreviver simbolicamente. Ao fazerem uso desse motivo, os textos estabelecem pontos de contato com discursos sobre a formação da nação segundo os quais, no século XIX, tupis e charruas seriam grupos já extintos³¹, criando uma forte referência extratextual e constituindo um conhecimento compartilhado com o leitor. No caso de *Tabaré*, essa situação fortalece o vínculo de cumplicidade entre leitor e narrador, que, juntamente com *Tabaré* e Blanca, comporão o âmbito em que é possível o reconhecimento de uma nova forma da heroicidade. Já em “I-Juca-Pirama” a referência à “raça extinta” é o único momento em que o horizonte do leitor é contemplado pelo discurso do narrador, momento em que uma situação daquilo que o leitor poderia tomar como parte de sua realidade histórica é evocada pelo narrador. Ou seja, o leitor—e isso também é válido para *Tabaré*—concebe o seu mundo presente como um mundo em que o índio está integrado como extinto, como passado, como parte da História nacional.

No texto brasileiro, pela lógica do valor antigo, da heroicidade guerreira, a extinção é uma consequência possível para a busca da honra (que se confunde com a da afirmação da identidade do grupo). No nível intradiegético, a “raça extinta”, contudo, poderia se perpetuar no futuro através da honra. Disso os próprios textos seriam um testemunho, ao conservar a memória do velho timbira e dos charruas. No nível da relação do texto com o leitor, este testemunho é também a confrontação com a experiência radical de alteridade que é o ritual antropofágico. Diante dela, o leitor vivencia o próprio distanciamento dessa realidade e a encerra no passado. Já pela lógica do novo valor, a comunidade intradiegética antevê uma extinção simbólica que impediria sua sobrevivência no futuro através da memória. Ao contrário, para o leitor, a afirmação do valor subjetivo é que poderia, se confirmada, manter o vínculo com o presente, perpetuando a sobrevivência simbólica do grupo através da afirmação de uma identidade comum com o leitor. Ao não dar voz ao protagonista, criando a ambiguidade quanto a sua motivação, o texto não se constitui como testemunho, para que o

leitor possa reconhecer plenamente uma heroicidade a partir de um valor por ele compartilhado.

O motivo da extinção é, portanto, também central para a análise da heroicidade porque a extinção é apresentada como consequência do retorno do herói à ação guerreira. E isso se pode observar nos dois textos. Em *Tabaré*, a identificação com o valor que o herói encarna, construída ao longo de todo o texto, aponta em direção à integração possível de um passado indígena na construção da nação. Com o retorno à ação guerreira, que resulta na extinção, a integração é apresentada como uma possibilidade que fracassou. Sobretudo, a extinção, de que o texto dá testemunho, implica que essa possibilidade estava limitada ao passado: não ocorreu, nem poderá mais ocorrer.

4 Observações finais

Num cenário de permanência e transformação da heroicidade, categoria central para um gênero ambicionado nos espaços literários de que fazem parte os textos aqui analisados, vimos como a construção de um herói índio apresentou problemas e soluções convergentes nos dois textos analisados. O papel e a natureza da ação do herói, bem como o seu reconhecimento, restam problemáticos e em muitos aspectos apontam para o fracasso do herói. Ao explorarem a dimensão subjetiva do herói, os textos mobilizam valores partilhados com o leitor, criando um vínculo de cumplicidade que o aproxima do universo da narrativa; contudo, os poemas encontram obstáculos para a constituição da heroicidade dos protagonistas a partir desses valores. Através desses valores, o herói é reconhecido pelo leitor, que, porém, diverge das coletividades intradiegéticas. Para o herói, reconciliar os dois universos de valores antagônicos implica o fracasso ou a morte e, com ela a extinção do seu grupo.

Tabaré fracassa intradiegeticamente, não sendo herói no nível da sua relação com a coletividade. A excepcionalidade ou excelência do seu agir e/ou caráter só é reconhecida pelo narrador, pela personagem Blanca e pelo leitor, que é levado a reconhecê-la já desde o início do texto. Em “I-Juca-Pirama”, a heroicidade do protagonista não é reconhecida intradiegeticamente, num primeiro momento da narrativa; neste ponto, porém, a excelência do herói é reconhecida pelo leitor. Após reversão narrativa, o herói ganha reconhecimento intradiegético, mas é perdida a conexão com o universo de valores do leitor. O leitor não é informado sobre a motivação da nova orientação ética do herói, criando-se uma situação de ambiguidade em que o sentido inicial de uma heroicidade baseada na emocionalidade ainda é possível para o leitor, mas não evidente.

Dessa forma, temos, de um lado, um narrador cúmplice com o universo de valores indígenas em “I-Juca-Pirama” e, de outro, um narrador cúmplice com o leitor em *Tabaré*. Portanto, embora tomem direções diferentes, os dois textos apresentam formulações muito semelhantes para a constituição do índio como herói, baseadas na

criação de perspectivas opostas quanto ao sentido da heroicidade e na falta de consenso quanto ao reconhecimento do herói.

Essas formulações estão ainda associadas à memória e à extinção dos grupos indígenas. Uma primeira consequência da associação do herói a valores da subjetividade foi a redução do significado da ação guerreira. Com a inviabilidade do reconhecimento intradieético desses valores, os heróis voltam à ação. A volta, porém, resulta na morte do herói e dá aos textos a

possibilidade de encenarem a extinção do grupo indígena de que ele fazia parte, apelando para (e confirmando) o horizonte do leitor. Como tentativas de busca da origem, no sentido de sondagem sobre a conexão possível com a origem, os poemas expressam a dificuldade de integração do índio como herói: no plano simbólico, a integração é ambígua ou fracassa; no plano da história, ela é apresentada como impossível.

NOTAS:

¹Trabalho escrito no âmbito do projeto *A poesia épica sob as condições estético-literárias do Romantismo: transformação e reflexão de um gênero impossível na Iberoamérica*, coordenado por Roger Friedlein na Ruhr-Universität Bochum e com financiamento da DFG.

²"se não há heroísmo senão na ação, não há herói senão na e pela palavra" (Blanchot 93, tradução nossa; no mesmo sentido também Schneider 93 e Münkler 743).

³Pfister fala de uma "pluralização do heroico" (13) a partir do Renascimento.

⁴Vide Kohlhammer, Primavera-Lévy, Fabre, e Gelz; nas literaturas do Brasil e do Rio da Prata encontramos exemplos de poetas heróis no *Gonzaga* (1865), de poeta anônimo, em *El gaucho Martín Fierro* (1872), de Miguel Hernández, nos *Cantos del peregrino* (1874), de José Mármol, em *O Conde Lopo* (1886, póstumo), de Álvares de Azevedo, entre outros.

⁵Vide, por exemplo, o próêmio de *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa: "Canto um Heroe, um Pae, um Sposo canto!" (16).

⁶Bolz, Frevret, Fabre, e Gelz indicam, para além do âmbito da épica, diferentes formas substitutivas ou compensatórias do herói no século XIX, correspondendo a diferentes contextos, entre as quais figuram o herói anônimo, o empreendedor capitalista ou colonialista, o homem de opinião e o dandy.

⁷Usaremos citações das primeiras edições dos textos.

⁸Durante a primeira metade do século XIX, o Império do Brasil, herdando pretensões portuguesas, tentou fazer do Prata a sua fronteira ao sul, apossando-se dos estoques de gado uruguaio. Isso levou a uma situação de tensão e conflito com os interesses de Buenos Aires, que se buscou solucionar com a criação do estado independente do Uruguai. Apesar disso, o Brasil seguiu tentando influir nas disputas internas pelo poder na nova nação (Doratioto e Ferreira).

⁹Em trabalhos mais antigos, a hipótese de uma intertextualidade hispanoamericana-brasileira para além das fronteiras nacionais no século XIX é apenas sugerida, como por exemplo em Grossmann e Menéndez y Pelayo. As anotações com as quais o uruguaio Alejandro Magariños Cervantes complementa o seu breve poema épico *Cruzada argentina* (1846) suportam essa hipótese, pois o autor indica ali, em tom de admiração, a descrição da natureza em *A confederação dos Tamoios*, poema épico de Gonçalves de Magalhães (Magariños Cervantes 289 e 477). Um papel pioneiro na difusão de textos brasileiros na Região do Prata exerceu Juan María Gutiérrez. Além de citar a epopeia brasileira *O Caramuru* em seu poema "Amor del desierto" (Amante 519), Gutiérrez edita em 1894 o poema *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e publica uma resenha de *A confederação*

dos tamoios (Gutiérrez, "Un poema brasileiro" 481-518). Também Magariños Cervantes—cujo romance *Caramuru* revela já pelo título a influência brasileira—discute a epopeia brasileira (Burgueño 117-128).

¹⁰Ambos os autores não podem se basear em documentos ou figuras históricas. Um paralelo significativo na concepção estética de ambos os textos é portanto o fato—no caso de Zorrilla, econtrado na "Introdução" do poema; no de Gonçalves Dias, nos fundamentos de seu programa indianista—de que os índios representados nos textos pertencem a um passado remoto ou que não se pode mais recuperar. Tanto os charruas como as tribos brasileiras figuravam, em um certo imaginário, como extintas (ver nota 32). A partir daí, constitui-se o programa poético dos textos de dar uma nova vida à voz dos índios.

¹¹Seguimos a opinião de Ivan Teixeira, reforçada por Franchetti (1117), segundo a qual, embora sendo um poema breve e sem assunto histórico, "I-Juca-Pirama" possui características atribuídas à epopeia.

¹²Além de Franchetti, também Amora (255), Lopes (176) e Campato Jr. (29-61) referem essa busca, cuja importância política se revelava no empenho pessoal do próprio Imperador, seja patrocinando publicações, seja tomando parte nas discussões literárias.

¹³Teixeira e Sousa: *A Independência do Brasil* (1848-1855), Gonçalves de Magalhães: *A confederação dos tamoios* (1856), Gonçalves Dias: *Os timbiras* (1857), Sousândrade: *O Guesa* (1858-1884) Porto-Alegre: *Colombo* (1866), entre outros.

¹⁴Por exemplo, em Gutiérrez ("Estudio sobre *La Argentina*").

¹⁵Ver Brunke, "Der nationalepische Pionier" 25-51.

¹⁶Esteban Echeverría: *La cautiva* (1837); José Mármol: *Cantos del peregrino* (1846/57); José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *Vuelta de Martín Fierro* (1879), além de *Tabaré* (1888).

¹⁷Tomando a afirmação do protagonista de que seu grupo estaria "Servindo a senhores / Que vinham traidores / Com mostras de paz" (IV, 19), Treece (139) e Sá (129) localizam esse tempo nos inícios da Conquista. Na nossa opinião, o texto não oferece suficientes elementos para que se possa chegar a essa conclusão.

¹⁸O herói não é nomeado na narrativa; não achamos possível afirmar que a expressão do título ("o que há de ser morto", segundo nota do autor) nomeia a personagem. O próprio narrador refere seu desconhecimento do nome do protagonista: "Quem é?—Ninguém sabe; seu nome é ignoto, / Sua tribo não diz" (I, 13).

¹⁹"Em um certo sentido, a epopeia ou os fragmentos épicos não são outra coisa senão narrativas nas quais se exprime o desejo de heroísmo" (Labarthe 311; tradução nossa).

²⁰ Antonio Candido considerou essa nova concepção da heroicidade como uma “suspensão da convenção heróica” (75), ao passo que Franchetti vê no texto um “herói sentimental, atualizando e abrandando o modelo do heroísmo primitivo” (1117). Aqui tentamos demonstrar que a “suspensão da convenção” é apenas temporária, sendo seguida de um retorno à ação guerreira.

²¹ Dois pontos precisam ser aqui contextualizados, para melhor esclarecer a nossa argumentação: a mobilização de um *ethos* guerreiro e a antropofagia. Em comparação com os muitos conflitos internos por que passou o Brasil nos anos iniciais do Império (Basile 69), pode-se considerar o início dos anos 1850 como um período de relativa estabilidade, com a hegemonia da política centralizadora, sem haver um contexto cultural para a incitação à luta e à predisposição ao sacrifício. Por outro lado, na longa discussão quanto ao significado do índio na história do Brasil, que se estenderia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, desde a sua fundação, em 1838, até os anos 1870, a antropofagia aparece como fator que aponta para a inviabilidade da integração do índio na Civilização, ideal que, para os membros do Instituto, se confunde com a própria concepção de nação (Cunha 48-80; Haußer 235-257). Contrária à tendência radical que nega a possibilidade de integração do índio à Civilização, predomina uma ideologia assimilacionista, que condiciona a integração do índio a sua deculturação (Moreira 68), e só vê no passado a possibilidade de uma cultura indígena (Monteiro 130). Essa ideologia, com reflexos sobre a legislação indigenista, tanto busca no índio uma alternativa para a força de trabalho escravo como procura integrar suas terras na economia imperial (Cunha; Moreira).

²² Franchetti considera o ponto de vista narrativo como um “ponto de vista heróico” (1122).

²³ Em que pesem as limitações do público brasileiro de meados do século XIX (Lajolo e Zilberman 18-24; Guimarães 59-82, entre outros), o gosto pela narrativa sentimental, já presente em livros e folhetos impressos nas primeiras décadas do século, é consolidado e ampliado pelos romances-folhetins, que se popularizam no Brasil dos anos 1840 (Meyer). Baseado na técnica da suspensão narrativa, o romance-folhetim compartilha o interesse pela temática sentimental com o melodrama e a ópera, gêneros

dramáticos e musicais cuja popularidade já está também consolidada no Brasil por volta de 1850 (Meyer 327-333; Giron; Huppés 22), sendo parte do repertório cultural do leitor de Gonçalves Dias.

²⁴ A mesma formulação encontramos em outro texto de Dias: “O índio primitivo, naquellas festas de sangue, que eram o enlevo ele suas tabas, quando prisioneiros entoavam com voz segura o seu canto de morte, e cahiam impávidos e ameaçadores sob os golpes da iverapema, eram verdadeiros heróes.” (Dias, “Reflexões” 207).

²⁵ Conforme Alberto zum Felde, “el autor incurre en cierto anacronismo, puesto que da a un mestizo del siglo XVI rasgos característicos del estado de alma europeo de tres siglos más tarde, de aquel en que el autor concibe y escribe el poema, dotando al personaje creado de su propia sentimentalidad” (209).

²⁶ Sobretudo a personagem Doña Luz atua como porta-voz dos conquistadores: “esos salvajes / hombres no son; la redención cristiana / no alcanza a redimirlos, / pues para ellos no fue: no tienen alma, / no son hijos de Adán, no son Gonzalo; / esta estirpe feroz no es raza humana” (II, II, X, 77).

²⁷ As analogias entre os dois episódios de *cautivas* no texto são evidentes. No rapto de Blanca pelos caciques charrua, há a diferença decisiva de que Tabaré consegue evitar a violência sexual (San Román 302).

²⁸ Bente chega a considerar o texto como um “himno [...] funeral” (22) para os charrua, o que vai no sentido da caracterização da voz narrativa como patética e emocional.

²⁹ Sobre a forma e função do *Leitmotiv* vide Friedlein e Brunke (“Das romantische Epos”).

³⁰ Ver nota 10.

³¹ No caso brasileiro, esses discursos, tal como formulados tanto na já referida discussão travada no Instituto Histórico e Geográfico como em embates pontuais nas províncias (Monteiro 129-169), davam ênfase à extinção de grupos históricos (extinção, em muitos casos, atribuída inclusive a grupos ainda remanescentes) como uma forma de “jogar o índio para o passado” (Monteiro 170). A extinção dos charrua não deixa de ser usada no mesmo sentido no Uruguai.

FONTES:

Dias, Antônio Gonçalves. “Y-Juca-Pyrama”. In *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1851. 12-35.

San Martín, Juan Zorrilla de. *Tabaré*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1888.

OBRAS CITADAS:

Amante, Adriana. *Poéticas y políticos del destierro: argentinos en el Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Amora, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

Anderson Imbert, Enrique. *Análisis de Tabaré*. Buenos Aires: Centro de Editores de América Latina, 1968.

Basile, Marcello. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”. In *O Brasil imperial*, vol. II: 1831-1870. Keila Grinberg y Ricardo Salles, eds. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 53-119.

Bente, Thomas. “Cumandá y Tabaré: Dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano”. *Revista interamericana de bibliografía/ Inter-American review of bibliography* 41, 1 (1991): 15-23.

Berenguer Carisomo, Arturo. “Estudio preliminar”. In *José Zorrilla de San Martín: Tabaré*, Arturo Berenguer Carisomo, ed. Buenos Aires: Abril, 1982. 5-38.

Blanchot, Maurice. “Le Héros”. *La Nouvelle Revue Française* 13,45 (1965): 90-104.

- Bolz, Norbert. "Der antiheroische Effekt". *Merkur* 724/725 (2009): 763-771.
- Brunke, Dirk. "Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika". *Promptus—Würzburger Beiträge zur Romanistik* 2 (2016): 25-51.
- Brunke, Dirk. *Das romantische Epos am Rio de la Plata: Subjektivität und Lyrisierung*. Stuttgart: Steiner, no prelo.
- Burgueño, María. "O Caramuru y Caramurú: sus relaciones en la formación de un protoimaginario nacional uruguayo". *Revista iberoamericana* 182/183 (1998): 117-128.
- Campato Jr., João Adalberto. "Magalhães e Alencar: o projeto romântico de nacionalização da literatura brasileira e a busca da 'epopeia nacional'". In *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas cartas sobre A confederação dos tamoios*, São Paulo: Scortecci 2003. 29-61.
- Candido, Antônio. "Gonçalves Dias consolida o Romantismo". In *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v.2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1959]. 71-85.
- Cosse, Rómulo. "Lo realista y lo romántico en La epopeya de Artigas y Tabaré". In *Tradicón y cambio en la narrativa uruguaya: Levrero, Onetti, Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz, Rodó, Dossetti*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008. 51-63.
- Cunha, Manuela Carneiro da. "Política indigenista no século XIX". In *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. Manuela Carneiro da Cunha, ed. São Paulo: Claro Enigma, 2013 [1992]. 48-80.
- Deproost, Paul-Augustine et al. "Héros et héroisation: approches théoriques". In *Mémoire et identité: parcours dans l'imaginaire occidental*. Paul-Augustine Deproost et al., eds. Louvain: Presses Univ. de Louvain, 2008. 55-90.
- Dias, Antônio Gonçalves. "Reflexões sobre os *Annaes Históricos do Maranhão*". In *Obras Posthumas de A. Gonçalves Dias*, v. 3. São Luiz: Bellarmino de Mattos, 1868 [1849]. 197-223.
- Doratioto, Francisco. "A busca de rumos e a contenção de Buenos Aires". In *O Brasil no Rio da Prata (1822-1994)*. Francisco Doratioto, ed. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014. 13-40.
- Fabre, Daniel. "L'atelier des héros". In *La Fabrique des Héros*. P. Centlivres et al., eds. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. 233-318.
- Ferreira, Gabriela Nunes. "Conflitos no Rio da Prata". In *O Brasil imperial*, v. I - 1808-1831. Keila Grinberg, Ricardo Salles, eds. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 311-341.
- Franchetti, Paulo. "O triunfo do romantismo: Indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias". In *Multiclássicos épicos*. Ivan Teixeira, ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 1097-1125.
- Frevret, Ute. "Männer und Heroen: Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert". In *Erfindung des Menschen: Schöpfungssträume und Körperbilder 1500-2000*. Richard van Dülmen, ed. Wien: Böhlau, 1998. 323-344.
- Friedlein, Roger. "A autorreflexividade na épica indianista romântica (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos)". In *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Raquel Bello Vázquez et al., eds. Coimbra: AIL, 2015. 157-164.
- Gelz, Andreas. *Der Glanz des Helden: Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2016.
- Giron, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- Grossmann, Rudolf. *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Hüber, 1969.
- Guimarães, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público no século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.
- Gutiérrez, Juan María. "Estudio sobre La Argentina y conquista del Río de la Plata y sobre su autor don Martín del Barco Centenera". In *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 2006 [1873/1876]. 21-43.
- Gutiérrez, Juan María. "Un poema brasileiro". *Revista del Río de la Plata: Periódico mensual de historia y literatura de América* v. III (1872): 481-518.
- Haußer, Christian. "Civilização e nação: o índio na historiografia brasileira oitocentista". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 44 (2007): 235-257.
- Huppés, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê, 2000.
- Kohlhammer, Siegfried. "Der Hammer redet: Dichter und Denker als Helden". *Merkur* 09, 10 (2009): 897-906.
- Labarthe, Judith. "Le héros et le rapport à l'Autre". In *L'épopée*. Paris: Colin, 2007. 311-321.
- Lajolo, Marisa e Regina Zilberman. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- Lopes, Hélio. "A épica romântica". In *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1956)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. 171-231.
- Margariños Cervantes, Alejandro. "Cruzada argentina". In *Palmas y ombúes*. Montevideo: Imprenta Elzeviriana, 1888. 219-302.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos* v. IV. Madrid: Archivos, 1928.
- Matos, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros: o Indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.
- Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Monteiro, John Manuel. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Tese de Livre Docência. Universidade Estadual de Campinas, 2001. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281350>. 15 de novembro de 2016.
- Moreira, Vânia. "O ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império". *Revista Brasileira de História* vol. 3 (2010): 53-72.
- Münkler, Herfried. "Heroische und postheroische Gesellschaften". *Merkur* 61 (2007): 742-752.
- Pfister, Manfred. "Helden-Figurationen der Renaissance". En *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*. Achim Aurnhammer e Manfred Pfister, eds. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013. 13-26.
- Primavera-Lévy, Elisa. "Helden der Autonomie: Genieästhetik und der Heroismus der Tat". In *Ästhetischer Heroismus: Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Nikolas Immer e Mareen van Marwyck, eds. Bielefeld: transcript, 2013. 63-81.
- Rössner, Michael. "Das Bild des Indio in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik". In *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Sybille Große e Axel Schönberger, eds. Berlin: Domus Editoria Europaea, 1999. 1709-1726.

- Sá, Lúcia. *Rain Forest Literatures: Amazonian texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- San Román, Gustavo. "Negotiating nationhood: The repressed desire of the native in Tabaré". *Forum for modern language studies* 29, 4 (1993): 300-335.
- Schneider, Christian. "Wozu Helden?". *Mittelweg* 36 18, 1 (2009): 91-102.
- Sousa, António Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1847-1855.
- Trece, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and Imperial Nation-State*. Westport/London: Greenwood Press, 2000.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (v. I): De la colonia al romanticismo. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987.

Comentarios de la catástrofe: *Temporal* de Nicanor Parra

Gonzalo Montero
Virginia Tech

ABSTRACT: En el presente trabajo se propone leer el poemario *Temporal* de Nicanor Parra (escrito en 1987 y publicado en 2014) desde la idea del 'comentario de la catástrofe', entendido como una posibilidad de democratización del discurso tomado por el régimen militar. Asimismo, se pretende reevaluar la posición que ocupa Nicanor Parra dentro de la cultura de la resistencia a la dictadura y definir cómo la publicación de *Temporal* permite trazar con mayor precisión las modificaciones que experimenta la antipoesía durante la dictadura. Frente al autoritarismo que define el contexto de escritura del poemario, Parra compone *Temporal* mediante la reutilización de otros discursos sociales cómplices del régimen. Al rearticular dichos discursos, el poemario lleva a cabo un ejercicio de disenso que busca recuperar la capacidad enunciativa y crítica del lenguaje, fundamental en la redemocratización de la sociedad chilena.

KEYWORDS: Nicanor Parra, poesía chilena, dictadura, autoritarismo.

Año 1987, mes de julio. Lluvias intensas afectan la zona central de Chile. Inundaciones, cortes de puentes y carreteras, desbordes de ríos, avalanchas de nieve, naufragios en los puertos, escasez de alimentos, saqueos. 175 mil personas damnificadas, 57 muertos y 22 desaparecidos, según los informes oficiales (ver ONEMI). El principal foco se da en las regiones quinta y Metropolitana, las más pobladas del país. Las autoridades actúan de manera lenta y desorganizada, los medios intentan ocultar las inoperancias de las autoridades, las comunidades locales se organizan como pueden, y Nicanor Parra escribe un poemario; su título, *Temporal*. El poemario no es sólo un conjunto de textos sobre la lluvia o el clima, sino un comentario extenso sobre el autoritarismo y las maneras en que éste opera sobre el espacio de organización social y los lenguajes que habitan dicho espacio. En el presente trabajo, me interesa aproximarme críticamente a *Temporal* desde lo que he llamado el 'comentario de la catástrofe', tomando algunas ideas del filósofo chileno Patricio Marchant, para así pensar cómo el texto poético puede representar una redemocratización del discurso, tomado violentamente por el autoritarismo. La actualidad de la dictadura, según Marchant, imposibilita articular un sujeto colectivo, un 'nosotros' que funcione como agente de la historia. En dicho contexto, la posibilidad de existencia de un intelectual es la de un 'intelectual negativo' (en términos de Theodor Adorno), aquel que comenta la catástrofe, reconociéndola como tal. Según la propuesta de Marchant, el discurso poético permitiría llevar a cabo la búsqueda del lenguaje que puede articular dicho comentario de la catástrofe. El 'comentario' carece de un fin pragmático específico. No hay una acción que resulte de éste, siendo una forma incapaz de modificar materialmente una realidad. No es el lenguaje del compromiso revolucionario, sino uno basado en la visión necesariamente subjetiva del hecho comentado. Por esto, el comentario no es un

género discursivo que busca acabar un tema; es contingente e incorpora a la otredad en el discurso, entrando en una polifonía tensa de voces que luchan por validación en la arena política. Si bien no modifica una estructura social concreta, el comentario permite pensar una colectividad y enunciar una posibilidad democratizadora en el discurso. La siguiente propuesta de lectura de *Temporal* busca pensar formas de democratización que el discurso poético hace posible.

Si bien *Temporal* fue escrito en 1987, el texto estuvo perdido por más de dos décadas. Un año después de las lluvias que motivan la escritura del poemario, el académico René de Costa invitó a Parra a la Universidad de Chicago. Dentro de sus actividades, el poeta tiene largas conversaciones grabadas con de Costa, durante las cuales Parra lee *Temporal* completo. Parra se mostraba entusiasta con respecto al libro y lo considera su obra fundamental de poesía política escrita durante la dictadura. A pesar de la importancia que Parra le da al libro, es sólo en el año 2013 que *Temporal* es recuperado, cuando el poeta y editor Adán Méndez tiene acceso a las grabaciones que conservaba de Costa, transcribiendo y publicando el libro en 2014. Para entrar en la lectura crítica del poemario, es necesario trazar un mapa general de la obra de Parra, y luego identificar el momento en que se instala *Temporal* dentro de la trayectoria completa del poeta.

