

JOHN BEVERLEY

# La cuestión de la tortura, la decadencia española y el futuro de los Estados Unidos

¿Cómo nombrar el período histórico algo incierto y triste en el cual vivimos? Me gustaría sugerir aquí que los Estados Unidos se han convertido, o están en proceso de convertirse, en un *ancien régime*. La tortura es una de las cosas que, para los pensadores de la Ilustración, caracterizaba un *ancien régime* como tal, es decir, como un Estado premoderno o bárbaro. La Constitución de la nueva república estadounidense, por lo tanto, comienza con la prohibición de castigos «crueles e inusuales». España –la España de la Leyenda Negra y la Inquisición– marcó para la cultura hegemónica de los Estados Unidos en el siglo XIX un pasado anacrónico, caracterizado entre otras cosas por la crueldad y la tortura religiosa, que estábamos destinados a superar como nación. Tal presupuesto apoyaba la afirmación, en la doctrina del Destino Manifiesto, del derecho de los Estados Unidos de ocupar territorios que antes formaban parte del imperio español en las Américas y el Pacífico.<sup>1</sup> Sin embargo, los Estados Unidos están ahora profunda y abiertamente implicados en torturas, principalmente contra musulma-

<sup>1</sup> Al contrario del pronóstico del reciente debate nacional sobre la inmigración hispana, ha desaparecido enteramente esa suposición de la vida estadounidense. Su última reiteración intelectual puede encontrarse en el ensayo «The Hispanic Challenge», de Samuel Huntington, que ve a la inmigración hispana como la principal amenaza a la identidad y unidad futuras de los Estados Unidos como una nación-Estado. [Ver Fernando Gómez Herrero: «La identidad nacional estadounidense según Huntington», *Casa de las Américas*, 2006; XLVI (242): 22-35, ene.-mar., N. de la R.]

nes. ¿Y si España, en vez de ser nuestro pasado, fuera ahora nuestro futuro?

Creo que hablo por la mayoría de mis compatriotas al celebrar lo que ocurrió en las elecciones para congresistas en 2006 en los Estados Unidos, un resultado en parte hecho posible por el voto hispano. Pero si miramos más allá de la euforia inmediata de la victoria, la bola de cristal se enturbia un poco. ¿Es que la victoria de los demócratas esconde un *impasse* más profundo en el corazón mismo de la vida estadounidense, que pudiera haber estado ya presente durante los años de Clinton, y por consiguiente que no está claro que los demócratas pudieran dirigir o están dirigiendo en forma más adecuada que la coalición derechista organizada por Bush a raíz de 9/11? Si la respuesta es sí o quizás, entonces Bush y su régimen son un síntoma y no una causa.

Sin embargo, se sabe que ha sido el régimen de Bush, en particular, el que ha hecho de la tortura un asunto central en la vida pública estadounidense a partir de 9/11. En ese sentido, el resultado de las elecciones de 2006 puede ser visto como un repudio a la política de Bush en la Guerra contra el Terrorismo –una política que está vinculada a su peculiar noción de la autoridad del Presidente– y un retorno a un marco legal de mayor sobriedad constitucional. Pero quizás las cosas no sean tan simples. Pienso que debemos reconocer que para todos nosotros, y no sólo para los bushistas, nuestra relación cultural y étnica con la tortura ha sufrido un cambio. Uno de los problemas que tenemos que afrontar en este sentido es que el discurso de los derechos humanos ya no se presta sin problemas a la tarea de manejar la presencia de la tortura en el mundo contemporáneo. Aunque nació en parte como una respuesta al uso extendido de la tortura y el genocidio durante los años 70 y 80 del pasado siglo por las dictaduras militares mantenidas, y en algunos casos instaladas, por los Estados Unidos, y aunque la Declaración Internacional de los Derechos Humanos explícitamente prohíbe la tortura o incluso toda forma de coerción física o psicológica contra prisioneros, el discurso de los derechos humanos ha sido expropiado para formar parte del razonamiento ideológico de la Guerra contra el Terrorismo. Puesto que esta guerra comprende el uso extendido de la tortura y

otras formas de degradación y abuso de prisioneros y poblaciones sometidas, ese discurso se ha convertido ahora, paradójicamente, en cómplice de la tortura él mismo.<sup>2</sup>

Lo que es nuevo en nuestra relación con la tortura no es tanto el reconocimiento del hecho de la tortura –en nuestro pasado inmediato, uno no tenía que buscar mucho más allá de la estación local de policía o la cárcel para encontrar evidencias del uso más o menos rutinario de tortura y abusos físicos– como el deseo, después de 9/11, de darle a la tortura un estatus casi legítimo, algo así como un «derecho a torturar». Supongo que todos los Estados han encontrado conveniente emplear la tortura en ciertos momentos, dentro de una racionalidad medios/fines; lo que es diferente en la Guerra contra el Terrorismo, sin embargo, es que el Estado estadounidense lo hace ahora más abiertamente. Para aclarar este punto: Bush no celebra la tortura como tal ni reconoce públicamente que de hecho su régimen tortura personas. Se inclina más bien a eufemismos como «técnicas de interrogación agresiva». Pero todo el mundo entiende, y creo que Bush quiere que entendamos, que de lo que se trata es de la tortura –el hecho de poder, con la aprobación del Estado, infligir dolor a otros que se perciben como una amenaza a nosotros (las mismas técnicas de «interrogación agresiva», cuando fueron usadas en los prisioneros de guerra estadounidenses en Corea o Vietnam, fueron llamadas tortura por nosotros). ¿Por qué es necesario insistir públicamente en la cuestión de la tortura, aun en el mismo gesto de argumentar que los Estados Unidos técnicamente no torturan? Esta es, por supuesto, una cuestión más política que legal o ética.

La proliferación de las representaciones de la tortura en la cultura popular contemporánea de los Estados Unidos –en otras palabras, la tortura como una suerte de «entretenimiento» (menciono como ejemplo la popular serie televisiva *24*, ahora en su quinta temporada)–

2 Al apuntar esto, no quiero menospreciar en modo alguno el ejemplar trabajo del Centro de Derechos Constitucionales, Amnistía Internacional y otras organizaciones de derechos humanos, sino simplemente indicar sus *límites*.

podría ser vista como una manera de explicitar un estado de cosas que creemos que existe pero que no nos permiten confrontar directamente la –necesaria– reticencia o hipocresía del Estado sobre lo que está haciendo.<sup>3</sup> Pienso que, al igual que el apoyo a la pena de muerte en los Estados Unidos, la representación de la tortura tiene que ver con la fantasía de un Estado *efectivo*, en una situación posneoliberal y pos 9/11 en la cual el Estado actual es visto como vulnerable e inefectivo. Aquí, como ejemplo de esa fantasía, está la escena inaugural del *thriller* pos 9/11 *Memorial Day*, publicado en 2004:

Mitch Rapp miró fijamente a través del espejo unidireccional hacia el húmedo recinto subterráneo de cemento. Un hombre, vestido sólo en ropa interior, estaba sentado, maniatado, en una pequeña silla al parecer incómoda. Un bombillo desnudo colgaba del techo, a sólo un pie sobre él. El resplandor crudo de la luz, combinado con su estado de casi total agotamiento, provocaba que la cabeza del hombre cayera hacia delante, dejando el mentón sobre su pecho. Estaba peligrosamente cerca de perder su balance y caer hacia el frente, que era exactamente lo que ellos querían. // Rapp comprobó su reloj. Se le acababan el tiempo y la paciencia. Pudiera dispararle a este pedazo de desecho humano y salir de eso, pero la situación presente era más complicada. Necesitaba que el hombre hablara, ese era el propósito de este esfuerzo. Al cabo todos hablaban, por supuesto, ese

3 Debo esta idea a uno de los lectores de este ensayo para la revista *boundary 2*, donde aparecerá una versión en inglés. Lo que es sorprendente en los escándalos de Abu Ghraib o Guantánamo, sin embargo, no es que el Estado se cuide de mantener secreto lo que allí ocurre para el público, sino cuánto está dispuesto a revelar. Una suerte de grado cero de la representación de la tortura en la reciente cultura popular estadounidense puede encontrarse en el filme de horror de 2006 *Hostel*, que muestra lo que es, en efecto, un «balneario» de la tortura erigido en una fábrica abandonada de un país poscomunista de Europa del Este, no nombrado pero reconocible, en el cual los ricos y poderosos del sistema global pagan para poder torturar personas, de modo similar a los safaris que emprendían generaciones precedentes.

no era el problema. El truco consistía en que te dijeran la verdad.<sup>4</sup>

Mitch Rapp, el héroe de *Memorial Day* y de una serie de similares *thrillers* políticos extremadamente populares del novelista Vince Flynn, es un agente de la CIA, que opera por cuenta propia, un agente «por la libre». Así lo describe Flynn:

Rapp no operaba bien dentro de los límites de las grandes burocracias gubernamentales. Se movían demasiado lentamente y, además, había demasiadas reglas. Era mejor dejar que aplicara sus habilidades automáticamente, a través de una combinación de clandestinidad y fuerza brutal y eficiente, si esta fuera necesaria. «Él era el asesino moderno, convenientemente llamado *operativo* para no ofender las sensibilidades de la gente culta que ocupaban los centros de poder en Washington». [2-3]

Reconocemos aquí, con un barniz de resentimiento clasista, el conocido emparejamiento oximorónico en la cultura popular estadounidense del individualismo con el poder de Estado (las películas de John Wayne serían evidencia de una fase anterior de este emparejamiento). Porque a pesar de ser un agente independiente de la organización, Rapp disfruta de la confianza del Presidente de los Estados Unidos, quien en *Memorial Day* es un demócrata, y de la cabeza de la CIA, una mujer mayor. El personaje de Rapp permite a la novela (y al lector) borrar la distinción entre las reglas de la ley y el Estado de excepción.<sup>5</sup>

La tarea de Rapp en *Memorial Day* es la de frustrar una conspiración de Al Qaeda para hacer explotar una bomba atómica sucia en medio de Washington D.C. El tema latente es que para defender los valores de la civilización (liberal) uno debe actuar a veces fuera de las

4 Vince Flynn: *Memorial Day*, Nueva York, Pocket Star Books, 2004, p. 1. A partir de ahora entre paréntesis el número de la página correspondiente.

5 Aludo al argumento de Giorgio Agamben según el cual la soberanía se funda ella misma en el Estado de excepción.

reglas de la vida civilizada. «En la CIA» –bromea Rapp, aludiendo a una famosa política de Clinton– «la actitud hacia la tortura era algo parecida a la política militar sobre la homosexualidad: no preguntes, no digas» (130). Pero, por supuesto, *Memorial Day* hace justamente lo opuesto: muestra una serie de escenas gráficas que describen cómo Rapp usa la tortura o la amenaza de la tortura y la violencia física para frustrar efectivamente el plan. Esto establece cierta reminiscencia con la novela o el video pornográficos, en los cuales los pocos elementos de la trama existen fundamentalmente para encuadrar las escenas de sexo, el propósito fundamental.

He aquí un ejemplo que describe el interrogatorio de un terrorista islámico por un colega de Rapp, McMahon, quien está hablando y amenazando al sospechoso, Ahmed al-Adel, con extraordinario énfasis:

McMahon quería darle al pequeño y pagado de sí mismo al-Adel algo en qué pensar. Cogió su expediente y se puso de pie. «La CIA quiere interrogarte, Ahmed. No te sorprendas si te despiertan en medio de la noche y te trasladan a una locación diferente». // Jackson [el abogado de al-Adel] se levantó de su silla de un tiro: «¡Acaba de amenazar a mi cliente con la tortura! Esto se acabó. No quiero que nadie más hable con mi cliente. Ustedes se pasaron, y cuando les diga a los medios, para no hablar de un juez, lo que acaba de decir este idiota, rodarán las cabezas». // McMahon hizo caso omiso de Jackson y mantuvo su mirada fija en al-Adel. Con satisfacción, al fin vio miedo genuino en los ojos del terrorista. En ese momento supo que el saudita no era un hombre que pudiera soportar el dolor. [317]

Uno pudiera argumentar, por supuesto, que la tortura aquí sólo es la amenaza de una «rendición extraordinaria», práctica común de la CIA de mandar secretamente a sus rehenes a países donde sí pueden ser torturados por servicios de inteligencia hermanos, sin las limitaciones impuestas por la ley estadounidense o internacional una amenaza de hecho no consumada. Y el mismo Mitch Rapp apunta a la distinción, elaborada en un famoso memorando sobre el uso de la tortura de

Alberto Gonzales, el asesor legal de Bush en la Casa Blanca,<sup>6</sup> entre la «verdadera tortura» y técnicas coercitivas de interrogatorio como la inmersión en agua, la prohibición del sueño o posiciones de «estrés», que (según el argumento de Gonzales) sólo provocan en el sujeto la «impresión» del colapso físico o la muerte, y no dañan de hecho los órganos ni causan la muerte.

