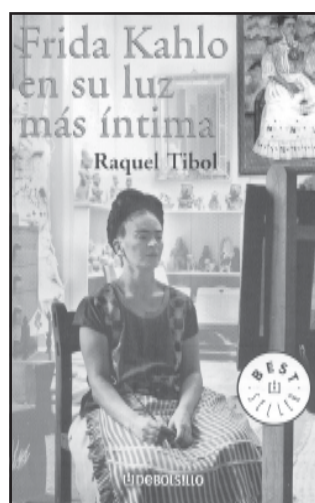


ADELAIDA DE JUAN

Frida y Diego

Este año se conmemoran dos fechas significativas relacionadas con Frida Kahlo y Diego Rivera: el centenario del nacimiento de ella, el cincuentenario del fallecimiento de él. La primera suscita, por diversos motivos, una mayor concentración de eventos, sobre todo en su México natal. En el Palacio de Bellas Artes se muestra una notable colección de la obra pintada de Frida –reunida temáticamente en autorretratos (en especial el conocido como *Las dos Fridas*), naturalezas muertas y retratos–, dibujos, acuarelas, una litografía, y algunas fotografías. En la Casa Azul de Coyoacán, donde naciera la pintora y viviera con Diego, se ha abierto al público parte de los documentos allí guardados bajo llave por disposición testamentaria: millares de fotografías, cartas, apuntes y objetos íntimos. Además, se han publicado diversas obras de considerable interés. Entre los catálogos, libros-catálogos y memorabilia parcial, debe destacarse la edición este año, en México, de tres notables tomos que forman parte de la bibliografía dedicada a los dos pintores por Raquel Tibol.¹ Estos tres

¹ Raquel Tibol: *Frida Kahlo en su luz más íntima*, México, Ediciones Debolsillo, 2007; *Escrituras de Frida Kahlo*, selección, proemio y notas de Raquel Tibol, prólogo de Antonio Alatorre, México, Lumen; *Diego Rivera, luces y sombras. Narración documental*, México, Lumen, 2007.



libros son útiles recordatorios de la vida artística de esta extraordinaria pareja de creadores que tienen, sin duda, un papel protagónico en la historia de la pintura, no sólo de su país, sino, al decir de Luis Cardoza y Aragón al referirse al muralismo que tuvo en Diego un notable protagonista, de la América toda: con razón el guatemalteco señaló al movimiento muralista mexicano a partir de la

década de 1920 como el aporte decisivo del arte de nuestra América a las creaciones plásticas mundiales del siglo xx. En esta dirección, Alfonso Reyes, en *Pasado inmediato y otros ensayos*, diría que Rivera «es una época por sí sólo».

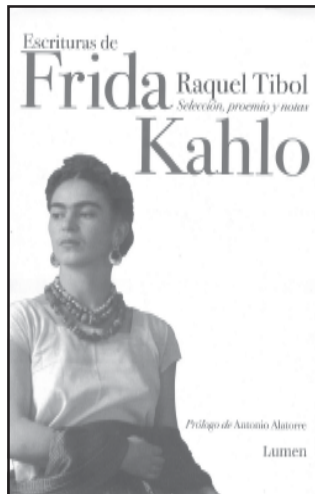
El libro dedicado a Rivera (1886-1957) por Raquel Tibol esboza su trayectoria a partir de sus inicios en la pintura en México; sus años formadores en Europa, que incluyen estancias en España, donde Ramón Gómez de la Serna habría de dedicarle un capítulo –«Riverismo»– en su notable libro *Ismos*; París, donde habría de expresarse notablemente dentro de los cánones del cubismo picassiano (Rivera diría luego que el pintor que viniera después del malagueño «difícilmente se sustraería de su influencia»); Roma y otras ciudades italianas, estancias importantes al ponerlo en contacto

con la pintura monumental italiana (con razón Alejo Carpentier, en temprana crónica de la década de 1920, calificaría a Rivera como «un pintor del Renacimiento»). Luego, los años primeros de la Revolución Mexicana, las ideas y proyectos de Vasconcelos y el inicial muralismo por él impulsado; la militancia política de Rivera y su contacto con la Revolución de Octubre; el sustento teórico del muralismo mexicano expresado por Rivera a lo largo de cuatro décadas; y, por último, un análisis descriptivo de varios murales hechos por Diego en México y los Estados Unidos (incluye la alusión descriptiva al mural transportable, en poliestireno sobre tela, *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, realizado entre 1951 y 1952, hoy desaparecido).

Al leer en conjunto los tres libros de Tibol sobre estas figuras extraordinarias, hay que estar de acuerdo con lo que la autora expresa en el volumen dedicado a la trayectoria vital de Frida:

resulta más fructífero rescatar limpiamente su condición de artistas muy relevantes en el panorama cultural del siglo xx y a la vez captar en profundidad el fenómeno de dos temperamentos creativos fuertes y contrapuestos.

En efecto, mucho se ha escrito sobre ambos. He apuntado brevemente la fecha temprana en la que la obra y la personalidad de Diego recibieron atención y comentarios por parte de no pocos escritores y críticos; Frida, veinte años más joven y sin el entrenamiento técnico del muralista, tuvo que esperar algún tiempo antes de que su obra fuera reconocida como la de una mirada propia. No puedo dejar de apuntar cómo André Breton, al conocerla en 1938, escribió un texto titulado «Frida Kahlo de Rivera». De hecho, en 1929, año en el cual se casan, ya Diego era una celebridad; posteriormente, Frida recordará: «Entonces comencé a pintar cosas que le gustaran», porque él le había dicho que «su voluntad tiene que llevarla a su propia



expresión». Frida ya había sufrido el accidente que le provocaría tanto sufrimiento a lo largo de su vida; se había sobrepuesto a las iniciales operaciones y comenzado a expresarse por medio de la pintura. Ambos artistas, además de su tormentosa relación personal, respetaron y admiraron sus respectivas obras. Los dos aparecen en sus pinturas, con mayor insistencia en las de Frida, por las características de su temática reiterada. Numerosos autorretratos incluyen la imagen de Diego, bien encerrado en un círculo en la frente de Frida o, con frecuencia, como un niño. Significativamente, en

Sueño de una tarde dominical en la Alameda, fresco de 1947 colocado en el Hotel del Prado, Diego se pinta a sí mismo como un niño que lleva una ranita en el bolsillo y le da la mano a Frida. (En octubre de 1948, ella le enviaría larga y documentada carta al presidente Miguel Alemán protestando por la iniciativa de cubrir con tablas este mural de Diego, hecho motivado por la inclusión de una frase de Ignacio Ramírez, *El Nigromante*: «Dios no existe».) Con anterioridad, Rivera había pintado a Frida como personaje de varios murales, realizados a partir de 1928. Ese año ejecuta las obras en la Secretaría de Educación Pública, y en el tablero *El arsenal* muestra a Frida distribuyendo armas para la revolución popular; a su izquierda, pinta a Tina Modotti en el momento en que le entrega una canana a Julio Antonio Mella. Dos años después, grabará una litografía en la cual aparece un desnudo de Frida. En 1935, en el muro sur de la escalera del Palacio Nacional, Diego retrata en el fresco *México de hoy y de mañana* a Frida, a una de sus hermanas, Cristina, y a los hijos de esta. Aunque no se ha publicado sistemáticamente el epistolario de Diego, hay algunos textos referidos a Frida de los cuales mencionaré «Frida Kahlo y el arte mexicano» escrito para el *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana* de octubre de 1943, en el cual manifiesta que la pintura de Frida es de un «realismo monumental». Raquel Tibol consigna que en una conversación que sostuvo con ella, a inicios de la dé-

cada de 1950, Diego le comunicó: «es una gran pintora [...]. Es una artista fuerte, valiosa, profunda». Es importante consignar, a la luz de estas apreciaciones de Rivera sobre la pintura de Kahlo, que en carta que le enviara Picasso a raíz de la exposición de Frida en París, aquel escribió: «Ni Derain ni yo ni tú somos capaces de pintar una cabeza como las de Frida Kahlo».