Como es sabido, la obra de Nicanor Parra se conoce como 'antipoesía', concepto que el mismo autor usa a partir de la publicación de su segundo poemario *Poemas y antipoemas*, del año 1954. En oposición a una tradición poética que ve al poeta como poseedor de una sensibilidad única que lo distancia de su entorno social, la antipoesía concibe al (anti)poeta como un ser común y corriente que está inmerso en su realidad social: "El antipoeta no se autorrepresenta como una personalidad elevada o investida de

privilegios en su relación con el mundo.... El protagonista de los antipoemas es, en cambio, un hombre del montón” (Schopf 212-213). Así, la antipoesía privilegia el lenguaje cotidiano, la oralidad y el giro popular. Hay un intento de desacralizar el discurso poético y al sujeto que lo emite. En los momentos de formación de la antipoesía, Parra construye un sujeto textual delirante y en permanente crisis, llamado ‘energúmeno’. En entrevista con Leonidas Morales, Parra define al sujeto de la antipoesía en los siguientes términos: “el personaje ya está disociado y por eso no presenta una sola cara, sino que es una especie de camaleón, una especie de hombre múltiple. No hay una unidad psicológica para empezar. El sujeto no está integrado psicológicamente: está fuera de sí. Esa es la condición básica del energúmeno: está fuera de sí” (107). La alienación es producto de las precarizadas condiciones de vida contemporánea, en que el sujeto habita un espacio urbano infernal y caótico. Pero la subjetividad descentrada del habitante de la ciudad no se asume en Parra como un anhelo nostálgico por un pasado mejor, sino como una posición discursiva desde la cual se hacen explícitas las contradicciones de la condición moderna; y en el caso de la poesía durante la dictadura, dicha posición enunciativa es una posibilidad de evidenciar la catástrofe del autoritarismo. Si bien algunos preceptos de la antipoesía pueden ser puestos en cuestionamiento –como se verá más adelante–, es necesario definir estos conceptos básicos para situar la obra de Parra y el lugar que ocupa *Temporal*, publicación que en algunos aspectos continúa el proyecto de la antipoesía pero que también reformula algunos de sus postulados.

En distintos momentos, el vínculo entre poesía y política se redefine a lo largo de la obra de Parra. Si bien Parra reconoce la dependencia de la antipoesía con los discursos políticos del contexto, la relación entre antipoesía y discursos políticos está marcada por una serie de modificaciones, provocaciones y malentendidos. Rosa Sarabia entiende la ‘política de la antipoesía’ como el resultado de “una fractura ideológica que no logra cicatrizar” (51), y la relación del discurso antipoético con otros discursos sociopolíticos también puede ser pensada como el efecto de permanentes fracturas y desencuentros ideológicos. Al reflexionar sobre el diálogo de la antipoesía con otros discursos sociales, Parra reconoce el espacio público como el escenario en que se dan dichos cruces textuales y discursivos. Diversas posturas ideológicas entran en contacto sin una resolución armónica o consensual; así, el espacio público permite la tensión productiva de distintas posiciones, configurándose así en un elemento central de la posible ‘política de la antipoesía’ (retomando la expresión de Rosa Sarabia). Dice Parra: “[La antipoesía] actúa en el espacio público y tiene que ver con el mundo de la historia, con las ideas, con los problemas, y necesariamente debe hacerse cargo de esas consecuencias” (Piña 49). Este ‘actuar’ podemos entenderlo como el diálogo con los discursos que habitan dicho espacio, y también como el lugar enunciativo desde donde la antipoesía se articula.

Para entender el lugar que ocupa Parra dentro del escenario

político del autoritarismo, hay que revisar brevemente algunos antecedentes que se remontan a comienzos de los años setenta. Dicho período conllevó intensas discusiones en torno a la relación entre literatura y compromiso a nivel continental. Es en estos años que se legitima la concepción del intelectual como un agente políticamente activo, superando así la función de escritor –de un campo de acción restringido–, para asumirse la de intelectual, aquel que articula problemas de interés público que sobrepasan el campo del arte. A diferencia del ‘intelectual negativo’ del que hablaba Marchant anteriormente, el intelectual latinoamericano comprometido está movido por un afán transformador que pretende modificar de manera permanente una estructura social. Como dice Claudia Gilman, la incorporación a los debates públicos es lo que da capital simbólico a los escritores y artistas latinoamericanos en dicho momento: “A lo largo de los años sesenta y setenta la política constituye el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual” (29). Si bien esta apertura ya se había dado en décadas anteriores, es en estos años que se vuelve un imperativo generalizado: quien no asumiera una posición clara con respecto a los acontecimientos de la política continental iba a ser juzgado por sus pares y por parte importante de los agentes culturales del momento. Una serie de desavenencias que ya han sido extensamente estudiadas desembocaron en la ruptura entre Parra y la izquierda.¹ Frente a esto, el antipoeta debe reformular sus mecanismos de intervención pública, desmarcándose del modelo de intelectual que la izquierda continental estaba promoviendo.

En el contexto dictatorial, el escenario ideológico se redefine y los posicionamientos de los distintos actores culturales pasan a responder a lógicas diferentes. Producto de esta abrupta transformación, Parra pasó a ocupar un lugar importante en la resistencia cultural y literaria a la dictadura, sobre todo por el trabajo de rescate y revaloración de su obra que llevó a cabo el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile.² Las posturas críticas sobre el trabajo de Parra durante la dictadura son divergentes: mientras algunos críticos no ven en esta etapa una particularmente significativa del antipoeta, otros la ven como un punto de inflexión en su trayectoria. Revisemos algunas posturas. Según Matías Ayala, la obra de Parra no se modificó mayormente durante la dictadura: “[L]o que hizo, al contrario, fue insistir en los mismos procedimientos literarios anteriores –la poesía popular, el monólogo dramático, los fragmentos– intentando hacer algunas denuncias, pero con el mismo estilo irónico, humorístico y carnavalesco que correspondía, acaso, ya a otra época de la historia” (74). Por otra parte, está la propuesta de Pilar García, quien identifica las publicaciones de Parra durante la dictadura –en especial el poemario *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*– como un punto de inflexión en su obra, formulando así un “cambio de las coordenadas y condiciones en que debe ser leída” (73). Según García, los textos de Parra durante la dictadura están marcados por

un ejercicio de reflexión metapoética. García propone la figura de 'escenificaciones del lenguaje' para definir aquel momento, en el que el poema se entiende como "un constructo de lenguaje pero de carácter objetual; el poema adviene objeto y se instala como indicio y señalización de una nueva condición de producción y de lectura" (75). García también identifica acertadamente el contacto que Parra tuvo con la Escena de Avanzada, grupo artístico que trabajó a partir de la segunda mitad del setenta, siendo el principal núcleo de renovación estética de las artes nacionales. Es importante recordar que figuras claves de la Escena de Avanzada –Diamela Eltit, Raúl Zurita, Eugenio Dittborn, entre otros– se formaron o trabajaron en el DEH, donde Parra también participó.

Frente a estas dos propuestas de lectura, creo más significativa aquella que reconoce la importancia de Parra en la dictadura, tanto en su propia escritura como en su contacto con otros artistas y poetas de la época. La lectura de Ayala le resta importancia a la recepción y los efectos que tuvo la obra de Parra en algunos miembros centrales de la resistencia. Si bien hay continuidades en algunos procedimientos poéticos, su obra no deja de interpelar críticamente a su contingencia. Parte importante de las artes visuales y la poesía en dictadura se explica por el influjo de Parra, lo cual no puede dejarse de lado a la hora de juzgar los alcances de su obra. Además, la publicación de *Temporal* viene a complejizar aún más la figura de Parra durante los años del autoritarismo militar, subrayando la importancia de su obra en este período decisivo del desarrollo de la literatura chilena contemporánea.

A pesar del interesante recorrido que el poemario experimentó –manuscritos perdidos, olvidos, grabaciones, encuentros sorpresivos, transcripciones–, y de ser uno de los libros más logrados de Parra durante la dictadura, *Temporal* ha tenido muy escasa atención de la crítica.³ Por esto, haré una breve descripción general del libro para luego definir ciertos aspectos que me parecen importantes de su formulación. *Temporal* está compuesto por 23 poemas sobre el desastre climático y social que aqueja a Chile. Cada poema asume una perspectiva discursiva diferente: está presente el discurso mediático, el religioso, el militar, el de la resistencia a la dictadura. Se trata de un muestrario polifónico que establece un dialogismo tenso entre los poemas, los cuales entran en pugna entre sí. Asimismo, los poemas transitan entre la voz individual y la voz colectiva, generando una serie de diálogos y negociaciones entre distintas formas de enunciación. Las tensiones de la voz poética contienen, para Francine Masiello, una potencialidad política, o como plantea la autora, "la fricción como el sitio del encuentro intersubjetivo, como el primer movimiento hacia el despertar político... como una conjunción de formas que nos conduce a un nuevo espacio desde el cual pensar" (13). En varios poemas de *Temporal* se tematiza la tensión entre diferentes voces, llamando la atención sobre el acto mismo de enunciar y sus dificultades. Fundamentalmente, *Temporal* es un libro sobre el lenguaje.

En dicho ejercicio poético en torno al lenguaje, *Temporal* por

supuesto que no está solo. La crítica sobre poesía contemporánea latinoamericana ha destacado un giro hacia formas escriturales motivadas por una conciencia de su propia construcción, más que por un impulso por nombrar o referir a una realidad concreta externa al poema. Por supuesto que este tipo de escrituras sí se vinculan con sus contextos inmediatos de producción, pero llevan a cabo una reflexión sobre los materiales mismos con que se trabaja. Como dice Edgar O'Hara sobre la neovanguardia, el poema "expone sus propias características" (8); o como plantea Sergio Mansilla, se trata de "una escritura consciente de su precariedad lingüística, política y existencial" (9). No propongo que estas caracterizaciones sean necesariamente aplicables a *Temporal*, pero creo necesario reconocer que este giro hacia la pregunta por el lenguaje responde a un fenómeno compartido por diversos poetas a nivel continental.

Volviendo a Marchant, el filósofo define el golpe de Estado de 1973 como una experiencia de 'pérdida de la palabra', no solo entendiéndola como una ruptura de la capacidad enunciativa, sino también como la desarticulación del marco de referencias experienciales que dotan de sentido al lenguaje: la ruptura del pacto social. Frente a esta pérdida se genera una serie heterogénea de escrituras poéticas autoconscientes y que reflexionan en torno al material con que se trabaja. La 'pérdida de la palabra' provocada por el autoritarismo motiva la necesidad de recuperar el lenguaje extraviado. En el contexto represivo de la dictadura, la palabra entra en pugna, y la poesía de la catástrofe no tiene un léxico que le sea propio: se construye a partir de una palabra ajena. Para esto, debe tomar su material de trabajo a partir de otros discursos, entre ellos, los discursos oficiales del autoritarismo. El problema de la palabra perdida ya está siendo abordado por Parra en otros momentos. Como dice en conversación con Leonidas Morales, durante la dictadura era necesario recuperar la palabra, redemocratizarla: "Porque después del golpe uno se pregunta, bien, ¿se perdió todo? ¿Se perdió toda posibilidad de discurso tradicional? ¿Todo se va a reducir al lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo" (32). La forma de llevar a cabo un proceso de recuperación es, como plantea la cita, a partir de los 'restos', con el fragmento de un discurso anterior. No se busca, sin embargo, recomponer una organicidad perdida, no hay una nostalgia por un pasado en que había una unidad entre lenguaje y realidad. El 'espantajo' resultante no es una reformulación del discurso tradicional, sino otra cosa diferente. Incluso yendo a los inicios de la trayectoria de la antipoesía, Parra plantea que ésta se debe a una pérdida de la palabra: el antipoeta "anda buscando alguna manera plausible de hablar. Además, simultáneamente *yo estuve durante cuatro años con la voz perdida, no podía hablar*" (en Méndez 302, el énfasis es mío). Por ejemplo, los dos primeros poemas del libro –titulados "Inundaciones" y "Hambre en las poblaciones" –, se construyen a partir de la retórica del noticiero televisivo. Ambos poemas describen, en un tono despersonalizado, las características y los efectos del temporal. Transcribo los últimos

versos del segundo poema: "Medio país sin energía eléctrica / Se derrumban torres de alta tensión / Éstas y otras noticias de interés / En la segunda parte de nuestro programa" (9). De cierta forma, estos poemas iniciales dan las claves de lectura para enfrentarse al resto del libro, poniendo atención en los medios y las maneras en que el discurso distorsiona la realidad mediante el ejercicio de una retórica específica. Más adelante se tomarán otros discursos, como la religión o el nacionalismo. El poemario se compone a partir de la reescritura de estos discursos ajenos.

Frente al escenario de la palabra tomada, es necesario definir cómo *Temporal* ejerce una política del disenso, cómo entra en la pugna por el espacio y por el lenguaje que el autoritarismo intenta monopolizar. Es decir, hay que preguntarse cómo el libro no solo replica los discursos del poder, sino que los desestabiliza. A lo largo de los poemas que componen *Temporal*, se hace recurrente el uso de la pregunta como mecanismo de intervención y cuestionamiento a la autoridad del discurso. Un ejemplo sería "Coro de damnificados", en el que se cita el himno nacional de Chile, desprovisto de su autoridad simbólica mediante el uso de la interrogación: "¿Puro Chile es tu cielo azulado? / ¿Puras brisas te cruzan también? / Y tu campo de flores bordado / ¿Es la copia feliz del edén?" (13). Al alterar así el texto del himno nacional, se está poniendo en evidencia la naturaleza ideológica de dicho discurso, contrastando la visión idílica de la naturaleza y el caos de la realidad, en la cual el cielo azul y las puras brisas traen destrucción y muerte. Es, entonces, una intervención textual que busca interpelar al poder, suspendiendo la totalidad del autoritarismo, cuyo discurso busca anular los espacios de indeterminación crítica e instalar una imagen de la nación como espacio políticamente homogéneo. Algo similar ocurre en otros poemas, como "Lo que toda la gente se pregunta", o el poema final "Ofrezco la palabra", en los cuales la pregunta funciona como forma de emancipación en el lenguaje, abriendo éste a las contingencias de la recepción y circulación de los textos. La pregunta no formula una versión acabada y coherente de la realidad, no articula una totalidad, sino que da cuenta de la dispersión y de los desajustes existentes entre el discurso y la realidad material.

En las conversaciones de Parra con René de Costa, se presenta *Temporal* como un texto en el que se ha logrado escribir con 'el lenguaje de la tribu', con el registro propio de la comunidad lingüística que el texto busca representar. Se sabe que la idea del 'lenguaje de la tribu' es problemático, en la medida que no existe un texto poético que utilice un código transparente, que no altere el habla de la oralidad. Al igual que cualquier otro discurso, la incorporación de la oralidad en el discurso poético es una construcción textual. La 'voz del pueblo' no es un discurso transparente, sino el resultado de un proceso en el que el referente lingüístico es modificado y alterado según un propósito estético. Si bien Parra dice en la entrevista que cree que ha logrado captar esta voz, no es posible postular una superación de las mediaciones para acceder de manera directa a la realidad, sobre todo si consideramos los momentos del poemario en que se hacen evidentes las manipulaciones que ejerce

el discurso sobre la realidad. Más que llamar la atención sobre una posible contradicción, es necesario pensar cómo el poemario usa esta construcción como una posibilidad emancipadora, cómo el 'lenguaje de la tribu' se asume como condición de una posible redemocratización del discurso. En respuesta a los discursos oficiales que buscan ejercer un control sobre el lenguaje y el espacio, la voz del 'ciudadano común' abriría una posibilidad.

Si bien la presencia del 'ciudadano común' recorre todo el libro, me interesa en particular el poema "Opiniones del hombre de la calle", en el que se articula dicha voz como posibilidad emancipadora. El poema consta de 24 secciones breves. Frente al autoritarismo de los discursos oficiales, el habla del 'hombre de la calle' se despliega en el poema como diferentes respuestas a la catástrofe. El 'Hombre de la calle' del título no es una entidad neutra, sino una construcción textual que busca reivindicar a la sociedad civil y sus capacidades discursivas. Cito las dos secciones iniciales del poema:

1.
Esto no es catástrofe camarada
Temporal desatado cuando mucho
2.
Tiene razón el hombre
El 11 de septiembre sí que fue una catástrofe (45)

Estas dos secciones son claves para la totalidad del libro. Se recupera la palabra prohibida que designa a una comunidad, el 'camarada' que representa los principios democráticos que la dictadura busca invisibilizar. Durante el autoritarismo, se ejerció la censura al discurso artístico y literario, y muchas veces se exigía que ciertas palabras con connotaciones políticas de izquierda ('pueblo' o 'compañero', por ejemplo) fueran reemplazadas por otros términos, como patria o nación. Además de recuperar la palabra prohibida, se está reconociendo la verdadera catástrofe que explica el presente: el golpe de Estado. Según Marchant, quien debe reconocer la catástrofe es el intelectual del autoritarismo: en el poema, sin embargo, quien lleva a cabo dicho acto es el 'hombre de la calle', empoderado a través de su capacidad enunciativa.

Tal como el 'comentario', la 'opinión' es una forma de democratizar el discurso y pensar una posible comunidad, a partir del intercambio de las voces individuales para poder reconstruir un 'nosotros'. Así como "Opiniones del hombre de la calle" piensa la reformulación de una comunidad, también piensa la existencia de un espacio en que dicha comunidad entra en contacto: la calle. No se apela a una visión idealizada de la esfera pública como espacio de interacción libre, sino que se escenifican las tensiones que subyacen a un posible espacio común. Cada sección del poema toma una posición diferente a la hora de hablar de la catástrofe, y por lo mismo, hay una democratización del discurso.

Frente a un escenario de la palabra perdida, del pacto social roto, surge entonces la pregunta del espacio público, entendido

no como el espacio físico cuantificable y medible, sino como una entidad en permanente cambio y reconceptualización, resultante de apropiaciones contextuales específicas. El espacio público se configura, dentro del poemario, como un escenario de tensión discursiva en que diferentes voces entran en pugna. La forma en que el poemario piensa el espacio público es a través de la saturación de discursos autoritarios y las resistencias a dichos discursos, pugna que se inscribe en el espacio y lo modifica. Parra escenifica en los poemas de *Temporal* la proliferación de los discursos hegemónicos del autoritarismo: medios cómplices a la dictadura (noticieros, don Francisco),⁴ el gobierno ("Boletín de la Secretaría General de Gobierno" 11), la religión y el nacionalismo. Tal como sucede con el lenguaje, el autoritarismo se ha tomado el espacio, anulando el componente 'público', de la fórmula 'espacio público'. Si la cultura pública es necesariamente una práctica cotidiana, en el autoritarismo esta práctica se restringe. Si el lenguaje no se democratiza, si no es posible llevar a cabo el comentario de la catástrofe, la noción de 'espacio público' durante el autoritarismo no es más que una farsa hegemónica, una ilusión que busca componer una imagen armónica de la organización social. Por esto, a la hora de pensar el espacio público, *Temporal* se remite a los discursos del autoritarismo, como la religión o el nacionalismo militar. Algunos ejemplos: el poema "El Supremo Gobierno", donde el discurso político de la administración burocrática del Estado está absolutamente vaciado de sentido, presentándose como pura retórica. O los poemas "No culpemos a nadie" o "No se dejen engrupir por los comunistas"; los cuales responden desde el conservadurismo religioso a las interpelaciones críticas de los poemas anteriores.

El recorrido de tensiones sobre la palabra que traza el poemario se cierra con el último poema, titulado "Ofrezco la palabra". En el poema convergen algunos aspectos ya presentes en los textos anteriores, como el uso de la pregunta, la interpelación a las autoridades o la pugna por la palabra en cuanto herramienta de validación política:

¡Hablen! estamos en un país democrático
¿Quién autoriza?
¿Quién hace la vista gorda?
Nadie ¿verdad?

En último término:
¿Quién paga los vidrios rotos? (57)

Nuevamente, la pregunta es el mecanismo textual mediante el cual se desarticula la disposición jerárquica del orden social. Ya no existe una entidad autorizada para administrar el uso de la palabra, y es a partir de esa ausencia que el lenguaje puede pensar una posible redemocratización. El poema termina ofreciendo la palabra, abriendo así el texto y el poemario a la intervención de otros actores y otros discursos: "Los comunistas tienen la palabra / Los extremistas tienen la palabra / Los degollados tienen la palabra"

(58). Esta apertura a una posibilidad se enfrenta, sin embargo, a la paradoja de darle la voz a los ausentes: a los degollados y a los desaparecidos. No se resuelve del todo la negociación en torno a la palabra, ya que tampoco existe una autoridad que tenga la facultad de administrar el uso del lenguaje: hay una caída del hablante unitario y homogéneo que controla las negociaciones de la voz. La palabra, entonces, se entiende como el resultado sin resolución de las constantes pugnas. El recorrido que hace el poemario termina en una imposibilidad de nombrar la catástrofe en su totalidad; la palabra es, necesariamente, un dispositivo político mediante el cual se ejerce un poder y la lucha por la emancipación, aunque no pueda materializarse en un habla completamente liberada, se lleva a cabo en el cuerpo de los textos. Es en esa condición incompleta y en permanente búsqueda, que la palabra poética podría entregar una posibilidad de emancipación política.

Temporal viene a entregar una visión más acabada de las transformaciones que experimentó la antipoesía durante la dictadura, y ensayar propuestas interpretativas al libro es un ejercicio necesario para evaluar la trayectoria completa de Nicanor Parra y su relación con los discursos políticos contingentes. Sin embargo, y a pesar de los puntos de contacto entre el 'temporal' y la situación política, el libro no funciona como una alegoría social, en la medida que no busca establecer un paralelo unívoco entre ambos registros. Por el contrario, el libro pareciera apuntar más a los discursos que rodean al evento, que al evento en sí. Tampoco se cuadra con las formas de la poesía testimonial, ya que no hay una subjetividad específica que esté atestiguando los eventos políticos. La heterogeneidad discursiva del libro dificulta dicha clasificación. *Temporal* es un poemario sobre el acto de enunciación poética; sus poemas evidencian la tensión y la violencia que subyace a toda acción lingüística en un contexto de autoritarismo. Mediante este ejercicio, *Temporal* permite pensar formas de emancipación y democratización de la palabra y del espacio. El carácter político del poemario no se debe tanto a los temas o eventos que trata, ni a los préstamos que hace del discurso político. *Temporal* es un texto político en la medida que hace evidente las fricciones de la palabra, aquellos momentos de indeterminación en el que el lenguaje se muestra como sistema incompleto y en constante proceso, incapaz de componer un consenso o una visión acabada de la realidad. Poner atención a la condición inacabada del lenguaje en *Temporal* no sólo permite complejizar nuestro entendimiento del trabajo de Parra durante la dictadura, sino que también abre una pregunta que apunta a los efectos que tiene el autoritarismo en el discurso.

Uno de los efectos del autoritarismo en la organización social es la dificultad de articular una subjetividad colectiva, como ya planteaba Marchant. En el proceso de articulación de dicha colectividad, el lenguaje es quizás la herramienta central. Como el discurso está tomado por el autoritarismo y es necesario recuperarlo, el gesto de recomposición de un discurso de disenso que lleva a cabo el poemario otorgaría las condiciones para poder

pensar un escenario social en que la palabra no esté secuestrada por el poder. Asimismo, el lenguaje 'del hombre de la calle' funciona, dentro de esta propuesta, como una condición de posibilidad. Si tanto la 'calle' como 'el hombre común' están siendo anulados por

el autoritarismo, recomponer una escena de enunciación colectiva representa una forma de resistencia. Sea o no posible escribir en el lenguaje de la calle no es lo central; lo fundamental es plantearlo como proyecto político y literario.

ENDNOTES

¹ La principal polémica en torno a la posición política de Parra se da el año 1970. Durante un encuentro de escritores en Estados Unidos en el que Parra participó, los invitados tuvieron un breve encuentro con la esposa del presidente Richard Nixon, con quien tomaron té. La fotografía de Nicanor estrechando la mano de la señora Nixon generó una fuerte polémica y tuvo como consecuencia un repudio generalizado por parte de la izquierda latinoamericana. Dentro de las actividades que Parra pensaba hacer en su viaje estaba ser jurado del premio Casa de las Américas, en Cuba. Sin embargo, luego de la polémica el gobierno cubano saca a Parra de la nómina del jurado. Para un análisis completo del incidente, ver Ayala.

² Las primeras publicaciones de Parra durante la dictadura las hace en la editorial del DEH: una selección del diario mural "Quebrantahuesos" que

Parra hizo en los años cincuenta, y la sección "News from Nowhere" fueron publicadas de la revista *Manuscritos*, editada por el DEH el año 1975. Parra también publica la primera edición de su poemario *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, el año 1977. Además de estas publicaciones, Parra ejerció la docencia universitaria en el Departamento desde el año 75.

³ Llama la atención que en el reciente número monográfico sobre Parra de la *Revista Chilena de Literatura* (91, 2015), no haya ninguna referencia a *Temporal*, salvo un comentario marginal en el artículo "Escenas del lenguaje en la obra de Nicanor Parra", de Pilar García.

⁴ Para un estudio sobre la presencia de los 'medios masivos' en la obra de Parra, ver Binns.

OBRA S CITADAS

- Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Binns, Niall. "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* 51 (1997): 81-97.
- García, Pilar. "Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* 91 (2015): 71-90.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- Marchant, Patricio. "Desolación". *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea & Soledad Fariña, eds. Santiago: Cuarto Propio, 1997. 55-73.
- Mansilla Torres, Sergio. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Santiago: LOM, 2010.
- Masiello, Francine. "Poesía y ética". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 65 (2007): 11-25.
- Méndez, Adán. "Parra en primera persona". *Estudios Públicos* 136 (Primavera 2014): 299-317.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria, 1991.
- O'Hara, Edgar. *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2004.
- ONEMI. *Temporales de Julio-Agosto 1987*. Santiago: Ministerio del Interior, 1987.
- Parra, Nicanor. *Temporal*. Santiago: Ediciones UDP, 2014.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago: Pehuén, 1990.
- Sarabia, Rosa. *Los poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. New York: Tamesis, 1997.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM, 2000.