La tortura verdadera causaba a la persona un dolor tan inimaginable que él o ella rogaban que le dieran muerte. Consistía en colocar pinzas de caimán en los testículos y enviar golpes de quemante electricidad a lo largo de su cuerpo, en violar en grupo a una mujer día tras día hasta que ella caía en coma, en forzar a un hombre a que viera cómo su mujer e hijos eran sodomizados por una banda de asesinos, en obligar a un hombre a comerse su propio excremento. Era monstruosa, era bárbara y pudiera ser locamente inefectiva [...]. [4]

Pero la fuerza de la distinción a menudo se pierde o anula en la elaboración de las escenas de interrogación en *Memorial Day*. No impide que Rapp, por ejemplo, dispare a corta distancia contra la rodilla de uno de sus sospechosos para entonces torcer la pierna destrozada. Aparentemente esto no es bárbaro ni inefectivo.

La representación cultural convencional de la tortura antes de 9/11, por ejemplo en los conocidos filmes *La batalla de Argel* o *El cazador de venados* (sobre los soldados de la ciudad de Pittsburgh hechos prisioneros por los vietcong), o en narraciones testimoniales de prisioneros políticos que pasaron por centros de tortura, o en el envío masivo de cartas por parte de Amnistía Internacional, bajo el título «Alguien está siendo torturado», que describen la tortura de esta o aquella persona en particular, tenía el propósito de provocar

6 El texto del memorando de Gonzales y muchos otros documentos igualmente llamativos en relación con la legitimación y el uso de la tortura en la Guerra contra el Terrorismo pueden hallarse en Mark Danner: *Torture and Truth. America, Abu Ghraib, and the War on Terror*. Nueva York, NY Review of Books, 2004. [A finales de agosto se anunció que Gonzales abandonaría su cargo el 16 de septiembre. N. de la R.]

un rechazo contra la práctica de la tortura. Se suponía que al hacer explícita, visible, la tortura, estas representaciones la hacían enjuiciable. Desde el punto de vista de Elaine Scarry, en uno de los estudios contemporáneos de mayor influencia sobre el tema, la tortura viola o altera la noción del sujeto humano y de gestión personal entronizada en las sociedades liberal-democráticas. Coloca a las víctimas de la tortura fuera del lenguaje y los lazos sociales mismos. «El dolor físico no sólo resiste al idioma, sino que lo destruye activamente, provocando un vuelco inmediato a un estadio anterior al lenguaje, a los sonidos y a los gritos emitidos por un ser humano antes de aprender el lenguaje». De modo que, para Scarry, la lucha contra la tortura debe comprender en primer lugar, al igual que en las cartas de Amnistía, «el acto de expresar verbalmente el dolor [como] un preludio necesario a la tarea colectiva de disminuir el dolor».<sup>7</sup>

Pero algo muy diferente ocurre en estas escenas de *Memorial Day* o de un espectáculo televisivo como *24*, algo parecido a una familiarización o normalización de la tortura.

La contradicción entre lo que Scarry llama «la ilusión de domesticidad» que el Estado supuestamente debe mantener y la práctica de la tortura es la razón del juego ahora-lo-ves-ahora-no que emplean Alberto Gonzales y otros representantes de Bush cuando se acercan al tema. Por una parte, está claro que el régimen de Bush ha promovido, es más, insistido en el extendido uso de facto de la tortura física y de técnicas parecidas en la Guerra contra el Terrorismo, además de sancionar la prácti-

ca de rendición extraordinaria. Por otra, sin embargo, instalar la tortura abiertamente en el centro mismo de la Guerra contra el Terrorismo es contradecir su premisa ideológica, que consiste en suponer que el humanismo occidental es superior al fundamentalismo islámico precisamente en su respeto a los derechos humanos. Después de todo, lo más escandaloso, lo más inaceptable de Saddam Hussein, junto con su supuesta posesión de armas de destrucción masiva, era su uso sistemático de la tortura y el genocidio contra su propio pueblo (lo cual hizo que el espectáculo de su ejecución a manos del régimen de Maliki y con la aprobación del procónsul estadounidense en Iraq, en lo que era reconocible como un centro de tortura, fuera tanto más horripilante). Cuando la tortura es empleada como un instrumento del Estado puede tener, en un contexto en el cual una regla de ley «liberal» es la norma esperada y la meta de la acción estatal, el efecto indeseado de deslegitimar al Estado a los ojos de amplios sectores de su propia población o de la población externa contra la cual es empleada. Para poner un ejemplo conocido: la razón por la cual el uso sistemático y abierto de la tortura por parte de los franceses durante la guerra de Argelia fue a la larga autodestructiva, no es que fuera «locamente inefectiva», para recordar la frase de Mitch Rapp. Como demuestra *La batalla de Argel*, en términos tácticos la tortura fue de hecho muy efectiva en la derrota de la red urbana clandestina terrorista del Frente de Liberación Nacional de Argelia. La razón por la cual la tortura devino contraproducente en la guerra argelina fue más bien el reconocimiento, tanto por parte del público argelino como del francés, de que la continuación del mandato colonial francés *requería* del uso de la tortura. Un reconocimiento alimentado por testimonios gráficos de la época de la experiencia de la tortura misma, son, por ejemplo, las angustiosas memorias de Henri Alleg, *La question*,<sup>8</sup> publicadas con un famoso prefacio de Jean-Paul Sartre en 1958, o en la sección final de *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, en la cual Fanon cuenta detalladamente casos tomados de su propia práctica clínica en Argelia de víctimas de la tortura (y de los victimarios).

8 Henri Alleg: *La question*, París, Éditions de Minuit, 1958.

7 Elaine Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Nueva York, Oxford UP, 1985, pp. 4, 9. Para Scarry, la restauración del sujeto destruido como tal por la tortura implica devolver al sujeto al lenguaje, de modo similar al de los terapeutas cuando tratan a las víctimas del síndrome de estrés posttraumático. Sin embargo, hay aquí una paradoja ya que, como apuntamos anteriormente, es en nombre de un sujeto autónomo, autoactualizante, autodescriptivo, dueño de sí mismo, que se tortura ahora y que fue empleada la tortura en el pasado por sociedades «liberales» como los Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia, contra otros pueblos del mundo, generalmente no europeos.

Pero aquella paradoja –que el uso de la tortura por parte de los franceses en Argelia fue una de las causas de la pérdida de apoyo a la guerra tanto en Francia como internacionalmente– dependía de un preexistente consenso moral contra el uso de la tortura. En el caso de Francia en particular, también ayudó que, en narraciones testimoniales como *La question*, la víctima torturada fuera un simpatizante francés de la revolución argelina y no un argelino. No está claro que tal consenso moral contra la tortura exista hoy en los Estados Unidos, en parte por la reacción a los ataques terroristas de 9/11, que afectaron profundamente la sique nacional. Por lo menos, no se puede dar por supuesto.

Por el contrario, es posible que ahora nos involucremos en una relación con la tortura parecida a la que se supone se tenía en el *ancien régime*, cuando esta y las ejecuciones públicas eran la regla común y no la excepción. Lo que ocurre en las escenas de tortura en *24* o en los *thrillers* de Vince Flynn es que algo normalmente escondido a la vista en los regímenes de la modernidad legal no está sólo presentado explícitamente sino presentado de modo que provoque una especie de fascinación voyeurística o *jouissance*. La tortura se convierte de hecho en una suerte de sublime estético posmoderno, con muy ambiguas consecuencias éticas, políticas y síquicas.<sup>9</sup>

9 Puede ser que mi propio interés en el tema de la tortura no escape del todo a esta fascinación perversa. Uno de mis alumnos, que proviene de la misma región (económicamente deprimida) de los estados de Pennsylvania y West Virginia, al igual que muchos de los guardias implicados en el escándalo de Abu Ghraib (que incluían hombres y mujeres, blancos y negros), me sugirió que lo que debemos entender de Abu Ghraib es cómo las fotografías pudieron haber sido de algún modo profundamente *satisfactorias* para las comunidades blancas, rurales, postindustriales, económicamente despojadas de esas regiones, donde la posibilidad de servicio militar voluntario es a veces la única carrera rentable para muchos jóvenes. De hecho, se ha reportado que uno de los soldados que llamó la atención de sus superiores sobre la existencia de las fotografías, que habían circulado privadamente entre los guardias y sus amigos y familiares en casa, iniciando así el escándalo, fue repudiado por antipatriótico por su familia y su comunidad cuando regresó de Iraq.

El propósito manifiesto de la tortura es el de conseguir la verdad: la tortura es en primer lugar una forma de interrogatorio. La cuestión que inevitablemente surge en este punto es la de la «bomba de tiempo» que está en el centro mismo de *Memorial Day*. ¿Qué haría usted si supiera que podría evitar un desastre inminente al torturar a un sospechoso o amenazarlo con la tortura para que revele los detalles del complot? Si uno está de acuerdo en que el terrorismo es el otro absoluto de nuestros propios valores e instituciones, que está dirigido contra nuestro modo de vida, que destruye víctimas inocentes, entonces debemos estar preparados para aceptar las consecuencias necesarias. Si hubiera sido posible prevenir los ataques de 9/11 por el uso de la tortura a terroristas sospechosos, ¿no habiéramos aceptado también el uso o la amenaza de la tortura?

Pero la fuerza de este argumento conduce inmediatamente al problema que el mismo Mitch Rapp plantea: el testimonio dado mediante la tortura a menudo no es confiable porque la víctima de la tortura tenderá a decir cualquier cosa, a hacer cualquier cosa, para evitar un dolor insostenible. De modo que otra forma de la verdad está involucrada en la tortura más allá de la simple extracción de la información dada por un sujeto renuente. En última instancia, el argumento de la «bomba de tiempo» es un velo detrás del cual se esconde otro propósito, otra intensidad involucrada en la tortura. Pone bajo el disfraz de la racionalidad utilitaria de medios/fines a veces desagradable, otra voluntad que es profundamente irracional y reaccionaria, del mismo modo que el racismo es irracional y reaccionario, y que no deja de guardar relación con lo que está en juego en el racismo.

Los que han visto *La batalla de Argel*, una de las grandes películas de la época de luchas anticoloniales, recordarán que comienza *in medias res* con una escena que presenta el fin de una sesión de tortura: se ve a un argelino pequeño, delgado, medio desnudo, tiritando, al parecer sufriendo aún de la ordalía de la tortura a la cual ha sido sometido rodeado por soldados franceses. Sus torturadores le dan un cigarrillo para calmar sus nervios. Debemos comprender que ha sido «quebrado» por la tortura, que ha revelado el secreto

que sus captores necesitaban sacar de él: la dirección del escondite de la última célula terrorista del FLN conducida por Alí le Pointe, en un apartamento de la Casbah, el barrio nativo de la ciudad de Argel. Los militares franceses preparan el inicio de su redada. Visten al argelino con un uniforme francés para que su presencia con ellos no fuera tan obvia. En la penúltima escena del filme, el argelino es mostrado de nuevo, ahora en compañía de *les paras* dentro del apartamento de la Casbah que él ha delatado. Apunta a la pared detrás de la cual se esconden Alí y los miembros de su grupo. Los vemos agachados juntos –un muchacho, un joven cuya esposa espera ansiosa afuera en la calle, Alí, una mujer mayor– tensos en la oscuridad. Los militares colocan una bomba contra la pared. Su jefe, el coronel Mathieu, entra en el cuarto y se dirige directamente a Alí: explotará la bomba y volará el apartamento si Alí no se rinde y sale de su escondite. Cuenta con que Alí no hará un sacrificio en vano. Silencio. Alí no contesta, susurra a sus camaradas que no llega a acuerdos con franceses. Mathieu da instrucciones para hacer explotar la bomba y se vira para irse. Pasa al lado del argelino, sentado en una silla con las lágrimas surcando su rostro, vestido aún con el uniforme francés. «¿Todavía aquí?», pregunta Mathieu con desprecio. «Sáquenlo».