Ella expresó su pasión por Diego no sólo en numerosos cuadros, sino también en su *Diario íntimo*, en sus cartas a él y en el «Retrato de Diego», escrito para el libro-catálogo de la exposición *Diego Rivera, cincuenta años de labor artística*, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de México, en agosto-diciembre de 1949 (la publicación apareció en 1951). En este texto, Frida divide el «Retrato...» en su forma, la cual considera que es la de un «monstruo entrañable»; su contenido, de una «fantástica personalidad», que a su vez considera en tres líneas fundamentales: «la del luchador revolucionario, la del curioso eterno, la del carente de prejuicios y, por tanto, de fe». Así llega a la conclusión de que es un «rebelde, un revolucionario». Termina Frida este retrato escrito afirmando que Diego, un «eterno curioso, es, a la vez, un eterno conversador».

En las numerosas cartas que Frida le enviara a Diego —sin contar las que posiblemente se encuentren en el archivo privado que ha permanecido oculto durante medio siglo y que ahora se hace público en la muestra *Tesoros de la Casa Azul. Frida y Diego*— a menudo, como he apuntado, se refiere a él como «niño mío», «Diego, mi niño lindo», para firmar a menudo como «Tu niña Frida». Por otra parte, este chiqueo lo utiliza también para otros destinatarios, como Nicholas Murray, a quien en febrero de 1939 se dirige como «Mi adorable Nick. Mi niño», para terminar la carta, escri-



ta en inglés, con la firma «Xochitl» [«Flor» en español]. Las firmas que usaba Frida en sus cartas son variadas: Frida, Frieda, Friducha, Friduchita, «tu niña chicutitita» (en carta a Diego de 1932), Fridita, La Malinche Frida. Cuando le escribe a Carlos Pellicer, a quien le unía un gran cariño, firmaba Mara, porque «cuando te escriba, firmaré Mara». En otra carta al poeta anota: «¿Se pueden inventar verbos? Quiero decirte uno: Yo te *cielo*». Pellicer habría de convertir la casa natal de Frida en un museo de gran fidelidad al espíritu que animó esa casa.

Ahora bien, el tema reiterado de su epistolario, a partir de 1930, es, indiscutiblemente, Diego. Una carta escrita desde Nueva York en 1939 es característica del tono apasionado de su comunicación con Rivera:

Te necesito como el aire para respirar [...]. No olvides que te quiero más que a mi vida. Pórtate bien *aunque te diviertas* [...]. Extraño tanto tu risa, tu voz, tus manitas, tus ojos, hasta tus corajes, todo, mi niño, todo tú.

El epistolario de Frida es amplio y sostenido a lo largo de años. Escribía preferentemente en español y también, si el destinatario así lo necesitaba, en inglés. El desenfado que caracteriza las cartas se manifiesta también en su creación de vocablos, a menudo cercanos a las consideradas «malas palabras», junto a los usuales giros ofensivos en ambos idiomas. Se ha destacado cómo su traje de tehuana era tan sólo una de las vertientes de su mexicanía desafiante ante modas foráneas; así, su lenguaje, que provenía de lo más popular en el país, era una voluntaria afirmación de su nacionalidad. Por su parte, Alatorre afirma que

en la «naturalidad» de su lenguaje, hay mucho de manipulación conciente; sus pintoresquismos, juegos con el inglés, coqueteos con la lengua de Cervantes [...] están al servicio de la expresión del pensamiento, los sentimientos, los deseos [...].

Para Raquel Tibol, ha de tenerse en cuenta «la ubicación de Frida dentro de la literatura confesional e

intimista del siglo xx mexicano». Se basa en las cartas, recados, mensajes, confesiones, recibos, corridos, protestas, agradecimientos y otros textos más elaborados por Frida. Su finalidad estriba en la forja de un discurso en primera persona, sin interferencias de otros. Tibol señala que algunas cartas pueden ser consideradas como herederas del estridentismo, al tiempo que analiza su sintaxis, ritmos, combinaciones del castellano con el inglés como los caracteres de un estilo literario definido marcado por un sentido lúdico del lenguaje.

Un ejemplo de este desparpajo en la expresión de Frida en su correspondencia fue escrito desde París entre febrero y marzo de 1939. Ella estaba en Europa, invitada por Breton para realizar una exposición. Su epístola no puede ser más elocuente:

those «artistic» bitches of Paris. They sit for hours on the *cafés*, warming their precious behinds, and talk without stopping about «culture», «art», «revolution», thinking themselves the gods of the world. They live as parasites of the bunch of rich bitches who admire their «genius» of «artists». Shit and only shit is what they are. It was worthwhile to come here only to see why Europe is rotting, why all these people, good for nothing, are the cause of all the Hitlers and Mussollinis [...]. // Marcel Duchamp, a marvelous painter, is the only one who has his feet on the earth among all this bunch of cocoo lunatic sons of bitches of the surrealists [...]. Ustedes no tienen la más ligera idea de la clase de cucaracha vieja que es Breton y casi todos los del grupo de surrealistas [...]. Este pinchísimo París me cae como patada en el ombligo. [esas putas «artísticas» de París. Se sientan durante horas en el café, calentando sus preciosos traseros y hablan sin cesar sobre «cultura», «arte», «revolución», pensando que son los dioses del mundo. Viven como parásitos del grupo de putas ricas que admiran su «genio» como «artistas». Mierda y más mierda es lo que son. Vale la pena haber venido aquí sólo para ver por qué Europa se pudre, por qué todas estas gentes, que no sirven para nada, son la causa de todos los Hitlers y

Mussolinis [...]. // Marcel Duchamp, un maravilloso pintor, es el único que tiene los pies sobre la tierra entre todo este manojito de lunáticos cucu, hijos de putas surrealistas. [*Ahora escribe en español*]. Ustedes no tienen la más ligera idea de la clase de cucaracha vieja que es Breton y casi todos los del grupo de surrealistas [...]. Este pinchísimo París me cae como patada en el ombligo.

Entramos por último en una cuestión que provocó en su momento algunos comentarios tanto de Diego como de Frida: la ubicación de ella en el movimiento surrealista. En 1944, en la cara posterior del dibujo *Fantasia I*, que adquirió el ingeniero Morillo Safa, Frida escribió la siguiente definición del surrealismo: «El surrealismo es la mágica sorpresa de encontrar un león dentro de un armario, donde se está seguro de encontrar camisas». En carta no fechada al crítico de arte Antonio Rodríguez, ella puntualizó:

Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista. Pero no me considero como tal [...]. En realidad no sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma [...]. Odio el surrealismo. Me parece una manifestación decadente del arte burgués.

En 1947, en el Catálogo diseñado por Gabriel Fernández Ledesma para la Exposición *Cuarenta y cinco autorretratos de pintores mexicanos de los siglos XVIII al XX*, en la cual Frida fue una de las cuatro mujeres incluidas, ella escribió:

Realmente no sé si mis pinturas son o no son surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, antes que todo, darme gusto, y después poder ganarme la vida con mi oficio.

