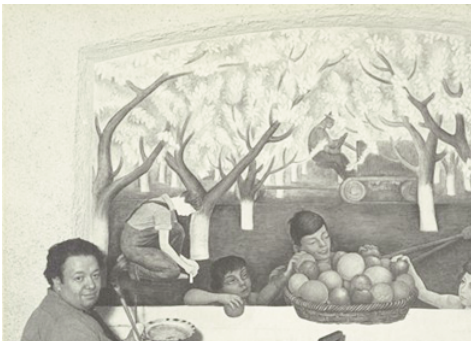


## ALEGORÍA CALIFORNIANA<sup>1</sup>

Julio Ramos  
Berkeley University  
jramos@berkeley.edu

*Para Kelly, Sarah y Enrique*

Esta foto de Ansel Adams —tomada en Atherton, California entre 1930 y 1931<sup>2</sup>— es una de las pocas imágenes que tenemos del fresco titulado *Still life and blossoming almond trees*, pintado por Diego Rivera durante su estadía en San Francisco.



Ansel Adams, Diego Rivera Painting the Fresco "Still life and blossoming almond trees" (1930-1931) en la colección del Museo de Arte Moderno de San Francisco.

*Alegoría californiana* es un ensayo sobre un mural relativamente desconocido de Diego Rivera en la Universidad de California, Berkeley: *Naturaleza muerta y almendros en flor*. El fresco de Rivera en Stern Hall se lee en contrapunto con el poema de Rosario Castellanos titulado "Silencio cerca de una piedra antigua". A partir de este contrapunto el artículo reflexiona sobre la identidad y las políticas de la lengua.

*Palabras clave:* hispanismo, consumo cultural, latinoamericanismo, identidad, lengua

*Californian Allegory*

"Alegoría californiana" is an essay about a relatively ignored fresco by Diego Rivera at the University of California, Berkeley.

Recibido: 16 de julio de 2010  
Aceptado: 20 de agosto de 2010

La foto de Adams capta la textura del empañado todavía irregular, acaso húmedo, sobre el cual Rivera pintó el cultivo de los almendros en flor en la mansión de Sigmund y Rosalie Meyer Stern, patronos de las artes del área de la Bahía. Rosalie Meyer Stern, activista cívica, comisionó el fresco; luego lo donó a la Universidad de California en Berkeley a comienzos de los años 40 para adornar una residencia universitaria ubicada al pie de las hermosas colinas al este de Berkeley. Los regentes de la universidad parecen ser los dueños del fresco, expuesto al público sólo por cita previa en Stern Hall.

Son relativamente pocos los alumnos y profesores que conocen en Berkeley este pequeño, aunque ejemplar, mural del clásico mexicano sobre la *producción del paisaje* y el consumo de las frutas californianas. Se trata, de hecho, de un fresco sobre las paradojas del *still life*: la condición dinámica, performática, que posibilita la *stasis* de la naturaleza muerta o el bodegón. Si la alegoría barroca cifraba en la fruta del bodegón el tiempo de la vida al borde de la putrefacción —la historia convertida en la naturaleza anticipatoria de la muerte, diría acaso Walter Benjamin (1990)—, el fresco de Rivera magistralmente muestra la historia de un bodegón: el trabajo y las condiciones del cultivo y la cultura que hacen posible la “naturaleza muerta”. En otras palabras, es una pintura sobre el valor del arte y su relación con la naturaleza, la técnica, la propiedad, el trabajo y el consumo.

Otros murales de Rivera son más conocidos en San Francisco, sobre todo los paneles monumentales de *La unidad panamericana* (1940) en el City College de San Francisco —“matrimonio artístico entre el norte y el sur del hemisferio”, según la in-

Rivera's fresco at Stern Hall, *Still Life and Blossoming Almond Trees* leads to a counterpoint interpretation of Rosario Castellanos "Silencio cerca de una piedra antigua". This counterpoint allows us to talk about the politics of language.