Enfermedad, belleza y mirada masculina en *Vapor* (2004) de Julieta García González

Alejandra Márquez

University of North Carolina at Chapel Hill

ABSTRACT: Mi estudio analiza la forma en que la autora mexicana, Julieta García González, por medio de su obra *Vapor* (2004), realiza una crítica de la sociedad que rechaza la gordura y la ve como una enfermedad. Asimismo, su protagonista, Gracia, invierte los conceptos de salud y enfermedad al desatar reacciones patológicas en los personajes que entran en contacto con ella. Esto pone en tela de juicio, no sólo los conceptos de salud y belleza, sino también la jerarquía dominante que, inicialmente, posiciona a Gracia como un objeto observado por quienes le rodean y la convierte en un sujeto autónomo capaz de gozar de su propio cuerpo.

KEYWORDS: obesidad, enfermedad, mirada masculina, belleza

En *Vapor* (2004), *ópera prima* de la escritora mexicana Julieta García González, la autora realiza una crítica de la sociedad contemporánea al presentar un personaje que se ve expuesto a la marginalidad debido a su condición física. En la obra, Gracia, una joven obesa que no cumple con los requisitos de belleza determinados por la sociedad, termina por convertirse en el objeto del deseo de los hombres que la conocen al punto de volverse una obsesión para ellos. Esta fijación hace que enfermedad y salud se inviertan, y que sean aquellos a su alrededor quienes terminan por tener comportamientos asociados con la enfermedad, poniendo así en tela de juicio la legitimidad de los conceptos de salud y belleza.

La obra narra cómo Gracia, quien pertenece a la clase alta mexicana, entra en contacto con diversos personajes y altera sus vidas. En primera instancia se encuentra el señor Calderón, un acaudalado hombre de negocios que asiste al mismo club deportivo que la protagonista. Tras un incidente en el cual descubre que existe un agujero en el cuarto de vapor masculino que permite ver dentro del de mujeres, Calderón observa a Gracia masturbándose. A partir de este momento se desencadena en él un voyerismo que se vuelve problemático cuando se apropia de su vida. Lo mismo sucede con Andrés Pereda, doctor de Gracia, que, tras un encuentro sexual con la joven, se hunde en una profunda depresión por la culpa que siente al haber engañado a su prometida y el deseo que siente por su paciente. Finalmente se encuentra Beatriz Calderón, esposa del señor Calderón, quien al mantener contacto con Gracia se ve repugnada por su gordura. Tras conocer a la joven, Beatriz se dedica a mantener su esbeltez de forma obsesiva al ver su obesidad como una enfermedad contagiosa.

El hecho de que dentro de la sociedad occidental contemporánea la delgadez sea asociada con la belleza, no es un tema nuevo. En "The Anthropometry of Barbie: Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture" Jacqueline Urla y Alan C. Swedlund arguyen que, "Keeping control of one's body, not

getting too fat or flabby—in other words, conforming to gendered norms of fitness and weight—are signs of an individual's social and moral worth" (253). Por su parte, Susan Bordo, en su canónica obra *Unbearable Weight* (1993), destaca la idea de delgadez en la sociedad contemporánea y su asociación con cualidades como el autocontrol, la inteligencia y la competencia (55). Siguiendo esta idea de la gordura como una cuestión que escapa las normas de lo que se espera de las mujeres, resulta claro que el rechazo hacia ésta resulta, en gran parte, debido a un concepto social establecido por quienes se encuentran en el poder. N. Sindzingre ve la enfermedad como "the impenetrable and strictly personal event in which, starting from a certain threshold established by society, converts the state of health, perhaps equivalent to 'normality', 'productivity' and social integration, into another state: the state of illness" (71). Si bien la protagonista de la novela de García González logra transitar dentro de la sociedad a la cual pertenece, no es completamente aceptada y es vista como un sujeto marginal, causante de su propia obesidad. Aquellos que entran en contacto (visual y físico) con ella sufren de distintas reacciones; mientras que los hombres se obsesionan con su cuerpo desnudo, para las mujeres se convierte en un ejemplo de lo que pueden llegar a ser si pierde el autocontrol.

Debido a que la obra se desarrolla en el México contemporáneo, deseo destacar el contexto en el que ésta ocurre, así como los cambios de actitud que han tenido lugar con el paso del tiempo. Según informa *The Guardian*, reportes de las Naciones Unidas explican que dos terceras partes de la población de México padecen de obesidad, posicionando al país en el segundo lugar de gordura a nivel mundial después de los Estados Unidos. Esto ha cambiado desde la década de los ochenta, ya que, a pesar de que la desnutrición en América Latina ha disminuido en un 50 por ciento en los últimos 25 años, el combate a la obesidad se ha vuelto uno de los principales problemas de salud en la región ("Two-thirds of people in Mexico"). En su artículo para *Letras Libres*, Guillermo Sheridan explica cómo

esta tendencia se ha vuelto parte del imaginario social y que “La grandeza mexicana acabó en gordura mexicana” puesto que “Nuestro país es esférico. El/la mexicano/a promedio es un pequeño planeta en órbita alrededor de la torta de tamal. Bañado en la fritanga crepitante, sobresaturado de colesterol tricolores, entona su denodado himno a la caloría: Escucha hermano: hay tamales oaxaqueños” (“Gordura mexicana”). Más allá de la gordura como problema de salud, ésta contrasta con los estándares de belleza tradicionales. No obstante la influencia de la cultura estadounidense y la predilección por mujeres con cuerpos más esbeltos, Sheridan arguye que, en México, “Detrás de la fritura y el buñuelo, del churrumáis y la quesadilla, hay un enamoramiento de las formas esponjosas. Una secreta aspiración de que todo cuerpo —empezando por el propio— sea tan redondo como una opulenta teta nutritiva” (“Gordura mexicana”). Esta no es una idea nueva en cuanto a lo que los mexicanos ven como física y sexualmente deseable. Desde la década de 1930, Salvador Novo escribiría, en su famosa crónica “Los mexicanos las prefieren gordas” (1936), sobre cómo resulta “inadecuado combatir una idiosincrasia latina por adquirir una sajona” (150). El cronista y poeta asocia la preferencia por la delgadez con las ideas provenientes del extranjero y asentadas en las clases altas. Por lo tanto, apunta que “es notorio que, si a las odiosas élites del pensamiento, nacidas entre las estrecheces mentales de un corset, les gustan hoy las flacas, campesinos, obreros y soldados —como quien dice, el nervio de nuestra nacionalidad— son los abanderados de una tradición impoluta que los impulsa, con decidida predilección, a enamorarse de las camaradas más rollizas y muelles” (151). Años más tarde, Carlos Monsiváis, en su lectura del texto de Novo, y a la hora de estudiar el impacto cultural de vedettes como Celia Montalván, arguye que “Quizá la más o menos notoria vocación-de-abundancia de las vedettes, se debe a una noción social del cuerpo, donde la resistencia de las familias a las prácticas deportivas de sus hijas, conduce a la respetabilidad de proporciones redondas y senos frondosos” (43). Así, podemos pensar en las múltiples razones por las que, a lo largo del tiempo, se ha visto a la gordura como sinónimo de belleza en el contexto mexicano. Si bien no arguyo que sea ésta la razón por la cual la protagonista de *Vapor* resulta atractiva para quienes le rodean, es importante destacar de forma breve la relación entre gordura y belleza en México.

Para comenzar a abordar la manera en que la protagonista de *Vapor* influye en las vidas de otros personajes, así como la forma en la cual es percibida como un personaje marginal y enfermo, es necesario tener en cuenta la percepción de la propia Gracia acerca de su cuerpo. En “The Female Body as a Makeover Project in *Vapor* by Julieta García González” Traci Roberts-Camps indica que, si bien Gracia intenta bajar de peso, esto se debe a la presión de sus padres y sus médicos, “Gracia’s parents along with her doctors view her body as something to be made over; Gracia is the passive object of their scrutinizing gaze” (159). Y así lo manifiesta García González al hablar de cómo la protagonista, tras someterse a dietas de forma infructuosa, no desea realmente bajar de peso, sino que ve estos

esfuerzos como “una batalla contra sí misma” (13) que buscan transformarla en otra persona. A pesar de la presión de la sociedad, Gracia disfruta de ver su cuerpo en el espejo:

Frente a él, podía verse los pechos enormes, pesados, de una piel increíblemente blanca, tachonados de estrías y venas azuladas. Le gustaba levantar los brazos para que se sacudieran ligeramente y así sentir el golpeteo de sus pezones contra las costillas. También disfrutaba de dando pequeños saltos. Sus carnes bamboleantes le proporcionaban una extraña felicidad. (13)

De esta forma, Gracia, más que sufrir de obesidad, la goza al no sentir repulsión por sí misma. Esto hace de ella un personaje que no sólo desafía las normas por su gordura, sino también por su capacidad de ser feliz, no a pesar de sí misma, sino por medio de la auto aceptación. Al decir de Bordo, “the obese—particularly those who claim to be happy although overweight—are perceived as not playing by the rules at all. If the rest of us are struggling to be acceptable and ‘normal,’ we cannot allow them to get away with it; they must be put in their place, be humiliated and defeated” (203). Asimismo, tal como lo indica Cándida Elizabeth Vivero Marín, “Esta ruptura con las normas morales sitúa a Gracia como un personaje simbólico de liberación, ya que se atreve a quebrantar las reglas de conducta al masturbarse sin pudor y además hacerlo en un espacio público como es el club deportivo” (80).

El primer personaje cuya vida se ve afectada por la aparición de Gracia es Calderón. A pesar de su riqueza, éste vive una vida monótona al lado de su frívola esposa, Beatriz. García González narra que éste no logra tener una erección viendo las revistas pornográficas de las que tanto solía gozar tiempo atrás y que lo mismo sucede al estar con su mujer (15). De esta manera es posible observar cómo por un lado se muestra a Gracia —la gorda, la enferma— que es feliz con su cuerpo, y por otro, a la alta sociedad mexicana que, a pesar de acatar las normas sociales de belleza y salud, no logra disfrutar de su sexualidad. Bordo explica que la ansiedad que causa lo que es visto como el incontrolable apetito femenino (sinónimo de gordura), aumenta en los momentos en que las mujeres se encuentran en un período de independencia política y social (161). Es decir, el miedo a las mujeres obesas resulta paralelo a su independencia. Gracia no sólo peca de ser gorda; la novela transcurre en un período en su vida en el cual descubre su propio cuerpo y el placer que puede sentir. La joven ha descubierto la masturbación y, así, al sentirse más plena con su cuerpo, desata la ira de la sociedad.

Este conflicto se acentúa cuando Calderón entra en contacto con Gracia en el club deportivo. La primera vez que descubre su cuerpo desnudo, éste le produce rechazo en un principio al verlo como “una masa de carne inmensa” que “se movía bruscamente en una danza obscena” (17). El rechazo se debe, precisamente, a la construcción social del concepto de belleza a la cual está

habitudo Calderón, y el lenguaje que utiliza el narrador deja ver cómo el cuerpo de Gracia es visto no como un cuerpo, sino como una “masa” que se mueve de forma “obscena”. No obstante, el hombre se ve tentado a volver a mirar, sólo para descubrir a la protagonista masturbándose, una acción que le causa reacciones contradictorias:

El señor Calderón cerró los ojos e invocó una de las plegarias infantiles que repetía cuando algo amenazaba la estabilidad de su mundo; no alcanzó a rezar porque notó el roce duro y tibio del mosaico contra su piel. Sorprendido, bajó la mirada y se contempló: por primera vez en mucho tiempo tenía una erección completa, normal, sólida. (17)

El ver a Gracia en el baño de vapor termina sirviendo como cura para la impotencia de Calderón. No obstante, esta salud aparente es breve, pues termina por llevarlo a una obsesión que, durante ciertos momentos, le impide controlar su propio comportamiento, así como mantener su rutina diaria.

Al darse cuenta del impulso que siente por observar a Gracia, Calderón comienza a perder control de su vida. Al día siguiente, y casi por inercia, se dirige nuevamente al club deportivo, “lo asustó aún más encontrarse con el coche enfilado hacia el club, como si la dirección hidráulica tuviera voluntad propia” (19). Pero Calderón no es el único cuyo voyerismo —y más tarde, obsesión— logra desatar Gracia; tras darse cuenta de la existencia del agujero, otro hombre, el señor Indurain, se vuelve aficionado a observar a la mujer. Finalmente, más hombres se dan cuenta del espectáculo y, para disgusto de Calderón, se unen a ellos, comenzando así una *club de admiradores*. Éste no se limita al espacio del club deportivo y los hombres se reúnen en diversos lugares para hablar de su deseo por Gracia, “de las fantasías que les inspiraba y de las ganas que tenían de prolongar ese vicio” (28). De esta manera, la obsesión desatada por el cuerpo de la joven transgrede el espacio del baño de vapor y las normas pues, dentro de la sociedad a la cual pertenecen los personajes, el autocontrol es una de las características vistas como más importantes. La jerarquía, basada en la dicotomía delgadez/belleza y gordura/fealdad, se invierte cuando los hombres dejan de sentir atracción (e incluso llegan al rechazo) por los cuerpos delgados. Aunque, en el caso de Calderón, su obsesión que nace de ver a Gracia desnuda termina por convertirse en un interés romántico, es importante recalcar el hecho de que su fijación con el cuerpo de la joven lo lleva a interrumpir su rutina al deprimirse y volverse alcohólico y, por lo tanto, a verse en una constante oscilación entre la salud y la enfermedad —ya sea por la necesidad de ver a la protagonista, o por la falta de contacto con ella.

En *Visual and Other Pleasures* (1989), Laura Mulvey menciona lo estipulado por Freud, quien “associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (16). El sujeto supuestamente enfermo representado

por Gracia se convierte en un objeto de deseo para estos hombres, convirtiéndolos en enfermos a ellos mismos después de que el acto de mirarla por el agujero se convierta en una perversión, “producing obsessive voyeurs and Peeping Toms whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other” (Mulvey 17). Esta obsesión se intensifica una vez que, bajo órdenes médicas, Gracia deja de asistir al baño de vapor y tanto Indurain como Calderón se lamentan. Éste último es quien se ve más afectado al no poder espiar a la protagonista; tras la ausencia de Gracia “Tuvo incluso el antojo de salir de la ciudad, trabajar en otro lado. Pero se limitó, con aplomo, a la depresión” (31). Al ver la enfermedad como un fenómeno altamente social que tiene como resultado una disminución en las capacidades de quien la sufre (Singzinger 71), se puede llegar a la conclusión de que Calderón es quien padece más fuertemente de este desorden porque no sólo se trata de un pasatiempo, sino que el espiar las prácticas onanistas de Gracia se convierte en su mayor deseo hasta el punto de llevarlo a la depresión. Una vez que se entera del enamoramiento de Gracia por su médico, su padecimiento se intensifica e incluso lo lleva a comportamientos dipsómanos:

A la hora de mayor frío, en plena madrugada, el señor Calderón abrazaba un excusado. Había consumido una combinación casi letal de cerveza, tequila, whisky y toritos de cacahuete a la que podía achacarse, entre otros resultados, una importante pérdida de dinero y una sorda depresión. Ese día, antes de dirigirse forzosamente hacia su casa, tuvo la conciencia de estar untado de pies a cabeza con sus propias excrecias e intentó un llanto que terminó en nuevos vómitos. (148)

Su obsesión se adueña de su cuerpo, mostrando la falta de autocontrol que se asocia con personas como Gracia. Al mismo tiempo, su reacción, si bien nace de su relación sujeto-objeto con Gracia al mirarla en el baño de vapor, termina por crear una inversión en este orden cuando es la mujer observada quien se coloca en la cima de esta jerarquía y tiene el poder —involuntario y, además, desconocido para ella— de provocar que Calderón llegue a sentirse físicamente enfermo como consecuencia de no poder alimentar su fascinación por el cuerpo obeso. En su crítica al texto de Mulvey, que sigue una perspectiva feminista de empoderamiento, Robert Stam indica la posibilidad de que la mujer subvierta y socave el poder masculino (175). Así, la mirada “controladora” de la que habla Mulvey se convierte en el vehículo por medio del cual la mujer termina por controlar el cuerpo y la mente de Calderón, así como su comportamiento. Esto es aparente nuevamente cuando, al intentar hablar con Gracia, sin pensarlo dos veces, el hombre corre del baño de vapor a buscarla. Su esfuerzo se ve truncado cuando vuelve en sí y se da cuenta de que ha entrado desnudo al baño de mujeres, “El señor Calderón se sintió incapaz de moverse, pensar o tomar una decisión. Había actuado en contra de su propia naturaleza. El

color de la vergüenza lo asaltó y se apoderó de sus mejillas, de sus partes íntimas. Las miradas clavadas en él lo obligaron a cubrirse los genitales con ambas manos" (50). Laura E. Tanner, describe al enfermo como incapaz de controlar su cuerpo, e incluso asegura que la falta de autocontrol como consecuencia de un padecimiento "exaggerates the vexed dynamics of subjective embodiment by subjecting the person with disease to the absolute tyranny of a body at the very moment when the body seems least the subject's own" (27). A pesar de que Calderón, como hombre de negocios perteneciente a una clase alta y capaz de acatar las normas sociales, normalmente no se pondría a sí mismo en una situación de este tipo, es la enfermedad momentánea causada por entrar en contacto con Gracia la que hace que se olvide de la jerarquía social a la que pertenece y que, brevemente, pierda control de sus acciones. De esta forma, el personaje que debería de ser considerado como quien padece (de acuerdo a las normas sociales), muestra mayor control sobre su cuerpo que alguien que forma parte de la sociedad y que comúnmente sería visto como "saludable". En cuanto a la mirada masculina, Mulvey apunta que:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-looked-at-ness*. (19)

Calderón se encuentra expuesto, ya no frente al resto de los miembros del club de fans de Gracia, sino frente a un grupo de mujeres. Al mismo tiempo, García González arguye que estas mujeres también "quedaron expuestas, visibles sus afeites y el desarreglo de sus prendas interiores. No tuvieron tiempo o ganas de cubrirse, se empujaron para contemplar la escena o para ser contempladas" (50). Las mujeres se transforman en el sujeto activo observando a Calderón a pesar de su propia desnudez. Mulvey escribe sobre el hombre como objeto que, "According to the principles of the ruling ideology and the psychological structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification" (20). A pesar de que la situación no es igual a la obsesión de Calderón y los hombres por observar a Gracia en el vapor—debido a que las mujeres terminan por ser observadoras por casualidad y no por decisión propia—, sí existe una inversión en las dicotomías sujeto/objeto y sano/enfermo. Existe, por parte de las mujeres que ven a Calderón, una curiosidad similar a la mencionada por Tanner al hablar de lo que denomina "la mirada saludable" que, al verse expuesta al cuerpo enfermo, "is here forced to focus upon the immediacy of a body revealed in all its material excess" (31). No obstante que el cuerpo de Calderón no revela síntomas de enfermedad, cabe recalcar que es su obsesión la que lo lleva a verse

expuesto ante las mujeres, y lo que termina por ser visible ante sus observadoras es su cuerpo desnudo y vulnerable.

Gracia no sólo causa una reacción—y por lo tanto una inversión de papeles—en la vida y salud de Calderón, sino también en la de su doctor, Andrés Pereda. Tanner describe la "mirada médica" y explica que "In order to render disease visible, the medical gaze must factor out the person with illness; seeing the patient as an embodied subject... In the examining room, the person with illness becomes the white space in the picture, the absence which allows illness to be seen" (21). Es precisamente esta mirada la que hace que Andrés vea a la joven como un reto profesional: "Creía que podría moldearla, como si la grasa fuera cera o barro. Creía que, sin muchos esfuerzos, podía estirar, jalar y reubicar la piel estriada y dañada por años de obesidad. Se imaginaba los resultados: una esbeltez opulenta, una mujer deseada por todos" (41). La mirada médica de Andrés corresponde al concepto de belleza de la sociedad que excluye a las personas con sobrepeso, debido a que, al decir de Kathleen Lebesco, "Contemporary neoliberal ideologies incite good citizens to take care of their own health; they punish those who fail to live up to this socially constructed moral obligation" (78). Más allá de una explicación médica a la preocupación del doctor, Pereda "estaba abandonando el territorio médico y se internaba peligrosamente en el inapresable ámbito del *glamour*" (41). Aunque el doctor sigue viendo a Gracia como un objeto que padece de una enfermedad y que necesita arreglo, sus motivos cambian por completo y ya no se trata de un esfuerzo por mejorar su salud, sino de mejorar la manera en la que la sociedad la percibe. Este cambio hace que la gordura de Gracia a lo largo de la novela no se relacione con su salud, sino con su apariencia física en relación a cómo la ven los personajes que le rodean. En cuanto a la labor médica en torno a la enfermedad, Bordo explica que "In the medical model, the body of the subject is the passive tablet on which disorder is inscribed. Deciphering that inscription is usually seen as a matter of determining the 'cause' of a disorder... But always, the process requires a trained—that is to say, highly specialized—professional whose expertise alone can unlock the secrets of the disordered body" (67). Es por ello que Andrés Pereda se ve a sí mismo como el agente de cambio en la vida de Gracia y el hacerla adelgazar se convierte en un reto para él.

Si bien la protagonista no desea realmente bajar de peso, ya que de forma personal no se considera enferma o inferior, esto cambia cuando conoce a Andrés.¹ Presa de su propia inocencia, y de las ideas románticas resultantes de dedicar su tiempo a leer novelas rosas, la protagonista decide seguir todas las indicaciones de su médico para bajar de peso y así conquistarlo al cumplir con sus deseos.² Aunque el lector no sabe mucho sobre el pasado de Gracia, lo que sí queda en evidencia es que la joven jamás ha sostenido una relación sentimental o sexual. Esto la hace caer fácilmente en la ingenuidad y creer que logrará que el doctor se enamore de ella. Las primeras consultas se llevan a cabo sin contratiempos y el médico mantiene su distancia, aunque Gracia malinterpreta los gestos de cordialidad de Andrés, llevándola a tomar la decisión de hacer un

avance. Pereda, al igual que Calderón, inicialmente siente rechazo por la joven, mas no por mucho tiempo, "Gracia, a quien la batita cubría escasamente, abrió las piernas. No llevaba ropa interior. Un sudor frío recorrió la nuca de Pereda. A su pesar, una sensación agradable le inundó el vientre" (53). Es así que el doctor, "primero se deja sorprender y después seducir por el tamaño y la actitud desinhibida de su paciente" (Domenella 148-49). Al mismo tiempo, al ser la mujer quien seduce al doctor, hay una inversión en el orden debido a que, tal como señala Bordo, "Women's desires are by their very nature excessive, irrational, threatening to erupt and challenge the patriarchal order" (206). Así, a pesar de que su gordura no es un impedimento para el encuentro entre ambos, Gracia transgrede lo que se espera de ella al entregarse a su deseo y ser una amenaza para la seguridad marital de Andrés.

Es por medio de este episodio entre los personajes que la barrera impuesta por la mirada médica de Andrés se rompe y, quien en algún momento se veía a sí mismo como la persona que podría "curar" a Gracia de su "enfermedad", toma el papel del enfermo durante algunos episodios; al igual que Calderón, el personaje oscila entre la salud y la enfermedad tras entrar en contacto con la protagonista. Eso sucede, como apunta Roberts-Camps, como resultado de que "Gracia commands power over the male characters through her erotic sense of self" (160). Por otro lado, tras estar con Andrés, la joven considera que sus esfuerzos por conquistarlo han dado resultado y, por lo tanto, decide abandonar su dieta.

Tras el encuentro con Gracia, el médico, plagado por la culpa que siente por haber engañado a su prometida, así como la vergüenza de haber sucumbido ante su paciente obesa, deja que su estado mental se manifieste físicamente: "Andrés Pereda llevaba dos días sin ir a trabajar. Cada vez que se levantaba de su cama y se decidía a ir por un poco de comida, una arcada lo doblegaba. Su estómago estaba vacío. Hilos de bilis colgaban de su boca mientras se reclinaba sobre la taza del excusado" (62). Domenella destaca la manera en que "El *post coito* resulta patético para el médico, quien luego vomita como bulímico" (150). La enfermedad de Pereda se debe a que, por un lado, la visión de superioridad y la barrera médica se han visto transgredidas y, por otro, a que quien las ha transgredido ha sido un personaje marginal. Es por ello que el médico termina por caer en la enfermedad pues, de acuerdo con Herzlich, "man is defined as a producer, and the sick person is considered deviant because he is unproductive" (154). Cabe recalcar que, al igual que Calderón, Andrés sostiene una relación con una mujer que sí cumple con los estereotipos de belleza, pues su prometida, Amalia, es descrita como la mujer ideal: "No tenía estrías ni celulitis. Sus pechos eran firmes y sus pezones miraban el cielo. Tenía las caderas estrechas y su trasero no era de los mejores que el doctor había visto —o tocado—, pero tenía las carnes duras, uniformes y lisas" (87). Esto se contrapone a la imagen de Gracia cuando los dos tienen relaciones sexuales, "en sus manos descansaban los pesados senos de Gracia y sus yemas tocaban las puntas frágiles, suaves y erectas de sus pezones; recorrían los senderos de estrías que surcaban el

pecho" (54). No obstante, el dominio que Gracia tiene sobre su propio cuerpo resulta lo suficientemente atractivo para hacer que Pereda se olvide momentáneamente de su prometida para entregarse a la corpulencia de su paciente.