André Breton viajó a México en 1938, enviado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para dar

una serie de conferencias en la Universidad Nacional. Él y su mujer convivieron con Frida y Diego en casas gemelas: allí conoció la obra de Kahlo, y escribió el artículo ya citado «Frida Kahlo de Rivera», que recogería posteriormente en *Le surréalisme et la peinture* (editado en París por Gallimard, en 1965). A su regreso a París, organizó, con Wolfgang Paalen y César Moro, la *Exposición Internacional del Surrealismo*, que habría de celebrarse en enero-febrero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano. Incluía artistas europeos (de hecho, parisinos) y unos pocos mexicanos. Algunos, como Ramón Gaya, habrían de hacer comentarios adversos, considerando que la muestra estaba sobrevalorada. Si se analizan los nombres de los múltiples expositores, salta a la vista que se trata de una selección amplísima que sobrepasa con mucho lo anunciado en el título de la exhibición. Como botones de muestra, copiaremos algunos de los expositores más conocidos: Hans Arp, Victor Brauner, Manuel Álvarez Bravo, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Frida Kahlo, Wassily Kandinsky, Paul Klee, René Magritte, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró, Henry Moore, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Diego Rivera, Yves Tanguy, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Remedios Varo. De los mexicanos, sólo Frida, Diego y Álvarez Bravo fueron catalogados en la Sección Internacional; los demás, en la de «pintores de México», después de dibujos de alienados, obras prehispánicas, máscaras populares, el «arte salvaje» (de Nueva Guinea y África).

Diego nunca catalogó a Frida entre los surrealistas. Por otra parte, Raquel Tibol sostiene que hay pruebas irrefutables para demostrar que Frida se expresó dentro del surrealismo antes de conocer a André Breton y de viajar a París. Para ello, destaca los dibujos y pinturas anteriores a 1938, año en que Breton la acoge dentro del movimiento. Pienso que aquí se cruzan dos criterios sobre la cuestión: la elaboración de una obra que incorpora ciertos elementos de la fantasía y de lo onírico, elementos tan valorados por los surrealistas, y, por otra parte, la militancia dentro de las filas del movimiento encabezado por Breton. Este y sus seguidores preco-

nizaron en pintura la elaboración automática, característica que tuvo relativamente pocos seguidores. Kahlo insistió siempre en que sólo pintaba su realidad, condición que, por supuesto, comprende también lo onírico. Pero creo que razones extrartísticas la movieron a ella y a Diego a negar su pertenencia al movimiento surrealista encabezado por Breton. No ha de tener mucha importancia la etiqueta: bástenos penetrar en su mundo terrenal y apasionado, para comprender que estamos en presencia de una creadora de fuerza y poder que nos aporta elementos para una visión más enriquecedora de la vida. **C**

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Tulipanes en suelo de nopales*

El «modernismo» literario y el primer «japonismo» de JJT

1. Sobre la edición y el prólogo

Respecto del trabajo de edición de esta obra de José Juan Tablada realizado por Jorge Ruedas de la Serna puede decirse sin exageración que es excelente. Al reconocimiento de que se trata de una muestra ejemplar de lo que debe ser una edición crítica hay que añadir que está realizada en la mejor tradición de la filología alemana, la que prefiere pecar por exceso de anotaciones y no por falta de las mismas. Todas las que acompañan al texto de Juan José Tablada son, en efecto,

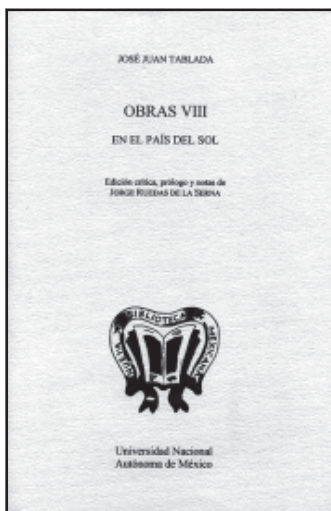
* José Juan Tablada: *En el país del sol*, ed. crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM, 2006.

necesarias, precisas y medidas, lo mismo cuando comparan esta edición con la que existía originalmente en las entregas de la *Revista Moderna* que cuando aclaran la grafía cambiante (galicista o anglicista) empleada por Tablada o cuando explican cierto vocabulario, a veces impenetrable (tratándose de palabras japonesas), manejado por el autor. Especialmente útiles son las anotaciones que dilucidan menciones eruditas o alusiones enigmáticas, tan abundantes en esta obra.

El estudio introductorio que Ruedas de la Serna antepone a su edición incluye centralmente la dilucidación de una circunstancia sólo hasta cierto punto externa al trabajo poético que hay en la prosa de *En el país del sol*, prosa que con toda razón considera de lo mejor que la literatura modernista de la América Latina supo producir. Ruedas de la Serna examina allí el grado de conocimiento, más o menos adecuado y exhaustivo, que el autor de esta obra podía tener del objeto en torno al cual poetizaba. ¿Tuvo JJT un conocimiento directo de la realidad japonesa? ¿Estuvo en el Japón entre mayo y octubre de 1900, tal como él y su mecenas lo afirmaron repetidamente?

Ruedas de la Serna amplía y fundamenta la puesta en duda de la realidad de ese viaje expresada ya por Atsuko Tanabe en *El japonismo de JJT* (1981) respecto de la visita del poeta al oeste del Japón y a sus lagos. Sin embargo, aunque da al lector razones de sobra para encontrar inaceptable la pretensión de JJT, se abstiene de descalificarla categóricamente.

El viaje de JJT al Japón debía aportar autenticidad y profundidad al japonismo de su literatura y hacer de él una autoridad indiscutible en asuntos de cultura japonesa. Pero no sólo eso. Era un viaje que venía a beneficiar a la *Revista Moderna* y a su mecenas, Jesús Eugenio Luján. No debe pasarse por alto, en efecto, que para Luján, que es quien anima y mantiene la revista, esta debía ser una comprobación lujosa y decorativa de la viabilidad del ambicioso proyecto del que formaba parte su publicación, el de la modernización econó-



mica emprendida por la dictadura de Porfirio Díaz. La necesidad de aparentar un alcance cosmopolita del poder de la burguesía porfiriana bien podía justificar la travesura de inventarle visos de verdad al viaje de JJT al Japón.

¿Pero qué hace del viaje al Japón que habría emprendido el joven JJT un hecho por un lado prescindible o sustituible por la erudición libresca y por otro impostable para efectos extraliterarios (la fama del autor, el beneficio de su mecenas)? Solamente la idea romántica de que el creador poético es capaz de hacer de toda cosa un material de su creación; de que él está por encima de lo que las cosas del mundo

puedan ser «en realidad», puesto que la realidad de orden poético que él les otorga es una realidad arbitraria, irresponsable, desentendida de las exigencias de la primera. En el año 1900, un JJT imprecisamente «modernista» se comporta con los motivos japoneses de su poetización siguiendo esta idea de lo que es la arbitrariedad poética. Para él, la diferencia entre el Japón inventado y el Japón real es en verdad un asunto *négligéable*. Da igual haber ido que fingir haber ido (lo que no le impide hacer mofa de quienes en México «no conocen más que la “Candelaria de los patos”»). Presiente que el Japón que encontraría en las islas japonesas, en sus campos y sus ciudades, no sería el Japón de los japoneses «reales» –tan extraño (y tan denegable) para él y su forzada modernidad europea como lo es el México premoderno del campo, el subsuelo o los suburbios mexicanos–, sino el Japón de los europeos japonistas, un Japón que más que en el extremo Oriente está en el mismo París –y habla en francés, una lengua que sí le es accesible–. Cierta erudición japonista parece no faltarle a JJT: libros franceses desde Chateaubriand y Catulle Mendès, Leconte de Lisle, hasta Judith y Théophile Gautier, Jules y Edmond de Goncourt, Pierre Loti (y su infaltable *Madame Chrysanthème*), e ingleses, como William George Aston, Lafcadio Hearn o Basil Hall Chamberlain, pueden haber dejado su huella directa o indirectamente en

el conocimiento que demuestra tener de la cultura japonesa.

2. Sobre el exotismo modernista

El primer japonismo de JTT pertenece al período «modernista» de su obra literaria, uno de tantos períodos por los que pasó la vida y la obra de este hombre de personalidad mutante e itinerante, inasible no sólo para los otros sino para sí mismo: zarandeado entre los extremos del «malinchismo» y el nacionalismo, de la egolatría y el altruismo.