*Key word:* Hispanism, Cultural Consumption, Latinoamericanism, Identity, Language.

terpretación del pintor—; la notable *Alegoría de California* (1930-31) comisionada por el Pacific Stock Exchange (hoy el exclusivísimo City Club de San Francisco); y el polémico *The making of a fresco* (1930-31) en el San Francisco Art Institute<sup>3</sup>. Tres magníficos murales que, junto a la obra de Detroit y al obliterado mural del Rockefeller Center, constituyen la contribución decisiva del viajero mexicano a la formación de varias generaciones de artistas plásticos en los Estados Unidos<sup>4</sup>.

En San Francisco, Detroit o Nueva York, la pintura de Rivera impulsó las discusiones sobre la autonomía del arte moderno hacia territorios inexplorados. Anna Indych López, una de las principales estudiosas de la recepción del arte de Rivera en los Estados Unidos, comenta:

Rivera's position in the United States in the 1930s [was of] as an artist of substantial yet —as a result of his radical politics— questionable appeal. Before Rivera arrived in New York, his presence in San Francisco 'marked the beginnings of a debate about the complex relationship between murals, the left, and the public.' With the rise of art on the left in the United States, Rivera's reception in this country became part of a broader dialogue about the social role of the artist, the opposition between Marxist politics and modernist aesthetics, and the fate of public art (Indych-López, 2009:131).

[Rivera ocupó un lugar sustancial en los Estados Estados Unidos durante los años 30, aunque muy ambiguo, como resultado de sus políticas de izquierda. Antes de llegar a Nueva York, su presencia en San Francisco 'abrió un nuevo debate sobre la relación compleja entre los murales, la izquierda y el público'. Con el surgimiento de un arte de izquierda en los Estados Unidos, su recepción en este país fue integrada a un diálogo más amplio sobre el papel social del artista, la oposición entre la política marxista y las estéticas de vanguardia ('modernist'), y el destino del arte público.]

La proyección épica de su pintura deslindó zonas muy transitadas de intervención del arte en la era *fordista*, inscribiendo nuevas técnicas pictóricas en los regímenes de visibilidad de la alta modernidad industrial y proyectando sobre esas vastas alegorías la resolución imaginaria de uno de los grandes

conflictos de su época: el desajuste de los tiempos múltiples y desencontrados de la tierra, el cuerpo trabajador y la intensa modernización tecnológica que había ya transformado la cultura norteamericana, la gran revolución científico-tecnológica de las últimas décadas del siglo XIX que propulsó la revolución del transporte y las innovaciones del *assembly line* en las primeras décadas del siglo XX.

Al menos tan significativo como los gestos del *self-fashioning* de Rivera en el campo intelectual norteamericano, lo fue la práctica misma de su pintura: la forma que organiza la materia y el sentido de su arte seguramente revelan mucho más sobre los poderes del arte (i.e. sobre el arte del poder) que el entusiasmo progresista y teleológico de sus pronunciamientos a lo largo de aquellos mismos años. El diseño, la composición de esas grandes alegorías, así como la cuidada superficie cromática de sus figuras heroicas articularon, por un lado, la propuesta de una especie de utopía agro-industrial para la modernidad tardía; por otro lado, articularon estrategias de mediación entre la demanda de experimentación y cuidado formal del arte de vanguardia que comenzaba a dominar en el mercado, y las exigencias del arte más político y militante. Sobre todo a partir de su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1931) —apenas la segunda gran retrospectiva que se montaba en el recién inaugurado museo— Rivera contribuyó a crear los nuevos paradigmas de la cultura visual del *New Deal* en una época de redefinición de las relaciones entre Norte/Sur, era de una profunda reconfiguración del latinoamericanismo. La historiografía académica de la Guerra Fría —por su trillado hábito de imponer una distancia infranqueable entre la militancia y la creatividad— le restó peso a la intensificación formal y a la modernidad incuestionable de esta obra cuyos amplios paisajes, en su dimensión agro-industrial y utópica, trastocan las fronteras entre las culturas del Norte y el Sur del continente, así como los bordes mismos de la noción del patrimonio nacional.