En oposición a los personajes masculinos que terminan por sucumbir a la enfermedad por medio del cuerpo de Gracia, se encuentra Beatriz, la esposa del señor Calderón y quien, sin saber del deseo de su esposo por la protagonista, al conocerla siente un profundo desprecio debido a su gordura. Beatriz es el prototipo de belleza del imaginario social:

Los hombres guapos la conmovían. Los hombres guapos que la consideraban a ella hermosa le removían la médula. Los hombres guapos que la consideraban hermosa hasta llegar al tartamudeo, a las palmas sudadas o a la mirada arrobada y que temían tocarla, la llevaban, según su propia descripción, más allá de las palabras. (75)

Al igual que Gracia, y aunque de forma diferente debido a su delgadez, Beatriz ejerce poder sobre los hombres por medio de su cuerpo y, por lo tanto, se ve a sí misma como superior a Gracia. Este contraste, y el hecho de que la señora Calderón pertenece a una clase social alta, hace que la mujer sienta repulsión por Gracia y su obesidad "no le gustaba Gracia, se sentía repelida por ella; la despreciaba, la consideraba un fenómeno" (86). Incluso, cuando su amiga Enriqueta —tía de la prometida de Andrés y amiga de Gracia— se empeña en que las dos mujeres se conozcan, Beatriz muestra vergüenza de ser vista con la joven ya que:

No quería ser asociada con la corpulencia de Gracia... Cuando se cruzaba con ella o alcanzaba a verla de lejos, sentía una angustia que no podía explicar... Era algo inexplicable, sentía que, repentinamente, por tener a Gracia frente a sí, se le acumularía la grasa en las nalgas. (72)

De aquí parte el hecho de que la gordura de la protagonista sea vista, a lo largo de la novela, como una concepción meramente social y que la atención prestada a posibles riesgos de salud sea mínima.³ Para Beatriz, Gracia es un constante recordatorio de todo lo que ella no es, de lo que trabaja arduamente para no ser, y es tal su paranoia que llega a considerarla como un ser contagioso. No desea ser vista con ella, como si su corpulencia se tratara de la marca de una enfermedad provocada por sí misma. A diferencia de otras enfermedades que suelen desatar sentimientos de compasión en los demás, la obesidad de la protagonista es vista como un castigo por su falta de control. Bordo comenta que "preoccupation with the 'internal' management of the body (that is, management of its desires) is produced by the instability in what could be called the macro-regulation of desire within the system of the body" (199). Si la gordura es vista desde este punto de vista, entonces se convierte en una enfermedad "voluntaria" y el repudio de Beatriz

radica, principalmente, en su percepción de Gracia como carente de autocontrol. Lebesco articula que “we point the finger at individuals who we understand to be lazy, out of control, without will, ignorant, or some combination thereof” (73). Es tal el grado de repulsión de Beatriz por la protagonista que, al enterarse del encuentro entre Andrés y Gracia, comienza a dudar de que el médico sea competente porque considera que éste ha perdido su dignidad, y aunque ella también solía ser su paciente, decide no verlo más. Por un lado, Beatriz ve a Andrés como si se hubiese contagiado de la “enfermedad” de Gracia, por otro, al saber que ha estado con ella, uno de los hombres que normalmente se encuentran atraídos a la señora Calderón ha transgredido la percepción dominante de belleza y la mujer comienza a cuestionarse a sí misma. El contacto con Gracia hace que Beatriz se dedique más intensamente al ejercicio, dietas y masajes que conforman su rutina diaria: “Estaba empeñada en lucir cada vez mejor; se mataba ejercitándose, masajeándose y mimándose de todas las maneras posibles” (83). García González cuestiona la idea de que las mujeres delgadas merecen mayor respeto debido a su autocontrol, pues es precisamente Gracia quien está más en contacto con su cuerpo y goza de éste; la joven se muestra como una mujer más real y humana, cosa que termina por hacerla atractiva a los hombres. Asimismo, puede también decirse que Gracia, al no sucumbir a los prejuicios de la sociedad, y mostrarse cómoda con su físico, tiene mayor control sobre sí misma, mientras que las mujeres que le rodean caen en una excesiva preocupación por no engordar.

Tras los múltiples esfuerzos de Beatriz por adelgazar, es irónico que aquella mujer que podría ser considerada un ejemplo de belleza y salud, y que por miedo a la obesidad termina por buscar la perfección de manera obsesiva, no logra parecerle atractiva a su marido, “El abundante pecho subía y bajaba con lentitud; miró las manos cuidadas y frágiles y las piernas elásticas que a él no le atraían. Había perdido peso y su delgadez era más evidente. Beatriz Calderón lo excitaba menos que nunca” (92). De esta manera, García González no sólo muestra la enfermedad de distintos personajes, sino también la relación entre Calderón y su esposa como una relación enferma. Desde el principio de la novela se habla de cómo no existe una comunicación real entre los cónyuges. Irónicamente, dos personas que son consideradas bellas y saludables no logran tener una relación sana, mostrando así la superficialidad de dichas

ideas. Estos papeles se ven invertidos nuevamente cuando Andrés es rechazado por Gracia tras un segundo encuentro sexual:

Cuando trató de explicarle a Pereda sus sentimientos y quiso despedirse de él, se apoderó nuevamente del médico un llanto infantil, una catarata lacrimosa cuyo sonido la persiguió hasta que llegó a su casa, se metió en la cama y se cubrió con el edredón. A pesar de un delicado hormigueo en sus extremidades, no estaba satisfecha. El doctor la llamó algunas veces después de ese encuentro, pero ella no tomó las llamadas... (155)

Pereda no sólo se muestra como un niño indefenso en manos de la joven, sino que Gracia, el sujeto enfermo y criticado por la sociedad, no encuentra satisfacción en él y decide no volver a verlo. Existen dos inversiones en el orden social: por un lado, el sujeto marginal/indeseable rechazando al sano/deseable, y por otro, Gracia toma un papel comúnmente asociado con el rol de género masculino al dejar a Pereda tras su encuentro sexual —el doctor procede a llorar tras ser abandonado, comportamiento considerado como “femenino” dentro de la sociedad mexicana. Al narrar los encuentros sexuales entre ambos personajes, así como la manera en la que éstos conviven, García González cuestiona los papeles genéricos ya que es la protagonista quien asedia a Andrés, y más tarde también es quien lo abandona.

Al finalizar la obra, los tres personajes cuyas vidas cambian tras haber entrado en contacto con Gracia desaparecen de su vida; Andrés tras ser rechazado y Calderón y su esposa no encuentran más remedio que irse a vivir fuera de la ciudad, esperando que un cambio de aire les ayude a mejorar sus vidas. Por medio de *Vapor*, Julieta García González logra cuestionar los conceptos de belleza y enfermedad de la sociedad mexicana contemporánea. Si bien presenta a una heroína atípica debido a su obesidad, también invierte los papeles comúnmente asociados con la salud y la enfermedad. Al mostrar una decadente clase alta que termina por sucumbir a la enfermedad, y mostrar a Gracia como el único personaje que se acepta plenamente, la autora realiza una crítica a la superficialidad de la sociedad actual.

ENDNOTES

¹ A pesar de que Gracia se muestra, a lo largo de la novela, como conforme con su peso y sólo sucumbe a las presiones externas cuando se trata de querer conquistar al médico, el personaje no es completamente feliz con su físico: “Bajó las escaleras al trote y caminó con cierta agitación por entre las peonías del jardín... Pero a los veinte pasos le faltó el aliento y tuvo que sentarse en el pasto. Trató de alcanzarse la punta de los pies con los dedos, pero se rindió al primer intento y dejó que su cuerpo se tumbara,

flácido y con el inicio de un calambre. Entones suspiró con tedio y lloró” (91). A pesar de mostrar frustración por su físico, ésta no se origina de su percepción de belleza, sino que es al sentirse como físicamente incapaz de realizar acciones cotidianas que existe un rechazo hacia su gordura. Estos ejemplos son escasos a lo largo de la obra.

² García González enfatiza el hecho de que Gracia no está de acuerdo con perder peso, pero lo hace por su devoción a Andrés “Aunque no

estaba de acuerdo con todo lo que Andrés Pereda había planeado para su recuperación, Gracia no se atrevía a decirlo. Sentía que las cosas entre ellos iban por buen camino; Andrés le cobraba tan sólo media consulta y se veían al menos dos veces por semana" (51).

³Marc Augé y Claudine Herzlich destacan que "everything about illness is social... to think about one's illness is to already make reference to others" (24), poniendo énfasis en la importancia del concepto de enfermedad como, en gran parte, una construcción social.

OBRAS CITADAS

- Augé, Marc y Claudine Herzlich. *The Meaning of Illness*. 1era ed. París: Harwood Academic Publishers, 1995.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. 1era ed. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Domenella, Ana Rosa. "Los goces de la mirada: Vapor de Julieta García González." *Romance Notes*, no. 54, 2014, pp. 143-53.
- García González, Julieta. *Vapor*. 1era ed. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2004.
- Herzlich, Claudine. "Modern Medicine and The Quest For Meaning. Illness as a Social Signifier." *The Meaning of Illness*. París: Harwood Academic Publishers, 1995.
- Lebesco, Kathleen. "Fat Panic and the New Morality." *Against Health. How Health Became the New Morality*. Metzl, Jonathan M. and Anna Kirkland (Eds.). New York: New York University Press, 2010, pp. 72-82.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México, D.F.: Grijalbo, 1981.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Novo, Salvador. "Los mexicanos las prefieren gordas." *Toda la prosa*. México, D.F.: Empresas Editoriales, 1964, pp. 149-53.
- Roberts-Camps, Traci. "The Female Body as a Makeover Project in *Vapor* by Julieta García González." *Con-Textos*, vol. 19, no. 39, 2007, pp. 157-66.
- Sheridan, Guillermo. "Gordura Mexicana." *Letras Libres*, 30 oct. 2013, letraslibres.com/mexico-espana/gordura-mexicana. Accessed 23 November 2017.
- Sindzingre, N. "The Need for Meaning: The Explanation of Ill Fortune Among the Senfo." *The Meaning of Illness*. 1era ed. París: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 71-77.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass: Blackwell, 2012.
- Tanner, Laura E. *Lost Bodies*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.
- "Two-thirds of people in Mexico, Chile and Ecuador are obese, UN finds." *The Guardian*, 25 Apr. 2017, theguardian.com/society/2017/apr/25/obesity-epidemic-latin-america-mexico-chile-ecuador-un-report.
- Urla, Jacqueline, y Alan C. Swedlund. "The Anthropometry of Barbie: Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture." *The Kaleidoscope of Gender*. Belmont, Ca: Thom-son/Wadsworth, 2004, pp. 245-58.
- Vivero Marin, Cándida Elizabeth. "Los roles de género se mantienen: Tres narradoras mexicanas nacidas durante la década de 1970." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* vol. 17, no. 49, 2011, pp. 71-82.

"Type-Cast Set": What Autobiographies of Latino/a Performers Show About Playing to (Stereo)Type¹

Susan C. Méndez
University of Scranton

ABSTRACT: Based on the autobiographies of Rita Moreno, Rosie Perez, and John Leguizamo, this essay establishes a trajectory of the utilization and negotiation of stereotypes for Latino/a performers. These actors struggle with the stereotypical roles they enact. Through "participatory resistance," however, the autobiographies of Latino/a performers can document participation in and resistance to Anglo-America's oppressive and limited perception of Latino/as. Moreover, by writing and producing their own work, they reformulate these roles to better represent the embodied experience of being Latino/a on the stage and screen. Consequently, these texts should be considered as part of the sub-genre of life-writing within Latino/a literature, as they have much to contribute to a discussion of performing Latinidad, namely how to contextualize properly stereotypes in popular culture. Finally, these texts not only tell the life-story of individual Latino/a performers, but they also tell the story of the Latino/a community.

KEYWORDS: Latino/a; stereotypical roles; performers; autobiographies; life-writing; Latino/a literature; participatory resistance; individual and the community.

For the Latino/a writer, the genre of autobiography is attractive, as it allows for the immediate narration of the embodied realities inherent in the Latino/a community. As such, within this genre, for Latino/a writers, "[t]he subject created is at once individual and collective" (Torres 278); Latino/a autobiographers exhibit "the drive to represent the collective experience of their community through narrations of their own individual lives" (Torres-Salliant 61). The autobiography can also offer both the writer and the reader a way to chart discursively the terrain of the public sphere, to measure the republic that is the "House of America" and undertake a crucial role in the idea and restorative project that is America (Sayre 150). These remarks are relevant to any migrant/immigrant population as they make their new home in the United States, but for Latinos/as, the oldest/newest and most numerous population of migrants/immigrants to reside in the United States, this description takes on significance, especially when concerning the autobiographies of Latino/a performers.

The genre of autobiography is "a vehicle for (relatively) unmediated self-expression [and] can be fruitfully approached from its most problematic and 'marginal' instances" (Bérubé 340). Michael Bérubé's comment applies in a possible two-fold manner when concerning Latino/a performers' autobiographies. First, there is the marginal occasion of being from the "Latino/a" population, a racialized and disenfranchised community within the United States; second, often-times this identity-label designation comes along with migrant/immigrant status within the United States-another marginal location. Both of these instances allow for relevant and inno-

vative responses to the interconnections of performance, Latino/a identity, and the community. Nevertheless, the place of Latino/a performers' autobiographies within Latino/a literature must be explained further.

In her essay, "Memoir, Autobiography, Testimonio," Norma E. Cantú describes the various category labels of biographies, autobiographies, memoirs, testimonies, and autohistorias. Cantú also claims that in selecting the texts to be examined in her essay, she purposely chooses works written by professional Latino/a and Chicano/a writers as she thinks that this approach allows for the exploration "of autobiography, memoir, and testimonio as genres that constitute an important subsection of Latino/a literature" (311). However, the autobiographies, memoirs, and testimonies written by non-professional Latino/a and Chicano/a writers are also significant in that they can provide critical analysis of the strategic use of stereotype in the performance of Latinidad. Cantú explains how "contemporary [autobiographical] texts [can] chronicle the oppressive conditions for Latinos/as and Chicanos/as in the United States in the latter part of the twentieth century [and the beginning of the twenty-first century] as told by a subaltern voice" (315). These voices of subaltern subjects should include the voices of Latino/a performers because they describe the racial, ethnic, and cultural tensions in their life and work experiences in the entertainment industry, which is particularly in need of addressing equity and diversity concerns.

Also, Cantú names several sub-genres of life-writing within Latino/a literature: immigrant stories, gendered stories, "borderlands" writing, Chicano/a stories, and fictionalized autobiography.

These sub-genres can all apply to Latino/a performers' autobiographies. Many Latino/a performers have migrated/immigrated to the United States in order to seek the American dream of success. Moreover, Latino/a performers' autobiographies can speak to issues of gender and living in a "borderlands," as well as connect to other, larger stories within Chicano/a life-writing. Lastly, Latino/a performers' autobiographies provide a productive, real-life contrast regarding the political, social, and cultural tensions that affect the Latino/a community when considered alongside texts of the sub-genre of fictionalized autobiography in Latino/a and Chicano/a life-writing. Autobiographies written by Latino/a performers address strongly the central question of what does it mean to perform Latinidad? Granted, they approach this question as it applies to their roles for the screen and the stage, but the way they address this question affects how they see themselves and function as real but "othered" performers/actors who represent the Latino/a community. This dual approach to the question of performing Latinidad mirrors the fictional and real-life basis of stories in the sub-genre of fictionalized autobiography in Latino/a life-writing. In short, autobiographies of Latino/a performers deserve to be considered part of the overall genre of life-writing within Latino/a literature.

Additionally, I turn to the methodology utilized in José Esteban Muñoz's *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* to further place Latino/a performers' autobiographies in relation to what has come in the past and what will be in the future within the Latino/a community and its literature. Muñoz describes his project: "At the center of *Cruising Utopia* there is the idea of hope, which is both a critical affect and a methodology. ... My approach to hope as a critical methodology can be best described as a backward glance that enacts a future vision" (4). Muñoz applies hope as a methodology in order to revive a sense of critical utopianism, which can combat the anti-relational bend of Queer Studies today (10-11).² But, I want to take Muñoz's idea of hope as a critical methodology that 'can best be described as a backward glance that enacts a future vision' and use it to analyze how Latino/a performers write about the stereotypical roles they are offered. I contend that recent autobiographies by Latino/a performers demonstrate a way for the readers/viewers to perceive hope as a critical methodology. These Latino/a performers, over the years, detail their frustrations and actions to rework Latino/a stereotypical roles. The subject matter of Latino/a stereotypical roles in these texts provides a stage for all to see the enactment of hope as a critical methodology and how it links the present to the past and the future.

In this essay, I argue that Latino/a performers' autobiographical works, specifically Rita Moreno's *Rita Moreno: A Memoir*, Rosie Perez's *Handbook For An Unpredictable Life: How I Survived Sister Renata and My Crazy Mother, and Still Came Out Smiling (With Great Hair)*, and John Leguizamo's *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends*, demonstrate recognition and hopeful strategic use of Latino/a stereotypes in order to establish a trajectory of the utilization and reformation of stereotypes for Latino/a

performers. The way these Latino/a performers chronicle and negotiate the question of stereotypical casting reflects their struggle to represent accurately their community within larger society. This dual focus on the individual and community in Latino/a performers' autobiographies is an interesting distinction. It provides a useful contrast with traditional white male autobiography, the most famous American example being *The Autobiography of Benjamin Franklin*, which focuses solely on the exceptional individual. These texts strengthen the knowledge-base of the life-writing genre of Latino/a literature. I examine the roles Moreno was offered and her inability to refuse said roles and still work (with the singular exception of her role as Googie Gomez) to establish a baseline history of Latino/a stereotypes in Hollywood. Then I move to an analysis of how Perez handled overt Latino/a stereotypical roles. The end of her book and the majority of Leguizamo's work highlight the need for Latino/a performers to negotiate the stereotypical roles that they are offered to sustain their individual careers yet put forth honest portrayals of their home communities. These performers have been struggling with the stereotypical roles that they enact and have realized the necessity of writing and producing their own work and reformulating stereotypes into prototypes, which John Leguizamo defines as the building blocks of comic theatre. In this way, lives and experiences of Latino/a individuals and the Latino/a community overall are validated in the past and present, both in real-life and on the stage.

From Rosita Dolores Alverio to Rita Moreno

Rita Moreno's first movie role is as Dolores Guerrero in *So Young, So Bad*. This role is not a Latina stereotype. Dolores Guerrero is no smoldering sexy spitfire; Moreno describes her as a soft, sweet, 'plaintive' character, who is prone to crying and playing solitary songs on her guitar (79-80).³ She asserts that Dolores Guerrero's ethnicity is "exaggerated in a positive way" in that her "screen family—so generically ethnic they seem to be of every nationality" appear jovial and festive as they arrive to visit her in jail with food and song (80). After MGM signs Rita Moreno as its Latina Elizabeth Taylor, she acquires two other roles in *The Toast of New Orleans* (set within New Orleans' Cajun community) and *Pagan Love Song* (set within Tahiti). Moreno states, "In both pictures, I play 'cute' ethnics and employ my newly invented 'universal ethnic accent,' which is a coy pidgin English of no discernible authentic origin" (92). Later, she expands on this implicit self-critique: "However, now when I reconsider the film, I am a bit embarrassed by the disrespect it shows to Tahitians. Nineteen fifty was a different time, and it was routine to show such blatant disregard for native people, who were treated in this film with a celebratory condescension. ... I am afraid that I embodied every cliché of the coy, childlike Polynesian as Terru" (95). Moreno easily labels the stereotypical aspects of playing a native person from Tahiti but could not articulate a critique of the subtler ethnic stereotype attributes in the role of Dolores Guerrero in *So*

Young, So Bad. Admittedly, this critique for Moreno is only possible in hindsight and not at the time when she was playing these roles. She writes, "Did any of this strike me at the time as racial stereotyping? I was eighteen, wearing a sarong and ensconced on a tropical island set with stars on location in Hawaii. What do you think?" (96). The luxury of being a part of the film industry, along with Moreno's youth and inexperience, kept her from making a thorough analysis of the ethnic and racial stereotypes at hand.

Furthermore, the necessity of earning a paycheck prevents Moreno from taking issue with the roles she is offered. She explains, "To work, I had to jump into deep schlock, and this was the era of the worst of my Lolita/Conchita Hispanic spitfires in low-cut blouses and dangling hoop earrings. I would do whatever it took—take whatever job—if it kept me among 'the stars'" (106).⁴ Here is where the strategic use of the Latino/a stereotype begins: in the Latina performer's basic quest of earning a livelihood and keeping the prospects of future success alive for herself and her community. Moreno banks on her ethnic appeal and does not fail. Her roles ranged from the Latina spitfire to Native American and Arab maidens and slave girls. Part of this job security results from the gender and sexual stereotypes in play as well as ethnic and racial stereotypes: "As I look back on my Indian maiden period, I can see that the films also all had a barely veiled sexist slant: that girls should be captured, writhing, and either enjoy submitting or kick till the bitter end" (111). Gender and sexual stereotypes of the woman who wanted to submit herself to her man's every desire are in circulation at this time and provide another overlay to the ethnic and racial stereotypes inherent within movie roles. Moreno had no choice but to accept these roles, especially if she wanted to be successful. She explains, "Besides, during much of my young screen life in Hollywood, there was no other way for me to go than for those sexy, ethnic roles. If I didn't want to do that, if I wanted to concentrate on principles rather than on getting work, I would never have made another film, and I never would have been on television. You played the game however you could" (152). There is no other way to stay vital in the industry than to make strategic and necessary use of the ethnic, racial, and even gender and sexual stereotypes; principles were negotiated in playing the game. Not even being an award-winning actress makes a difference for Moreno.

The role of Anita in *West Side Story* proves to be of immeasurable significance for Rita Moreno for it gives her the chance to play "the epitome of the great ethnic role" (183). While Moreno had been bombarded with her fair share of Lolita and Conchita roles in her young career, she jumps at the chance to play Anita because this character "was Puerto Rican, and she was fighting for her rights. She had plenty to say about what was wrong in America—and in the world" (183). The role seemed tailored to Rita Moreno as her story of being a recent arrival from Puerto Rico and living in New York City was Anita's story as well. Yet, limited racial imagining and understanding was evident in the make-up and casting of the movie.⁵ Despite these issues, Moreno excelled in the role of Anita

and won an Oscar for Best Supporting Actress in a Film. Based on a friend's report, Moreno describes the reception of her Oscar win by her community: "[T]here was a sacred silence in El Barrio—Spanish Harlem... My people were holding their collective breath. And what an outcry when I won! People were literally hanging out their windows, yelling, 'She won! She won! She did it!' What they were really saying was 'We won!'" (192). Rita Moreno was the first Latina to win an Oscar, a notable achievement for herself and her community. At this moment, the autobiography of Rita Moreno is both about the individual and the community much like the autobiographies by Perez and Leguizamo. But, the winning of the Oscar procured no big Hollywood roles for her. Moreno found herself more type-cast than ever: "It might have been because I had played a definitive Hispanic role that I was being offered only parts in gang movies and B movies...I took some of those parts because I needed the work" (202). She has to continue making strategic use of the Latina stereotype in the roles offered to her. One such key strategic creation and use is the character of Googie Gomez.

Googie Gomez was a character that Moreno created during her recreational time with her show-business colleagues. One night at a party, the host James Coco implores, "Rita, do that crazy Latina woman for Terry" (240), and Moreno enacts her character for the playwright, Terrence McNally, who is so impressed by the performance that he writes Googie Gomez into his play *The Ritz*. But, who was Googie Gomez? Rita Moreno explains, "She was *the worst* Hispanic cabaret singer of all time. Her gestures were operatic, her eyelashes were a mile long, and her makeup was applied with a trowel. ... Finally, though, it was Googie's mispronounced English—which I owe to Mami—that placed her in the Terrible Performer Hall of Fame" (241). The character of Googie Gomez presents an alternative stereotype of the Latina alongside the hot-blooded spitfires and the passive virginal beauties, which date back to the 1920s in Hollywood. Richie Pérez explicates, "Early films projected one additional stereotype of Latin women: the frivolous Latina whose accent and actions were meant to be laughed at" (151). Pérez invokes Carmen Miranda, analyzing how such a role turned Latin American women into silly but erotic performing dolls.

However, Moreno's creation and execution of this role was over-the-top for the ultimate purpose of critique. According to Mary C. Beltrán, "Googie Gomez is a caricature who constantly calls attention to her own outrageousness and thus to the absurdity of the societal assumptions on which such characters are based. ... From these beginnings, the role of Googie Gomez was a perfect showpiece for Moreno's talents and one which she was able to help craft" (83). The creation of Googie seemed to fit particular needs of Moreno that stem from her career experiences and articulated a hard-to-word critique of how Latina stereotypes work in Hollywood. In an interview with Shaun Considine of *The New York Times*, Rita Moreno confirms her critical use of Googie Gomez: "By playing Googie, I am thumbing my nose at all those Hollywood writers responsible for lines like, 'You Yankee peeg, you rape my seester, I keel you!' Those

writers were *serious* and Terrence is not. All the characters in *The Ritz* are caricatures and that's how I play Googie, outrageously!" (Beltrán 83). Moreno performs this role with the intention of demonstrating its insulting artificiality, and does it so well that she wins the Tony for her role in *The Ritz* in 1975. Her "appeal in and apparent enjoyment playing the role of Googie Gomez serves as a vivid illustration of the power of satire, when accompanied by creative agency, to begin to lessen the power of Latina/o stereotypes" (Beltrán 83). What Moreno achieves with Googie Gomez anticipates Rosie Perez and John Leguizamo's moves to write and produce works of their choice and resonates with Leguizamo's bid to rework stereotypes in the interests of the individual performer and the Latino/a community; it only differs in its singular iteration and parodic intent.

In the end, the role of Googie Gomez "highlight[s] shifting [racial] paradigms of Latina/o representation by the 1970s" and "Rita Moreno's creative agency in the character's development is instructional also regarding the importance and impact of Latina/o creative control in the construction of Hollywood portrayals of Latinidad and promotion of Latina and Latino stars" (Beltrán 65). By the 1970s, patterns in role creation and casting are changing in Hollywood; however, that does not mean that actresses like Rita Moreno had problem-free careers. Moreno tells of how when she was sixty, her agent set up an audition for her with a famous director, which would be an honor except the audition was to play a Mexican whorehouse madam who speaks only two lines of Spanish in the whole movie (270). The readers can see that the Latina stereotype does not evolve so much as age from the 'smoldering sexy spitfire' to 'whorehouse madam.' Nonetheless, Rita Moreno's career shows that while ethnic, racial, gender, and ageist stereotypes are pervasive, they cannot impede success. In her autobiography, Rosie Perez shows a similar awareness and tenacity about the roles offered to her.