Como bien lo advierte Atsuko Tanabe, este primer japonismo de JTT, vigente en él de 1890 a 1904 —que difiere claramente de su segundo japonismo, a partir de 1924, este sí empeñado en una empatía de profundidad con «lo japonés»— implica una aproximación superficial a la realidad japonesa, es una muestra más —proveniente de un «europeo reencontrado»— del irrespeto ante los otros que caracteriza a los europeos autocomplacientes, de una insensibilidad ante lo otro que hay en los otros (y en sí mismos) que no les permite apreciarlo como un indicio de la posibilidad de humanidades alternativas sino que es para ellos simplemente un material que creen poder integrar en sí mismos modelándolo a su antojo.

El «modernismo» literario ha sido esencial en la conformación del gusto estético espontáneo en las ciudades latinoamericanas de la primera mitad del siglo xx; no sólo se enseñoreó de la identidad afectiva y estética de las élites sino que ha sido el nervio de las letras o textos de tantos tangos, boleros, pasillos, trovas, para sobreponerse a esa orfandad, se inventa para sí una identidad metropolitana ficticia (elaborada a partir de alguna otra identidad europea, preferentemente la francesa), amenazada siempre por los defectos de su artificialidad. Se trata de un número restringido de miembros de la «aristocracia republicana» que hace de su vida una constante improvisación de identidad y, en esa medida, una perpetua creación, una «producción artística». Forman parte de esa «clase ociosa» (Veblen) que usufructúa la intermediación entre la economía metropolitana europea y la economía colonizada y que se

resiste sin embargo a aceptarse en el doble papel que le corresponde a su clase, el de colonizadores, por un lado, y el de colonizados, por otro.

Los miembros de esta fracción o capa de la «aristocracia» republicana oligárquica reniegan de toda conexión que no sea «de emergencia» y clandestina con aquello que en su país de origen resulta disfuncional o no integrable en la buena marcha de la vida moderna burguesa, sobre todo con aquellos usos y costumbres de la población mayoritaria que se conformaron y desarrollaron en el pasado barroco anterior al embate del «despotismo ilustrado».

Tulipanes cultivados en tierra de nopales, extranjeros ficticios en su tierra natal, educados como si cada uno de ellos hubiera sido un obsequio personal de la metrópolis a México, salen a buscar su identidad afuera, en la «fuente espiritual», en Europa, en Francia, en París. Una vez llegados, estos huérfanos putativos se esfuerzan en creer melodramáticamente que han reencontrado ahí aquella madre que no conocieron de niños pero «que en realidad no había estado muerta sino sólo de viaje».

La identidad que estos criollos peculiares se adjudican a sí mismos es una identidad esencialmente moderna, pero una identidad cuya forma de vigencia concreta les resulta especialmente problemática: por un lado, la peculiaridad cualitativa de la misma no puede provenir de una transformación de las formas hispánicas coloniales, que se encuentran aún vivas y le otorgan sin duda una identidad, porque se trata de formas repudiadas dado que han caído definitivamente en la premodernidad; pero, por otro lado, tampoco pueden sacarla de las formas propuestas por la Ilustración en la que se inspira el republicanismo liberal, dado que se trata de formas que son ellas mismas abstractas o carentes de concreción.

Los poetas modernistas de la América Latina parten de la estetización espontánea propia de esa fracción cultivada de los criollos «desamparados», empeñados en dotarse de un núcleo identitario metropolitano que los califique concretamente. Son los que completan esa estetización, la perfeccionan, la llevan a su culminación en sus personas.

Si la creación literaria latinoamericana de finales del XIX y comienzos del XX se conecta con el «modernismo» europeo, empatiza con él, lo adopta y lo desarrolla en una versión propia, ello se debe a que también este último, especialmente con el simbolismo que arranca de Baudelaire, parte de una experiencia del mundo y de la vida que es homóloga de la suya propia.

Una vez corregida la Revolución y restauradas y puestas al día o modernizadas las formas de vida tradicionales, Francia es para mediados del siglo XIX el país moderno por antonomasia. París, la ciudad que concentra en torno a sí la entrega total de la vida a la vorágine del progreso.

Paradójicamente, por contraste, la vida del «buen burgués» resulta o aparenta ser un remanso en medio de las tentaciones y las promesas del siglo del Progreso. Sobre ella rige la sensatez insoportable de la hormiga; la previsión, el utilitarismo, la mediocridad exigida como condición necesaria del acrecentamiento y el cuidado de la riqueza capitalista, sin la cual no se daría el canto irresponsable de la cigarra parisina.

Por lo tanto, dado que el arte, como lo han afirmado con insistencia los románticos, sólo florece en el dispendio, en la desmesura, ser artista se convierte en sinónimo de ser antiburgués. Más aún, dado que el arte sólo puede ser tal si invade la persona misma del artista y lo saca del aburguesamiento, el artista debe ser, él mismo, una obra de arte efímera, que se renueva siempre una y otra vez. En verdad, las obras de arte sólo serían los pétalos caídos; la flor sería la persona del artista. Para hacer una obra de arte es suficiente el talento, para alcanzar la vida artística es necesario el genio (Oscar Wilde).

Sólo unos cuantos de los miembros de esta minoría de «aristócratas» latinoamericanos autoexiliados en París –sea su exilio efectivo, de hecho, o sólo un exilio en el deseo y la imaginación–, precisamente los que se reconocerán como «modernistas», sin dejar de ser críticos implacables (muchas veces obnubilados) de lo propio, de lo que han renegado, tienden a extender su criticismo también a la identidad europea adoptada y a la falsedad de las realizaciones de la emancipación moderna; se suman así a la elite vanguardista de la

aristocracia francesa cultivada que parte de la iluminación de Baudelaire. Se alejan del grueso de esta minoría a la que pertenecen, que, temerosa de quedarse en la orfandad total, defiende de manera obsesiva la identidad europea aburguesada, desarrollando un mimetismo que, dada la «alcurnia» y sobre todo la fortuna de sus miembros, no imita simplemente lo francés y lo parisino, sino las formas aristocráticas de lo francés y lo parisino; un mimetismo del habla y el comportamiento metropolitanos que llega a admirar a los propios europeos.

La dificultad de pasar por «blanco» que tiene Julio Ruelas en Karlsruhe, cuando va en busca de Böcklin.

«Montmartrois», «*habitué* del Café Procope», JJT «realiza el imposible de ser parisiense sin haber salido de México».

«En la “Candelaria de los patos” no saben nada del lago Biwa y del Yoshiwara».

Un peculiar conflicto aparece entonces en el comportamiento de esta élite autonegadora y crítica de los latinoamericanos modernistas afrancesados. Huyendo de su propio ser natural, que los alejaría de toda identificación moderna, y tratando de hacerse de «la mejor identidad posible», los miembros de esta fracción de la aristocracia latinoamericana se encuentran con el hecho de que la identidad de la burguesía francesa más cultivada se caracteriza en gran parte por una renegación de lo francés y lo parisino y por la integración de elementos contrapuestos a ello, provenientes de los «otros», de regiones e identidades exóticas del «Oriente» o de ultramar, que son precisamente como las realidades americanas de las que ellos provienen. Ser parisino de manera cultivada, «culturalmente aristocrática», implica comportarse de manera contraparisina, exotizante.

El exotismo es una puesta en práctica ilusoria de la atracción por lo otro, lo no-occidental, que acompaña como una pulsión reprimida a la sociedad europea en su proceso de modernización capitalista. Es, en el siglo XIX, una de las actitudes que adoptan los espíritus críticos cuando perciben en la experiencia de la vida social y política que esta se ha «aburguesado», que ha preferido restaurar lo viejo y no aventurarse en lo nuevo,

que ha abandonado aquella búsqueda de una vida alternativa que era propia de la modernidad. El exotismo es un remedio a la nostalgia por aquello radicalmente diferente respecto de la tradición cristiana del Occidente medieval que parecía venir con el mundo moderno y que nunca llegó.