## II

En efecto: ¿cómo se viaja del Sur al Norte? ¿Qué se lleva en las maletas? ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible la entrada del que viaja del Sur

al Norte? Diego Rivera ciertamente viajó a California con un reconocido equipaje, un complejo archivo imaginario: primero, el impacto de la Revolución Mexicana durante sus años formativos, el discurso del mestizaje y las interpe-laciones de Vanconcelos —la ficción mediadora de la “raza cósmica”— en la Secretaría de Educación Mexicana en 1921, hacia la misma época de los grandes debates sobre la “decadencia de Occidente” en Europa; el conoci-miento previo del arte renacentista italiano, las innovaciones de Braque y de Picasso, y la inflexión etnográfica del movimiento surrealista; el espíritu revo-lucionario del 1917 y el arte ruso, la crítica del estalinismo y su renuncia al Partido Comunista; su relación con Frida Kahlo, quien viajó con Rivera a los Estados Unidos y quien dejó asimismo un legado californiano y latinoamerica-nista (cf. su *Autorretrato en la frontera de México y los Estados Unidos*, 1932).

Algo más: cuando Rivera pintó el pequeño mural sobre los almendros en la pared de la casa de Rosalyn Meyer Stern, seguramente conocía el cuadro azul de Van Gogh, titulado *Almendros en flor*. Ambas obras, la tela requeteco-nocida de Van Gogh, pintada en 1890, y el fresco de Rivera, pintado cuarenta años después, reflexionan estéticamente sobre el proceso de la creatividad, aunque desde perspectivas muy distintas: en el cuadro del primero, un regalo para sus sobrinos, los hijos del benefactor Teo, Van Gogh identifica la creación del valor —la belleza del almendro en flor— como un efecto de morfogénesis natural, sin aparente intervención humana. Rivera en cambio introduce una dimensión pragmática o performativa. Es decir, introduce la producción —una especie de culto del trabajo y de la práctica— que si bien registra la belleza vi-sual (también azul) del almendro, inserta la naturaleza en un circuito del cul-tivo tecnológico, el trabajo y la circulación económica, materia también del arte de Rivera.

La transformación de la perspectiva es clave: si el almendro en flor de Van Gogh aparece en un primer plano, el fresco de Rivera reorganiza radicalmente la perspectiva multiplicando los almendros en una *serie*. El cultivo industrial ubica la serie de almendros en el despliegue mismo de la profundidad de la perspectiva. La perspectiva racionaliza la composición. La mancha azul de Van Gogh es citada por Rivera, pero el azul está reorganizado de acuerdo con un diseño geométrico muy marcado, delineado verticalmente y organizado de acuerdo con una jerarquía estricta que designa el *tecné*, es decir, el encuadre epistémico y la ordenación del sentido provistos por la racionalización agrí-

cola. Ese es precisamente el régimen visual de un *tecné* industrial moderno. Su emblema es la maquinaria agrícola que centra el foco de la perspectiva en el plano superior del fresco; perspectiva que se despliega hacia abajo en dos planos más cuyas figuras están también organizadas de acuerdo con simetrías y proporciones espaciales muy ordenadas (a esa simetría espacial le corresponde, digamos, el tiempo del *taylorismo*, parodiado por Chaplin en *Modern Times*). La simetría geométrica organiza los cuerpos que descienden, desde el plano superior de la máquina, primeramente en el triángulo que configura los tres cuerpos del plano medio, y luego, abajo —en primer plano— los tres niños que se preparan para consumir las frutas.