La escena invita al público a sentir el mismo desprecio por el hombre que el que siente Mathieu en este momento. A diferencia de Alí y su grupo, que son intransigentes, que aceptan su muerte inminente como un martirio ejemplar –toda la población de la Casbah está mirando desde los techos–, el argelino ha sido quebrado, «se rajó», como se diría en el español mexicano. El filme muestra, quizás sin advertirlo, una suerte de identificación homosocial entre las personas del revolucionario dedicado, Alí, y el coronel Mathieu, el oficial francés. Los dos hombres están interpretados por actores intensos y llamativamente apuestos. Por contraste, el argelino torturado es mostrado como abyecto tanto física como moralmente. Lo que ha logrado la tortura y la subsiguiente delación de sus camaradas es restaurarlo al estatus de subalterno. Si una vez fue parte de la vanguardia revolucionaria, ahora ni siquiera merece piedad.

Se pudiera argumentar que este es un momento profundamente ambiguo en el filme porque al afirmar la voluntad de acero de la célula revolucionaria, su carácter ejemplar o vanguardista, también arriesga una *resubalternización* metonímica de la población argelina como sujeto colonial en la persona del hombre torturado. La «vanguardia» es activa; la masa, pasiva.<sup>10</sup> La genealogía de la dolorosa lógica de identificación y diferenciación que invoca la figura del argelino torturado en *La batalla de Argel* puede encontrarse en un problema de la antigua cultura griega que la clasicista Page Dubois describió en un pequeño libro, *Torture and Truth*, lamentablemente agotado ahora, cuando su tema es más urgente.<sup>11</sup> Dubois comienza recordando que en la *polis* griega el testimonio jurídico del esclavo era considerado como verdadero sólo si era extraído bajo tortura. El término griego para la interrogación bajo tortura, *basanos*, proviene de un significado más antiguo de la piedra de toque que atestigua la pureza del oro, o en una amplitud mayor, de la prueba que determina si algo es genuino o real. El presupuesto subyacente es que estaba en la naturaleza del esclavo (pero no en la de la persona libre) producir la verdad una vez torturado.

Dubois argumenta que la tortura no sólo se practicaba ampliamente en el sistema jurídico griego, sino que además era un componente fundamental de cómo la verdad misma –incluyendo la verdad filosófica y científica– llegó a concebirse. La verdad, *aletheia*, era vista

10 Las escenas finales del filme, que representan, en un estilo semidocumental, las demostraciones colectivas masivas en 1960 de la población de Argel contra el mando francés después de la destrucción de la red del FLN, funcionan como una suerte de compensación dialéctica de este efecto quizás no intencionado. E indican que la fuerza de la revolución no está en la vanguardia sino en la multitud cotidiana.

11 Page Dubois: *Torture and Truth*, Nueva York, Routledge, 1991. Debo a Idelber Avelar el haberme recordado este libro. Ver su «From Plato to Pinochet: Torture, Confession, and the History of Truth», *The Letter of Violence*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004. El libro de Dubois comparte el mismo título que el de Mark Danner, *Torture and Truth*, citado anteriormente, el cual contiene un archivo documental relacionado con Abu Ghraib.

como el producto de una ordalía a través de la cual algo emerge dolorosamente, o bien como el descubrimiento de algo oculto o enterrado por medio de un proceso de penetración o develamiento. La búsqueda de la verdad involucra, pues, rigor e insistencia (el mismo tipo de rigor e insistencia que pudiera caracterizar un interrogatorio policíaco contemporáneo, condúzcase o no con el uso de la fuerza física). Dubois quiere decir que la Lógica y la Dialéctica eran, en un sentido, artes de tortura para los griegos.

Pero la ecuación de tortura y verdad en el pensamiento griego no es sólo epistemológica; también involucra una dimensión social. Dubois argumenta que había una inestabilidad fundamental en la distinción formal entre esclavos y ciudadanos libres que el pensamiento griego no resolvió del todo. El uso jurídico de la tortura podía aplicarse sólo a esclavos, no a personas libres. Pero si estas podían ser convertidas en esclavas –por ejemplo, al ser derrotadas en la guerra–, entonces no había un fundamento ontológico ni biológico para ser un esclavo, al menos, como trató de argumentar Aristóteles, que el hecho de ser derrotado en la guerra fuera en sí el producto de una esencia predeterminada o «inclinación» a la esclavitud (los apologistas de la Conquista española en el siglo XVI, como Sepúlveda, habrían de reafirmar este argumento). El esclavo era propiedad privada, de modo que era prerrogativa de su dueño en tanto tal si ofrecía a un esclavo para ser torturado en un juicio legal, ya que los efectos físicos de la tortura pudieran destruir o dañar el valor de uso del esclavo.

El argumento de Dubois es que el establecimiento del esclavo como alguien que puede ser torturado y que revelará la verdad al serlo, resuelve aquella inestabilidad o falta de certeza en el corazón de la distinción griega entre esclavo y persona libre, o entre ciudadano y extranjero. En un sentido, pues, lo que revela la tortura no es tanto la verdad del testimonio del esclavo como la verdad *del* esclavo como tal, quien es visto como el portador de una verdad que puede serle extraída por medio de la tortura, pero no como un sujeto de la verdad. En la práctica de la tortura, lo que está en juego entonces para Dubois es un atolladero concep-

tual en el centro del orden social griego: un reconocimiento del carácter fundamentalmente arbitrario de la distinción entre esclavos y ciudadanos libres, pero al mismo tiempo la imposibilidad práctica, al nivel del poder social y los intereses de clase hegemónicos, para sobrepasar tal distinción.

Lo que debe decirse aquí, por supuesto, es que no es sorprendente que las personas se quiebren bajo la tortura o cedan ante la amenaza de muerte. ¿Por qué esperar otra cosa? Es imposible anticipar cómo cualquiera de nosotros pudiera actuar bajo circunstancias similares, pero creo que la mayoría de nosotros también nos quebraríamos bajo la tortura, y algunos de nosotros hasta seguirían al argelino de *La batalla de Argel* en el camino de la colaboración. No podemos ser santos sin un cambio en las relaciones materiales que nos forman como sujetos sociales, un cambio que supone una transformación social más amplia en cuyo nombre luchamos. Eso es lo que hace que la narrativa del traidor, la persona que no sólo da información bajo la tortura y/o la amenaza de muerte, sino que también cambia de bando y comienza a colaborar con el enemigo, sea más apremiante a veces que la narrativa del militante, como Henri Alleg, quien resiste heroicamente la tortura. La narrativa del militante, paradójicamente, termina confirmando una jerarquía de valores sociales (a menudo masculinos) que reafirman la distinción social subyacente élite/subalterno; sencillamente coloca al torturador y al torturado en el mismo plano elitario de esa jerarquía, como hace *La batalla de Argel* con los personajes de Alí le Pointe y el coronel Mathieu (los torturadores en las memorias de Alleg lo congratulan por su habilidad de resistir las torturas, que ven como un signo de una dureza masculina o machismo que comparten con él).

¿Cuál sería la historia posterior del delator argelino? Que yo conozca, el caso más llamativo contemporáneo de narración de un traidor son las memorias de Luz Arce, publicadas en Chile bajo el título *El infierno*.<sup>12</sup> Allí Arce, que fue en el momento del golpe de Estado de 1973

12 Luz Arce: *El infierno*, Santiago de Chile, Planeta, 1993. *The Inferno. A Story of Terror and Survival in Chile*, Stacey Skar (trad.), Madison, Wisconsin UP, 2004.

una joven integrante del aparato militar del Partido Socialista, narra cómo fue arrestada después del golpe y brutalmente torturada por la policía secreta de la dictadura, la DINA. Conciente de que en casos como el suyo la política de la DINA era la de «desaparecer» a la persona después de extraerle toda la información posible, decidió en cierto punto salvar su propia vida y proteger a su bebé por medio de la colaboración, y, eventualmente, se convierte ella misma en una agente de la DINA, escogiendo así «la vida por encima de la causa», como lo expresara nítidamente una vez Hernán Vidal.

*El infierno* ilustra gráficamente que la tortura en Chile estaba diseñada no sólo para conseguir información mediante el interrogatorio, información que sería útil para desmantelar o destruir las organizaciones de la izquierda y el movimiento sindical; tenía un segundo propósito que sobrepasaba el inmediato: aterrorizar y atomizar a la población a través de la abyección de las víctimas de la tortura, atrapándola en temores privados y fantasías de castigo. Además de sus efectos físicos altamente drásticos, la tortura produce en sus víctimas e hijos, amigos, colegas y familiares, sentimientos de paranoia, vergüenza, odio a sí mismos, culpabilidad, impotencia, incapacidad para actuar. La frase chilena para esto es «golpe a la lengua»; como diría Elaine Scarry, se trata también de un golpe al lenguaje mismo. El sujeto producido por la tortura, privado de todo sentido anterior de comunidad, lealtad o compromiso, atrapado en un sentido ensimismado de culpa y autorrecriminación, es el sujeto que se hace entonces asequible como el sujeto paradigmático de la economía neoliberal, basada en un modelo de «elección racional» de recompensa máxima y pérdida mínima. En otras palabras, la tortura en Chile fue la base material de la hegemonía neoliberal, contraria al presupuesto de los teóricos neoliberales, como el recientemente fallecido Milton Friedman, de la necesaria conexión entre el mercado libre y la democracia formal basada en los derechos de la persona. Para Luz Arce, estar de acuerdo con la colaboración con sus torturadores fue una «elección racional». Pero la instaló a ella, y a la larga a su país, en una suerte de infierno. Escribe sus memorias muchos años después, habiendo dejado la policía

secreta y convirtiéndose al catolicismo, entre otras cosas, como ella misma lo expresa, para recuperar su nombre.

El momento apremiante en las escenas de interrogatorio en *Memorial Day* es el momento de aquiescencia más que el de agonía física: «con satisfacción él vio al fin un miedo genuino en los ojos del terrorista. En ese momento, pudo saber que el saudita no era un hombre que pudiera resistir el dolor». Como se sabe, este es también el momento apremiante de la dialéctica del amo y el esclavo en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, cuando una de las dos voluntades en pugna para el reconocimiento del otro, cede al otro bajo amenaza de muerte. Pero lo que hace sospechosa la aquiescencia del esclavo es justamente eso: que el sentido de autoridad del amo depende de esa aquiescencia, es el *producto* de ella, no se otorga por adelantado. De modo que en el acto de producir la subalternidad, la tortura muestra un voluntarismo performático. Finalmente, es una suerte de teatro o teatralidad: la cámara de tortura es el teatro del Estado.<sup>13</sup>

La cuestión de la tortura en la vida estadounidense hoy en día es, en última instancia, no una cuestión contingente, relacionada con las circunstancias inmediatas de la Guerra contra el Terrorismo, sino una cuestión de nuestra identidad y nuestro futuro nacional. La nueva tolerancia hacia la tortura marca a los Estados Unidos como un país que ha entrado en la fase histórica de un *ancien régime*. No es el único ni el más importante indicador de este devenir, pero es suficiente. Y tiene que ver con nuestra relación no sólo con el mundo que está fuera de nosotros, aquellos que definimos como amigos o enemigos, sino también con nosotros mismos. Como en la práctica griega de la tortura descrita por Dubois, es una manera de manejar una

13 Elaine Scarry expresa esto bien al comienzo de su estudio de la tortura: «El dolor físico [de la tortura] es tan incontestablemente verdadero, que parece conferir su cualidad de “realidad incontestable” sobre el poder que lo ha hecho realidad. Por supuesto, es precisamente porque la realidad de aquel poder es altamente contestable, el régimen tan inestable, que se usa la tortura». (Elaine Scarry: Ob. cit. [en n. 7], p. 27.)

contradicción de clase y poder *dentro de* los propios Estados Unidos.