Rosie Perez's Version of Doing the Right Thing

The last third of Rosie Perez's *Handbook For An Unpredictable Life: How I Survived Sister Renata and My Crazy Mother, and Still Came Out Smiling (With Great Hair)* addresses how she handles ethnic, racialized, and gendered stereotypes of Latina roles and describes the evolution of her performance career, which starts with dance clubs in Los Angeles. This is where an eighteen-year old Perez and her friends were recruited to be dancers in an episode of *Soul Train*. When dancing for Don Cornelius before getting picked to be featured on an episode, Perez received her first lesson about what it would take to have a successful career as a performer: "When I started to speak on the first take, Don Cornelius gave me an incredulous look regarding my accent. I lessened it; he gave me a nod of approval. Instantly, I felt ashamed. I had made my first conscious effort not to sound ethnic" (217). Where Moreno described perfecting her 'generic ethnic accent' in order to keep being cast in 'exotic' roles, Perez describes lessening her accent in order to get screen

time; furthermore, Perez describes herself as instantly ashamed, whereas Moreno can only register similar feelings in hindsight.

Rosie Perez's performance on *Soul Train* jump-starts her performance career, and she lands an audition for the casting director of *Do the Right Thing*. Reading for this movie proved meaningful for Perez. She recalls, "I knew immediately after reading the script that the film was going to have big political ramifications, that it was going to ruffle a few feathers, and that excited me" (234-235). This movie does offer an intense meditation on the utilization of the racial caste system in the United States; one specific unsettling feature about it is the stereotypical construction of Rosie Perez's character. Perez plays Tina, a single Latina mother who lives with her child and judgmental mother and nags the father of her son, Spike Lee's character, about time and money. Yet, Rosie Perez makes no mention of these more salient points concerning the ethnic, racial, and gender stereotypes involved in the character of Tina. Again, this moment echoes Moreno's lack of critical reflection when describing the role of Dolores Guerrero in *So Young, So Bad*. Perez displays critical evaluation when she feels shame for inhibiting her accent on *Soul Train* but not in reflecting on the role of Tina in *Do the Right Thing*. Her evaluative abilities are inhibited more than likely by the greater prestige of the film industry and her belief that *Do the Right Thing* was going to be a critical success. Perez further describes how she wanted to have a chance at auditioning for different roles, but her agent at the time gave her problematic advice: "She further suggested that I try to sound less ethnic. 'Yes, that, and, well, if you change your hair color, maybe a little nip.' 'You mean look less ethnic, too? She shrugged her shoulders, 'Everyone does it'" (251). Even with the best of intentions, Perez had an uphill battle in getting to perform less stereotypical Latina roles, but she did achieve some success. Compared to Moreno, Perez more quickly moves from the strategic use of the stereotype to an active fight against said roles and a rewriting of them. Perez is in a better position to "do the right thing" herself.

The next notable film Perez did was *White Men Can't Jump*, and her recollections of the audition process for this film speak to the hard work necessary in changing stereotypical casting and role-creation. From the start, Perez lobbied to audition for the role opposite Woody Harrelson: "I fought like hell to be seen for *White Men Can't Jump*. They wanted an Italian American or Irish American girl. It was tough, even for CAA, to get me an audition, but they pulled it off! I was the only girl of color in the waiting room. Four A-list actresses sat there, artificially confident" (272). The description here verifies how studios get set in their ideas about how to cast a film for financial success, i.e. in a way that assures mainstream audiences will pay money to go see it. At the time, the studio's prejudices about who to cast for financial success were valid as neither Perez nor any other Latina actress at the time was a bankable film star. This is the period between the eras of Carmen Miranda and Jennifer Lopez. Accordingly, securing the role was not easy even though Perez had support; she writes, "I went through several callbacks. The studio, as I

was told, had a problem that I was Puerto Rican; they were worried about the interracial aspect. Here we go. Woody and Ron fought for me, as did the producers. And I finally got the part!... That's the only way things change—when everyone joins the fight and you're not the only one rushing up the hill" (273). Perez's comments emphasize not only how many sectors of the film industry need to be involved to revise the practices of stereotypical role-creation and casting but also show implicitly how this effort must go beyond the Latino/a members of the industry. The responsibility for a just and realistic depiction of the Latino/a community and society rests not only with Latinos/as, since a majority of Hollywood producers, directors, and writers are Anglo.⁶ For Perez, *White Men Can't Jump* was a success, which led to her most successful film venture.

Getting cast in *Fearless* was just as arduous as getting cast in *White Men Can't Jump*. Again, Perez's agents had to fight hard for her to get an audition. Perez recounts: "*Fearless* was a long shot too, especially since they wanted an Italian American for the role even though the real-life person the character was based on was Asian-American, a survivor who lost her baby in a major plane crash that they both were on" (277). The reader can note here how there is still an attempt at type-casting going on that is based on an idealization of the actual survivor in question; there is no insistence on a consistent portrayal of the real Asian-American woman who lost her baby in the plane crash. Instead, there seems to be a desire to cast the role with a race/ethnicity that the mainstream audience will pay to see in the theatres. At the conclusion of her audition, Perez explains the mixed messages she received about her reading: "I mean, I did think I read well, but I didn't believe that he [film director] liked me, because he asked me about my nationality and background" (278). Despite box office success and critical praise, questions of nationality/background, as they pertain to the practice of type-casting, go hand-in-hand with stereotypical roles as problems that plague the career of any ethnic/raced performer, especially Latinos/as. Regardless, Perez got the role and performed so well that she received an Oscar nomination for Best Supporting Actress. Although Perez did not win the Oscar that year, her performance and the reception it received were memorable.

Rosie Perez closes her autobiography by mentioning her continued quest to act in non-stereotypical Latina roles. She writes, "I would still be offered stereotyped roles, and I still turned them down. But I could wake up each morning and look at myself in the mirror and get respect. I did independent films that I felt proud of, and became proactive and produced two projects for HBO, *Society's Ride* and *Subway Stories*, along with a movie, *The 24-Hour Woman*" (303). Her focus on independent projects and her choice to produce projects for major cable channels is perhaps the next stage in the trajectory of making necessary and strategic use of Latino/a stereotypes for the Latino/a performer: writing and producing works of one's choice. This move to write one's own character was seen with Moreno's creation of Googie Gomez. Such an effort can revise Latino/a stereotypes. Contemporary Latino/a performers such as

Rosie Perez and John Leguizamo have a greater ability to conceive of this possibility.

John Leguizamo's Prototype Quest

Early in *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends*, John Leguizamo states an awareness of being part of a Latino/a performer legacy and stresses a need to write and produce his own work in order to reshape Latino/a stereotypes, which is reflected consistently in his one-man shows. He describes, "It's all about what comes with the fame and fortune—power. The power to control my own destiny, the clout to shape my own career. Being in a position to create work for a lot of other Latin artists. ... I know it isn't all my doing. I'm standing on the shoulders of a lot of Latin brothers and sisters who came before me—which is good, cuz I ain't that tall" (6). Leguizamo explains how he owes where he is in his career and what he can do to the long line of Latino/a performers who came before him, and also that the power he has to develop opportunities is something that he owes to himself and other Latino/a performers. It is this "debt" to those who came before him and to those who surround him now that prompts Leguizamo to wrestle with the stereotypical Latino roles that he is offered. He writes,

We were like this invisible race in America—like our aspirations, our experiences, our contributions to America didn't count. Nobody was documenting us. ... I felt a longing to create some kind of legacy, a memory about surviving, about people who made it against the odds. If you're a minority in this country and you want to see your people accurately documented, it's a do-it-yourself project. (76)

A community's need to be documented, and its duty to do so is telling. John Leguizamo takes on this responsibility in his larger body of work. But it is not easy work as he later details the difficulties in separating and choosing the positive versus the negative stereotypes for Latino/a performers.

Specifically, the art of nuance can be lost in the quest for political-correctness. Leguizamo does not want "to fall into the trap some minority writers do, of trying to counter the ridiculous negative stereotypes with ridiculously positive stereotypes" (76). He wants to write complex and flawed characters: "I wanted to create real Latin people, a gallery of characters, good and bad, strong and weak, warts and all. Of course, they had to be 'real' within a comic context, so they had to be kind of broad. But they weren't stereotypes. They were prototypes. Prototypes are the foundation of comic theater" (76-77). These broad, accessible characters who are composed of both strong and weak attributes are at the heart of John Leguizamo's one-man-shows, including *Mambo Mouth*, *Spic-O-Rama*, *Sexaholix*, and *Freak*. They are what make his work engaging, and it is interesting to read how he conceives of these characters as

realistic in that the viewer must accept the bad with the good. What matters is not only the entertainment value of his characters but the realistic portrait of a community that they can compose. Though his approach to stereotypes in the Latino/a community is reasonable, Leguizamo has to defend repeatedly the creation of his characters.

During the successful production of *Mambo Mouth*, John Leguizamo received highly-charged publicity, which was interestingly controversial, often along ethnic lines, concerning his show. *The New York Times* critically praised this production and gave column space to Leguizamo so he could detail some of his thoughts about what it means to be Latino artist. In his autobiography, Leguizamo quotes from the beginning of this article to explain how the Latino performer of his day, after being exposed to very few cultural and media icons in the Latino community, still has few options to choose from when it comes to acting roles; the Latino actor can only make a living by playing to type, which in his case means acting as the drug dealer in the *Miami Vice*-esque shows.⁷ Interestingly, he moves from this description to forecast a Latino/a future:

Anyway, I went on to say that things were changing. There were more and more Latins in the country, and we weren't going to keep playing to the stereotypes—we were gonna start telling our own stories our own way. We weren't going to totally assimilate, the way some previous immigrant cultures had done. We weren't going to quietly melt in the pot. Instead, I predicted we were going to "co-assimilate." And one day the country would 'come to understand and respect' us. ... We're not just blending into the soup, we're changing it as much as it changes us. (84-85)

In this brave, new Latino/a future, stereotypes will be rejected, and Latino/a community members will be telling their own stories in their own way. Assimilation, as achieved in previous generations, will no longer be the norm in terms of cultural integration. What Leguizamo describes is the process of how Latino/a culture and American culture are transformed "equally" by their engagement with one another, resulting in a new type of "American" cultural experience. This is a large claim to make about the Latino/a community in the United States. Notably, Leguizamo asserts that the fifteen years that had passed from when he stated these ideas in *The New York Times* article to the publication of his autobiography had proven his predictions correct. Of course, if this claim is to be believed, it did not happen without the effort of cultural workers like John Leguizamo.

With the production of Leguizamo's then new project, *Spic-O-Rama*, the cultural and political work of re-shaping Latino/a stereotypes reached a notable moment when it addressed the root word of *Spic-O-Rama*. Leguizamo recounts how critics and many segments of the public rejected use of the term "spic" and criticized him for such prominent use of this word in his production.⁸ Never-

theless, Leguizamo describes his use of "spic" in this work as an active community reclamation of the word: "And that's what I was up to. I'm a spic? Fine. I'm a spic. I'm spic-tacular. And my show is *Spic-O-Rama*. Spicspicspicspic" (115). He sees this production very much doing the same work as cultural productions and artifacts from other underrepresented communities that set out to reclaim words and phrases that pertain to their communities and are used often in a pejorative manner.⁹ He defends the characters he draws in *Spic-O-Rama*:

But there are no stereotypes in either *Mambo Mouth* or *Spic-O-Rama*. There's no *Miami Vice* villains, no drug lords, no two-dimensional Latin doorman or gardener. These people are three-dimensional characters. They've got depth and feeling. They've got whole characters and lives that you learn in the show. Stereotypes repeat common, usually false and demeaning generalities. These people are brand-new and whole. (115)

These prototype characters, with good and bad attributes, are the Latino/a characters that Leguizamo creates in his work both for the sake of comedy and verisimilitude. This reclaiming of the word "spic" and the creation of these prototype roles is in line with what other Hispanic and Latino/a autobiographers have done in the past.

In analyzing early twentieth-century autobiographies written by Mexican-American women and how they critiqued indigenous people at the time, Sonja Z. Pérez writes that these women writers took part in a process that she labels as "participatory resistance," which entails the simultaneous participation in and resistance to Anglo-American domination (288). Perhaps the best way to see John Leguizamo's work is to see it in line with this history of participatory resistance. In using the word "spic" and in creating real but broadly drawn characters in his productions, Leguizamo both participates in Anglo-American domination through the utilization of some common terms and stereotypical ideas associated with the Latino/a community, but he also resists Anglo-American domination in that his ultimate goal is reclamation of these terms and ideas to work for rather than against the Latino/a community. This is a more complex task than combatting a history of negative stereotypes with the representation of inaccessible and sometimes "over-the-top" positive stereotypes (116).

For example, there is *Empire* and its main character of Victor Rosa, which Leguizamo describes:

Victor is this ambitious, driven guy who, because he's in the ghetto, turns to drug dealing as the most viable route to success. *Empire* raises the legitimate question of who's the bigger criminal and has the worst impact on society—the drug dealer in the Bronx who turns to crime because of his environment, or the Wall Street scam artist who rips people off for zillions because he can? (240)

Now, the readers and viewers can see the critical verve of participatory resistance. Though the character of Victor Rosa may present as a stereotypical Latino role, he lends his story to a larger and more important conversation about how society functions, in regard to the question of white-collar versus blue-collar crime. Pertaining to the reception of *Empire*, John Leguizamo details:

Empire was written and directed by a Latin man, produced by and featuring lots of Latins. And there's a certain segment of any minority community, usually the intelligentsia, who expect you to project only positive images of *la raza*. Like they think phony, all-positive stereotypes will cancel out the negative stereotypes. But it doesn't work that way. Stereotypes are stereotypes, and the truth is the truth. *Empire* has a lot of truth in it. I'm proud of it. (241)

The desire for the presentation of positive roles can be so strong, it outweighs the cultural and communal good that this film offers in that it employed many Latinos/as in the film industry and it lent itself to a larger discussion of the perpetuation of structural systems of injustice. Moreover, the questions implied by Leguizamo's final comments deserve attention: is the "truth" always so separate and distinct from the "stereotype"? Or is the relationship between the two far stickier and messier than we would care to admit? Is *Empire* such a success because it starts off with the stereotypical Latino role of the drug dealer but then gives socio-cultural and historical contexts that make the role and the movie more significant? The value of Latino/a roles and projects involved in participatory resistance resides here: to not only present these truthful depictions but to pose questions and employ under-represented populations in the film industry. This move of participatory resistance is another stage in the trajectory of making necessary and strategic use of the Latino/a stereotypes process. Ultimately, all three autobiographies of these Latino/a performers show an evolution of consciousness when it comes to stereotypical Latino/a roles and projects that is inclusive of its address of the individual performer and his/her community.

Wholeness for the Individual and the Community

In her examination of three other Latina autobiographies, Lourdes Torres addresses how they are radical works "because they are about producing a consciousness and a movement which does not insist on their fragmentation" (285). This assertion can characterize the autobiographies of these Latino/a performers. These works are well-situated to discuss the creation of a consciousness that stresses wholeness over fragmentation, as they detail performers' efforts to write, enact, direct, and produce realistic characters in the interests of themselves and their home communities. These autobiographies are very pre-occupied with the questions of performing wholeness and identity as they pertain to characters and communities; roles

do not have to be fragmented or a stagnant choice between positive or negative Latino/a stereotypes. Autobiographies by Latino/a performers illuminate how the construction of selves or realistic/truthful roles is an evolving quest for these performers, who undertake it from all possible perspectives. All of these topics are relevant in the life-writing category of Latino/a literature. John Leguizamo summarizes this idea best when he comments on his film *Unde-feated*: "Whatever else people think of it, I'm proud that *Unde-feated* succeeds in showing that Latin people aren't all just about ghetto stories. We can be successful. Because if you're Latin, you can't just be *good*-you gotta be ridiculously entertaining. You basically gotta do it all yourself. Write it, direct it, produce it, cater it, watch it, pay admission, and like it" (255). *Unde-feated* is a film about the bargains a young Latino boxer from Jackson Heights, Queens makes in order to be successful. Leguizamo wrote, directed, produced, and starred in this movie. Because of this fact, this film gives him a great sense of pride and integrity. Except for the boxing angle, this could be Leguizamo's own life-story. It is this sense of wholeness evident for Leguizamo that resonates with the idea of Latino/a performers' autobiographies resisting fragmentation in the interests of the individual performer and his/her community.

José Esteban Muñoz closes his introduction to *Cruising Utopia* by stressing the utilization of a critical lens "that is attentive to the past, for the purpose of critiquing a present" (18) and creating an enhanced future. Such a lens promotes use of the imagination. According to Muñoz, his book "asks one to cruise the fields of the visual and not so visual in an effort to see in the anticipatory illumination of the utopian" (18). John Leguizamo approximates these ideas the best in his autobiography. He states a clear acknowledgment of being part of a Latino/a performer legacy, in what he owes to those who have come before him and to those who will come after him. Leguizamo makes this realization by way of demanding, from himself, as a performer and writer, and his community, something more than just a turn to over-the-top positive stereotypical Latino/a roles as a way to combat negative stereotypical Latino/a roles. He uses his imagination to create more real but still broad, accessible Latino/a roles, and asks that others do the same in order to achieve just representations of the Latino/a community, a type of utopia in the visual arts world of the film and television industry. Rosie Perez approaches this realization as her autobiography ends on a note of career satisfaction when she continues to turn down the stereotypical Latina roles she is offered but opts to act in independent films and produce work she chooses. Finally, with Rita Moreno, the readers see how crucial a factor historical context is in analyzing the longevity of the Latino/a stereotypical role for the performer and the larger community. For much of her career, Moreno was not in a time or place to realize the lack of imagination inherent in many of her roles and do something about it with the exception of the role of Googie Gomez; such critique is only possible in hindsight. But the value of all three autobiographies for Latino/a literature is how they feature subaltern voices documenting attempts at whole-

ness in identity for themselves as individuals and their community by describing oppressive political, cultural, and social conditions that Latinos/as confronted in the past and present, both in real life and on the stage. Such attempts allow hope to be used as a criti-

cal methodology that structures a chronology of aging, ailing, and hopefully dying Latino/a stereotypes in the entertainment industry and Latino/a literature. May the future realize a utopia where Latino/a roles, lives, and art are concerned.

ENDNOTES

¹ Norma Cantú writes about how there can be slippery categorization when deciding to apply the terms "autobiography," "memoir," and "testimonio;" consequently, she decides to use all of these terms interchangeably within the larger genre label of "life-writing" (311). Adhering to this idea, I still opt for the term "autobiography" when discussing these works, as it is a term more widely-known and understood to mean one writing his/her life-story.

² According to Muñoz, antirelationality comes from Leo Bersani's book, *Homos* (1996), which defines homosexual desire as entailing a revolutionary state of incompatibility with sociality in today's world. The antirelational bend of Queer Studies replaces "the romance of community with the romance of singularity and negativity" (Muñoz 10). Muñoz disagrees with antirelationality and argues that such a conception of queerness views sexuality as a dangerously pure identity category, one devoid of necessary intersections with race, class, and gender.

³For the purpose of brevity, in-text citations and paraphrases from the three Latino/a autobiographies will be cited by page number only.

⁴ Regarding identity-labels, the author of this essay prefers to use "Latino/a" but will quote and use "Hispanic" and "Latin" when found in the source material.

⁵ Moreno provides more details about the offensive stereotypical and homogenous make-up for the Sharks and casting practices (Natalie Wood as Maria) that took place during the filming of *West Side Story* (187).

⁶It bears emphasizing how Hollywood in its award season of 2016 was mired famously in these issues in the Oscars-So-White controversy.

⁷The reader of this essay should note how Leguizamo's description of the limited role offerings for contemporary Latino/a actors echo Moreno's description of acting opportunities for Latino/a actors in her autobiography.

⁸ Moreno explains how her own traumatic memories of being called a "spic" as a young girl fuel her desire to play the role of "Anita," a strong and vocal Puerto Rican woman, in *West Side Story* (183).

⁹ Similar actions include attempts at reclaiming the "n-word" by the African-American community and the more universally-accepted reclamation of the label "queer" by the LGBTQIA+ community.

WORKS CITED

- Beltrán, Mary C. *Latina/o Stars in U.S. Eyes*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. Print.
- Bérubé, Michael. "Autobiography as Performative Utterance." *American Quarterly* 52.2 (2000): 339-443. Print.
- Cantú, Norma E. "Memoir, Autobiography, Testimonio." *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. Eds. Suzanne Bost and Frances R. Aparicio. New York: Routledge, 2013. 310-322. Print.
- Leguizamo, John. *Pimps, Hos, Playa Hatas, and All the Rest of My Hollywood Friends*. New York: Ecco, 2006. Print.
- Moreno, Rita. *Rita Moreno: A Memoir*. New York: Celebra, 2013. Print.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009. Print.
- Pérez, Richie. "From Assimilation to Annihilation: Puerto Rican Images in U.S. Films." *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Ed. Clara E. Rodriguez. Boulder, CO: Westview Press, 1998. 142-163. Print.
- Pérez, Rosie. *Handbook for an Unpredictable Life: How I Survived Sister Renata and My Crazy Mother, and Still Came Out Smiling (With Great Hair)*. New York: Crown Archetype, 2014. Print.
- Pérez, Sonja Z. "Auto/Ethnography and the Politics of Recovery: Narrative Anxiety in the Borderlands of Culture." *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Eds. José Aranda Jr. and Silvio Torres-Saillant. Vol. 4. Houston, TX: Arte Publico Press, 2002. 277-290. Print.
- Sayre, Robert F. "Autobiography and the Making of America." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980. 146-168. Print.
- Torres, Lourdes. "The Construction of the Self in U.S. Latina Autobiographies." *Women, Autobiography, Theory*. Eds. Sidonie Smith and Julia Watson. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1998. 276-287. Print.
- Torres-Saillant, Silvio. "The Latino Autobiography." *Latino and Latina Writers*. Eds. Alan West-Durán, María Herrera-Sobek, and César A. Salgado. Vol. 1. New York: Charles Scribners & Sons, 2004. 61-78. Print.

La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres

Elena Grau-Lleveria
University of Miami

ABSTRACT: A través de los estudios que Michel Foucault desarrolla acerca del concepto de discurso como productor de verdad en nuestras sociedades, este artículo analiza *La rosa muerta* (1914), de Aurora Cáceres, como un texto que desarticula el discurso de la bella muerta del entre siglos hispanoamericano. Para ello se examinan los componentes que constituyen el discurso de la bella muerta, qué función tienen, qué efectos provocan, quién los produce, para qué se producen y qué feminidad deseada producen. En este sentido, la rebeldía de la protagonista, que se niega a ser enmarcada en el discurso de la bella muerta, se estudia en relación a la creación, por parte de la protagonista, de su auto inscripción en un imaginario modernista feminista femenino, donde la enfermedad es el detonante de la crisis existencial. Finalmente, se examina la paradoja que plantea el título de la novela que enfatiza el proyecto político de este texto de Cáceres, ya que pone de manifiesto la importancia de las políticas de nombrar, de inscribir y, con ello, denuncia desde el interior del texto, pero también con su título, esa política que nombra e inscribe las feminidades deseadas desde los discursos masculinos hegemónicos del entre siglos hispanoamericano.

KEYWORDS: Modernismo, feminismo, Aurora Cáceres, la bella muerta, discurso.

En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, Michel Foucault afirma que vivimos en sociedades de discursos. El discurso, en el sentido foucaultniano, es un sistema de poder simbólico de ordenamiento que produce realidad y tiene efectos de verdad (32-33).¹ En la misma medida en que los discursos de poder crean realidad, producen la norma y normativizan (*Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* 11), a la vez que desdibujan los sistemas de exclusión que le son inherentes para constituirse (*El orden del discurso* 19). En tanto que práctica sistematizada, el estudio del funcionamiento de lo que Foucault denomina el 'régimen de discurso' debe tener en cuenta las maneras de decir, qué se dice, quién lo dice, a quién, desde dónde, para qué, qué se calla y su funcionamiento de conjunto (*La voluntad del saber* 37), puesto que 'forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder' (*Un diálogo sobre el poder* 32). Para dicho estudio, Foucault propone el método genealógico para pensar y gestionar el análisis y la investigación de cómo se constituyen los discursos y de qué mecanismos se valen.² En este sentido, el estudio genealógico de los discursos de poder ha contribuido al desmantelamiento de las teorías totalizadoras. Una de las consecuencias de este tipo de estudio ha sido el hacer posible el resurgimiento de los conocimientos que han sido enmascarados y silenciados y poner de manifiesto las estrategias utilizadas para ello.³

Considerando las propuestas de Foucault, propongo analizar *La rosa muerta* (1914), de Aurora Cáceres (1877-1957), como un texto

de resistencia al discurso de "la bella muerta" que elaboraron los modernistas latinoamericanos.⁴ La novela de Cáceres forma parte de un conjunto de textos escritos por mujeres que, de distintas formas, resisten y contestan los discursos sobre feminidades enfermas del entre siglos hispanoamericano.⁵ En este sentido, la interpretación que planteo se inserta, específicamente, en los análisis que Foucault plantea para analizar el poder y las resistencias a este, teniendo en cuenta, como señala Foucault, que

[N]o hay relaciones de poder sin resistencias, que estas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se forman las relaciones de poder, la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales. (*Un diálogo sobre el poder* 97-98)

Antes de iniciar el análisis de la novela de Cáceres, expongo un breve marco socioliterario de la codificación del discurso de la bella muerta. Parto, de que el régimen representativo de bellas mujeres y niñas enfermas, moribundas y muertas, en la modernidad occidental, configura el discurso sobre la bella muerta y tiene su inicio en los distintos romanticismos ya que va estrechamente ligado a la consolidación de la hegemonía burguesa. Por lo tanto, la creación del discurso de la bella muerta debe entenderse como parte de las estrategias de poder que se sustentan en un universal mujer para

elaborar procesos simbólicos de significación sobre ciertas mujeres burguesas, subyugando los discursos que se le resisten, lo niegan o lo subvierten. Dentro de la lógica de producción de realidad de este tipo de discursos, las mujeres de la burguesía devienen cuerpos, pero cuerpos que se quieren incorpóreos, incapaces de estar y ser partícipes de la modernidad.⁶ La normalización en ideal de feminidad de la querida incapacidad física e intelectual de las mujeres burguesas crea seres necesitados de constante protección que deben ser encerrados en el espacio de la domesticidad por su propio bien.⁷ Dentro de este imaginario cultural, la enfermedad en las mujeres burguesas se sublima, se embellece hasta tal punto que el estado de debilidad, postración, enfermedad, agonía y muerte se convierte en un ideal de belleza femenino deseado por algunas mujeres. Estos son algunos de los mecanismos y estrategias que los diferentes patriarcados del momento elaboraron para que las mujeres burguesas aceptaran esta creación de verdad sobre ellas pues, precisamente, este proyecto se inscribe en patriarcados de seducción y no coerción. Las resistencias que llevaron a cabo algunas escritoras fue el reapropiarse de estas feminidades enfermas y dotarlas de un contenido de protesta donde la inmovilidad, la locura, la carencia de salud eran las manifestaciones del encierro social e intelectual a la que la sociedad sometía a las mujeres burguesas.⁸

En este sentido, el ángel del hogar, la feminidad hegemónica por excelencia del imaginario cultural burgués decimonónico, la pareja deseada por el *self-made-man*, es lo opuesto a su contraparte sociosexual. La 'angelización' de la esposa, como de la joven frágil soltera, a través de su pasividad y carencia de contacto con las dinámicas sociales del momento, es una descorporalización que inhabilitaba a las mujeres de su grupo social para 'el progreso,' para la participación en la cambiante sociedad moderna.⁹ Su idealidad sociosexual, y su ética (valores femeninos), sustentada en la tradición familiar de empatía y la entrega al otro, no en las leyes civiles, las tornaba incapaces de participar en la modernidad. Pues como Hegel argumentó a través de su lectura política de la *Antígona* de Sófocles:

Antígona es la obra de arte más sublime y más acertada de todos los tiempos. Todo es consecuente en esta tragedia. La ley pública del Estado, de un lado, y el íntimo amor familiar, así como el deber para con el hermano, de otro, se enfrentan entre sí conflictivamente: el interés de familia es el *pathos* de la mujer, Antígona. El bienestar de la comunidad es el *pathos* de Creonte, el hombre. (*Principios de la filosofía del derecho* 166)

Ya en Hegel se inicia la consolidación pseudocientífica de la incapacidad de las mujeres para la esfera pública y para las formas de estudio y producción creativa con que se definió la modernidad desde las hegemonías sociales:

Las *mujeres* pueden muy bien ser cultas, pero no están

hechas para las Ciencias más elevadas, para la Filosofía y para ciertas producciones del Arte que exigen un universal. Pueden tener ocurrencias, gusto y gracia, pero no poseen lo ideal. [...] El Estado correría peligro si hubiera mujeres a la cabeza del gobierno, porque no actúan según las exigencias de la universalidad, sino siguiendo inclinaciones y opiniones contingentes. La educación de las mujeres acontece, sin que sepamos cómo, precisamente a través de la atmósfera de la representación, más por medio de la vida que por la adquisición de conocimientos, mientras que el hombre sólo alcanza su posición por el progreso del pensamiento y por medio de muchos esfuerzos técnicos. (*Principios de la filosofía del derecho* 213)

De ahí que años más tarde, cuando surja la posibilidad de constituir un discurso sobre las mujeres modernas, algunas escritoras del periodo de entre siglos las inscriban en un imaginario urbano, lleno de movimiento, sin ataduras familiares, donde son ellas las que elaboran una identidad para sí mismas e intentan individualizarse del genérico mujeres, como es el caso de la protagonista de *La rosa muerta*. Se trata en estos casos de distanciarse de las feminidades normativas, si bien, el escapar del discurso de poder genérico a nivel individual, no impide, como muestran las ideologías textuales de estas narrativas, que las sociedades a las que pertenecen las reinscriban nuevamente en discursos de feminidad generales y genéricos, cuya función es negar la capacidad de individualización de las mujeres.