De modo que el materialismo abstracto del fresco no es necesariamente menos “idealista” que el de Van Gogh. El almendro de Van Gogh privilegia el instante, el efecto visual del estímulo que produce la materia en el nervio de un ojo urbano; Rivera, en cambio, somete la materia de la tierra y del cuerpo a un esquema óptico-conceptual que idealiza la producción. El cultivo es un trabajo sin desgaste ni esfuerzo visible, desentendido de los estragos del tiempo. El volumen de la materia pierde peso. Los cuerpos no sudan; posan detenidos en una danza. Se trata de una estetización notable del trabajo. Habrá que esperar al Rulfo de “Nos han dado la tierra” (1953), a la sedienta narrativa tejana de Tomás Rivera en *...Y no se lo tragó la tierra* (1971), a *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos, o al cine de Glauber Rocha, para presenciar el desgaste, la danza macabra del trabajo agrícola en la tierrita de las botas del campesino de Van Gogh. En cambio, en los murales de Rivera el arte elabora una metafísica del trabajo. La geometría industrial de las proporciones lucubra la superación estética del desgaste físico, abstrayendo o hipostasiando el tiempo de su condición corporal que, sin embargo, permanece como el soporte del valor, tanto de las frutas como del arte mismo (el muralista es patrono de obras públicas).

Entonces: si en el plano superior aparece el tractor, justo arriba de los tres cuerpos racializados del trabajo manual, es curiosamente en el primer plano, abajo, donde vemos el lugar de la cesta de frutas, colocada entre los tres niños:



Foto Fresco de Rivera

Aquí las frutas se hacen visibles en el cuadro por primera vez: listas para el consumo. La visibilidad las dispone al consumo. El intercambio de las frutas (no ya su producción) posibilita el contacto entre las multiplicidades de cuerpos y las marcas de la diferencia (color, altura, volumen, edad). La fruta circula entre la niña blanca, el niño y niña de piel oscura. La fruta es un eslabón, un *shifter*, entre los planos de la multiplicidad. No es meramente un “objeto”; es más bien lo que Michel Serres llama un “quasiobjeto”, un objeto que posibilita una red de relaciones subjetivas en su entorno. Es, en tanto signo intercambiable, la condición de la comunicabilidad misma. En tanto signo intercambiable —y punto de articulación entre las diferencias— es cifra de valor y de belleza. La belleza para Rivera está ligada a esa articulación. Si para Rivera, entonces, la pintura es un trabajo de explicitación del trabajo, es decir, un develamiento de lo que la estética “burguesa” no mostraba (el cultivo de la cultura del almendro en flor: el trabajo como condición de la estética) en el bodegón o en el *still life*; su cuadro, tan idealizador del trabajo —en el disimulo del desgaste del cuerpo trabajador— vuelve a ubicar la visibilidad-bella en el plano del intercambio y el consumo de objetos.

### III

Por cierto, el circuito del intercambio no termina en esa superficie disciplinada de la armonía en el fresco de Rivera. El circuito de la resignificación de las frutas tampoco termina con esa instancia de multiculturalismo “light” explicitada por una interpretación reciente que hace de la pintura Robert Brigneau, actual Rector (*Chancellor*) de la Universidad de California en Berkeley, quien interpreta emblemáticamente la presencia del mural de Rivera en el campus universitario de Berkeley como el símbolo de una universidad “comprometida” —*engaged*— con una misión pública. ¿Qué relación hay entre la parte y el tiempo fragmentado de la fruta (propiedad, trabajo al sol, consumo) y el “todo” universitario de la “universidad comprometida”? ¿Cómo produce la Universidad su símbolo? El Rector Brigneau instrumentaliza el fresco de Rivera, que permanece casi desconocido en un rincón del campus. Brigneau instrumentaliza, de hecho, el memorable pasado del activismo social de la ciudad y la militancia estudiantil de Berkeley, en esa lectura multiculturalista “light” que convierte la labor de un artista del Sur en una especie de reliquia o sinécdoque de una “comunidad” no existente, durante esta época de despolitización universitaria y de agigantados pasos hacia la privatización de una gran universidad de tradición pública; época de ineficientes estrategias para la administración empresarial de la educación y de la cancelación de la autonomía de las labores intelectuales y ciudadanas del claustro.