Parece profundamente contradictorio, quizás aun perverso, pensar en los Estados Unidos como si entraran en la fase de la decadencia precisamente en el momento de su hegemonía imperial. Pero tal coincidencia no es tan sorprendente como pudiera parecer. Fue, por supuesto, también el caso de la España del Siglo de Oro. Los imperios crían *hybris*, y no sólo entre la clase dominante, porque, como dijo Marx acertadamente, las ideas de la clase dominante son también las de la sociedad en pleno. Lo que el discurso contemporáneo del imperio alienta –pienso por ejemplo en Richard Kagan, Niall Ferguson, Samuel Huntington, los neoconservadores– es que los Estados Unidos asuman plenamente su papel natural y sus responsabilidades como imperio. Pero hay también una suerte de narcisismo en esta invitación a ser el nuevo imperio, una identificación imaginaria pero inestable de uno mismo con el otro. Para los Estados Unidos, el modelo –su modelo– de mercado libre más democracia formal es visto como universalmente válido y deseable, del mismo modo que los españoles de todas las clases vieron su imperio católico en el siglo xvi como universal. Los que resistieron tal universalismo –los pueblos indígenas, los protestantes, los judíos, musulmanes y moriscos– eran irracionales, heréticos, diabólicos, premodernos (porque los españoles de la Conquista pensaron en sí mismos como «modernos» del mismo modo que pudieran hacer hoy Bush o Blair). Pero también muchas veces escondidos, como en el caso de los *conversos* o aquellos que eran llamados en el lenguaje de la época *sodomitas*. Es decir, tenían que ser extirpados por la fuerza. Contra tales enemigos, y en nombre de una utopía católica universal que incorporaba muchos de los valores del humanismo renacentista, incluyendo las nuevas formas de la literatura y el arte, la violencia física podía justificarse. Más allá de la excusa de redención por la conversión, de hecho era la habilidad de sojuzgar a los pueblos mediante la tortura y la violencia lo que marcó a esos pueblos como subalternos a los españoles, como pueblos que necesitaban ser conquistados, y al mismo tiempo, que eran

conquistables, incapaces de resistir la fuerza mayor de la colonización.

Me parece que la temática de la tortura en la vida estadounidense hoy, al nivel de la cultura estatal y también de la cultura popular, desempeña un papel similar. Frente a la humillación del poderío estadounidense en Vietnam y el efecto traumático de los ataques terroristas de 9/11, las noticias sobre el campo de concentración en Guantánamo, las fotos de Abu Ghraib, novelas como *Memorial Day*, series televisivas como *24*, la nueva moda de la tortura como entretenimiento, funcionan en algún nivel de la conciencia nacional como el imaginario de un estado de cosas en el cual podemos mantener a un «otro» ajeno bajo nuestro control, sujeto a los actos más arbitrarios de venganza y retribución, pero siempre manteniendo alguna fachada de racionalidad y legalidad.

Al inicio del siglo xvii, España era, como los Estados Unidos hoy, el imperio mundial dominante: controlaba casi toda la Europa occidental y mediterránea, todas las Américas y partes significativas de Asia, África y el Pacífico. Pero el inicio del siglo xvii –los años en los cuales apareció la primera parte de *Don Quijote*– fue también el comienzo de lo que los historiadores españoles designarían después como la *decadencia*, el proceso de tres siglos de estancamiento y atraso que culmina con la derrota de España en la Guerra Hispano-Americana y el surgimiento del imperialismo de los Estados Unidos. De hecho, sería justo decir que la decadencia española y su momento de realeza imperial están íntimamente ligados uno con otro. Para entender esta paradoja es más útil que la visión de la historia como «progreso» que gobierna el imperialismo estadounidense, la alegoría barroca de la historia propia de la misma cultura imperial del Siglo de Oro. Como demostró Walter Benjamin, esta alegoría, basada simbólicamente en la idea de las cuatro «edades» del hombre, identifica el desarrollo histórico no con un acercamiento hacia una meta trascendental fuera del tiempo, un «fin de la historia», sino con los ciclos naturales y recurrentes de crecimiento y decadencia. En tal visión, el momento del imperio, la apoteosis de la civilización, también es el inicio de la Edad de Hierro, el movimiento del año

hacia el invierno, el momento de la inminencia de la muerte y la decadencia.<sup>14</sup>

La implantación de la tortura en el centro de nuestra vida nacional refleja un *impasse* en la cultura estadounidense. Ese *impasse* se proyecta hacia fuera: para que los Estados Unidos sean un imperio universal, deben dominar un otro externo. Su incapacidad para hacerlo, como antes en Vietnam y ahora en Iraq, crea frustración y agresión. Pero el *impasse* también es, y quizás más crucialmente, interno. Desde una perspectiva marxista, un *ancien régime* representa el bloqueo de una transición históricamente necesaria de un modo de producción y clase dominante a otro, o de una etapa de un modo de producción a otra. Los Estados Unidos han sido la encarnación de la etapa monopolista o imperialista del capitalismo, centrada en la nación-Estado y el poder de su complejo militar-industrial. Pero esta etapa ahora está siendo desplazada por la globalización o, para recordar el concepto de Ernest Mandel, un «capitalismo tardío» en que los Estados Unidos se están transformando lentamente de país productor a país consumidor. La España del Siglo de Oro fue, de modo similar, la fase colonial y mercantil del capitalismo, la «acumulación originaria», como expresó Marx, desplazada por el capitalismo industrial. Partes de España dieron lugar a finales del siglo xv y en el siglo xvi a una naciente burguesía, pero la aristocracia siguió siendo la clase dominante y la Iglesia católica controlaba el aparato ideológico del Estado, tanto en las colonias como en España. Juntas consiguieron frenar el alza de esa burguesía y mantenerla dentro de las estructuras de la monarquía absoluta de los Hasburgo y de la cultura contrarreformista. Uno tras otro, los representantes ideológicos de un protoliberalismo español, como los maestros de Cervantes, los seguidores castellanos de Erasmo, se doblegaron. A fines del siglo xvi, una nueva «dominante cultural» (para tomar prestada la útil frase de Fredric Jameson) comenzó a emerger, alentada sobre todo por los jesuitas y la Contrarreforma, y basada en las nuevas formas de pensamiento, arte y literatura adelantadas por el humanismo renacentista: el

barroco. Si el humanismo fue el estilo de la Conquista, el barroco fue el estilo del Imperio. Cervantes es la bisagra entre ambos.

Algo similar, *mutatis mutandis*, pudiera decirse sobre el fenómeno del posmodernismo en la cultura de los Estados Unidos: que el posmodernismo fue la forma de la captación por una Restauración conservadora de la fuerza radical de una dinámica cultural previa, en este caso la de los «sesenta». Los 60 propusieron un programa para el futuro estadounidense: una radicalización y profundización de la coalición del *New Deal* de Roosevelt hacia una forma estadounidense del socialismo o, si eso fallara, un florecimiento del *Welfare State* [Estado de Bienestar]. Fue precisamente la dimensión imperial de los Estados Unidos, unida a la continuación del racismo blanco doméstico a pesar de (o en respuesta a) las ganancias del movimiento de derechos civiles, lo que impidió que tal programa fuera hacia delante, especialmente entre la clase que hubiera sido la necesaria, si no exclusiva, portadora de tal transformación: la clase trabajadora estadounidense. Los elementos de tal coalición, expresada, por ejemplo, en la idea de la *Rainbow Coalition* [Coalición Arcoiris] de Jesse Jackson en los 80, están todavía presentes en nuestra vida nacional. Constituyen una especie de mayoría electoral en potencia. Pero parecen haber perdido (¿por el momento?) la posibilidad de devenir hegemónicos, de formar un nuevo bloque histórico. La desaparición del horizonte del socialismo, de todos modos nunca muy fuerte en la vida estadounidense, combinada con la profunda erosión de nuestro poder industrial y manufacturero, señala que ya no existe una visión transformadora en la cultura y la política estadounidenses. Lo que, en un famoso argumento, constituyó la barrera al socialismo en la vida estadounidense fue el llamado «Excepcionalismo estadounidense», que a su vez era el producto de la «frontera» y de los llamados «valores de la frontera» (*frontier values*), los cuales permitieron el tipo de individualismo que aún representa un personaje como Mitch Rapp. La Guerra contra el Terrorismo es la última versión de la frontera. George W. Bush y Mitch Rapp no difieren mucho de Don Quijote tanto en su idealismo como en su astucia práctica, al encontrar modos de mantener vivos sus proyectos más y más anacrónicos.

14 Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*, John Osborne (trad.), Londres, New Left Books, 1977.


Hegel fue uno de los primeros pensadores modernos en comprender que la misma fuerza o principio que da lugar a una gran civilización es asimismo, en su florecimiento, la causa de su caída. Llamó a esta paradoja, en la *Filosofía de la historia*, el «lado débil» de la historia:

La vida de un pueblo madura una fruta determinada; su actividad apunta a la manifestación completa del principio que encarna. Pero esta fruta no retorna al seno del pueblo que la produjo y la maduró; al contrario, se convierte en un trago de veneno. Ese trago de veneno no puede dejarlo tranquilo, pues tiene una sed insaciable de él: el sorbo del trago es su aniquilación, aunque al mismo tiempo da lugar a un nuevo principio.<sup>15</sup>

Hegel así describe, en 1822, la fatal dialéctica histórica que produce un *ancien régime*. Pero quizás también es una descripción apta de la situación actual de los Estados Unidos. Hemos sido el Estado-nación más completamente identificado con lo que Max Weber llamó «el espíritu del capitalismo»; pero ahora estamos en el borde de ser victimizados por el propio movimiento del capitalismo hacia una etapa nueva de acumulación.

Históricamente, la existencia de un *ancien régime* se presta a dos resultados. En el primero, es abolido –de hecho se convierte en *ancien* en el sentido de un régimen anterior o pasado– por una transformación revolucionaria en la cual una nueva clase o bloque histórico

llega al poder. Esto es clásicamente el modelo de la Revolución Francesa que Hegel y los filósofos del nuevo orden liberal del siglo XIX tenían ante sí. Sin embargo, el otro resultado es el que he evocado aquí: el ejemplo de España y su imperio de ultramar, donde hay un atolladero cultural, político y económico en el mismo corazón de una formación nacional. Un atolladero que aparece en la cima de su poder y confianza, e impide que un nuevo proyecto histórico llegue a la dominación o a la hegemonía. El resultado es un largo proceso de estancamiento y declive en que a veces aparecen poderosas fuerzas y agrupaciones que buscan el cambio, pero en última instancia resulta imposible un cambio radical desde dentro. Siempre surge algo que lo impide. El cambio sólo puede venir de afuera. Creo que este destino –el «camino español», si se quiere– es el que le espera a los Estados Unidos, más que el de una transformación revolucionaria desde dentro.

Así regreso a mi punto de partida. España, que siempre representó para los Estados Unidos un pasado anacrónico que pensábamos que estábamos destinados a sobrepasar como Nación, es ahora nuestro futuro. Sin embargo, esta no es sólo una perspectiva negativa, si también tenemos en cuenta dos paradojas más de nuestro tiempo: una, que el lugar donde una posibilidad renovada de forma democrática del socialismo está más viva hoy en día es el mundo hispano-ibérico, incluyendo a España, pero en especial la América Latina; y la otra, que ese mundo ya no es *exterior* a los Estados Unidos. Si las proyecciones demográficas actuales se mantienen, en 2076, el tricentenario de la Independencia de los Estados Unidos, uno de cada cuatro habitantes de este país será hispano. 