Ese amor por lo otro o lo exótico comienza tempranamente, con los misioneros franciscanos en la América y los adelantados jesuitas en la India, China y Japón; se prolonga en un conjunto de gentes representadas por autores como Montaigne, Swift, Montesquieu y estalla en el exotismo romántico que acompaña a la Revolución Francesa.


El exotismo, por su parte, consiste en la construcción mimética que hace el europeo de una identidad artificial para sí mismo, que procede para ello manipulando los datos de una alteridad extraeuropea efectiva: minimizándolos o magnificándolos, exagerándolos o anulándolos, e incluso sustituyéndolos por otros inventados ad hoc.

Contradictoriamente, aunque sea para ponerla al servicio de la impugnación o crítica de lo propio, el exotismo del modelo que debe inspirar la identidad efímera de la persona moderna antiburguesa implica una acción típicamente burguesa: la de apropiarse de lo ajeno e integrarlo en lo propio, la de manipular en el otro incluso su otredad o alteridad.

Primero se recurre a la otredad de la Europa tenida por no europea, la Europa mediterránea o del *temperament*, después a la otredad llamada «oriental», del norte de África y del Levante, sensual y alucinada, y a la rusa o eslava, del «alma» inescrutable», y finalmente a la otredad asiática de la India, China y el Asia suroriental, perversamente refinada, que culmina en la otredad japonesa, más «sutil y profunda» que las anteriores, demasiado «escandalosas y superficiales». La otredad africana, que para el europeo linda con la otredad animal o extrahumana, sólo la descubrirá el «arte moderno» en el siglo xx, con la revolución artística de sus «vanguardias».

El modernista latinoamericano se encontraba así en una situación paradójica, extraña e incómoda: en el camino de sustituir las formas exóticas íntimas, que

traía de América a escondidas, por las de un metropolitanismo europeo, se vio obligado a dar la vuelta y ponerse a buscar otras formas exóticas, las preferidas en Europa en tiempos de la *belle époque*, que eran las del exotismo dirigido hacia un Oriente imaginado, hacia un Japón artificial.

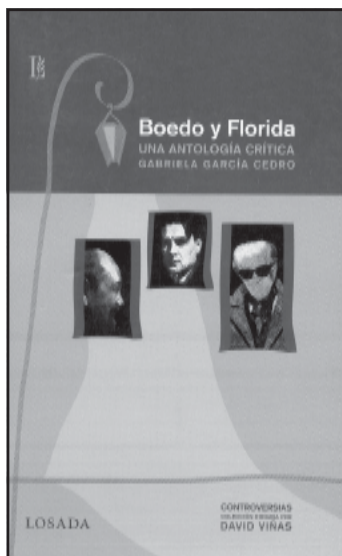
La intención de esta nota ha sido proponer que el exotismo de JTT puede explicarse a partir de la curiosa situación que acabo de describir; en especial el japonismo de su primera época, con esa irresponsabilidad frente a lo japonés que hacía que le diera lo mismo el Japón leído que el Japón vivido y que explicaría la muy probable mentira acerca de su viaje, una mentira tan acuciosa y maliciosamente estudiada por Jorge Ruedas de la Serna en el prólogo a su admirable edición de *En el país del sol*. 

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS

Boedo y Florida revisitados*

La polémica conocida, más bien archiconocida, con el nombre de Florida y Boedo (o a la inversa) es parte de uno de los capítulos más fructíferos de la literatura argentina: el que tiene que ver con el surgimiento –en algún caso la introducción– y la propagación de las estéticas de vanguardia principalmente por la revista *Martín Fierro*, durante la década de 1920 en Buenos Aires, y con las reacciones que se suscitaron entre escritores y artistas que, si bien se alejaban beligerantemente de los postulados de ese vanguardismo, contribuían, si no siempre, sí con frecuencia y por igual,

* *Boedo y Florida. Una antología crítica*, selección, prólogo y notas de Gabriela García Cedro, Buenos Aires, Losada, 2006.



a la renovación no sólo de la literatura en sentido estricto, sino también del teatro. A dicha polémica está dedicado este volumen, el cual se inserta en la colección Controversias, que dirige David Viñas.

No obstante, no estamos ante una historia de la querrela, ni ante una recopilación de las declaraciones programáticas, manifiestos, impugnaciones, defensas, descalificaciones,

epigramas y diatribas que la hicieron famosa –y que, como sucedía entre los grupos de vanguardia, se difundieron sobre todo en revistas y publicaciones periódicas–, sino ante una selección de textos que *grosso modo* podemos llamar de creación: poemas, cuentos, fragmentos de novelas y de obras dramáticas, en alguna ocasión incluso un prólogo. Es decir, que se trata, básicamente, de mostrar, por medio de las poéticas implícitas o de los ejercicios de creación, las posturas estéticas de los participantes en la disputa o de quienes oscilaron entre las posiciones extremas, y aun de quienes no participaron pero fueron referentes de relevancia para los involucrados.

De ahí las secciones en que se divide la obra. En primer lugar están los «mayores» o figuras que funcionaron como «las coordenadas que permiten ubicar la emergencia de Boedo y Florida dentro del proceso cultural argentino» (p. 13), esto es, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Evar Méndez; en segundo lugar, los representantes de Boedo: Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, César Tiempo, Álvaro Yunque, Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo; en tercero, los representantes de Florida: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal,

Raúl Scalabrini Ortiz, Enrique Amorim y el llamado Vizconde de Lascano Tegui; en cuarto y final, los aquí ubicados en la «zona intermedia»: Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Roberto Mariani, Máximo Sáenz o Last Reason, y según su seudónimo Raúl González Tuñón.

Completan la obra notas de presentación de cada autor, con información concisa pero que contribuye a crear vasos comunicantes entre una figura y otras de tan impresionante constelación, así como con datos bibliográficos abundantes, y un prólogo («Boedo y Florida: su inserción en el proceso literario porteño») donde la antóloga caracteriza los «bandos» en guerra, a partir de diferencias y semejanzas, y sobre todo dirige la atención hacia esa «zona intermedia» que es la que más escritores aporta y la más heterogénea, la menos sujeta a rigideces dogmáticas. Escrito en tono ágil y pródigo en sugerencias, el prólogo es un ensayo sobre el tema, más que una introducción tradicional. Sin embargo, se extraña en él –o en alguna otra zona del libro– una formulación clara de criterios de selección y de edición, de elementos que permitan saber, por ejemplo, cuántos textos o fragmentos de cada autor se escogen y por qué, o de qué depende la proporción de cada parte respecto a las demás (¿por qué, pongamos por caso, de autores como Borges o Marechal aparecen dos o tres poemas, y de César Tiempo, diecisiete, si «esta antología se propone dar cuenta de todo el espectro» [p. 22]?). En este sentido, tampoco se consignan –salvo alguna excepción– las fuentes de donde se reproducen los textos, aun cuando se indique la fecha de su primera edición.

Pese a esto, estamos ante un libro valiosísimo, que pone al alcance de cuantos se interesen en este apasionante tema, y reunidas en un solo volumen, numerosas obras, íntegras o fragmentarias, a veces difíciles o imposibles de encontrar. Leer o releer, pero de manera continua y contigua, textos de creación, resultados susceptibles de ser sometidos a un balance histórico, y no sólo manifiestos, ataques o declaraciones de intención, es algo que permite lograr una visión de conjunto realmente enriquecedora de la literatura argentina del crucial decenio de 1920. **C**

YOLANDA WOOD

El placer de *Los placeres...* *

Un libro imprescindible para la reflexión caribeña acaba de ser publicado por el Fondo Editorial Casa de las Américas. En versión castellana debida a María Teresa Ortega y con prólogo de Roberto Fernández Retamar, esta obra amplía el campo de sus lectores y extiende también el perfil de la colección Literatura de la institución, pues inaugura con ella su nueva denominación de «latinoamericana y caribeña», lo que sólo confirma en su enunciado la vocación histórica de la producción editorial de la Casa, que –desde su fundación– ha publicado las más reconocidas voces del Caribe a través de sus diversas colecciones y de los Premios Casa de las Américas en lengua inglesa, francesa y *créole*, con una intensa y cuidadosa labor de traductores y editores.