La interpretación culturalista del Rector, publicada en el número de invierno del 2008 de la revista *The promise of Berkeley* (revista publicitaria de la UCB) sobre la misión social de la educación en Berkeley, oblitera dos elementos claves de la multiplicidad en el fresco de Rivera. Primero: ¡el Rector indica que los niños del cuadro son los nietos y sobrinos de Rosalie Meyer Stern! La culturalización niega la evidencia de la diferencia racial (la materia del racismo): uno de los aspectos del conflicto agro-industrial que intenta superar la sublimación del trabajo en la pintura de Rivera. La raza es la materia sublimada por la culturalización del conflicto. Segundo: la interpretación del Canciller se escribió durante los mismos meses en que el Congreso norteamericano debatía en Washington sobre la criminalización de los inmigrantes indocumentados; se debatía y se reducía la condición jurídica, médica y educativa de los 10 millones de inmigrantes indocumentados que sostienen, entre



otras cosas, la economía agrícola del país, sobre todo en California, su mayor abastecedor de frutas y de alimentos.

Permítanme enfatizar el punto: la culturalización es la instancia del *consumo* culturalizado del deseo (de contacto e intercambio). No es simplemente una instancia obvia de la instrumentalización multicultural del arte o la cultura de América Latina en una universidad del “Norte”. Esa historia ya la conocemos demasiado bien<sup>5</sup>. Se trata del concomitante efecto de la estetización y armonización del cuerpo y del consumo cultural y material acarreado por los mismos intelectuales del “Sur”, en este caso, nada menos que un indiscutido clásico de la “izquierda latinoamericana”, en esa especie de utopía industrial y agrícola, muy a tono con la propia estética modernizadora de sus paneles más clásicos comisionados por el Estado mexicano.

La culturalización del deseo opera como una mediación entre el Norte y el Sur, ya sea en las disciplinas humanísticas más tradicionales, en los estudios culturales o literarios y particularmente en las complejas redes de comunicación transnacional posibilitadas por la traducción o por la enseñanza de la lengua española en los Estados Unidos.

#### IV

Los estudiosos del tópico antiguo *ut pictura poesis* insisten en los grandes deseos insatisfechos y mutuamente excluyentes de la pintura y del discurso verbal: es tan imposible hablar con imágenes como pintar con palabras. Sin embargo, la historia del tópico horaciano de la pintura que habla, ligada a la tradición del *ekphrasis*, está poblada de ejemplos de la función metafórica de objetos que en la pintura indican las funciones del intercambio verbal (así como los trucos verbales para la representación pictórica —concreta— en la poesía). Las frutas son una de esas metáforas, no sólo por ser cifras del intercambio y economía del deseo (la fruta), sino también por su relación metonímica con la oralidad. La fruta roza como la palabra el paladar.

Entonces, ¿cuál podría ser la palabra que se intercambia en el lugar de la reciprocidad donde la niña recibe la fruta del niño en la pintura de Rivera? ¿En qué lengua se comunican los tres sujetos de la multiplicidad y complicidad californiana? Conviene insistir en la lógica de intercambio y reciprocidad de esa

escena de la entrega de la fruta. Los ojos carmelitas de la niña menor forman un quiasmo perfecto con los ojos azules de la niña de piel oscura y ojos achinados. ¿Qué palabras se intercambian? Si se cruzan las miradas y los colores de los ojos, ¿por qué no se habrían de trenzar las palabras? ¿Será porque las palabras, como las razas, no se mezclan? Al terror conocido de Próspero (el insulto de Calibán), hay ahora que añadirle una dimensión todavía muy poco explorada: el espanto de que Miranda, la niña blanca, aprenda primero la lengua del niño Calibán, antes que su “propia” lengua, o que creciera bilingüe, en la falda de una niñera sin documentos de residencia.

Unos años después de la estadía de Diego Rivera en California, Octavio Paz visitaba la ciudad de Berkeley. Paz viajaba a Berkeley desde Los Ángeles, donde había presenciado la “orfandad” pachuca. Escribe Paz en *El laberinto de la soledad*:

Recuerdo que una amiga a quien hacía notar la belleza de Berkeley, me decía: “Sí esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. ¿Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya a los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma? Si yo digo bugambilia, tú piensas en las que has visto en tu pueblo [...]. Y la bugambilia forma parte de tu ser, es una parte de tu cultura, es eso que recuerdas después de haberlo olvidado. Esto es muy hermoso, pero no es mío, porque lo que dicen el ciruelo y los eucaliptos no lo dicen para mí, ni a mí me lo dicen (1999: 144).