Traducción del inglés por Ana Puñal

15 G.W.F. Hegel: *The Philosophy of History*, Nueva York, Dover, 1956, p. 78.

CATHARINA VALLEJO

# La mujer y el modernismo: representación y teoría

*No teníamos vocablos; los hemos buscado en todos los diccionarios, los hemos tomado, cuando los había, y cuando no, los hemos creado... Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos...*

AMADO NERVO, «El modernismo», 1907<sup>1</sup>

Este trabajo intenta indagar en las bases de la profunda verdad encerrada en la frase de Sylvia Molloy acerca de que es irónico el que se excluyera a las mujeres del modernismo, considerado como el primer discurso que reflexiona sobre la identidad cultural de Latinoamérica.<sup>2</sup> La crítica reciente ha comenzado a recalcar la importancia de lo femenino en el modernismo, y dónde y cómo aquello se manifiesta en este. Por ejemplo, José Monleón menciona que los objetos que en la

1 Amado Nervo: «El modernismo», *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 398-399.

2 «Introduction», *Women's Writing in Latin America*, Sara Castro Klarén, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo (eds.), Boulder, Westview Press, 1991, p. 109. Como parte de un proyecto de estudio sobre la problemática aquí presentada, este trabajo constituye una elaboración de la ponencia leída en el Coloquio Internacional sobre *Femenino/Masculino en la cultura y la historia de la mujer latinoamericana y caribeña*, celebrado en la Casa de las Américas en febrero de 2007. Ver también mi trabajo anterior y preliminar: «Women Writers and Modernismo: Strategies of Expression in the Cuban Poet Nieves Xenés», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2002; XXVI(3): 510-526.

tradicción occidental definen el espacio femenino, como la casa y los salones (las chucherías decorativas y los objetos delicados de lujo), son los que priman en el decorado modernista. Se presenta lo que Fonseca González y Poe Lang llaman la «paisajización del rostro femenino» en la que se retrata a la mujer en imágenes del paisaje, y también se puede decir que ocurre lo inverso: el paisaje se pinta en términos femeninos.<sup>3</sup> Alfredo Villanueva-Collado mantiene que los elementos externos de la poesía –la preocupación por la forma, los elementos decorativos del estilo– participan de lo que tradicionalmente constituye «lo femenino». Para Darío (el autoproclamado primer modernista), «la Mujer (quizás mejor la Hembra, el principio erótico femenino), es el origen de una experiencia en cierta forma mística», como escribe Javier Herrero. Aníbal González opina que en el modernismo tanto la escritura como la mujer aparecen como fuentes de vitalidad originaria y rebelde, y la escritura como la necesidad de someter a una mujer; en su obra sobre el modernismo Cathy Jrade relaciona el ideal femenino del modernismo con el lenguaje, y en su obra anterior sobre Darío considera que este concibe a la mujer como fuente sagrada de inspiración o como fuente de placer sexual. Aníbal González sugiere que en Darío «ella» es el nombre con el cual se reviste la textualidad, como virgen o hetaira –las dos manifestaciones más corrientes de la fémina de la corriente modernista– y según el título del artículo de Javier Herrero, se configura una «sexualidad textual», efectivamente.<sup>4</sup>

3 El soneto «Julio» de Nieves Xenos, premiado en 1910 por la revista *Cuba y América*, es un buen ejemplo de esta tendencia (*Poesías*, La Habana, Impr. El Siglo XX, de Aurelio Miranda, 1915, p. 163).

4 Ver los siguientes estudios: José Monleón: «Introduction», *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Anthony L. Geist y José B. Monleón (eds.), Nueva York, Garland, 1999; Vanessa Fonseca González y Karen Poe Lang: «Azul, como una ojera de mujer», *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 1999; 23(2):108, jul.-dic.; Antonio Villanueva-Collado: «Gender, Ideology and Spanish-American Critical Practice: José Asunción Silva's Case», *From Romanticism to Moder-*

Algunas estudiosas, como Tina (Fernández) Escaja, Jill Kuhnheim, Catherine Perricone, Teresa Porzecanski y otras se han ocupado sobre todo de unas pocas escritoras ya del siglo xx, y en especial de Delmira Agustini y Eugenia Vaz Ferreira.<sup>5</sup> Ningún trabajo ha sugerido fundamentos epistemológicos para la exclusión de las mujeres creadoras del canon modernista. Mi estudio se concibe, pues, como una primera tentativa de sentar las bases para una *teoría de la exclusión y de la producción femenina modernista*, y eso desde el mismo comienzo del modernismo, el que, como se sabe, dio sus primeros textos y sus primeros practicantes en

---

nismo in *Latin America*, David William Foster y Daniel Altamiranda (eds.), Nueva York, Garland, 1997, pp. 269-281; Javier Herrero: «Fin de siglo y modernismo. La virgen y la hetaira», *Revista Iberoamericana*, 1980; XLVI (110-111): 43, ene.-jun.; Aníbal González: «Modernismo y represión: Hacia una lectura psicoanalítica de los textos modernistas», *Siglo XX/20th Century. Critique and Cultural Discourse*, Luis T. González del Valle y Asunción Horno Delgado (eds.), (XII):1-2; Cathy Jrade: *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Austin, Texas UP, 1998, y *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica* [1983], México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

5 Ver por ejemplo los siguientes estudios: Tina Fernández Escaja: «Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional», *Sexualidad y nación*, Daniel Balderston (ed.), Universidad de Pittsburgh, 2000, pp. 61-75; Tina Fernández Escaja: «Invencción y periferia: las poetisas del modernismo», *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pamela Bacarisse (ed.), t. I. Pittsburgh, UP, 1995, pp. 137-142; Jill Kuhnheim: «Reimaginando la mujer en el modernismo», *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, Luisa Campuzano (coord.), La Habana, Casa de las Américas, 1999, pp. 185-199; Catherine Perricone: «Un acercamiento revisionista al modernismo: El caso de María Eugenia Vaz Ferreira», *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Mercedes Vidal Tibbits (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 423-439; Teresa Porzecanski: «Eugenia Vaz Ferreira, transgresora de una opaca realidad», México, *Plural. Revista Cultural de Excelsior*, 1982, (126): 33-37, marzo. Iris Zavala incluye en la primera generación de escritoras modernas a Juana Borrero y Mercedes Matamoros (*Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*, Bloomington, Indiana UP, 1992, p. 186).

Cuba. Se presentará asimismo un breve análisis de un poema como paradigma del espacio de la poeta modernista. Así, quiero indagar sobre cómo las mujeres fueron excluidas como agentes expresivas del modernismo, cómo, en efecto, el modernismo traicionó sus propias bases epistemológicas fundamentales, y cómo se pueden revisar las perspectivas críticas también esencialmente para hacer presente esa exclusión y ausencia.

## La mujer, el modernismo y el proceso de la modernización

Ya durante el romanticismo los hombres poetas y escritores se habían apoderado de lo que tradicionalmente había sido terreno femenino: los sentimientos, la delicadeza, los detalles íntimos de la vida, en una creciente «feminización del lenguaje subjetivo», en que, sin embargo, los paradigmas del sujeto eran siempre masculinos; las mujeres eran «sujetos sin cuerpos», como ha dicho Susan Kirkpatrick.<sup>6</sup> A las mujeres se les exigía, para el bien escribir, seguir la tradición –masculina y académica– y difícilmente se les admitía innovar.

Durante el último cuarto del siglo XIX se intensifica el proceso de modernización en Latinoamérica; época esta de crisis que debate los beneficios de los avances científicos y tecnológicos en materias de salud, arte visual y transporte; época que promueve la libertad, la democratización y el progreso como avances ideológicos y políticos. Ocurre la fragmentación y profesionalización de la vida y coexisten, en conflicto y complementariedad, un rezagado romanticismo, el pragmatismo, capitalismo, utilitarismo, materialismo, feminismo, secularismo y positivismo –entre otros «ismos»–. El proceso de modernización, mundo dirigido hacia el futuro, se coloca en un eje temporal y teleológico que lo opone conscientemente y con énfasis al pasado y a la tradición. Así, y con respecto a la Mujer, pierde ella el estatus «natural» y mitificado que había ido cobrando desde el renacimiento y confirmado en el romanticismo, de la representación de la Belleza y del Amor.

6 Susan Kirkpatrick: *Las románticas* [1989], Madrid, Cátedra, 1991, p. 42.

Las respuestas o contraposiciones a todo lo que representaba la modernidad en su «progreso», que invadía y en última instancia dominaba las sociedades, no se hicieron esperar; ocurre la rebelión de la élite. En particular, y por lo que atañe a nuestro tema, frente al cientificismo, el materialismo y la secularización se propone la espiritualidad; frente al pragmatismo y el utilitarismo, la búsqueda de la belleza; frente al feminismo y la incipiente profesionalización de la mujer, su abstracción en categorías absolutas. Por un lado, ocurre un proceso de democratización, de lo igualitario y comunitario en la economía, la política y el arte; por el otro, se indaga en las profundidades de la *psyque* individual (recordemos que son los años de los primeros estudios sobre la psicología sexual, la sexualidad y la homosexualidad). Así, la espiritualidad –ahora secular– se tiñe de una fe (que no es la católica); la ciencia y la belleza se constituyen en religión, y los científicos y los artistas en sus sacerdotes como modernos y seculares diseminadores periódicos y democráticos; se busca lo nuevo en lo formal, en lo raro y lo exótico. Las expresiones de protesta que se ejecutaron por parte del modernismo en contra de la estrecha moralidad burguesa tomaban la forma, sobre todo, de un agudo erotismo, cuya representación más importante es la mujer, y el que fue apoyado por las artes visuales y la tecnología en representaciones siempre más «transparentes» de Ella. Ocurre la comodificación (comercial y filosófica) del arte, de la belleza y de la mujer.<sup>7</sup>

Vale insertar aquí algunos elementos de importancia. Primero, se agudizó el énfasis en lo espiritual en cuanto se quiso distinguir Hispanoamérica de Norteamérica, a la que se veía como esencialmente materialista. Para Hispanoamérica el modernismo trataba, como lo ha expresado Roberto Fernández Retamar, de la aparición de

7 Quizás no haga falta recordar que el positivismo –corriente filosófica que llegó a dominar el pensamiento burgués– fue reaccionario en cuanto a la situación de la mujer. Por ejemplo, en la *Revista Cubana* de los años 1888-1889 aparecen artículos en pro de la familia que insisten en que el «primer deber [de la mujer] es la obediencia al marido [...]. [D]e la dignificación del hombre y de la idealización de la mujer depende el progreso de la familia», escribe Manuel de Jesús Ponce (*Revista Cubana*, enero de 1888, pp. 29, 35).

una conciencia de pertenecer a los países marginales, y rebelarse contra la vulgaridad de la burguesía dominante. El hispanoamericano «conocerá primero una ilusión de modernidad por la vía del contagio [europeo y norteamericano], para ir a parar luego a la certidumbre de que somos otra cosa, y adquirir una aprehensión más clara de nuestra propia realidad».<sup>8</sup> En esa dinámica de «remolde», según lo expresó José Martí, «el primer trabajo del hombre es reconquistarse»,<sup>9</sup> es decir, establecer la legitimidad y lo que se consideraría la autenticidad de lo interior propio: la vida espiritual. Asimismo hay que recalcar que esa búsqueda de y ese énfasis en lo espiritual por parte de los «rebeldes», en tanto dimensión vedada o negada a las mujeres, contribuyó a la desaparición del espacio, de la presencia, de la historicidad de la mujer como significante. Por último, la América Hispánica –territorio conquistado– siempre ha llevado una carga genérica femenina, entidad por dominarse o dominada por el hombre (racional) europeo: «ella» era la virgen violada, la irracionalidad del habitante originario y el «otro» colonial –en efecto, en rebeldía constante y nunca dominado–. Como escribió Manuel Gutiérrez Nájera en 1876: «La Virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa».<sup>10</sup> El resultado de esa realidad y de esos intentos de cambio y modernización fue un ambiente de estructuras epistemológicas, ideológicas y lingüísticas conflictivas.