El discurso de la bella muerta, en ciertos sentidos, representa la cúspide de los procesos de apropiación simbólica de 'lo mujer.' El proceso de convalecencia conlleva una específica representación visual de inmovilidad, pasividad, delgadez, desfallecimiento, silencio y desaparición.¹⁰ El texto que por excelencia representa esta tradición en nuestras culturas es *María* (1867) de Jorge Isaacs. Sin embargo, es importante resaltar, que en el ámbito de las literaturas americanas, la obra de Isaacs es una excepción. En nuestros romanticismos, los escritores no privilegiaron el discurso de la enfermedad paralizadora de las mujeres. Una de las razones para esta desviación a la norma eurocentrista se debe a que los proyectos literarios estaban intrínsecamente enlazados con los ideales de formación de nación. Así, si el compromiso de la literatura se entiende desde dónde pensar, qué historias contar y cómo contarlas se hace evidente que el discurso de la bella muerta, de la mujer frágil, no tenía cabida en los contextos latinoamericanos en este momento histórico. Las jóvenes naciones americanas necesitaban discursos que ayudaran a imaginar de forma activa y positiva la nación deseada. Es por ello que los escritores del extenso periodo romántico latinoamericano, en su gran mayoría, no quieren ni reconocen como fundacionales las feminidades frágiles, moribundas o muertas.¹¹ Con todo, las escritoras latinoamericanas, en este mismo momento histórico, sí adoptan

y adaptan las metáforas de invalidez, enfermedad y muerte con una clara ideología contra-discursiva.¹² Las transgresiones que los textos de estas novelistas llevan a cabo deben entenderse en su contexto histórico particular, ya que las resistencias a los discursos dominantes sobre las feminidades que estas escritoras elaboran detentan unos claros valores de clase, sexo-género y de raza (*Plotting Women* xxi).

Por el contrario, en el periodo de entre siglos hispanoamericano la presencia de bellas muertas inunda la producción artística y literaria.¹³ Las formas en que se inscribe el complejo discurso de la bella muerta en el periodo de entre siglos son, entre otras, la niña virgen muerta,¹⁴ la hermana modernista,¹⁵ las múltiples variantes de ofelias que aparecen en este periodo de entre siglos,¹⁶ los casos de masculinidades perturbadas que asesinan a mujeres porque para ellos encarnan todo el mal y quedan aterrados a la vez que fascinados por la visión de la mujer muerta que deviene, paradójicamente, una bella muerta,¹⁷ la seducción que se muestra en la visualización de mujeres convalecientes,¹⁸ pero sobre todo, llama la atención la atracción que los protagonistas masculinos de las obras de los escritores tienen por ver y experimentar la muerte de una mujer bella.¹⁹ En estas fantasías se mezcla la violencia con las ansias de poder para someter a la mujer a la voluntad masculina y se solidifica la ideología genérica de la invalidez física y la incapacidad intelectual.²⁰

En *La rosa muerta*, Aurora Cáceres revisa de forma contradiscursiva los imaginarios de la bella muerta del entre siglos, rechazando, de forma oblicua, este discurso sobre la feminidad. Si bien este rechazo lo lleva a cabo adscribiéndose a otras formas de simbolización femenina pertenecientes a la tradición patriarcal.²¹ En esta novela, Laura, una joven y bella viuda española disfruta de su independencia económica y emocional, llevando una superficial y activa vida social, rodeada de comodidades y de lujos en París. En este momento de plenitud vital, en que ha conseguido dominar sus tendencias sentimentales en aras de adquirir una libertad individual, en la que lleva una existencia en que su única preocupación es mantener y lucir la belleza de su cuerpo, le diagnostican fibromas quísticos. Este diagnóstico transforma la anterior pasividad en un constante movimiento. Así, se va a Berlín para ser tratada por ginecólogos berlineses, pues no quiere que su círculo social sepa que está enferma. El horror de la enfermedad para Laura no está en la potencial muerte que esta pueda causarle, sino en los efectos de fealdad que se mostrarán en su cuerpo. Finalmente recurre a un ginecólogo en París, Leopoldo Castel. Ambos se enamoran y se convierten en amantes. La actividad sexual de Laura, que ella conscientemente propicia a pesar de que sabe que le va a causar su muerte, es presentada, en la ideología dominante del texto, como una experiencia liberadora, no solo sexual, sino individual. La novela se cierra con la desesperación de Leopoldo Castel que, por primera vez en su vida, le es imposible sobreponer su pasión médica a la desesperación que siente ante la muerte de Laura y con la inserción de Laura en el discurso de la bella muerta por parte de otro de los

personajes, el doctor Barrios, que es de donde procede el título de la novela.

A pesar de la escasez de trabajos críticos que hay sobre esta novela, las interpretaciones que se han propuesto son diversas. Nancy LaGreca, en "Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Carrillo's *Del amor, del dolor y del vicio* and Aurora Cáceres's *La rosa muerta*," analiza las representaciones del cuerpo, la enfermedad y el deseo sexual de Laura como los puntos nodales desde donde se critican los discursos misóginos producidos por la medicina y por las representaciones artísticas del periodo, a la vez que propone que esta novela desarrolla nuevas nociones de género y sexualidad que se conceptualizan como estrategias de adquisición de poder femenino. Por su parte, Ward, en "Los posibles caminos de Nietzsche," propone que el énfasis en el lujo y en lo bello configuran uno de los ejes discursivos de la novela ya que, a través del lujo, se 'puede superar el fin de la existencia terrenal y preservar el estado de belleza mientras que la muerte inicia un estado de descomposición' (505). Para este crítico, Laura encarna una forma femenina, y en mi opinión feminista también, de voluntarismo nietzschiano. Es más, según este crítico, en su estudio introductorio a la novela,²² si la moda le ayuda a Laura a sentirse bella y viva, la enfermedad se convierte en un camino de autoconocimiento (xviii). Por su parte, Rebecca Manson, en "Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *la rosa muerta* de Aurora Cáceres," plantea que el culto que Laura hace de su cuerpo, convirtiéndolo en su creación artística, responde a la internalización por parte de la protagonista de los valores masculinos del momento respecto a las feminidades deseadas. Por ello, Manson considera que Laura es víctima de las normas que el patriarcado del momento impone a las mujeres de su grupo social.

Teniendo en cuenta las propuestas críticas mencionadas, planteo, inicialmente, que el recorrido vital de Laura es el propio de tantos personajes modernistas masculinos. Si bien, Cáceres adapta, estratégicamente, todos aquellos componentes del discurso modernista masculino a las normas y posibilidades de una mujer de la alta burguesía cosmopolita hispana parisina. En este sentido, las propuestas de Ward, respecto a Laura, confluyen con la búsqueda y las crisis espirituales de tantos personajes modernistas en su vertiente nihilista activa.²³ A su vez, los planteamientos que expone LaGreca estudian, implícitamente, la necesidad de Laura de alejarse de la sociedad en la persecución de crear y mantener una libertad propia en espacios privados creados y sostenidos por ella misma.²⁴ Por otro lado, Manson hace evidente las contradicciones inherentes a los protagonistas modernistas en tanto que a la vez que rechazan la sociedad burguesa, se sustentan y se inscriben en los discursos y mundos que esta hizo posible. Por mi parte, me parece importante explorar la transformación vital que Laura experimenta en relación con la desarticulación del discurso de la bella muerta y enlazarlo con las propuestas feministas que se desprenden de dicho proceso de desarticulación.

Cáceres crea en Laura un personaje modernista, como

he dicho anteriormente, en donde adapta los procesos de los personajes modernistas masculinos a las posibilidades femeninas del momento. Así, si se entretajan las actitudes sociogenéricas de la Laura sana con ciertos posicionamientos ideológicos del dandismo finisecular, se pone al descubierto las estrategias de subversión genérica que Cáceres diseña en esta novela. En la medida en que Laura, como el dandy que estudia Felsky, se entrega a la producción de un yo 'as an aesthetic artifact' que encarna el último grito de la moda,²⁵ a la vez que siente por su cuerpo de mujer placer y orgullo,²⁶ también se sitúa en un paradigma de feminidad antiburguesa que rechaza la domesticidad, el matrimonio, no busca la maternidad y niega el principio femenino burgués de vivir en función de la entrega a otros.²⁷ La siguiente cita ilustra la creación de lo que denomino el dandy que de sí misma ha hecho Laura:

Frívola con arte y graciosa cual una muñeca, sin sensibilidad, su existencia entera la consagraba a mantener el prestigio de estar de moda, deslumbrando por su gusto artístico y exótico de sus vestidos. Si algunas veces despertaba pasiones, correspondía con sonrisas, con miradas, y desde el momento en que un hombre principiaba a requebrarla con tenacidad y creía ver en él un amoroso apasionado, se apoderaba de su espíritu tal disgusto, que cortaba con él toda amistad. (7)

Ahora bien, la enfermedad, propulsora de la crisis existencial de Laura, hace que se aisle de su medio social. Los espacios de salones, reuniones sociales y fiestas desaparecen y se sustituyen por las consultas médicas. Es en estos espacios donde Cáceres, a través de la doble mirada de la protagonista y la voz narrativa, principia el contra-discurso de la bella muerta. Ya que en su nuevo estado social de enferma, Laura confronta y nos hace confrontar, como buena modernista, la fealdad física que provocan ciertas enfermedades como la suya y los espacios médico-sociales que se le asignan. Por lo tanto, indirectamente, denuncia las narrativas esteticistas sobre mujeres enfermas modernistas masculinas, a la vez que desautoriza el aura científica de la medicina.²⁸

En tanto que dandy, Laura somete a las demás enfermas a una crítica distanciada, irónica, que no tan solo no la hace empatizar con ellas, sino que las convierte en una masa anódina, grotesca, despreciable (11). Su mirada estética modernista crea imágenes grotescas donde una mujer extremadamente delgada con el vientre deforme se convierte en 'la heroína de la fealdad doliente' (12). Esa misma mirada, que a la vez que utiliza parodia las estrategias del discurso modernista, desacraliza los espacios de la ciencia médica al convertirlos en un 'cuadro de depravación estética' (12), donde la tan alabada asepsia y limpieza se anulan al resaltar el aspecto repugnante y moralmente degradado de estos espacios conceptualizados por distintos discursos dominantes como templos de la modernidad (17-18). La posición-espacio en que la sociedad médica la obliga a insertarse como mujer enferma

es para la Laura-Venus una experiencia que mancilla su hermosura, su cuerpo-arte y su inteligencia (8). Su desnudez, ante unos ojos que no la saben apreciar, como el arte que no es reconocido, es para ella una experiencia de dolor ético, a la vez que de vergüenza pudorosa (15). Es decir, en la experiencia de Laura en las clínicas berlinesas se combina la reacción, en tanto que modernista, ante la fealdad producida por una concepción utilitarista de la vida, su dolor ético ante la falta de reconocimiento a la belleza, y su feminidad tradicional, pudor al tener que mostrarse desnuda ante un hombre, pues solo la había visto desnuda su difunto marido. Por ello, la ausencia de admiración a su belleza corporal, del que es objeto en las clínicas berlinesas, provoca en ella la misma reacción que los artistas expresaban ante la falta de reconocimiento por parte de la hegemonía burguesa de su producción artística: el rechazo, la rebeldía ante las imposiciones externas y el aislamiento social. Desde este momento, Laura deviene un cuerpo insumiso, tanto a las reglas que le impone la medicina (LaGreca 623) y a las inscripciones artísticas de mujeres enfermas como a los valores morales con que ha sido educada, pues, como afirma Isabel Clúa Gines, en "La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo," la enfermedad dota al enfermo de la capacidad de deshacerse y liberarse de los convencionalismos tradicionales (40).

Frente a los discursos del entre siglos donde las feminidades se encierran en los polos opuestos que representan la bella muerta o la mujer carnal, Laura se inscribe a sí misma como Venus (4). Su apropiación de esta figura de feminidad también queda alterada, pues, frente a la inmovilidad estatuaría de las venus, siempre expuestas a la mirada de los otros, Laura es una venus en constante movimiento y actividad, agente creador del discurso sobre su cuerpo que busca miradas que le confirmen su voluntad de ser. Esta exaltación del cuerpo femenino es excepcional por su rareza en los textos hegemónicos de este periodo. A tal efecto, cabe destacar, paradójicamente, que en la novela no se describe el cuerpo de Laura nunca concretamente. Con ello, Cáceres consigue que sea el público lector quien escoja el ideal de belleza que Laura representa y de este modo no se pueda enmarcar a Laura en un modelo de cuerpo de mujer determinado. Para conseguir este efecto, Cáceres trabaja no con la descripción realista sino con las impresiones que el cuerpo de Laura produce y le producen a ella misma.

Tras las decepcionantes y amargas vivencias en las consultas berlinesas, Laura decide volver a París para ser atendida por el doctor Leopoldo Castel.²⁹ Desde este momento, la novela desarrolla el periplo espiritual de estos dos personajes, en que Laura lucha por distanciarse de la inscripción que la ciencia médica ha hecho de ella, una mujer enferma, y de la imagen que el mundo artístico inconscientemente le proyecta, la de una bella muerta. La enfermedad le ha proporcionado una conciencia especial del ser y de la existencia y Laura se sumerge en lo que Jean Paul Sartre denomina el mundo mágico en tanto que experiencia amorosa.³⁰ Este mismo mundo mágico sartiano funge como la torre de marfil en la que Laura se aísla de la sociedad.

La visualidad de la voz narrativa y la de Laura, como en tantas instancias de la novela, se entrecruzan para ofrecer una imagen de Castel anclada en una masculinidad disidente, donde su aspecto varonil se entrelaza con una piedad maternal (22).³² A su vez, Castel es fragmentado eróticamente, a la manera que los escritores modernistas-naturalistas hacían con las mujeres, al centrar la visión en las manos 'calientes y vigorosas en las que más bien existía la caricia voluptuosa, que no la aspereza del cirujano' (23). Este es el momento del despertar al deseo sexual de Laura, de la apuesta por un nihilismo vitalista, por ese 'yo quiero' nietzscheano que analiza Ward ("Introducción" xviii). La voz narrativa explícitamente expone la estimulación erótica de Laura, como puede comprobarse por la siguiente cita:

Laura olvidó por un momento al facultativo, absorta por el hombre que tenía delante, solícito y grave. Sintió que la sangre circulaba por sus venas aceleradamente; un calor febril invadió su cuerpo. Perlas de agua brotaron de su frente. [...] respiraba con dificultad denunciando la angustia amorosa no satisfecha. (23)

Al mismo tiempo, la voz narrativa describe la atracción sexual que siente Castel por Laura. En todo caso, lo importante es por qué él siente esta atracción sexual ya que es un deseo que enmarca a Laura no en la morbidez erótica que despierta el cuerpo enfermo femenino sino en una belleza sublime que 'más que enferma, parecía una ofrenda de los Dioses, en un lecho de amor' (23). El deseo de vida de Laura encuentra en la inscripción que Castel hace de su cuerpo lo que ella está buscando, una mirada que la aleje de la enfermedad médica y del discurso artístico de la bella muerta. Es decir, ella utiliza a Castel como los personajes masculinos modernistas utilizan a las feminidades ideales que crean, como alguien que le devuelve la imagen que de sí misma quiere. Castel es el espejo en que Laura quiere verse, quien posibilita una ruptura estética con las narrativas de virtud y resignación en que sociedad y arte encierran a las bellas mujeres enfermas.³² De este modo, la enfermedad para Laura es tanto un despertar a la sexualidad,³³ entendida esta como un deseo de voluntad de vivir, como la circunstancia que la libera de sus tabús sociales,³⁴ y que le permite instalarse en el mundo de las sensaciones. Estos procesos que Laura experimenta son, en versión femenina, las mismas etapas que constituyen las trayectorias vitales de muchos de los personajes modernistas masculinos.³⁵

Cáceres recurre a una serie conceptual para simbolizar la crisis espiritual de Laura, ahora en busca 'de pasión que consume, de alegría que enloquece, de olvido que idoliza y de abandono que mata' (32). La protagonista se aboca a ese sensualismo que tanto detestaba (38) para entregarse a una pasión fuera 'de toda reflexión, de todo temor, de todo el disgusto' (48). Es desde esta afirmación que es posible entender el abandono de las regulaciones sociogenéricas por parte de Laura y de la creación de ese mundo propio que la

protege de la realidad, pues como explica Meyer-Minneman, en "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': Puntos de contacto y diferencias,": 'La oposición entre el sistema de valores que proclama el protagonista de la novela modernista y su medio ambiente, tiene por consecuencia el intento de crear un mundo autónomo particular, en el cual no puede inferir la abominable realidad' (253).

Las relaciones sexuales entre Laura y Castel se concretizan una vez él ha dado por concluida la curación parcial de Laura. Castel, en un principio, se niega a convertirse en el amante de Laura porque sabe que la actividad sexual puede agravar su enfermedad y causarle la muerte. Sin embargo, como va a suceder de aquí en adelante, la pasión amorosa va a dominar a la pasión médica, como en Laura hace que supere la educación femenina recibida olvidando 'todas sus creencias, todos sus prejuicios, todos sus temores' (53). Laura es consciente que su enfermedad es antitética con el discurso de la bella muerta puesto que ha visto las terroríficas deformaciones que esta produce en las clínicas berlinesas (59). Así, siempre con una fuerte voluntad de mantener la imagen que de sí misma quiere y fiel a su ética artística, en el momento en que sufre una gran hemorragia, decide irse a Berlín, sin avisar a nadie.³⁶

Es imprescindible enfatizar la brillantez con que Cáceres construye los imaginarios sociosexuales de esta novela que desestabilizan el discurso de la bella muerta. Tras el momento en que leemos-presenciamos la hemorragia que Laura sufre, la voz narrativa, focalizada en Castel, nos muestra cómo este ha empezado a insertarla en el discurso de la bella muerta pues ya no era para él 'la mujer inquietante de fuerza tentadora, cuyos negros ojos parecían devorarse en su propia llama; sino algo como una aparición sobrehumana, una mistificación de leyenda, una heroína de Hoffman' (64).³⁷ Ahora bien, a esta imagen creada por Castel, Laura impone su deseo, su voluntad de cómo quiere ser recordada, inscrita e irónicamente, individualizada.

En una carta que ella le escribe desde una clínica berlinesa, le dice que quiere que la recuerde como esa 'mujer misteriosa del Bóforo, con cabellera de alga y ojos de noche oriental' (66). Sin embargo, a esta imagen-discurso hegemónico de simbolización femenina que Castel le había proyectado y que ella parece aceptar, Laura superpone otra, más vitalmente activa, la del cuadro que se hizo hacer de ella desnuda como regalo para Castel tras su muerte, que es 'la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo, asegura el artista' (66). Es decir, la voluntad de cómo quiere ser recordada Laura se hace evidente con este cuadro-testamento en que expresa una forma de últimas voluntades. La fuerza del cuadro actúa no por descripción sino por la interpretación que Laura hace de él: es la representación de su vitalismo. En este sentido, la protagonista, gran conocedora de la pintura del momento, interpreta su cuadro metafóricamente, pues, como expone Luis Antonio de Villena, en *Máscaras y formas del fin de siglo*, los retratos del periodo no mostraban rasgos sino almas (88). De este modo, el retrato deviene un autoretrato, el lugar de enunciación, y la carta su

capacidad de enunciar, de interpretar el significado simbólico de su (auto) retrato.

Sin embargo, Cáceres, no cierra el texto con la voz de Laura. En un giro de sutil crítica feminista, la historia de Laura tal como ella quiere contarla, desaparece tras la doble inscripción que de ella hace el doctor Barrios como bella muerta. Este personaje normaliza a Laura, primero, por medio del discurso modernista parnasiano de la bella muerta, como puede verse en la siguiente cita:

La muerte le quitó la vida, pero no la hermosura. ¡Qué bella estaba! Parecía una estatua de Carrara. Escultores acudieron a moldear su perfil griego, sus manos y sus pies, y un pintor la ha presentado entre tules blancos y lirios como una virgen celeste. Conservó su sonrisa irónica y desdeñosa que parecía decir contrastando con la palidez de su rostro: pertenezco a lo azul, a lo intangible, ¡He dejado el carnaval de la vida! (68).

Para este hombre, símbolo de la ideología masculina modernista del periodo que participa de los discursos sobre la feminidad con el poder que le otorga su posición social y profesional, Laura es una bella muerta, peor aún, pues en una segunda domesticación, le quita todo el atractivo de divina obra de arte para convertirla, dentro de un imaginario modernista romántico, en una 'una rosa muerta' (70), que contrapone a la hija de Castel que queda simbolizada, y reducida, en un capullo de rosa 'florecente de juventud, de alegría y de hermosura' (70).

Llegados a este punto, cabe preguntarse cuál es el significado ideológico que tiene el personaje de Barrios en este texto. Teniendo en cuenta que en la novela se confrontan la inscripción que Laura hace de sí misma y la que hace de ella Barrios, y que la primera funciona como resistencia a los discursos normativos sobre la bella muerta que encarna Barrios, se puede afirmar que, por medio de Barrios, Cáceres denuncia el discurso de la bella muerta como producto de una visión de mundo modernista masculina, tanto en su vertiente preciosista como en la variante que era ya cliché en el momento de la escritura de la novela de equiparar a mujeres con flores. Por ello, en esta parte final del texto, se pone al descubierto el hecho de que estos procesos de simbolización niegan y eliminan las voces individuales de las mujeres. De ahí que en la novela, el uso que Barrios hace de los discursos normativos de la bella muerta se plasme como estereotipado, fuera de lugar e incluso falso, pues Laura, en su carta, específicamente describe la destrucción física que le ha causado la enfermedad. A través de los discursos que produce Barrios sobre Laura se percibe que la producción de 'verdad' de Barrios no se refiere tanto a Laura como a sí mismo, a

su visión sociosexual. La inscripción que Barrios hace de Laura es un cliché pero esto no revierte sobre ella sino sobre él en la lectura de esta novela que propongo. Es decir, es Barrios quien deviene un estereotipo debido a la hueca reproducción de discursos sobre la bella muerta que impone sobre Laura, puesto que el público lector conoce, por medio de la producción de verdad desde la perspectiva de Laura, el deterioro físico de esta y los extremos dolores que ha sufrido que nada tienen que ver con la imagen beatificada que produce Barrios sobre ella. Ahora bien, Cáceres muestra el poder social creador de realidad de Barrios que se representa en el hecho de que es su visión y su imagen de Laura las que dan título a la novela. El uso de esta técnica palipcectica hace posible, para el público lector que comparte las visiones de mundo feministas que Cáceres inserta, poner en evidencia el poder de verdad que tienen discursos-sujetos como Barrios que son capaces de hacer desaparecer tanto la inscripción que de sí mismas han hecho mujeres como Laura como la propia realidad del padecimiento físico.

El análisis que he propuesto de *La rosa muerta* hace posible conceptualizar el título de la novela como una ironía estratégica en la que se muestra el silenciamiento de Laura y el poder disciplinario del discurso de la bella muerta. Esta novela, en su proyecto contradiscursivo sobre la bella muerta, forma parte de una genealogía de textos de autoría femenina que ayudan 'a edificar progresivamente un saber estratégico' (*Diálogo* 101) que vehicula ciertas resistencias hacia los discursos culturales que hacen de las mujeres objetos y anulan sus intentos de individualización.