La aparición de *Los placeres del exilio* por primera vez, en 1960, se sitúa cronológicamente en un momento crucial para la historia de esta región, a mediados del siglo xx, cuando después de la Segunda Guerra Mundial se reordenaron las fuerzas internacionales, y el panorama regional del Caribe comenzó a evolucionar al compás de los nuevos tiempos, sus impactos y transformaciones, dictados por la correlación de los poderes imperiales a escala mundial. Un momento crucial en el cual –y en contraposición– las inteligencias más lúcidas del Caribe forjaron, desde sus islas o sus diásporas, un discurso crítico y reivindicativo de su constructo identitario cada vez más auténtico ante las numerosas evidencias de la avanzada imperial. Ese es el Caribe de George Lamming, el que penetra la historia y la redescubre en sus versiones inéditas, útiles para la comprensión del presente complejo y necesarias para adelantar el futuro o «tiempo de la espera», en palabras de Alejo Carpentier.

* George Lamming: *Los placeres del exilio*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.

El estatus de los territorios caribeños anglófonos era aún de existencia colonial, y los individuos, sus historias y trayectorias estaban inmersos en esas circunstancias. Lamming escribe este libro entre 1959 y 1960, cuando ciertas vibraciones rebeldes trascendían a las corrientes del mar Caribe. Profundamente inspirado en lo que la Revolución de Haití aportó a la región y al mundo, Lamming termina de escribir *Los placeres del exilio* en el primer año del triunfo de la Revolución Cubana, la que «como rayo salido del cielo», ha dicho en su introducción a la segunda edición del libro, en 1984, reordena nuestra historia. En ese sentido, las reflexiones de Lamming, que atraviesan el Caribe todo, revelan la envergadura de estos dos torbellinos históricos, dos Primeros de Enero con más de siglo y medio de diferencia.

Un pensamiento liberador, descolonizador de la conciencia y la subjetividad emana de este libro presagiando una visión de cambio en el paisaje sicosocial imprescindible para los estudios caribeños contemporáneos. Libro difícil de clasificar en género literario específico, su fluidez combina el relato, el cuento, el informe testimonial, donde la voz del autor engarza todas las partes, y en la base del discurso, una reflexión personal, un observador crítico que construye una original estructura ensayística. Este es libro fundador en la construcción de un saber caribeño, donde el escritor se implica

en una estrategia que, con palabras de Lamming, significa «una forma de ver». Desde los paradójicos *Placeres del exilio*, el método de escritura de este libro es una exploración llena de descubrimientos.

El proceso intertextual es una clave fundamental en este libro. Lamming se apropia de un clásico de la literatura universal para el desmontaje crítico de sus



significados: Próspero y Caliban, más allá de los personajes shakesperianos, son para el autor, «estados de existencia». La exégesis simbólica del texto dramático se utiliza como método problematizador de la historia colonial, y entonces surgen numerosos cuestionamientos en los procesos interpretativos. *La tempestad* reaparecerá una y otra vez durante la lectura, pues ha sido observada por el autor de manera poliédrica, lo que la funde al entretejido tropológico de este libro. Un gran aporte de George Lamming al pensamiento caribeño pues «corresponde a él» precisa Roberto Fernández Retamar en su prólogo a esta edición, «el honor de haber sido la primera criatura de nuestra América en realizar, en *Los placeres del exilio*, la lectura de *La tempestad* que ha acabado por imponerse».

La perspectiva cultural de la historia y la dimensión dialógica de los relatos entre pasado y presente, entre el aquí y el allá, entre yo y el otro, crean el ritmo interno de este texto que se presenta como un viaje por todos los caminos, marítimos, aéreos, terrestres, imaginarios e intelectuales, por todos los continentes, por islas y tierra firme. Viajes mágicos por ese medio excepcional que es la onda radial. Hay en ello una espiral de idas y vueltas, de partidas y retornos, de encuentros y desencuentros; mapas personales del recuerdo y la memoria: y siempre el viaje inteligente como «forma de ver» y conocer. El problema del conocimiento inquieta a Lamming, quien se percata a cada momento del complejo problema de la homologación de significados aun cuando aparentemente se hable en un mismo idioma. Estos relatos de vida tienen una circunstancialidad trascendente, son formas de observación sensible de un escritor que comprende las sucesiones y los paralelismos de lo acontecido.

Y siempre presente lo colonial como «sustancia» que hizo la trata y la esclavitud para su beneficio. Y el negro, más allá de raza y color, comprendido por el escritor como «una experiencia histórica» en una tradición común caribeña. Si con Toussaint Louverture, como ha precisado Lamming, ganó Caliban, la emancipación es el espíritu calibanesco por excelencia, inspirador de rebeliones y promotor de una conciencia liberadora ante el Próspero mercader y hombre de Dios. Con los

africanos arrancados de su suelo, vinieron otros dioses y otros secretos. Rinde el autor su tributo a esa cultura de los espíritus de la tierra al inaugurar este libro con las voces de las almas y de los muertos en una ceremonia haitiana. Comenzar por Haití es sinónimo de punto de partida para continuar un viaje inconcluso. La historia de Caliban «es muy turbulenta, pertenece por entero al futuro». Después el autor volverá tras las huellas de C.L.R. James para repensar la Revolución Haitiana y las figuras de sus grandes próceres, momento excepcional de este libro.

Lamming nos propone una lectura que desde su experiencia de escritor de Las Antillas inglesas se proyecta más allá y, con una visión humanista, trasciende los límites de cada isla para integrar en sus reflexiones toda la dimensión del gran archipiélago, pues «en el Caribe no somos más que picos de islas». Sus frases cortas, dispersas en la escritura, son ellas también –a la manera del Caribe–, islotes pequeños, sentencias de sabiduría: «estar en el mar es estar atrapado», «la sutileza no pasa con facilidad de una lengua a otra», «cada lugar adquiere sus propias prioridades en nuestra memoria», «la duda es la primera etapa de la derrota». De forma breve, Lamming caracteriza modos del ser antillanos: «no hay voz capaz de hacer más ruido en la discusión que la voz antillana», «al parecer los antillanos nacen con un estómago de hierro», «ser negro en Las Antillas británicas, es ser pobre». Así revela facetas de una personalidad y un temperamento en el que se aprecian las fuentes populares que inspiran al autor apegado a sus propios orígenes.

En ello radica una de las cualidades más sobresalientes de este libro y que le aporta mayor autenticidad, y es el propio sentido del relato que insta a pensar en el exilio desde las circunstancias coloniales que de modo tan personal ya habían sido tratadas por el autor *En el castillo de mi piel*, publicada en 1953. George Lamming, más allá de las aguas que separan los territorios antillanos, mira a las historias similares que reducen las distancias y las diferencias entre ellos. Este hombre, que prefiere decirse del Caribe, acaba de cumplir ochenta años. Fue una suerte tenerlo en la Casa de las Américas al presentar esta edición que comentamos

en homenaje a su aniversario. Su conocimiento cultural de la región y su extraordinaria elocuencia fueron una experiencia irreplicable para la vigencia y contemporaneidad de este libro y de su pensamiento. **C**

MARÍA CECILIA GRAÑA

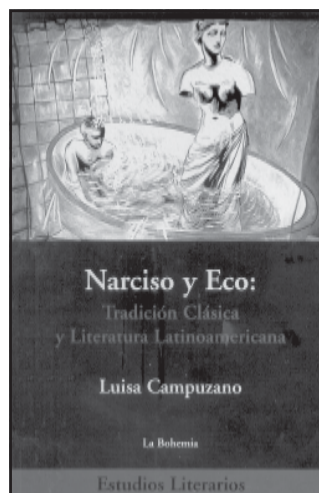
Ir al origen

Temas y personajes clásicos son una suerte de ave fénix, pues resurgen con un vigor extraordinario y se vuelven recipientes en los que el hombre ha ido colocando contenidos diversos a lo largo de los siglos. En la América del Norte y la del Sur parecen ejercer una fascinación particular, como lo demuestran textos recientes, como *The Penolopiad*, de Margaret Atwood, ya traducida al español; como el poema largo de Daniel Samoilovich, *El carrito de Eneas* –en el que la gesta se cumple en el ambiente de los cartoneros de Buenos Aires–; o como un poema de próxima aparición del escritor chicano Tino Villanueva, también fecundado por Penélope.