## Conflictos

Las oposiciones que forman parte de la dicotomía entre lo material y lo espiritual, característica del pensamiento filosófico occidental, y agudizadas durante la época del fin de siglo pueden verse, según lo explica

8 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 146-147.

9 Las citas de Martí son tomadas del prólogo al *Poema del Niágara*, del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. Ver José Martí: *Obras completas*, vol. 7, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, pp. 223-238.

10 Manuel Gutiérrez Nájera: «El arte y el materialismo» [1876], *Obras. Crítica literaria I*. México, UNAM, 1959, pp. 49-64.

Hans Ulrich Gumbrecht, en términos de dos tipos de cultura, una tipología que toma en cuenta los ejes axiológicos del tiempo y del espacio.<sup>11</sup> El espacio será la dimensión primordial donde se negocian las relaciones entre seres humanos, y el tiempo la que, como es el caso en la época de modernización, busca la transformación del mundo. Se trata de *un tipo* de cultura en la que prima el «significado» –que es siempre una ausencia–, es decir, lo referido a lo pertinente de una cultura, en la que desaparece el significante y domina el tiempo en su concepción lineal y teleológica, y *otro* de presencia, o existencia fuera o antes de que las cosas se constituyan en «cultura», en la que priman las relaciones materiales, los efectos de sentido de la sustancia que ocupa espacio. Estas dos concepciones, de énfasis temporal o espacial, siempre viven en conflicto, agudizado a fines del XIX por los avances tecnológicos y los cambios políticos.<sup>12</sup>

Como ejemplos de la conciencia del dualismo de la época se pueden señalar dos textos clave –uno de Manuel Gutiérrez Nájera, de 1876, significativamente titulado «El arte y el materialismo», y otro, el prólogo de José Martí, de 1882, al *Poema del Niágara*, del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, que se considera hoy como el «Manifiesto de la modernidad en Hispanoamérica».<sup>13</sup> Martí caracteriza su época repetidas veces como los

¡[r]uines tiempos, en los que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, [...]! [y] [...] ¡[r]uines tiempos, en

11 Recordamos también la ya clásica tipología de las culturas efectuada por Yuri Lotman en 1967 y basada en la primacía de lo paradigmático o del eje de la sustitución (que sería la dimensión espacial), o bien en lo sintagmático o de combinación lineal: «Problèmes de la typologie des cultures» [1967], *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, J. Kristeva, J. Rey de Bove y otros (eds.), La Haya, Mouton, 1971, pp. 46-56.

12 Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford UP, 2004, pp. 79-86.

13 Ángel Rama: *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985, p. 25.

los que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes!

Ocurre, sigue Martí, una «refacción del mundo de los hombres», un mundo vigilado por la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, y la Visión secreta. Y Manuel Gutiérrez Nájera escribe:

Lo que nosotros combatimos es esa materialización [o prostitución, como dice en otro párrafo] del arte... privándoles [a los artistas] de la libertad [...] [porque] ¿[q]ué cosa es el arte sino la dirección de esa actividad incesante de nuestro espíritu, hacia un ideal misterioso que llamamos *belleza*? El arte purifica al hombre, porque lo acerca a la belleza, que es Dios.

La época se marca desde su mismo fluir histórico, pues, por tres características: 1) un proceso de modernización que busca democratizar, industrializar y capitalizar la sociedad a través de la ascendencia de la nueva clase burguesa; 2) una consecuente crisis epistemológica en la que, como parte de la modernización, se renuevan y adaptan conceptos tradicionales de manera inusitada y se inventan imágenes y expresiones completamente nuevas, las que se constituyen en un espíritu de rebeldía por parte de algunos intelectuales y artistas como protesta frente a ese devenir histórico materialista y utilitario; y por tanto, 3) una dialéctica de oposiciones en la que elementos de los conceptos contradictorios se influyen mutuamente y se compenetran unos en otros.

El modernismo, como bien se sabe, forma parte del movimiento de protesta, rebeldía, contracorriente y búsqueda de lo nuevo, como reacción, desviación o aun corrupción de lo que se estaba estableciendo como las normas burguesas dominantes. Su poesía llega a tener una función contestataria en la que la redefinición de la expresión escritural y de lo que era «significado» fueron preocupaciones recurrentes.<sup>14</sup> Entre el reconocimiento de la pluralidad referencial, en la que «todo es expan-

14 Iris Zavala: Ob. cit. (en n. 5), pp. 74, 49.

sión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento», en palabras de Martí, los modernistas juzgaron el lenguaje como falible. El cultivo del significante sensorial acompañaba la búsqueda –vana en gran parte– del significado total y absoluto.<sup>15</sup> Y no hace falta señalar que en la tradición occidental, la mujer no es sujeto productor de significado; ella se constituye en significado único que reprime y suprime otros, negando el valor del significante. En este sentido, no hubo un proceso de significación, sino un sistema de valores estancados.

La intensificación del desarrollo de una cultura de significado o temporalidad teleológica o lineal –como fue el caso a fines del siglo XIX– choca con la nueva velocidad de la vida que enfatiza lo simultáneo, en la cual coincide la presencia (sustancia que ocupa espacio) en el presente (momento efímero de tiempo). La lucha entre elementos o conceptos opuestos, o la mezcla de elementos contradictorios, también fue reconocida en el ambiente artístico. Los poetas exhibían las ambigüedades de la época en sus expresiones verbales. Así, en los poemas, crónicas y cuentos de los modernistas se revela una admiración por la tecnología y por los objetos de lujo que se importaban, junto a un terror a lo peligroso de los avances científicos y un horror a la práctica adquisitiva de la nueva burguesía. En muchos casos, los escritores vivían la modernización (en su profesión de periodista o corresponsal en el extranjero, por ejemplo), pero también criticaban el ambiente materialista y burgués consecuente con la modernización.

## El modernismo: época de *différance*

De acuerdo con lo anterior, es evidente que la época que corre de 1880 a 1910 participa de lo que Jacques Derrida ha llamado *différance*, es decir, una dinámica en la que dos elementos contradictorios, o los extremos de una oposición existen en relación necesaria y en mutuo sustento.<sup>16</sup> No pudo haber renovación sin arcaísmo, no

15 Oscar Rivera-Rodas: «La “crisis referencial” y la modernidad hispanoamericana», *Hispania*, 2000; 83(4): 779-790, dic.

16 Ver Jacques Derrida: *De la grammatologie* [1967], París, Éditions de Minuit, 1985, pp. 203-235.

pudo haber espiritualidad sin materialismo. Es más: la presencia de uno de los elementos «marca» al otro, mutuamente, produciéndose en ambos una *trace*, huella o contaminación del otro. Esa *différance* deriva de una de las características del pensamiento occidental, un binarismo en el que domina uno de los dos polos, llamado el centro, sobre la periferia o el margen. En Occidente, han obrado como «centro» los conceptos de presencia basada en la primacía de lo racional, el sujeto, la verdad, la homogeneidad, la oralidad de la voz y el hombre como ser humano de valor. Esta conceptualización ha llevado a la codificación cultural de un significado estable, la Verdad, el origen, la unidad, identidad y armonía, cuya primacía reprime y niega la dinámica, el cambio, la innovación, el juego... Sin embargo, ya que no hay significado sin diferencia, los conceptos absolutos en efecto e irremediamente participan de su «otro»: la ausencia, el cuerpo, el sueño o la fantasía, la heterogeneidad, la escritura o significante y, en fin, la mujer. El movimiento temporal (que pospone el significado) y espacial (la sustitución significativa de los conceptos) otorga una dinámica de significación, un flujo, y no una estabilidad o unidad. La realidad de esa situación a fines del siglo XIX estuvo en combate con la tradicional tendencia al dominio de los conceptos «centros».

Para ahondar en este concepto más específicamente se puede elaborar uno de los importantes aspectos mencionados, el de la identidad. El concepto de «identidad» se constituye, de manera paradójica, esencialmente por diferencia: sólo puede identificarse uno en distinción a «otro», y sólo puede tener «significado» la identidad en cuanto difiere de lo otro; sólo existe en cuanto relación con el otro. Por tanto, este concepto de identidad, hoy tan debatido, puede verse como un proceso, una lucha o negociación en la que se consigue de manera precaria una acomodación tentativa de empuje y deseo (de lo positivo y lo negativo, presencia y ausencia) con las estructuras del lenguaje y de la realidad. Como es tentativa y precaria, debe verse como dinámica, temporal y múltiple. Así, a fines del siglo XIX las mujeres llegaban a ver, precisamente, y en lo relativo a nuestro tema, que la «identidad femenina» no era un destino «natural» predeterminado, sino una cons-

trucción o un proceso –tanto propio como del otro–. Así, igualmente a fines del siglo XIX se produjo un nuevo concepto de la subjetividad; en un continuo proceso de autoconstrucción, el sujeto (escritor) interiorizaba y reconstruía el mundo externo a través de los sentidos cuyo efecto –el significante– de este modo dominaba así sobre su significado.

## La Mujer en el modernismo: de la negación a la producción de la *différance*

*[...] debe haber otro modo que no se llame Safo  
Ni Mesalina ni María Egipcíaca  
Ni Magdalena ni Clemencia Isaura.  
Otro modo de ser humano y libre.  
Otro modo de ser.*

ROSARIO CASTELLANOS  
*Poesía no eres tú, obra poética* (1972)

Al llegar aquí, y para entrar ya de lleno en mi tema, debo insistir en que para dar una idea cabal de lo que fue el modernismo es necesario dilatarlo en «lo femenino», porque el modernismo lleva «marca» genérica.<sup>17</sup> La mujer está íntimamente relacionada con la escritura. Muchos textos de la época expresan la escritura como una mujer rebelde por controlar y domar. La mujer, y en particular la *femme fatale*, son, como lo expresa Aníbal González, emblema de los peligros de la textualidad, figuraciones del ámbito caótico, irracional, impasible e inhumano.<sup>18</sup> El binarismo característico de la cultura occidental, como ya se sabe, se constituye con características de género: lo público, exterior, apoderado, propio, etcétera, se consideran como masculinos; sus aspectos opuestos –privado, interior, dependiente, «otro», etcétera– serían «femeninos». Además, y con respecto al modernismo, ese carácter binario abarca dos tipos de discursos: por un lado, la

17 «[...] modernism was gendered», ha dicho Iris Zavala, ver ob. cit. (en n. 5), p. 82.

18 Aníbal González: Ob. cit. (en n. 4).

oposición explícita del modernista (el «otro») frente a la ideología burguesa (dominante), oposición expresada en sus obras a través de la valoración de la belleza y el espíritu en conjunto con una negación del materialismo; y, por otro lado, el discurso identitario del modernismo como tal, es decir la definición de esa belleza y ese espíritu. Es evidente que la Mujer (así, con mayúscula), es uno de los elementos fundamentales de la estética modernista.<sup>19</sup> Esta se ocupa esencialmente, según Sylvia Molloy e Iris Zavala, de la representación de lo femenino.<sup>20</sup> Tomo aquí el significante «representación» en sus dos «significados»: el de obrar en nombre de otro, en un ejercicio de poder, y el de re-presentar, retratar, metaforizar y duplicar –sustitución estética y filosófica que, sin embargo y como lo ha señalado acertadamente Gayatri Spivak, disimula asimismo la sustitución política y legal de la primera acepción–.<sup>21</sup> La «belleza», cuya búsqueda como inspiración y expresión («representación») es uno de los ejes clave del modernismo, cristalizó en la representación de La Mujer. Asimismo es importante recalcar que esa Mujer es vista exclusivamente como principio femenino. No existe sino como abstracción, ideal y absoluto, no existe en

tanto significante, espacio de contingencia y heterogeneidad. Es más, la mayor existencia efectiva que gozaba el concepto Mujer era en tanto significado artístico. Así se constituye en Arte –pintura, escultura, poema–, objeto formalizado de la admiración y de la mirada, como máximo resultado de los esfuerzos humanos para construir la Belleza absoluta, como artificio, en fin. También es importante reiterar que esta fémica, fuente de lo bello y origen de la misma expresión poética, se presenta en sus dos extremos: cargada de moralidad positiva: virgen (niña, musa, ángel) y negativa: hetaira, seductora, Venus y Salomé, como «Carne, celeste carne», según el título de uno de los poemas de Rubén Darío. Virgen y *femme fatale*, pues, son conceptos «profundamente enraizados en la realidad histórica de la época», en palabras de Javier Herrero.<sup>22</sup> En última instancia, en efecto, aun la figura femenina supuestamente negativa, la seductora, *femme fatale*, Venus, se configura como objeto de Arte y, por tanto, es Belleza –virgen y hetaira coexisten en el mismo espacio conceptual, se sublima en lo positivo artístico e idealizado, desapareciendo lo heterogéneo y contingente.<sup>23</sup>

Este es, entonces, el ambiente de la época, específicamente modernista, feminizado en términos absolutos y mutuamente exclusivos, donde existe la concepción del tiempo como una potencialidad futura, a partir

19 Es patente que los periódicos y revistas de la época que denigraban el modernismo lo caracterizaban como femenino, queriendo deslegitimar al modernismo y a la mujer como manifestaciones culturales irracionales, decorativas e imbuidas de belleza artificial –cualidades que son precisamente los valores positivos del modernismo–. En un artículo titulado «Estravismo [sic] modernista» aparecido en *El Fígaro* del 12 de abril de 1896, Álvaro de la Iglesia escribe: «Como esas mujeres a quienes negó naturaleza los encantos de la forma, modifican y embellecen con caprichos de la moda sus pobres contornos, las producciones literarias hijas de la avidez cerebral, [...] el modernismo es una vieja loca, llena de cintajos, flores y falsa pedrería, que atrae la sonrisa desdeñosa de los discretos y hace abrir los ojos admirados de los estultos [...]».