Cáceres crea un texto que, a pesar de que claramente participa de una ideología feminista que acepta parte de los preceptos patriarcales del momento sobre las feminidades de cierta clase social hispanoamericana cosmopolita, deviene una narrativa que permite 'forzar la red institucional' de conocimientos, ya que nos muestra quién dice qué sobre quién, por qué lo dice y cuáles son los efectos de conjunto (*Diálogo* 32). Así, al poner al descubierto algunos de los mecanismos con que se crea el régimen discursivo de la bella muerta, Cáceres participa de las luchas feministas por liberar a las mujeres de esta clase social de los discursos culturales imperantes sobre ellas, a la vez que muestra la dificultad de liberarse de estos discursos de poder-verdad para sujetos como Laura. A pesar de estas contradicciones, o tal vez gracias a ellas, Cáceres, en *La rosa muerta*, pone de manifiesto la importancia de las políticas de nombrar, de inscribir y, con ello, denuncia desde el interior del texto y desde el título de su novela, esa política que nombra e inscribe las feminidades deseadas desde los discursos masculinos, a la vez que, desde mi presente analítico, pone en evidencia cuán difícil era y sigue siendo esa tarea.

E N D N O T E S :

¹ Foucault subraya que su interés se centra en los discursos que producen realidad. La ideología no le interesa porque se ha utilizado para ver lo falso, la economía de la no-verdad: 'Mi problema es la política de la verdad' (*Un diálogo sobre el poder* 166).

² Por genealogía entiende 'una forma de historia que dé cuenta de la construcción de saberes, discursos, dominios de objetos, etc, sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente al campo de los sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la historia' (*Un diálogo sobre el poder* 146-147).

³ *Society Must Be Defended* (6-8).

⁴ Es en el periodo de entre siglos decimonónico en que el discurso de la bella muerta aparece con fuerza en la producción literaria hegemónica del momento.

⁵ Parte de este corpus de textos de entre siglos, con el que diálogo implícitamente para mostrar las resistencias y los conocimientos subyugados que se presentan, incluye "A Buenos Aires" y "El velo de la Purísima" de Adela Zamudio, *Stella* (1905) de Emma de la Barra, *Jirón de mundo* (1918) de María Enriqueta Camarillo y Roa, *Los incurables* (1905) de Virginia Gil de Hermoso, *El Conspirador (Autobiografía de un hombre público). Novela político-social* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera, "Miserias ocultas," (1918), de Inés Echeverría. Respecto al periodo anterior, tengo en consideración las distintas aproximaciones a la enfermedad en mujeres que se plantean en novelas como *Dolores* (1852) y *Espatolino* (1858) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La familia del Comendador* (1860) de Juana Paula Manso, *Alberto el jugador. Novela que parece historia* (1860) de Rosario Orrego, *Peregrinaciones de un alma triste* (1867) de Juana Manuela Gorriti, *El artista barquero o los cuatro cinco de junio* (1861) de Gómez de Avellaneda.

⁶ La contrapartida, desde una ideología patriarcal moderna, a la mujer etérea, al ángel, a la mujer frágil, a la mujer enferma va a ser las distintas versiones de mujer fatal y mujer carnal. En *Idols of Perversity*, Dijkstra desarrolla los procesos socioculturales que los discursos masculinos patriarcales elaboraron para convertir a las mujeres burguesas en símbolos de las feminidades deseadas o temidas por estos grupos de poder (6-9). Desde mi perspectiva, el conjunto histórico de representaciones y usos de las feminidades creadas debe considerarse un discurso en el sentido foucaultniano. Por ello, es necesario constituir e identificar los contra-discursos que se llevaron a cabo. Sin la construcción genealógica de discursos de resistencia, los patriarcados parecen y aparecen como todopoderosos y borran los actos de resistencia e insurrección que existieron.

⁷ Otros grupos sociales y raciales de mujeres experimentan la tendencia contraria. Si bien es importante señalar que, ya a finales del siglo XIX, los esfuerzos de los grupos dirigentes –estado, iglesia y burguesía– y de los hombres de la clase obrera por domesticar a las mujeres trabajadoras estaba presente en nuestras sociedades. Cáceres creó y participó de varias asociaciones cuyo fin era 'proteger' a la mujer trabajadora. Esta protección, irónicamente, pasó por retirarla del ámbito del trabajo asalariado convirtiéndola en 'ama de casa.' Así, en el momento en que las mujeres de clase alta y media luchaban por el derecho al trabajo profesional, las mujeres de las clases populares quedan seducidas por el proyecto disciplinar del ama de casa. Un excelente análisis de este proceso en el ámbito español

lo ofrece Mercedes Arbaiza en "Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España."

⁸ Sandra Gilbert and Susan Gubar, en *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and The Nineteenth-Century Imagination*, ofrecen una excelente elaboración de las funciones del doble código con el que debían escribir las escritoras. También son numerosos los ensayos que examinan las reapropiaciones que las escritoras hispanoamericanas hicieron de las feminidades hegemónicas y cómo las instrumentalizaron para subvertir las regulaciones de género. De especial interés en este aspecto son "Las tretas del débil," de Josefina Ludmer y *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina* de Francine Masiello.

⁹ Es interesante notar cómo con la modernidad el tiempo adquiere valores de género. De tal manera que puede hablarse de tiempo como concepto universal y masculino, y tiempo de mujeres, particular y alejado del tiempo propio de la modernidad. Para un desarrollo extenso de este fenómeno de la modernidad se puede consultar "Women's Time," de Julia Kristeva y *Gender of Modernity*, de Rita Felsky (39-45). En esta novela de Cáceres, el tiempo es distinto. Se diferencia tanto del tiempo hegemónico burgués masculino como del hegemónico burgués femenino, es el tiempo del romance. La novela en su tiempo objetivo se desarrolla a lo largo más o menos de dos años.

¹⁰ Fueron los prerrafaelitas ingleses, la hermandad prerrafaelita fue fundada en Londres en 1849 por William Holman Hunt, los que por medio de sus cuadros crearon el imaginario visual de la mujer frágil. Para este grupo de pintores la mujer frágil representa la pureza inmaculada, caracterizada por la bondad, la sumisión, la devoción y el espíritu de renuncia: es la redentora, la mujer ideal de aspecto angelical, representada habitualmente con una larga cabellera y talle esbelto, como un lirio.

¹¹ Estos discursos se oponían a los discursos hegemónicos sobre la feminidad que se defendían en este momento, cuya encarnación discursiva es la madre republicana o la mujer republicana con unos claros valores femeninos nacionales que también harán suyos muchas de las escritoras del periodo. Uno de los textos que en mi opinión más claramente elabora el discurso de la madre republicana es *Los misterios del Plata* (1842) de Juana Paula Manso.

¹² La función de los contra-discursos es desarticular las visiones creadas y consolidadas por las distintas élites hegemónicas que participan en el establecimiento de los discursos de conocimiento-verdad.

¹³ Jorge Luis Camacho, en "El cirujano y la enferma: las representaciones de la mujer en la literatura modernista," subraya que 'una y otra vez, la mujer fuerte e independiente era rechazada y tachada de varonil, para favorecer en su lugar, un ideal de belleza femenina más dócil' (357).

¹⁴ Analizada por Lily Litvak, en *Erotismo fin de siglo*.

¹⁵ Una variante de esta figura discursiva la tenemos en la Ana de *Lucía Jerez*, de José Martí, que también ofrece el discurso sobre la feminidad enferma contrapuesta al de la bella muerta: la feminidad peligrosa de la mujer híper activa y violenta que es Lucía.

¹⁶ Un ejemplo de esta variante es la Helena de *De sobremesa* de Asunción Silva.

¹⁷ “Un asesinato” de Ciro Cevallos.

¹⁸ “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga.

¹⁹ *La raza de Caín* de Carlos Reyles, “Ideal” de Clemente Palma.

²⁰ Las enfermedades, como las muertes, en la producción literaria del periodo modernista, tienen claros rasgos de género, clase y raza. Así las enfermedades y las muertes de los personajes masculinos que encarnan los imaginarios disidentes de la cosmovisión burguesa se relacionan con una híper sensibilidad intelectual. Como propone Gabriela Nouzeille, en “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad,” el cuerpo enfermo masculino del personaje que encarna la masculinidad que se quiere inscribir y privilegiar ‘devino en el objeto hegemónico de reflexión’ (151). Es más, las múltiples neurosis, en que se inscriben tanto hombres reales como personajes, se convirtieron en una ‘forma de prestigio y de inscripción social en lo público’ (153). A diferencia de lo que sucede con las mujeres enfermas, sean o no parte del discurso de la bella muerta, el enfermo ‘hace valer su derecho a pensar su propia enfermedad desde una perspectiva que cuestionadora, dubitativa, que se liga, indefectiblemente al trabajo intelectual y/o artístico’ (164).

²¹ Katya Araújo pone de relieve la implicación de Cáceres con los movimientos de mujeres de tipo feminista dentro de un marco burgués y católico (193-99). Araújo ofrece algunas de las coordenadas históricas de este feminismo burgués católico en el Perú: la excomunión de Clorinda Matto de Turner, una sociedad de posguerra traumatizada por el fantasma de la decadencia social y la búsqueda de una feminidad y masculinidad que responda a proyectos de ideología familiar burguesa (201).

²² Edición de *La rosa muerta* de Stockcero. Esta es la edición que utilizo.

²³ *El Modernismo* de Lily Litvak (12).

²⁴ A tal propósito, Meyer-Minneman, en “La novela modernista en Hispanoamérica,” aclara que ‘en los planteamientos que hace la novela modernista en Hispanoamérica llama la atención el conflicto reiterado entre el estado psíquico y la sensibilidad de un protagonista con su realidad circundante. En no pocas ocasiones dicho conflicto se expresa a través de la creación de anti-mundos más o menos confrontados narrativamente, cuya función es servir de refugio’ (165). En este sentido, LaGreca examina la subversión de las reglas de género que Cáceres lleva a cabo al dotar a Laura de deseo y placer sexual como medios de liberación individual. Como bien subraya LaGreca, a diferencia de la mayoría de los textos masculinos, en esta novela la sexualidad forma parte de los mecanismos de adquisición de poder individual y se distancia de los discursos de género propios del decadentismo.

²⁵ Noël Valis analiza, en el marco del entre siglos, como moda y arte se funden y llegan a identificarse con lo femenino (104). Si bien, la forma en que el dandy utiliza la moda se contrapone a cómo lo hacen las mujeres como expone Felsky en “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde. Huysmans and Sacher-Masoch” (1098). Sin embargo hay que tener en cuenta que Cáceres no hace de Laura una mujer perversa que, según Felsky, sería la contraparte femenina del dandy (*The Gender of Modernity* (176-201).

²⁶ Desde distintas perspectivas críticas, LaGreca, Ward y Manson, formulan la importancia y prominencia que el cuerpo de Laura tiene en esta novela. Cáceres crea un extraordinario equilibrio entre la mujer artificial, siempre envuelta en pieles, tules y sedas, y la mujer desnuda, espléndida en sus formas que la ropa lo único que hace es resaltarlas no esconderlas.

Es más, al final de la novela, Laura se immortaliza como una Venus desnuda.

²⁷ El dandy rechaza los valores de la masculinidad burguesa, como indica Felsky en “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde. Huysmans and Sacher-Masoch” (1099).

²⁸ Cáceres, a través de la mirada y de las experiencias sociales de Laura con los mundos de las consultas ginecológicas desarticula tanto los discursos propuestos por modernistas como naturalistas respecto a la medicina.

²⁹ Las constantes miradas desde distintas visualidades sobre Laura y desde Laura crean múltiples contradicciones. Un ejemplo de ello lo tenemos precisamente al iniciarse la novela. En esta instancia, Laura es descrita por la voz narrativa en los siguientes términos: ‘Su blanco rostro, de tonalidad marmórea, tenía una azulada palidez lapidaria que realizaba grandes círculos violáceos, obscureciendo sus ojos rasgados y pardos. La mirada brillante y dominadora aparecía amortiguada por la expresión de una tristeza inmensa’ (1). Esta imagen de Laura que no aporta una valoración de belleza pero sí la enmarca en la enfermedad, se distancia radicalmente de cómo Laura se ve en el espejo de la consulta del doctor Castel: “Mirose en el espejo. [...] Sus facciones de belleza clásica, [...] La brillantez de los ojos, lejos de apagarse fulminaba, produciendo un encanto desconocido. Ocultaba su cuerpo con un amplio abrigo de nutria que la cubría hasta los pies, y en un enorme manguito de la misma piel, escondió las manos de musmé’ (3).

³⁰ Manuel Cruz, en *Amo, luego existo*, analiza el concepto de amor sartiano (144).

³¹ LaGreca presenta los rasgos de virilidad de Castel interrelacionando la masculinidad burguesa hegemónica con características que la alteran como son su sensibilidad artística y sus instintos maternos. Esta crítica, además, subraya las estrategias con las que Cáceres desestabiliza la masculinidad científica hegemónica al relacionarlo con el imaginario afectivo del ángel del hogar (622).

³² Para esta parte del análisis, me baso en algunas de las propuestas que Jorge Luis Camacho expone en “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista” (353-356).

³³ Tomo estos planteamientos de “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea,” de Alicia Apuleo.

³⁴ Castel es un hombre casado con dos hijas. Si bien su matrimonio no es feliz, y él y su esposa llevan vidas distintas, no deja de llamar la atención, como apunta Ward, que a pesar del extremo catolicismo de Cáceres, en *La rosa muerta* no existe ninguna referencia a los valores sociogénicos católicos (viii). Un excelente estudio de las complejas contradicciones culturales que encapsula Cáceres como feminista católica de clase alta peruana es el libro de Kathya Araújo.

³⁵ *El Modernismo* de Lily Litvak (18).

³⁶ En esta instancia de la novela se hace patente la radical soledad de Laura y la conciencia que tiene de que su idilio-obra de arte-experiencia artística ha terminado.

³⁷ En la focalización de Castel, Cáceres aúna la mujer carnal y la bella muerta en secuencia temporal en un mismo personaje como estrategia de desarticular la rigidez de los arquetipos de feminidad hegemónicos. Castel, como Barrios, son portadores de las visiones de mundo masculinas en esta novela.

OBRAS CITADAS:

- Arbaiza, Mercedes. "Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España." En *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género* Ed. Mary Nash. Madrid: Alianza editorial, 2014. 129-158.
- Araújo, Kathya. *Dignos de su arte: sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert Verlag, 2009.
- Cáceres, Aurora. *La rosa Muerta*. Ed. Thomas Ward. Buenos Aires: Stockcero, 2007.
- _____. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- Camacho, Jorge Luis. "El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26 (2002): 351-360.
- Cruz, Manuel. *Amo, luego existo*. Barcelona: Espasa Libros, 2010.
- Clúa Ginés, Isabel. "La morbidez de los textos: Literatura y enfermedad en el fin de siglo." *Frenia* 9 (2009): 33-52.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siecle Culture*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Felsky, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wide, Huysmans and Sacher-Masoch." *PMLA* 106.5 (1991): 1094-1105.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquest Editores, 2008.
- _____. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- _____. *Society Must Be Defended Lectures at the Collège de France 1975-1976*. Ed. Mauro Bertani and Alessandro Fontana. Trad. David Macey. New York: Picador, 2003.
- Franco, Jean. *Ploting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press, 1984.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." *Signs* 7.1 (1981): 13-35.
- Hegel, W. Friedrich. *Principios de la filosofía del derecho*. Quinta Edición. Buenos Aires: Editorial Caridad, 1968.
- LaGreca, Nancy. "Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Gómez Carrillo's *Del dolor, del amor y del vicio* y Aurora Cáceres' *La rosa muerta*." *Hispania* 95.4 (2012): 617-628.
- Litvak, Lily. *Modernismo. El escritor y la crítica*. Segunda Edición. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch Editorial, 1979.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." En *La Sartén por el mango*. Ed. P.E. González. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán. 47-54
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- Mason, Rebecca. "Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres." *Hispanic Poetry Review* 9.2 (2012): 63-77.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': Puntos de contacto y diferencias." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23.2 (1984): 431-445.
- _____. "La novela modernista en Hispanoamérica." En *Aproximaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Ed. Hans-Otto Dill et al. Frankfurt: Vervuert, 1995. 159-170.
- Nouzeilles, Gabriela. "Narrar el cuerpo propio: retórica modernista de la enfermedad." *Revista de Investigaciones Literarias*. 5.9 (1997): 149-176.
- Puleo, Alicia. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Valis, Noël. "Figura femenina y escritura en la España finisecular." En ¿Qué es el modernismo? *Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 103-126.
- Ward, Thomas. "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2002): 489-515.
- _____. "Introducción." En *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. Buenos Aires: Stockcero, 2007. vii-xxiv.

No one asks where the moon comes from Nadie se pregunta de dónde viene la luna

Sonya Wohletz

This poem explores the metaphysical significance of the moon in human experience, particularly the feminine qualities that are frequently associated with lunar cycles. Moreover, it acknowledges the reciprocal relationship between feminine and masculine principles, as expressed through the vehicle of productive and reflective light. As a means of conveying the rhythms of reoccurring cycles, the poem returns to the central theme, "no one asks where the moon comes from," in the same fashion as a ritualistic canto, as if to encourage readers/listeners to partake in a collective, verbal expression that is healing and meditative in nature. The canto asks us to consider the moon as a metaphorical personality in our daily lives and in the larger operations of the cosmos, pulled, as we all are, by the principal of gravity, which echoes through the poem like a beating drum or a heartbeat. This poem was inspired by my research in Ecuador, which focuses on ritual and religious behavior and its relationship to the natural world.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

En el cielo convive con el padre,
El sol, con el imperio convive. Y
El imperio es un dorado vientre
Y en ese vientre, hay una luz.
Y por eso le llamamos Chamana,
A la luna que cuida al sol,
Que en su fragilidad
No nos hace llegar la luz,
Cuando amanezca la oscuridad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

La luna ya tiene sed, y toma su
Trago de luz quemada cuando el sol
Se ha ido a dormir.
Sentada sobre su trono
De montaña del horizonte.
Se sienta a relucir.
Toma la luz en loza quemada,
y la canta y la acaricia,
y la convierte a azogue,
corre pura, plácida y tranquila.
Se nos derrama la frescura,

por veinte y siete días nos baña,
Nacida en el vientre dorado,
Gozamos de la dulce fuente de
Luz platinada.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

La luz
corre por las venas de reinas
y niñas muertas. La
Luz renace como belleza de fertilidad,
Esa misma luz de las mares, el sabor
de la añoranza y el olor de la soledad
Viene embotellada en la mirada
De nuestra hermana, la sagrada orfandad.
En su compasión la luna nos brinda
El elixir ancestral, y nos guía
Por valles oscuros, secretos guardados
y los umbrales de nuestro mismo hogar.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
Pero se dirige por la gravedad.

Arriba se viene bailando, un baile
Lento y lleno de alegría,
Arriba se viene bailando,
Un baile hondo y lleno de llanto.

Nos baila y nos guía
 Nos baila y nos murmura,
 Porque ella es la primera Chamana,
 Y sus secretos están ocultos
 A plena vista, en las mareas,
 Y en los dolores de cada mes.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Transforma la luz y la brinda
 Con gracia y humildad.
 Nos da las enseñanzas ancianas
 ilumina el canto y las potencias,
 ritmo de tambores—de sombras y
 De las olas que son
 tormentas que percibimos
 y las alegrías que vivimos.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Ella nos comparte ese brillo
 y nos murmura
 Sus secretos, mientras durmamos
 Mientras andemos por las quebradas
 Y senderos ignotos, mientras
 Naveguemos las curvas
 de los propios sueños
 Que contienen la progenie nuestra bajo
 La penumbra de la imaginación.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Nadie se pregunta de dónde viene la luna
 Pero se dirige por la gravedad.

Y,
 A veces ella también se cansa, después
 De iluminar tanto, la luna está agotada--
 ¿acaso la hemos escuchado?
 En su baile se da otra vuelta, y
 La vemos retroceder, y
 se desaparece de par en par.
 Volverá—sí—volverá con el destino.
 Así que es de nosotros—y
 Nuestras voces la hemos de dar.

Animal político

Silvia Veloso

Silvia Veloso has published the books '*Sistema en caos y Máquina: la educación sentimental de la inteligencia artificial*' (2003) —finalist at Macedonio Palomino Award (México, 2007) and '*El minuto americano*' (2009). Some of her texts were selected for Braithwaite's compilation '*Gutiérrez*' (2005) and '*Pzrnk: Alejandra, nenhuma palavra bastará para nos curar*', essay and translation to Portuguese of several Pizarnik's poems were published by the Instituto Interdisciplinar de Leitura —Cátedra UNESCO de Leitura PUC, Rio de Janeiro (2014). In 2017, her book in progress '*Vamos a quemar la casa—Relato de los muros*' was exhibited in the form of visual installation at the XX Architecture Biennial (Valparaíso, Chile). This project combines literary creation with the research, selection and free translation of historical texts and excerpts related to the main walls and border barriers raised during the last four thousand years. Graduated in law, she has lived in Spain, Venezuela, United States, Argentina, Chile and Brazil and has written collaborations for several Latin American magazines.

Silvia Veloso ha publicado los libros '*Sistema en caos y Máquina: la educación sentimental de la inteligencia artificial*' (2003) —finalista del Premio Macedonio Palomino (México, 2007) y '*El minuto americano*' (2009). Algunos de sus textos aparecen en la compilación de inéditos de Andrés Braithwaite '*Gutiérrez*' (2005) y '*Pzrnk: Alejandra, nenhuma palavra bastará para nos curar*', ensayo y traducción al portugués de varios poemas de Alejandra Pizarnik, fue publicado en la revista del Instituto Interdisciplinar de Leitura —Cátedra UNESCO de Leitura PUC, Rio de Janeiro (2014). En 2017, su libro en progreso '*Vamos a quemar la casa—Relato de los muros*' fue exhibido en forma de instalación en la XX Bienal de Arquitectura (Valparaíso, Chile). Este proyecto combina creación literaria con una investigación, selección y traducción libre de textos y extractos relacionados con las principales barreras fronterizas y muros construidos a lo largo de los últimos cuatro mil años. Formada en derecho, ha vivido en España, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Brasil y Chile y ha escrito colaboraciones para varias revistas latinoamericanas.

I

Mal comido, mal follado, mal dormido.
¿Qué más puede pedir el poeta modelo?

En la Ciudad Estado, yo soy el Hombre Estado.

Amanecen días favorables a la neurosis y el adiestramiento ideológico:
El capitalismo es hijo del estreñimiento de Lutero.
Nosotros el último pedo de su mala digestión.
Bajaron al cristo de la cruz y en los maderos colgaron guirnaldas de salchichas.
Qué es peor.
El cristo o las salchichas.
Las madres o los hijos muertos.
Morir de pie o arrodillado.
El miedo o la culpa.
La mentira o la verdad.
Qué es peor.
Lo que perdimos lo que vimos o lo que todavía no es
para un discurso orgánico, de ideas hidropónicas
sin fertilizantes ni aditivos. Que diga de azul, azul.
La economía fluyendo
su económica belleza en equilibrio

el verso del poder vibrando en una línea de balance
breve,
como la última nota antes del silencio
el cuerpo perfecto del animal político.
Se fue, el lirismo está fuera de mí
está en el curso firme de la raya continua en el asfalto
la que entra y sale de esta ciudad que es todas las ciudades
con sus calles, sus muros y edificios
la idea de ciudad hecha ciudad
y sus gentes,
un proyecto de gentes bien pensado.

El terrorismo se hace de palabra, el resto son acciones
por cada muerto inocente levantaremos una pirámide
a cada lado del alambre
equilibrada sobre el filo del alambre
para que la suerte decida su futuro
porque no fuimos ni vinimos
tampoco iremos, sólo estamos
ese estar de las lenguas que se tienden a morir sobre almohadones blandos
rodeadas de bastardos y la última frase que quieren recordar.
La circunstancia es un hecho voluntario
el rincón de intimidad no negociable.
El miedo frunce, la culpa roe.

Antes,
sólo dependía de mi aburrimiento.

()

Todo se ha quedado quieto.

Entonces,
el resto viene de regalo y el azar golpea.

Los perros vuelven a ser lobos.
Mugan las vacas en la sombra.
Se aprietan los terneros.

Los hombres se guardan en sus cuevas.
Encienden fuego.

Los días se repiten.
El tiempo es terco.

Silencio.

Un poco más.

Es el viento.

El viento en los campos meciendo a los espantapájaros
volando sus sombreros, despeinándoles las greñas amarillas.
Velan los espantapájaros los campos dejándose comer los ojos por los cuervos,
pero sus brazos en cruz no bajan la guardia.

Por los campos van los segadores. Por los campos van los segadores segando los campos del
olvido. Y el sol sigue a la siega. Y regresa el sol y la siega sigue. Olvido hay para que siegue el
segador sus campos, para que olvide por qué siega los campos siguiendo al sol.

II

Las mujeres sensuales paren hembras.
Varones las más frías.
Hay tardes en las que se hacen hijos sin querer,
noches de calor malditas.
Hijos de puta por todas partes.

Me he cortado los brazos porque sí. Por soberbia.
Para ser bella y deforme.
No necesito cabeza, nada tiene que habitar. Excepto cólera.
Fuimos yeguas y lobas, hienas después
cuando el verde era real en los prados y las espigas terminaban en pan
y el puerto en viaje y el frío en invierno.
Hemos ido hasta donde llega la furia, hasta donde los barcos llegan
antes de regresar.
Toda la oscuridad del universo no puede con la luz de una humilde vela.
Qué simple el fuego. Y cuánto nos costó robarlo.

Así fue nuestra casa
cada hoja y los pájaros, el sonido atroz de los pájaros y el entendimiento hiperbóreo de las cosas.
Uno a uno en las grietas enterró la perra a sus cachorros.
Y en el derrumbe, fuimos animales mitológicos.

Con paciencia hemos construido nuestro iglú.
Tan confortable. Tan perfectamente gélido.
Pero todo por lo que trabajaste se desmorona.
Y no era más que una casa,
construirla
levantarla
mantenerla en pie.

Con paciencia levantamos esa fortaleza
 con ladrillos de paciencia hemos construido nuestra casa,
 la que decían las hojas, que no dicen nada sino hojas
 que el pasado aprieta, que el presente estrangula
 que el futuro hay que salir a buscarlo corriendo con zapatillas cómodas
 porque va rápido y está lejos, y no quieres que te salgan llagas en los pies.