El tema de la pérdida radical, la orfandad, que Paz le adjudica al pachuco, se fundamenta en un esencialismo lingüístico. Los pachucos son los que supuestamente han perdido su lengua, su herencia. La historia reciente de la globalización confirma algo muy distinto de lo que percibió Paz: Los Ángeles y Nueva York se encuentran entre las ciudades de mayor número de hispanohablantes del planeta. Se habla en los múltiples registros de una lengua globalizada, doblemente extranjerizada o minorizada: primero por el Estado, que nunca ha reconocido su potencial ciudadano (a pesar de que el mercado reconoce por supuesto su potencial económico); y segundo por los marcos territoriales y eurocéntricos (y latinoamericanistas) del hispanismo oficial que

ha profesionalizado e instrumentalizado la realidad planetaria de una lengua global.

Herederero del culturalismo de las nostalgias imperiales promovidas después de la guerra del 1898<sup>6</sup>, el hispanismo oficial ejerce todavía hoy una influencia notable sobre el imaginario geopolítico de los estudios literarios latinoamericanos, tan marcados por el legado filológico y el pensamiento lingüístico de figuras como Pedro Henríquez Ureña, los alumnos de Raimundo o María Rosa Lida, o el mismo Alfonso Reyes, figuras canónicas de nuestro campo aludidas recientemente por el lingüista dominicano Juan R. Valdez en su excepcional disertación sobre el pensamiento lingüístico de Pedro Henríquez Ureña y las ideologías en torno a esa construcción imperial, tan abstracta como realmente efectiva, que llamamos la lengua hispana<sup>7</sup>. “Nosotros” mismos, los maestros de la lengua, hemos descuidado la condición pragmática y el potencial político de la teoría en la enseñanza de la lengua fomentando a veces una profunda división del trabajo y una oportuna autonomía del estudio literario o “teórico” de la abundancia vital y política de la enseñanza de la lengua. ¿De qué “nosotros” se habla aquí?

## V

La fruta pasa por el paladar y por el amor de la lengua. El amor de la lengua es la locura de la filología, locura, según la consabida fórmula lacaniana, porque ofrece lo que no puede darse, lo que nunca se tuvo ni se podía tener: un modelo estable y fundamentado de *la lengua*<sup>8</sup>. Es el malestar del deseo fáustico del filólogo que dramatiza Coppola en su película *Youth without youth*, armada a partir de un binomio moderno: la lengua o la vida. Hoy pedimos algo distinto: la enseñanza de la lengua viva como condición del deseo y de la política.

Ahora bien: ¿cómo se recupera de ese antiguo mal-amor filológico un joven maestro de la lengua? Conociendo al dedillo su mal, responde una poeta:

Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras  
como con una cesta de fruta verde, intactas.  
Los fragmentos  
de mil dioses antiguos derribados

se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo  
recomponer su estatua.  
De las bocas destruidas  
quiere subir hasta mi boca un canto  
un olor de resinas quemadas, algún gesto  
de misteriosa roca trabajada.  
Pero soy el olvido, la traición,  
el caracol que no guardó del mar  
ni el eco de la más pequeña ola.  
Y no miro los templos sumergidos;  
sólo miro los árboles que encima de las ruinas  
mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos  
el viento cuando pasa.  
Y los signos se cierran bajo mis ojos como  
la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.  
Pero yo sé: detrás  
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,  
y alrededor de mí muchas respiraciones  
cruzan furtivamente  
como los animales nocturnos en la selva.  
Yo sé, en algún lugar,  
lo mismo  
que en el desierto el cactus,  
un constelado corazón de espinas,  
está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.  
Pero yo no conozco más que ciertas palabras  
en el idioma o lápida  
bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado (Castellanos, 2004: 65-66).