20 Sylvia Molloy: Ob. cit. (en n. 2), p. 109 e Iris Zavala: Ob. cit. (en n. 5), p. 188.

21 «Can the Subaltern Speak?» [originalmente publicado en Cary Nelson y Lawrence Grossberg: *Marxism and the Interpretation of Culture*, 1988, pp. 66-111], *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.), Nueva York, Columbia UP, 1994, pp. 70-74.

22 Javier Herrero: Ob. cit. (en n. 4), p. 34.

23 Pueden citarse algunos ejemplos de textos modernistas escritos por hombres a principios del período, que ilustran la dicotomía entre la espiritualidad y el materialismo, en muchos casos con carga genérica. De Julián del Casal, «Cuerpo y alma», «Blanco y negro», «El poeta y la sirena», «Mis amores (Soneto Pompadour)» y «La estatua de carne» (de 1890); de José Martí, «Patria y mujer», «Amor de ciudad grande»; de Rubén Darío, los cuentos «El rubí», «El velo de la reina Mab» y «Acuarela», y el poema de *Azul* (1888) «Primavera», la sección de «El año lírico»; de José Asunción Silva, «La protesta de la Musa» (1890). Luego se hace más tajante la expresión; ver por ejemplo: «El beso» de Fabio Fiallo (1908); «Ite missa est» (1896), «Yo persigo una forma» (1901), «Líbranos, Señor» y «Por el influjo de la primavera», estos últimos todos poemas de Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905).

de un comienzo, del tiempo como progreso que, como lo ha indicado Julia Kristeva, es también el tiempo lineal de la construcción lingüística, de la sintaxis, el tiempo de la historia,<sup>24</sup> del cual la mujer estaba excluida, donde la concepción del tiempo señalaba cambios fuertes y rápidos, pero donde a la mujer no se le permitió cambiar, donde en el afán espiritualista se negaba la legitimidad del significante como tal, y especialmente el de «mujer», donde el valor más alto era la innovación artística, centrada exclusivamente en la representación de la belleza y metaforizada en la Mujer. Explicito, pues, mi certeza de que dos rasgos forman la base de la exclusión de las mujeres poetas como modernistas: 1) el que para los modernistas lo femenino se constituyó en el principio de la belleza artística y 2) el que ese femenino era una cualidad absoluta, abstracta y espiritual.

En el juego de suplementarios, sin embargo, el absoluto se «marca» por su oposición, la Nada: «La mujer del modernismo debería ser entendida como significante vacío que puede ser colmado con los significados más diversos», según lo expresan Fonseca González y Poe Lang.<sup>25</sup> Sin embargo, no fue así el caso. Los modernistas admitían la dinámica y las contradicciones de *la différence* en los aspectos vitales de la existencia modernizadora –su propia profesionalización, la tecnología del transporte, de la imprenta, de las imágenes, del periodismo, de la «electrificación» de la vida diaria, de la democratización de la lectura– excepto en cuanto atañe a su creación de la belleza y de lo femenino. José Martí vio el proceso de la modernización como una democratización, donde «[H]a entrado a ser lo bello dominio de todos. El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres». Pero esto no valió para las mujeres en el modernismo: la Mujer no perdía en beneficio de las mujeres. Es más, en el origen de la belleza, en última instancia, la Mujer también desaparece como fuerza dinámica, ya que es el hombre artista el que la crea como tal por medio de su amor, su

pincel o su pluma, según lo expresa Manuel Gutiérrez Nájera en su poema «Desconocida» de 1884:

*Púdica flor...*

*... si tú no existes en la vida*

*mi amor tiene la fuerza de crearte!*<sup>26</sup>

El modernismo rompió las reglas de la gramática para lograr una nueva expresión, borró tradiciones históricas en su producción de nuevos significados, abrió la poética a la heterogeneidad, se hizo, en fin, una tendencia de «centros desplazados», según la feliz expresión de Picón Garfield y Schulman<sup>27</sup> –pero no reconoció la legitimidad de la ruptura expresiva en la escritura femenina.

He aquí las bases de cómo el paradigma modernista negó legitimidad a las mujeres y, así, a la poeta modernista. 1) Al negar la historicidad de las mujeres y reconocer exclusivamente a la Mujer como principio originario y absoluto, negó también el proceso histórico de la modernización caracterizada por «el progreso»; 2) al no admitir la dialéctica entre las oposiciones conceptuales referentes a lo femenino contradujo las características conflictivas y heterogéneas de su época (y se erigió en un monologismo que fácilmente se convirtió en paradigma de dominación ideológica), y, por último, 3) según los procedimientos que acabo de explicitar, al negar a las mujeres legitimidad en el proceso poético significativo, negó su propio principio fundamental, el de la primacía de la innovación. En efecto, con la exclusión de las mujeres del modernismo a través de la historia literaria, los valores de la sociedad burguesa han logrado imponerse; indudablemente esta veía la innovación de las mujeres como

24 Ver Julia Kristeva: «Women's Time» [1979], *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1981; 7(1): 17.

25 Vanessa Fonseca González y Karen Poe Lang: Ob. cit. (en n. 4), p. 111.

26 Manuel Gutiérrez Nájera: *Poesías completas*, Francisco González Guerrero (ed.), t. II., México, Porrúa, 1978, pp. 14-16. También es notable el cuento del dominicano Fabio Fiallo titulado «El beso» (1908) en el que la mujer debe recibir el beso del amado (artista) para garantizar la belleza absoluta.

27 Evelyn Picón Garfield e Ivan Schulman: «Las entrañas del vacío». *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1984, p. 11.

desviación moral, traicionando otro de los fundamentos del modernismo, la primacía de la estética.

En los muchos años que han corrido desde entonces se ha constituido lo que hoy se acepta como el canon del modernismo. Este proceso de canonización ha hecho continuar la exclusión de las mujeres al basarse en los mismos fundamentos teóricos (que han quedado sin problematizar), en las manifestaciones sancionadas por la tradición y por la élite masculina.<sup>28</sup> En efecto, como se puede colegir, las mismas definiciones de los términos usados para presentar los conceptos establecieron los límites de las teorías. Baste mencionar que ni la revisión del modernismo ocurrida en los años 80 del siglo xx ocasionó una revisión del modernismo que tomara en cuenta el componente de género y sus implicaciones.<sup>29</sup> En una primera instancia, escribir poesía es tratar de efectuar una creación verbal –un proceso de versificación que tiene lugar en el espacio privado–. Pero en una segunda instancia, ser Poeta es una función pública; caracteriza la existencia, circulación y operación en una sociedad de cierto tipo de lo que esa sociedad defina como «poesía». La poeta necesita, pues, que su comunidad la reconozca y le otorgue el estatuto de «autor» de poemas –cosa que sólo ha ocurrido con muy pocas mujeres de la época– y del pensamiento modernistas. Ser poeta significa ser humano en un lugar y en una historia: estar presente en el presente, y no ser una abstracción masculinizada. Las mujeres que escribían tuvieron que historizarse como autoras, insertarse en la cultura de su época, en su historia, su tradición litera-

ria, en fin, aunque quizás primero, en su propio cuerpo. Ahora ya es el «tiempo de las mujeres», como lo llama Julia Kristeva para romper las definiciones, las identidades y las barreras conceptuales impuestas al y por el crítico lector, por la tradición estancada.

Es apropiada y necesaria la revisión porque fue precisamente en la época del modernismo cuando las mujeres comenzaron a darse cuenta de su «diferencia» del otro, no sólo del otro como europeo o norteamericano –como fue el caso del modernismo en tanto corriente estética– sino del otro masculino. A fines del siglo xix se llega a llamar «el problema de la mujer» al espacio que se constituía en frontera, el sitio de lucha donde la libertad del individuo (desde la Revolución Francesa y el humanismo, una cualidad vista como positiva y necesaria) llega a su límite y se convierten, conceptos y mujer, en una fuerza de trastorno social. Hizo falta, según lo expresa Iris Zavala, un desenmascaramiento del contrato simbólico.<sup>30</sup> Los textos de las mujeres modernistas profesan posibilidades estratégicas para la deslegitimación del discurso del día, reconceptualizando –y asignando género– a las reflexiones contemporáneas sobre la subjetividad, la identidad, la sociedad, el arte. Precisamente, como nos lo han enseñado Michel Foucault y Yuri Lotman –y en lo referente a las mujeres, así lo hizo Julia Kristeva– las maneras innovadoras del pensamiento surgen de los espacios que existen entre los conceptos de las viejas *epistemes*; se trata de llenar los espacios desconceptualizados en las estructuras nuevas (Foucault), o de ver la dinámica del espacio marginal, siempre más innovadora (Lotman), o ver como espacios de lucha las ausencias a las que han sido relegadas las mujeres (Kristeva).<sup>31</sup>

Así es que el mundo circundante, la poética y la visión modernistas de lo femenino colocan a las muje-

28 Al contrario, es notable el gran número de antologías y otros textos sobre modernismo que aún hoy llevan como portada la figura de una mujer, más o menos desvestida y en actitud más o menos erótica.

29 Ivan Schulman es valiente vanguardia de la revisión del modernismo. Ver entre sus muchos aportes, por ejemplo, «Hacia una concepción revisionista del discurso modernista», en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América*, Keith McDuffie y Rose Minc (eds.), Pittsburgh, U Pittsburgh P, 1990, pp. 267-276. Y también: «Una voz moderna: la poesía de Juana Borrero», *Casa de las Américas*, 1996; XXXVII (205):36-41, oct.-dic.