Apagaré la vela y el universo volverá a su oscuridad.

III

Hay algo en comer carne.
 Algo conmovedor y brutal.
 Para la carne se afilaron entre dientes los colmillos,
 para tener amigos, hicimos perros a los lobos.

Una ventana tapiada no es una ventana y ninguna palabra bastará para sanarnos.
 Cuídate hermano, guárdate bien cuando las ciudades enciendan los ojos.

Abrieron los ojos y algo pasó.
 De los espantapájaros queda su cruz.
 Del agua la sed. De dios un dibujo.
 Venecia hundida en sus canales.
 India y Holanda sus floreros.
 La llanura americana abierta en cada espiga,
 quebrado el espinazo.
 Fue un alto en el camino, volver a caminar.
 Todos los malos pensamientos jugando al ajedrez
 contra la casa y la edad futura saliendo al paso del animal político.
 Año de Mil Trescientos Siete Años
 por la gracia de dios
 Año de Dos Mil y Un Años
 por la gracia de dios
 Año de Tres Mil Quinientos Cuarenta Años
 por la gracia de dios
 el amontonamiento de dios, el primer siglo
 el último minuto mojando pan en vino
 el activo de los sueños, la experiencia en el pasivo
 un jardín donde había una casa
 una casa donde había un jardín
 la simetría y su esquema moral ocupando sitio
 la ropa de los muertos colgada en los armarios
 la rutina cortando sus vestidos.
 Era de aquí y lo he sido
 admirando el anonimato perfecto de los árboles
 su igualdad aparente

esa forma de mirar el tiempo sin moverse de lugar.
Caer cuando el momento de caer llega.
Léeme despacio que tengo prisa.

()

Porque soy yo pero no soy yo quien ha escrito,
terminaré cuando acabe.
Eso le dijo a un papa un pintor.
Yo haré lo mismo.

Pantalla Plana

Catalina Mena Larraín

Catalina Mena es periodista, curadora y crítico de arte residente en Santiago de Chile. Ha publicado más de 250 textos de artes visuales en catálogos, libros y medios periodísticos de Chile, Latinoamérica y Estados Unidos. También publicó el libro de poesía *Siete A.M.*, en 1993, bajo editorial Nanker.

LA PANTALLA

Que la pantalla no sea el abismo. Que no sea la pantalla la camilla de los malditos. Que no proyecte la locura congénita, que no sea la plataforma de los vértigos. Que sea un noticiero vacío de noticias: apenas el rostro borroso de un locutor enmudecido. Todas las declaraciones que nadie ha hecho. Todas las historias que no vale la pena contar. Que se quede así plana. Que sea impúdica en su planicie. Que no engañe a nadie. Que se apague.

EL ENCUADRE

Visualizas el abrazo sudoroso de tus progenitores en el clímax de la copulación. El cuadro se disloca. Puede ser por el severo desenfoque que impide delimitar las anatomías: nadie es más vieja que una madre borrada sometiéndose al reality de tu engendramiento.

Te estremece la fantasía de revisar las huellas de semen sobre la litera, las manchas que perforaron tu historia, reprimiendo cualquier asomo del instinto. Del otro lado de la pantalla, crees volver a oír los gemidos ahogados de tu madre. Estado de excepción. Sabes que el llanto de tu madre fue el afrodisíaco de un vínculo torcido, que tu nacimiento bifurcó la trayectoria de los cuerpos y que así fuiste arrojada a la intemperie.

Esos cuerpos ahora se encogen progresivamente hasta que el embrollo de sábanas se transforma en una textura abstracta que cubre el formato por completo. En un momento, la imagen es un rectángulo rugoso en cuyos pliegues se ensayan todos los matices del blanco. Puedes imaginar la cama como un campo de batalla y adivinar la tiranía del blanco sucio: el cliché de la violación.

La toma se abre y deja ver la estructura precisa de la cama. Toque de queda. Durante diez segundos, calzados sobre banda sonora de Violeta Parra —“la vida me da recelo”— el catre se deja aparecer como el clásico mueble familiar donde madres e hijas se consagran cada tarde a la telenovela. Ficción culebrera.

No. La serpiente es el falo macho de tu padre biológico, cuya rigidez amenaza como un castigo. Falo y correa de cuero y reloj metálico y venas sobresaliendo en antebrazo castrense.

Ahora el zoom in es deliberado y tiñe todo el encuadre. Pero es sólo un grado más de carne, en la escala cromática que va del blanco sucio de la sábana a la terrosa piel de tu madre. Sobre este escenario puedes distinguir una finísima pelusa, una que otra gota de sudor, poros dilatados, arrugas sutiles, cicatrices ilegibles. Un paisaje que podría ser el tejido de tu bandera mental pero también y, con otra lente, la fotografía aérea del desierto de Atacama.

Registras los datos epidérmicos tal como te los presenta tu aparato visual: así, desagregados. No recompones. No logras armar el abrazo de dos cuerpos enteros. Los datos figuran obedientes a la razón y la fuerza de tu símbolo patrio. Pero lo que te conmueve —lo que produce ese temblor setentero en tu sistema circulatorio— no es la imagen, sino el olor. La emoción siempre es olfativa y te trae a la memoria el olor de esas flores blancas que bordeaban las veredas de los 80's, cuando de regreso de la escuela las ibas arrancando de sus tallos para chuparles el néctar. “El semen es como leche de flor y a mí no me gusta la leche”, pensaste veinte años después, en una plaza de Santiago poniente, mientras la dulce secreción te recorría la lengua. Entonces el blanco de la bandera fue como leche estancada.

Ahora planeas en cámara lenta sobre los senos de tu madre, el foco se detiene en el pezón y se desliza hacia la piel amoratada que lo rodea. Las caras tienden a desaparecer. Y los cuerpos, trozos de cuerpo, se fugan enloquecidos por este movimiento de energías perversas. Todo es centrífugo, como tu memoria.

Sin embargo, el blanco sucio compone estéticamente el argumento. Mientras los elementos se desenfocan, el camastro es la única realidad acotada. Estado de sitio. Parece que se tratara de tu propia cama, sobre la cual invocas figuras sólidas que flotan en el desagüe de tu corazón huacho.

Tiene que existir un lugar donde instalar el relato biográfico del amor.

Pero los rostros se obstinan en desaparecer a la chilena. Ni siquiera una imagen pirateada que pueda ilustrar la cara materna, ni una imagen que se ajuste vagamente.

Se ha cortado el hilo de tu tejido crónico.

De lejos te llega el cantito ligero del himno nacional, que se quiebra rítmicamente con el ladrido de los perros. Lloras biliar. Llanto de cáscara de naranja, llanto de cables eléctricos, llanto de grasa y colonia inglesa. La pantalla se oscurece y sobre ella desfilan pequeñas letras blancas.

Las luces se encienden y el público, aturdido, se retira de la sala.

EL GUIÓN

Iba corriendo por un prado de los 60, con toda una noche de hadas y euforia. Y me detiene mi madre con una gorra de policía. Y me amenaza con las penas del infierno.

LA ESPECTADORA

Y no te acuerdas qué día fue que comenzaste a disolverte. Cuándo fue que te hundiste en la amnesia de los datos. Te borraste. Y avanzaste sordomuda y paralela, pero cuidando, eso sí, que las flores no se pudrieran en el jarrón del living.

Y esta escena fílmica quedó suspendida en el mecánico palabreo que desde la pantalla intentaba penetrarte por todos los orificios abiertos de tu cuerpo. Era como una tecla insistente, o como una gotera, o como una piedra en el zapato y en la cabeza.

Y te vino la resaca. Se te olvidó tener la razón. Te volviste indiferente a tus ideas. Te quedaste mirando el horizonte de la mesa, queriendo convertirte toda tú en esa línea horizontal.

Te rehiciste analfabeta y eriaza en otra parte.

EL DECLIVE NARRATIVO

Hay una gloriosa deformación en las palabras que hace de la sobremesa sabatina su escenografía sublime. La sensación férrea de lo que ya no fuiste, esa conciencia norteamericana del tiempo: Broken flowers, American Beauty. Roto y brillante.

Un oscuro glamour oculto en el relleno del sostén. Sea el sex appeal que tienen los viejos continentes o el recuento, simplemente, de todas las cirugías a las que te sometiste para sobrellevar la historia. Esas heridas que fueron en pro de la belleza y que ahora son karmas inútiles.

Antes no ibas al restaurante, sino al banco de la plaza. Peinabas la calle ¿te acuerdas? Con los bolsillos livianos campeabas libertario en tu pobreza. Cuando eras Cristo y compartías tu precaria despensa con los amigos. ¿Te acuerdas cuando partiste el pan en La Última Cena?

Pero ahora el pan es una instalación de silicona en el Museo Contemporáneo. Y cuando intentas masticarlo se te caen los dientes. Good Night, América.

EL FINAL

Me destrocé ante los televidentes. Puse toda la carne a la parrilla. Me dolía la cabeza. (Los periodistas no hablaron de eso). Lloré mi extravío en la interlínea de la pantalla. Disparé el rating y me tragué el orgullo.

NO WORRIES

Hay una tarde cayendo. Hay 30 grados en la noche.
Hay que sentirse satisfecho.

EL ÁRBOL MALEZA

Invertí el orden de los afanes. Y ahora estoy haciendo de la noche mi asunto.

El árbol maleza del jardín dibuja su silueta contra el cielo blanco de un amanecer que ha llegado con demasiado retraso.

Sentada en la mesa pequeña de una casa pequeña (muy parecida a una cárcel) observo la sombra negra del árbol contra el cielo blanco, insípido.

Y pensar que hace pocas horas me reía.

Qué extraño es estar tan endemoniadamente triste y que te sigan causando gracia las bromas tontas de tus amigos.

Y se me ocurre que lo mío no es tristeza, sino pateada de perra. Y cuando digo esto me figura a una perra hambrienta que respira agitada al descubrir un hueso succulento al fondo de la bolsa de basura.

LAS PAPAS

Todo está arriba de la mesa, el cansancio, la rabia y la torpeza. Las papas, la gaseosa, los estudiantes, la protesta. Arriba de la mesa el padre pide ver las notas de sus hijos y mentalmente saca la cuenta del sueño educativo que se ha ido al carajo.

Arriba de la mesa están las frustraciones. Los polvos que los maridos dejaron de pegarse y las cuentas que al mismo tiempo dejaron de pagarse. Y las papas que se enfrían.

VERANO FASCISTA

Los cuerpos somnolientos atraviesan la ciudad enquistados en un carro del metro de Santiago. Afuera un vapor extraño se apodera de las cosas. Un señor lleva en el bolsillo un teléfono celular que suena y suena y suena. Majaderamente. Cae la tarde, caen las teleseries, cae el noticiero. Y Chile duerme su verano fascista.

LAS NOCHES

Y que las noches no cayeron, sino que fueron cayendo. Se encabalaron unas sobre otras como una baraja de naipes. Hicieron cascada sobre la mesa de juego. Y que fueron cayendo unas tras otras las noches. Que no eran noches, sino jugadas. Y entre las luces y los contornos difusos, en el centro y también en los suburbios, nos miramos con belleza cómplice, como si fuéramos socios o estafadores finos. Y en esas noches, que eran jugadas, que eran bellas estafas, yo me enfiestaba y me miraba al espejo. Pero no era yo quien se reflejaba, sino tú. Era por tus ojos que yo miraba. Eran tus proyecciones el escenario de los brillos y las sombras de esas noches que eran jugadas y eran inciertas. Eran paisajes. Y en el borde de esas noches-paisajes, caíamos abrazados sobre mi cama. Y era la cama el abismo de nuestros sueños inquietos. Y allí en la cama-abismo yo volvía a mirarte. Pero no eran tus ojos lo que miraba sino el contorno de tu boca. Ahí nos íbamos. Y llegaba la mañana. Y el sol pálido de este invierno apenas iluminaba el cuarto. El invierno no te parecía invierno, decías, sino otoño o primavera. Y en esta noche-abismo-cama, de otoño – primavera, se invertían los hemisferios. Y el norte era el sur, y el sur era norte. Pero no eras tú, sino un deseo antiguo y arrastrado, que en ese instante se encarnaba completamente en tu mente y en tu cuerpo. Y en ese paisaje-abismo del deseo que se hizo cuerpo sobre la cama, nos abrazamos tierna y largamente. Y las horas pasaron ante tu resistente ansiedad, porque tu mente quería callejear, pero tu cuerpo insistía en permanecer ahí. Quizás porque sobre las sábanas de ese paisaje-abismo se dibujaban todas las calles y las ciudades del mundo. Porque la cama era un mapa de la noche, es que dejábamos que escaparan las mañanas, y otra vez se iban las horas en cascada. Y así estábamos suspendidos en el tiempo. Que los dos haciendo cama.

LA NAVIDAD

Hablo como quien suda para botar un flujo incierto. Las palabras son sustancia escurridiza. Como quien grita en un idioma que no entiende para tapar el hoyo del lenguaje. ¿Dónde se oculta esa palabra nueva que no asoma su cabeza?

Camino por la Plaza de Armas, intentando comprender de qué se trata. Dos niñas cruzan la vereda con vestidos que flotan, calipsos. Y las luces se encienden y se apagan. Santa Claus anda en pijama.

¡Billeteras, poleras, papeles, relojes, zapatillas, juguetes! No sé de dónde saca tanta garganta la vieja del kiosco que arenga su mercancía. Y las palabras se trituran en miles de pequeñísimas partículas que caen como challas de fin de año. Y no me tocan. O me tocan sin tocarme. O soy yo quien no puede tocarlas.

Quizás el amor ande perdido en el patio trasero de la infancia.

LA DESPEDIDA

Mientras peleas con el scotch y el papel de envolver, mientras vas mirando y dejando de mirar para guardar. Y siempre piensas que no sabes si te vas o si te quedas. Y vuelves a sacar cuentas con los números del amor. Y te desfilan los cronogramas de la historia. De los recuerdos nítidos y crudos pero, sobre todo, de los olvidos.

Mientras te dejas acribillar por una página que atravesó tu biografía. Y sigues haciendo el paquete para llevar al correo.

Así, mientras apenas escucho el crujir del papel que envuelve sin envolver, me envuelvo y me desenvuelvo en las letras de una historia que otro escribe. Porque la vida real está reñida con la escritura.

Y me dices y te digo. Las palabras son el polen de una primavera tardía en los edificios apagados de las ciudades.

La torre Eiffel ha dejado de brillar.

MANIFIESTO DE LA JEFA DE HOGAR

Y si la Jefa de Hogar redactara su manifiesto, sería por la ausencia de un formato que la ampare. Y porque esa misma ausencia, la dejó a la deriva. Estampada como una fórmula en los papeles del censo chileno. Allí decía que la Jefa de Hogar era la protagonista de la historia patria. Pero eso era la estadística.

Siempre lijando los bordes de unas palabras que no se dicen. La Jefa de Hogar no es jefa en el sentido más común de la palabra. Es otra la autoridad que la inviste, cifrada en su imaginario delantal de cocina: ella administra el trajinar caótico de los días.

El hogar es un fuego que siempre se está extinguiendo. Ya no esa tribu unida por la sobrevivencia. Ya no la hoguera crujiendo su insistente esplendor. Ahora el hogar es una llamita que titila su fragilidad en un departamento de un barrio residencial. Se alimenta de soplidos y balbuceos, de sudores, sonrisas y sillones, de amores, rabias y flores.

Tambaleando los mecanismos alimenticios, callejeando los zaguanes y los pasillos, negociando palabradas sobre orígenes y culpas.

Lo que no supe de 1961

Jessica Atal

Escribo desde los seis años un diario de vida (o de muerte). Creo que ahí —en ese espacio íntimo y secreto— aprendí a volcarme —o refugiarme— en la escritura como ser vulnerable y no sé por qué también desgarrado. Escribo desde la pérdida, la ausencia y la fisura.

Escribo en versos fragmentados, desmembrados, como si en la superficie cada verso fuera autónomo; aún así intento evitar —o juego con ello— las limitaciones que uno misma se impone a través de la razón. Por lo mismo, la uso —a la razón— para permear la poesía de significados.

Escribo desde la insubordinación, la ironía y la desconfianza. Escribo desde la obsesión y la rebeldía sobre el encuentro —o el choque— del ser con su esencia y con el mundo. Mi lenguaje tiene un trasfondo metafísico, psíquico, romántico, nihilista, caótica y furiosamente terrenal.

Hubo una época en que la mujer era la única diosa. Poco y nada queda de aquella divinidad femenina, y la mujer es descalificada en muchos espacios y niveles, transversalmente. En este sentido, mi poesía es política y busco romper, a través del sarcasmo y el grito, las jerarquías establecidas.

Abordo, por ejemplo en *Carne Blanca* (2016), y en palabras de Damaris Calderón, “la histeria, la locura atribuida a las ‘locas mujeres’ sobre las que escribió y de las que formó parte Gabriela Mistral. Porque este libro también se inserta en una dilatada tradición femenina. De algún modo, también está en él *El Poema* (imposible) de Chile, trunco, infinito. De algún modo están las voces de Sylvia Plath, de Cecilia Meireles.”

Como dice Marisol Vera, “su creación poética nos interpela desde distintos lugares: desde el exilio interno del poeta que se ve perdido de sí mismo y una humanidad que se ha perdido de sí misma; desde la exclusión indaga en el no-lugar en que la cultura ha colocado a la mujer; del amor y el desamor, de la búsqueda (y desconfianza) del propio lugar, de la pérdida del vacío y la (des)esperanza. (...) En clave mujer, pues si bien la poesía no tiene género, sí lo tiene el poeta, decía Sergio Mansilla, el gran poeta de Chile. Siguiendo la huella que trazaron algunas de sus/nuestras antecesoras, como la inigualable Sor Juana Inés de la Cruz; Virginia Woolf y su punzante y adelantada prosa; o Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Susan Sontag, entre tantas otras magníficas, la poesía de Jessica Atal se sumerge en ‘los asuntos humanos’ para subvertir códigos, preguntarse, inquietarnos, abrir un espacio que nos permite contemplar un (su) y nuestro rostro humano —cada uno único— en medio de los habitantes de la Polis. (...) Escribe aquí desde una clara consciencia de género, dejando un registro inolvidable de la presencia femenina en el mundo.”

LO QUE NO SUPE DE 1961

eran jóvenes/contemporáneos en la poesía
cada medianoche o madrugada
muy dueños del mundo/en 1961
el arte pop quiso descifrar
confesiones de mujeres perdidas
lánguidos lenguajes y esparcidos
caravanas de eróticas postales
procesiones de esperanza y libertad

décadas más tarde
salimos a dar un paseo por Santa Cruz
(me gustaron los bosques gruesos/perturbados)
terminamos en el Bronx
ella durmiendo sobre ti
(yo sobre la nada)
los contornos de Roy cuando amó a la Cecilia

y no nos pudimos tocar
y le tuve envidia a tus mujeres
y no pude huir/de mi vergüenza

mi caos ojalá haya sido California
irresuelto como besos/lluvias verdes
siendo y muriendo desesperadamente

sigo aferrada a U2
sigo avanzando hacia ti
(él se aleja/desde hace una eternidad)

no me da tregua
frente a la carrera
de los colores propios
hueso a hueso me desnudo
y todos nos hacemos
un poco más trágicos y viejos

los soldados reconocen matar
cualquier cosa que se mueve
y hacia dónde se vuelve
la mirada de los niños al final

no hay futuro ni pasado
no hay pena ni rabia
no hay agua no hay aire y no hay nada
me dice un amigo
en la tierra prometida
para otros

MUJER DE FUEGO

mujer de fuego
recoge
tus cenizas

reconstituye
el mar

EL HOMBRE ME PINTA

el hombre me pinta/pinta/me pinta
el hombre me ensucia
el hombre se ensucia
(en señal de abandono)
el hombre me cubre de tierra
de rojo/sangre/vacío

el hombre me toma
(y de haber seguido esa costumbre)
yo tomo al hombre
me embriaga
la sangre del hombre/esboza
nocturnos trazos inconscientes

y escribo/por la boca del hombre
serpientes como vírgenes
que lo tratan de
mi amor

papeles
huesos
rayos de luz
/sin luz
hago incógnita la tierra
desarmo al hombre
recreo un pedazo del horror
espanto al hombre
el hombre me espanta y me desarma
el hombre me quiebra cada madrugada
el hombre me entierra
en la ciudad sin nombre
me devuelve a ser leyenda
me conduce/me sorprende/me desliza
al silencio furioso/imperceptible
me arrastra
el hombre me mata y yo
mato al hombre como lo amo y como lo odio
y el hombre me odia a mí

a punto muerto/de amarme
gota a gota
en la aridez del futuro incierto
sus secos labios
sus gruesos labios
si hablaran de antiguas heridas
como de novias

y si desordeno al hombre
y el hombre me desordenara a mí
con mis ocho sentidos
intuyo al hombre
soy un ojo del hombre
el hombre se sale por mis ojos
me pide pedazos de locura
/traíganme dolor para mirar
/traíganme razón para escupir

el hombre es mi boca
el hombre me tapa la boca
me trago al hombre
muerdo al hombre
/su piel tramada
digiero al hombre
y hiervo por dentro
el hombre me mastica y me traga
/y hierve adentro
el hombre lee sobre mis entrañas
rebalsa mis óvulos verdes
/más de mi corazón
me adoctrina el hombre
maduro en el hombre
caigo del árbol del hombre
soy una hoja del árbol del hombre
y en el sueño de otoño
el hombre me planta
en el principio del paisaje
del fuego constelado

poco a poco
desciendo a las ruinas del hombre
(me hago escombros)
me encadeno a sus formas profundas
hasta sufrir con el hombre
y perdernos y morirnos
en nuestro oriente urgente
y agredido

me afiebra el hombre
yo afiebro al hombre
nos abrasan
espasmódicas llamas
toda la ira
que todo lo quema en el sur
de un país como Chile o como Siria
el país del hombre que es mi único país
/queda en nada/el hombre
nado en el hombre
o me mantengo a flote
en su naturaleza ambigua y nocturna
su ave solitaria
/razón de no ser
/tú llorando
el hombre nada en mi llanto
frío/líquido fantasma
comiendo postres del infierno
/manjares negros
para después/más tarde o nunca
descansar en las cenizas del hombre
cuando el hombre duerma sobre mí
y nos abracemos
en nuestra acabada muerte
y descifremos
algo del viaje o del amor

Palingenesia

Fátima Vélez
Graduate Center, CUNY

profunda y cuidada es
la tinta del detalle
que perfora la duración del otro
lo negro muerde el papel
y lo deshace

el invierno
la nieve
en el sentir del blanco

por qué tanto alboroto

y ver así
a las plantitas así
darse a la oscuridad
con todo lo intestino que no tienen

la locura que en el tren
lo hizo sentir los contornos de su adentro

desprender

no puede ser del todo negativo
él habla dice amor
dice lo que dice con amor
pero vacío entre
lo que habla
lo que no habla
lo que hablo lejos
único no vacío: irritación con que se acerca
irritación con que su voz

ahí
vivo
ahí
sabe ser cerca

contundencia en ese ahí

y yo. que se puede hacer deseo hasta de una servilleta

se puede hacer deseo hasta de una servilleta

el deseo ocupa la forma de lo que lo contiene

mira, cómo todo se vuelve mosca
(por cada persona hay 17 millones)

el cambio de forma
las vibraciones del cambio de forma

de eso se trata
?

escucha
cómo todo se vuelve mosca
el clima nunca menos nada
¡Tengan listas las apariencias! dijo alguien

lo que retumba
lo que duele mientras el todo va a pasar
y el todo va a estar bien
hecho de magnesio, d3 y ahora niacín baja el colesterol cuidado
con el hígado
hígado
ja

es una incomprensión a vivas
saberse en esta amplitud
desconocida por el
de ojitos brillantes
que tanto calor

y sabes sin embargo impenetrable
y sabes sin embargo no puede
acercarse y entrar
a través de lo mundos que somos

sus ojos amarillos

dizque.
color materia a punta de la creencia de un amor

el ideal del amor
colgando en párpados como si fuera

a caerse el
bah bah bah
evaporación
que nada de esto importa ciertamente
habrá un método para respirarlo
menguar

es la época: d d
el amor
el amor
el amor
las moscas y el amor

huele, cómo todo va hacia la forma mosca

así mirarlo, disfruto
podría creerlo

si aún su duda expresada en voz alta
y esa capacidad de violencia en mí

la huída del amor a una otra parte

como
(la palabra ocluir: cerrar un conducto, como un intestino, con algo
que lo obstruya, o una apertura, como la de los párpados, de modo
que no se pueda abrir naturalmente)

como
(alveolo: cavidad, hueco. a él le gustan los agujeros. cada una de
las cavidades en que están engastados los dientes
en las mandíbulas de los vertebrados)

el calor de la sopa
entrando bien
en el cuerpo haciendo

(borborismo: ruido de tripas producido por el movimiento de los
gases en la cavidad intestinal)

él lo ha dicho
cuando se atienden unas cosas
se desatienden otras

no así el cuerpo
a saber si no así el cuerpo

(rala: dicho de una cosa que tiene los componentes, partes o
elementos más separados de lo regular en su clase)

de los espasmódicos
para entrar en su volver
agotada

cómo se entra a un hombre
sellado en los confines del sí mismo

volverse solo un espacio de ruido

y así
atravesar
atravesarnos

que no quede por fuera lo desatendido
masaje sin homogeneidad
que se pueda distribuir
diferenciar
atender

la dulzura de los cuerpos
la cercanía bajo el chorro caliente

cercanía bajo el chorro caliente
cuando ignorada
desatendida
crema dulce

o yo. por qué no entender la textura
de importancia
de la duda

lo que tan ahí que invisible
lo que tan ahí que parásito

y parasita el aire
los sueños los sexos las ganas

el juntos

qué entonces
echarse a la luz de las plantas con amor del rojo

los miembros de la articulación
toda articulación una amalgama

la ilusión de sentido

estrategias de negación
varias

lo que se alimenta
de la negación
el pólipo de la duda
cuando el otro es tomado por
más bien eso que hace del otro un ajeno brrrrrr

pusimos a dudar
y la duda se hizo de agua fría chorro
que de cuero y cabeza
despertaron lo oculto
lo estancado sobre la piel
tan en su sólida

contractura
en su bajo lomo

el nunca ha, el nunca he, llenándose todo de sonidos
el chillar de la expectativa
la espera
la paciencia

estos filos triangulares