A partir de esta premisa y del saber que desde la colonia hasta el siglo XIX hubo una frecuentación (en la que estaba implícita una pertenencia de clase y de raza) del latín y del griego por parte de las mujeres latinoamericanas, en *Narciso y Eco: Tradición clásica y literatura latinoamericana** Luisa Campuzano se ocupa de poner en relación los diferentes campos de estudio que la han consagrado durante toda su vida como investigadora y docente de la Universidad de La Habana: el latín y la literatura latina, la cultura cubana, la literatura latinoamericana y los estudios sobre la mujer.

* Luisa Campuzano: *Narciso y Eco: Tradición clásica y literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Editorial La Bohemia, 2006.

Con el entusiasmo de Borges que decía, sabedor de su destino latinoamericano, «[f]elizmente no nos debemos a una sola tradición; podemos aspirar a todas», y recordando las numerosas fórmulas paradigmáticas (el «ariélismo», lo «real maravilloso», la «antropofagia cultural», la «contraconquista», la «transculturación») que han intentado expresar la posesión americana de lo europeo, en este volumen Campuzano se ocupa, sea de la cultura del Viejo Continente, autorreferencial (eurocéntrica), como de la latinoamericana, que de aquella, en buena parte, deriva. Y es su intento encontrar el «misterio del eco» del que hablaba Lezama, ese enigma por el cual en la periferia la cultura metropolitana se traduce en otra cosa porque los signos son leídos desde lugares, perspectivas y contextos diversos. Para lograrlo, Campuzano no se detiene tan sólo a



observar cómo, en la modernidad y en la contemporaneidad, una cultura «alta» se modifica en el margen (porque la estudiosa cubana se mueve en ese ámbito temporal y geográfico), sino que advierte que la América está constituida por múltiples estratos, y no es cuestión discutir sobre la legitimidad de la presencia de lo clásico en un territorio

cultural sumamente rico en el que otros sedimentos de otras proveniencias (como lo africano o lo asiático) se entremezclaron con lo indígena –a posteriori del arribo de la cultura del Viejo Continente.

Al advertir que el 40% de las integrantes de un repertorio canónico de escritoras latinoamericanas «poseen por lo menos un texto en el que está presente, con fuerza significativa, la tradición clásica», la crítica cubana evidencia que en el universo femenino existe el profundo deseo de volver a contar ciertas cosas porque, desde los orígenes de la literatura, la mujer, pensada, representada y definida desde el punto de vista

del hombre, ha ocupado el lugar del objeto. Y nota que, en forma diegética, poética o mimética, las narradoras, poetas y dramaturgas latinoamericanas se dirigen a esos orígenes para intervenir en los textos clásicos a fin de cuestionar «la subalternidad que los antiguos contribuyeron sustancialmente a construir».

En las partes I y II de su libro, el recorrido del corpus se detiene, particularmente, en esa literatura de las últimas décadas que intenta subvertir los arquetipos femeninos de la tradición grecolatina para hacerlos funcionar en el contexto, muchas veces popular, del mundo hispanoamericano –como sucede en «Antes de la Guerra de Troya», de Elena Garro–. Sin duda, las observaciones sobre cómo en América se produce este tejido textual y cultural resultan lo más estimulante del ensayo.

La perspectiva principal del trabajo de Campuzano es la de una «mujer que sabe latín» y desea analizar la construcción de la subjetividad femenina a partir de ese saber, algo que algunas estudiosas italianas, como Adriana Cavarero, han intentado en el ámbito filosófico. Pero, con el propósito de desbaratar jerarquías y estereotipos, Campuzano parte, no sólo de las literaturas clásicas, que constituyen el elemento originario de nuestra cultura, sino también de lo que Rosario Castellanos redujo al silencio en el irónico título de un libro suyo que nos ofrecía múltiples lecturas de textos femeninos. Consta, pues, que la cristalización patriarcal de la condición femenina no sólo se evidencia en el mundo clásico, sino que se repite en la vida cotidiana a través de los lugares comunes de la cultura popular. Si usualmente los arquetipos idealizan y los estereotipos rebajan, aplicados a la mujer, no existen diferencias: la importancia de una figura femenina dentro de la cultura clásica se daba sólo para complementar o explicar un cuadro de valores masculinos.

En este recorrido por la literatura grecolatina revisada por escritoras latinoamericanas para hablar, sí, de la condición femenina en relación con el poder y la violencia masculinos, de la genealogía, del deseo frustrado, pero asimismo del concepto de nación y de las tragedias que la han asolado, los mitos se vuelven el espejo de la propia identidad fragmentada, o reclaman

a la Memoria lo que un país ha sumido en el olvido, como sucede en la *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro.

En algunas secciones de la primera parte, vemos a las autoras (o autores) abordar el personaje clásico para vincularse con el destino de la propia nación, como sucede con la Medea de la brasileña Denise Stoklos, escrita para que se «desmedee» y logre salvar a sus propios hijos en una nación donde los *meninos da rua* son millones. O bien, puede tejerse con mitos americanos para promover una lectura diversa de las figuras femeninas originarias, sea en una cultura (Ariadna) o en la otra (Malinche). O bien, puede presentar variantes de género como en la *Hécuba* de Luisa Josefina Hernández, en la que Polixena se aparta de la tradición patriarcal porque, en lugar de enfrentar la muerte con gesto y palabras desafiantes reclamando la Fama, opta por un final veloz y en silencio.

Campuzano justifica la elección de ciertos personajes clásicos en Las Antillas (*Electra en Quisqueya*) al constatar los paralelismos multiculturales entre el Caribe y el antiguo Mediterráneo, y las analogías entre las condiciones políticas de la República Dominicana y la Grecia de los coroneles.

Si el lector lamenta que la estudiosa cubana manifieste, por momentos, no poder profundizar algunos aspectos de su estudio por razones de espacio o de tiempo, disfruta, en cambio, el hecho de que al corpus antillano de las Electras se haya añadido textos de diversa proveniencia latinoamericana, así como que al hablar de Medea, Campuzano se haya detenido en comparar el tratamiento americano del personaje con el que aparece en una serie de textos de autores alemanes.

Otros dos personajes analizados, Dido y Ariadna, son heroínas en las que resuena la fuerza de la sabiduría de siglos, que contrasta con la debilidad a las que las conduce la pasión. Algo que había notado la autora de un notable poema extenso, *Lamentación de Dido*, Rosario Castellanos, cuyo recorrido presenta grandes afinidades con Luisa Campuzano, pues si Rosario escribe una tesina de licenciatura en 1950 titulada *Sobre cultura femenina* y se interesa durante toda su vida por ese argumento, algo semejante ocurre con Luisa,

quien se ha ocupado ampliamente, desde un punto de vista crítico, de textos de mujeres y funda y dirige desde 1994 el Programa de Estudios de la Mujer en la Casa de las Américas.