30 Iris Zavala: Ob. cit. (en n. 5), p. 189.

31 Michel Foucault: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* [1966], Nueva York, Vintage Books, 1994; Yuri Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Ann Shukman (trad.), Bloomington, Indiana UP, 1990; Julia Kristeva: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], Leon S. Roudiez (ed.), Nueva York, Columbia UP, 1980.

res en un terreno en el que no encuentran signos de representación verbal propios –es decir, legitimidad, apoderación y escritura, presencia– y les asigna un espacio de atextualidad, un hueco, el margen, la ausencia. Hasta hace poco estas palabras –y huelga insistir que todas llevan marca espacial– tuvieron connotación negativa. Sin embargo, Foucault, Derrida, Bhabha y otros nos han hecho ver que ese espacio vacío también tiene existencia, funcionalidad y significado. En concordancia con la base epistemológica de la época del modernismo, que fue un «diálogo polifónico» en el decir de Iris Zavala,<sup>32</sup> propongo una perspectiva basada en la *différance*, una lectura dialógica de sus textos, que tome en cuenta el espacio, la sustancia, la presencia que existe en el hueco entre los extremos de sus oposiciones y admita su legitimidad, para allí dar cabida a las mujeres poetas.<sup>33</sup> Se trata, pues, de hacer hablar a los silencios que son visibles en los huecos, las omisiones y las contradicciones. Entonces, el lugar de la mujer poeta es la ausencia de su propia representación, en la que sus obras deben verse como espacios dinámicos de significación en una «producción de presencia», como nombra Hans Ulrich Gumbrecht a este proceso. Propongo, pues, que ha llegado el momento de *las poetisas* modernistas, que se les abra un espacio en el canon modernista, cambiándolo de acuerdo con los fundamentos del propio movimiento. Dada la sinestesia característica de este, creo legítima una analogía con la música. Recordemos ciertos *Études* de piano, en los que la melodía llamada «principal» se lleva a cabo por la mano derecha. Al mismo tiempo, generalmente de manera sutil, la mano izquierda ejecuta su propia melo-

día, a veces en consonancia, a veces independiente o aun en contrapunto y a cierta «distancia» de la melodía «principal». Cuesta oír la melodía de la mano izquierda *como tal* y hay que hacer un esfuerzo especial para distinguirla, pero sin ella la pieza no existe como música. Este es, me parece, el caso de la literatura de esa época: la escritura de las mujeres es *todo el espacio* que media entre las dos manos, los dos extremos, de la creación artística.

### Nieves Xenes, «Boudoir»: poema emblemático

—No tocar una cuerda, sino todas las cuerdas.

JOSÉ MARTÍ<sup>34</sup>

Como paradigma de este modernismo más amplio y «diferente» presento un muy breve análisis de un poema de Nieves Xenes (1851-1915). En junio de 1895 Xenes publicó en *El Fígaro* de La Habana un soneto titulado «Boudoir», dedicado a Enrique José Varona, eminente pensador cubano (de preferencias positivistas), cuando ya se habían visto trabajos del mismo título y/o asunto escritos por hombres. El poema, por tanto, debe integrarse en una serie de otras composiciones que aparecían en la época. En 1893 ya se había publicado «El escote», del cubano Juan Ubago (*El Fígaro*, no. 7, marzo), poema de cuarenta y nueve versos que describen –desde la perspectiva masculina– la autoconciencia del cuerpo por parte de una joven que por primera vez viste «traje descotado». Aquí participa la perspectiva del patriarcado, la mirada masculina que se apropia del cuerpo femenino:

*Delante del espejo se extasía  
la preciosa María;  
y como no la ven extraños ojos,  
mira su escote sin sentir sonrojos  
y se pone a observar, con risa loca*

32 Iris Zavala: Ob. cit. (en n. 5), p. 38.

33 Señalo de paso que en un artículo publicado en *El Fígaro*, de La Habana, de abril de 1894, Rubén Darío efectivamente consideraba la autenticidad de una categoría «mujer poeta» tan (im)posible como lo es una rosa azul: «en cuanto a la mujer poetisa, o mejor dicho, la mujer poeta, esa rosa azul, ese mirlo blanco [...]». Además del hecho de que no existen rosas de color azul, es importante recordar que el significante «azul» llegó a representar al modernismo como tal. En esta construcción de palimpsesto, pues, Darío niega doblemente la legitimidad de la mujer poeta.

34 José Martí: Ob. cit. (en n. 9), «Fragmentos», vol. 22, p. 103.

*que en vano intenta describir la pluma,  
cómo asciende su seno, cual espuma  
que rebasa los bordes de una copa [...].*<sup>35</sup>

En 1897, ya dos años después del «Boudoir» de Xenes, *El Fígaro* continuó la temática publicando dos composiciones más del colombiano Ismael Arciniegas. En la primera, publicada en junio y titulada «Su corsé», de treinta y dos versos, aparece este atributo femenino vacío:

*...en un rojo sillón que parecía  
a su dueña esperar;  
...se veía un corsé de blanco raso.*

Termina el poema como sigue:

*Quién fuera su corsé, me dije entonces,  
quién fuera su corsé de blanco raso,  
para saber si late,  
si late aún su corazón ingrato.*

Vemos de nuevo que es el hombre sujeto del poema, del deseo, del sueño, de las sempiternas aceptaciones de la mujer como infiel y mudable. Es de especial interés el segundo poema de Arciniegas, publicado el mes siguiente, en julio de 1897, y titulado «Su alcoba». En este, de doce cuartetos (es decir, que necesita cuarenta y ocho versos para lograr su efecto), también hay una descripción de la alcoba y sus cortinas, la ropa de la «niña», sus zapatillos, la lámpara encendida, flores secas «de un amor ideal, / memorias quizás adoradas». Aquí está presente la niña, «y ríen visiones puras / en las blancas colgaduras / de su lecho de caoba». En todos estos poemas el cuerpo femenino, aunque presente en ellos, le es sustraído a la mujer, pertenece a la mirada masculina o es un decorado más en la alcoba.

Veamos, en contraposición, el poema de Nieves Xenes:

35 Y me pregunto, ¿cómo es que «no la ven [los] extraños ojos» del poeta?

### *Boudoir*

*Del arte y la riqueza los primores,  
blancas cortinas de ligero encaje,  
caprichoso y magnífico mueblaje  
de oro y seda de vívidos colores.*

*En un óleo se besan dos pastores  
escondidos de un bosque entre el ramaje,  
y airados luchan con igual coraje  
en un grupo de mármol dos Amores.*

*Una ninfa gentil de porcelana  
al viento esparce su cabello suelto  
arqueando el talle en actitud graciosa.*

*Yacen en un diván dorado y grana  
un libro, y un corsé blanco y esbelto,  
y en un búcaro azul, muere una rosa. [El Fígaro,  
no. 21, junio de 1895, p. 277.]*<sup>36</sup>

Este poema es una simple descripción de un espacio, típicamente «modernista», sin evidente «significado». No hay ser viviente en el espacio; está vacío y no pasa nada. En efecto, propongo que la dinámica significativa del poema de Xenes radica precisamente, y en primera instancia literalmente, en el espacio del *boudoir*, espacio codificado estrictamente como femenino. A partir del título mismo –palabra apropiada del francés, que entra en las innovaciones del modernismo junto con la incorporación del espacio referente del significante [gabinete]– los objetos descritos cobran significado sólo como elementos codificados en el ambiente cultural de la época (recordemos la descripción de Julián del Casal del *boudoir* en su «Croquis femenino», *La Discusión*, 3 de junio de 1890). Abundan los colores ricos (rojo, oro), los materiales de lujo (seda, encaje); los significantes explicitan el «arte y riqueza» del ambiente.<sup>37</sup>

36 También en Nieves Xenes: Ob. cit. (en n. 3), p. 93.

37 Vale la pena mencionar también que el soneto es rico y completo en sus aspectos formales y sonoros: se notan las rimas vocálicas internas en i-o en el primer cuarteto, así como otras repeticiones de combinaciones vocálicas en todas las estrofas.

El primer cuarteto, que carece de verbo, ofrece la impresión general del espacio de la habitación, el segundo cuarteto y el primer terceto presentan una descripción de tres obras de arte, en óleo, mármol y porcelana. Son únicamente estos los elementos (de representación artística) que hasta aquí llevan verbo: «se besan», «luchan», «esparce el cabello» –los tres en actitud explícitamente erótica–. Un gerundio indica una típica postura de la figura femenina representada en innumerables pinturas de la época, «arqueando el talle» en la actitud, según lo dice Bram Dijkstra, de «la ninfa de la columna vertebral quebrada».<sup>38</sup> Así también se inserta en el segundo cuarteto un complemento que adjetiva a la acción de los Amores de mármol, que «luchan... con igual coraje», y que ofrecen una deliciosa plurisemia. La lucha explícita conflictiva; también implica división o duplicación (algo tiene que luchar contra algo), pero al referirla como «con igual coraje» tiene que remitir a otra cosa representada como idéntica y recién mencionada. Esta sólo puede ser el óleo en el que los pastores se besan, entonces, también con «igual coraje». Y se puede decir, por tanto, que están «escondidos» entre los significantes que no expresan directamente su significado y así cobran validez como tales. Y asimismo, aunque no se haya mencionado el corsé aún, ya se ha establecido un implícito (ausente) ambiente erótico.

El último terceto, que comienza con un verbo, pero de inacción («yacen»), presenta en simple enumeración, un libro, un corsé y un búcaro azul en el que muere una rosa. Los tres objetos son simbólicos –y no hay que elaborar ya más sobre el azul–; dos objetos pertenecen a la historia del pensamiento occidental tradicional y también llevan marca genérica: libro y rosa, sabiduría eterna y belleza efímera –hombre y mujer–. El libro no tiene quién lo lea, y la rosa se extingue –ausencias hechas «presentes» en el texto–. Son, sin embargo, bien visibles en la ilustración con que se publica, que es de una tenebrosidad sugerente no explicitada en el poema. En

efecto, el poema se presenta insertado en un grabado que ocupa la página entera de la revista y que representa visualmente el espacio formulado como suplemento de la creación verbal del poema y en una manifestación de la sinestesia tan característica del modernismo. El texto del poema está colocado en la página-grabado como si fuera un cuadro que cuelga en la pared del *boudoir*, como otra obra de arte junto con los Amores y la ninfa, como un palimpsesto, en efecto.

Ahora, en cuanto al tercer elemento de la enumeración de este último terceto, el corsé (o «ese mueble», como lo denominaba Clorinda Matto),<sup>39</sup> es un emblema y al mismo tiempo territorio (espacio simbólico) de feroces controversias del feminismo de la época. El corsé aquí es «blanco y esbelto», de virginidad implícita y duplicación de significante, ya que la función del corsé es mantener el cuerpo juvenil y esbelto. Sin embargo, y más importante, además de símbolo aquí, al estar presente se configura en metonimia: se relaciona por contigüidad con el cuerpo femenino, ausente por haber abandonado el corsé –por razones también ausentes, pero que por su misma ausencia otorgan significado al objeto: es a través del corsé vacío que se hace presente el cuerpo de la mujer–. Es en tanto *ausencia* –de verbos, seres humanos, acción, de denotación referencial– que aquí el cuerpo se constituye en espacio dinámico de la *différance*. En contraste con el libro y la rosa, el corsé es completamente nuevo como temática de una alta cultura como la representada en la prestigiosa revista *El Fígaro*. Constituye una entrada de lo erótico explicitado –y aquí desde la perspectiva de autoría femenina que duplica a la mujer en sujeto y objeto en un movimiento dialéctico que crea un espacio significante nuevo. En este proceso, que está en concordancia con la innovación característica del modernismo, el poema de Nieves Xenos logra desconstruir totalmente el discurso dominante (masculino) modernista sobre el *boudoir*, el corsé y la mujer.

38 En Bram Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York, Oxford UP, 1986, pp. 95-108.

39 Citado en Robert Jay Glickman: *Vestales del templo azul. Notas sobre el feminismo hispanoamericano en la época modernista*, Toronto, Canadian Academy of the Arts, 1996, p. 45.

De lo anteriormente expuesto es evidente que las perspectivas que sobre el modernismo imperan hasta ahora han negado las innovaciones y rebeldías –fundamento propio del movimiento– de las mujeres escritoras. Es evidente que se debe considerar al modernismo también como una dinámica en sentido genérico. A través de este proceso de revisión se modificaría asimismo el canon, porque no cabe duda de que otras poetisas merecen entrada en sus listas. Priman las cubanas:

Nieves Xenes, Mercedes Matamoros y Juana Borrero. A estas se añaden las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Augustini –ya reconocidas como modernistas hasta cierto punto– y algunos textos de otras escritoras como Clorinda Matto de Turner y la salvadoreña/costarricense Rafaela Contreras (esposa) de Rubén Darío. En fin, este trabajo ha querido demostrar el reconocimiento del «tiempo» de las mujeres en la «producción de presencia» modernista. **C**



DIEGO RIVERA y FRIDA KAHLO,  
Detroit, 1933