Aunque no fácilmente ensamblables entre sí, son muy interesantes las dos secciones paralelas de la segunda parte del libro (la descripción del banquete en la antigüedad grecolatina y los textos hispanoamericanos que giran alrededor de la cocina –vista como un laberinto en el que las mujeres quedan atrapadas– para reescribirla como escenario posible de placer y libertad, y como el lugar de un «contradiscurso» porque allí se manejan saberes y códigos desconocidos para los hombres). En la cocina puede llegar a aparecer una imagen femenina no contemplada por los arquetipos o por los estereotipos, como en *The House of Mango Street*, de la chicana Sandra Cisneros, por ejemplo, en el que la cocina de Elena se vuelve análoga a la de las brujas –para quienes el espacio de la cocina y la comida era también el sitio desde donde se predecía el futuro–. El lugar ha sido, en las últimas décadas, objeto de interés no sólo en la ficción, sino también en la crítica hispanoamericana; un interés que, en buena parte, Campuzano había iniciado con su artículo de 2000 y que otros estudiosos han continuado con gran seriedad (véase, por ejemplo, de Rita De Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, 2003).

La tercera parte del volumen es el resultado del trabajo de una especialista sobre un autor erudito. En efecto, Campuzano ha publicado diversos estudios sobre la obra de Alejo Carpentier y le ha coordinado y dedicado un volumen en la colección Antonio Cornejo Polar, del Instituto Iberoamericano (IILI) –que se presentó en septiembre, en el congreso de LASA–. Aquí afronta los códigos clásicos en las novelas carpenterianas buscando encontrar, por medio de una investigación genético-filológica, la clave de la búsqueda expresiva del escritor, quien siempre tuvo conciencia de estar en una encrucijada cultural, y cuya función era traducir, trasladar conocimientos y formas en ambas direcciones: de Europa a América y de América a Europa.

Luisa Campuzano, con este ensayo que ocupa un lugar hasta ahora vacío en la crítica hispanoamericana,

nos enseña a «ir al origen» al afrontar la crítica genética de textos «clásicos» de nuestro Continente y al conducirnos hacia los personajes míticos, para hacernos observar cómo la arrogancia monológica de la cultura occidental que esconde sus valores detrás de los arquetipos, aparece revisada o deconstruida en textos latinoamericanos que ven en esos *arché* el origen de los estereotipos femeninos. En otras palabras, Campuzano propone estudiar la relación que existe entre las fuentes y su reelaboración para observar la mediación del sentido que se produce en ese pasaje. **C**

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

Para un estudio del pensamiento estético mexicano del siglo xx*

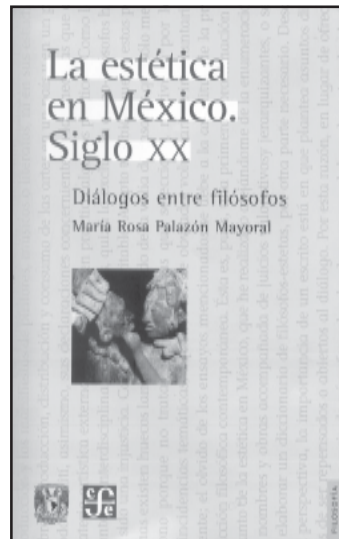
Publicado en 2006 de manera conjunta por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Fondo de Cultura Económica, nos llega el título *La estética en México. Siglo xx. Diálogo entre filósofos*, de María Rosa Palazón Mayoral, un libro en varios sentidos singular.

Es singular en primer lugar por el tema –el rescate y reconstrucción del pensamiento estético mexicano del siglo xx–, en sí mismo merecedor, por su papel social

* María Rosa Palazón Mayoral: *La estética en México. Siglo xx. Diálogo entre filósofos*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Fondo de Cultura Económica, 2006.

y por el lugar que ocupa en la historia de las ideas en México, de un espacio hasta ahora inexistente en la literatura dedicada a refrendar las concepciones filosóficas de esa nación latinoamericana. Aun cuando no poco se ha escrito sobre determinados autores aislados, ciertas corrientes o grupos generacionales, no se contaba hasta ahora con un texto abarcador de las ideas estéticas del muy prolífero siglo xx mexicano. Comenzando en 1913 –año de instauración de la primera cátedra de estética en México–, el libro compila las propuestas teóricas sobre el tema de pensadores tan destacados como Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Samuel Ramos, Eduardo Nicol, María Zambrano, Ramón Xirau, Adolfo Sánchez Vázquez, Joaquín Sánchez Mcgrégor, Bolívar Echeverría, Néstor García Canclini, María Noël Lapoujade, Ana María Martínez de la Escalera, Silvia Durán Payán y muchos otros. De esta forma, se saca a la luz, de manera compendiada, una de las áreas de mayor aportación del pensamiento latinoamericano, en general, y del mexicano en particular. Propuestas teóricas que han hecho historia, como el monismo estético de Vasconcelos, la reconstrucción de las ideas estéticas de Marx, realizada por Sánchez Vázquez a partir de una interpretación creadora de los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, la identificación de una modernidad alternativa asociada a lo barroco que ha sugerido Bolívar Echeverría o las «culturas híbridas» de García Canclini, por sólo citar algunos ejemplos, se reúnen tal vez por primera vez en un mismo libro de una manera fluida y coherente, a pesar de la lógica distancia teórica y temática entre unas propuestas y otras.

Pero tal vez el atributo de mayor singularidad del libro lo aporta el método de exposición que utiliza la autora, profesora e investigadora de la UNAM. La doctora Palazón no nos expone, autor por autor, cual si fuera un inventario de ideas, el pensamiento estético de los pensadores seleccionados. La estructura interna del libro, su división en capítulos y epígrafes no es la usual para un libro de historia de las ideas. El criterio de estructuración del discurso expositivo no se debe a los autores o a las corrientes a las que estos pertenecen o al período en que produjeron sus ideas, sino a los temas y problemas



de la estética misma. La autora sigue la lógica que demanda el tema en cuestión y pone a dialogar sobre él a los pensadores que estudia. Así nos encontramos, por ejemplo, a Sánchez Vázquez opinando sobre el papel de Baumgarten en la conversión de la estética en una disciplina filosófica independiente apenas en la segunda página del primer capítulo, y lo tenemos tam-

bién en la última página exaltando la función de la comunicación artística en el enriquecimiento de las potencialidades de nuestro ser. No hay ningún capítulo o epígrafe dedicado especialmente al pensamiento estético de Sánchez Vázquez, pero prácticamente esto aparece en todos los capítulos de la obra. Así también ocurre con los demás pensadores abordados que alguna contribución tengan sobre los temas estudiados.

Si no son los autores, corrientes o períodos los que le dan estructura al libro, entonces el diseño de su lógica interna se debe enteramente a la concepción misma que de la estética posee la doctora Palazón. Esto nos muestra ya que su papel en el libro no es el de la simple descripción del pensamiento de otros. Además de ser ella misma una destacada autora del período estudiado, la exposición que realiza no oculta una visión e interpretación propias sobre cada problema abordado, convirtiéndola así en una protagonista fundamental del diálogo sostenido. Es este otro de los sentidos en que puede hablarse de una obra singular.

Ocho capítulos recorren el contenido del libro. Luego del primero, dedicado al tema de la naturaleza de la estética misma, el segundo centra su atención en la experiencia estética y sus implicaciones y el tercero está dedicado al tema de la crítica de arte. Las artes como trabajo y como juego ocupan, respectivamente,

las páginas asignadas a los capítulos cuatro y cinco. Los disímiles caminos que siguen y los diferentes problemas que enfrentan las artes en el capitalismo y en el socialismo dan contenido al capítulo seis. La obra cierra con dos capítulos, el siete y el ocho, dedicados ambos al complejo tema de las relaciones entre arte y conocimiento. Complementan el trabajo un índice onomástico de innegable utilidad y una bibliografía muy

abarcadora, valiosa por sí misma para todo aquel que desee adentrarse en este campo temático.

Estamos en presencia, en resumen, de una obra de significativa importancia para el estudio tanto del pensamiento estético mexicano como de la estética teórica en sí misma. Su aporte a lo que la autora bien llama «fiesta de resurrección» de esta rama del saber filosófico es incuestionable. **C**



DIEGO RIVERA: *El vendedor de alcatraces*, 1945