Este poema de Rosario Castellanos explicita el peso asociativo que portaba la fruta en el esquema visual y mudo de las artes plásticas: tropo del paladar, vecino de la lengua, se prueba y se sabe en la boca (aunque es cierto que la pintura a veces nos agarra como los maestros de la lengua por la oreja). Pero si en el mural de Rivera la fruta se hace visible en tanto signo solamente en el momento del intercambio —en un armónico juego de reciprocidad infantil,

intercambio de la primera palabra en otra lengua o del primer beso— en cambio, el poema de Castellanos introduce una nueva dimensión: la violencia y el olvido como condición del intercambio, es decir, el intercambio mismo del discurso sobre el amor o la pérdida de la lengua.

Castellanos —la arrastra el apellido paterno— se ubica en el lugar de “la traición, el olvido”: el lugar de la traductora<sup>9</sup>. El amor de la lengua entabla un estrepitoso drama de la traición. ¿No es ése precisamente el punto de cierre de *Balún canán* (1957), la primera novela de Castellanos, cuando la niña narradora piensa que su deseo ha sido causa de la muerte de su hermano menor, Mario, el heredero del legado y del archivo paterno? ¿Qué se hace después de la muerte o desaparición del otro? ¿Escribir para expiar la culpa? La traición y la culpa se encuentran entre los tópicos más silenciados del latinoamericanismo, particularmente en su zona de la mediación letrada, como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de Arguedas, donde la culpa lleva a la impotencia y al agotamiento final de la vida. La culpa es la pulsión mortal del latinoamericanismo.

Digamos, para evitar el drama, que en el caso de Castellanos el primer olvido recuerda muy bien las letras del nombre propio del clásico del latinoamericanismo en la poesía: Pablo Neruda. Escribe Castellanos:

Los fragmentos  
de mil dioses antiguos derribados  
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo  
recomponer su estatua.  
De las bocas destruidas  
quiere subir hasta mi boca un canto  
[...] (Castellanos, 2004: 66).

No puedo detenerme aquí en el análisis puntual de cuatro aspectos de la elaboración metafórica (latinoamericanista) en ambos poemas: primero, el vocabulario fúnebre, segundo, la referencia a la voz y al canto fantasmático, tercero, los estratos geológicos y arqueológicos, y cuarto, el lugar mediador del sujeto poético ubicado entre la fragmentación y la recomposición del pasado, el olvido y la memoria monumental.

Se trata evidentemente de dos poemas muy distintos. “Aquí estoy, sentada” posiciona al sujeto en el poema de Castellanos en contraste enfático con el viaje

épico de Neruda. La precisión del deíctico (aquí) ubica el cuerpo en el lugar de la enunciación, en contraste tanto con el alto vuelo de Neruda como con la voluntad de saber y los esquemas ópticos del viaje epistemológico en el *Primero sueño* de Sor Juana. El poder interpretativo de la poesía se cancela en la ceguera, a la que le sigue, sin embargo, otro tipo de conocimiento: “pero yo sé”. ¿Qué se puede saber?

Neruda había publicado su *Canto general* precisamente en México en 1950: el libro ejemplar y de mayor influencia en la poesía social o comprometida latinoamericana hasta bien entrados los años 60. Si en “Alturas de Machu Picchu” (1948) el sujeto emprende un viaje épico hacia los orígenes del *arché* entre las ruinas imperiales, la voz de Castellanos se ubica en un lugar muy preciso de enunciación, el “aquí” del cuerpo de la mujer “sentada”. Así se da el primer paso hacia una pragmática de la lengua: apunta las condiciones de su ubicación física. Ese lugar, sin embargo, es el lugar de un silencio muy íntimo, portador apenas de una anticipación: la palabra no es aún inscripción, forma, ni categoría. Recordemos el final del poema de Neruda: “hablad por mis palabras y mi sangre”. En cambio, en el poema de Castellanos, el verso donde “quiere subir hasta mi boca un canto” deviene pugna, balbuceo, a la vez que desarma decididamente, con ese mismo balbuceo, el reclamo de totalización del clásico.

¿Diremos que se trata entonces de un texto indigenista? Depende lo que se quiera decir por “indigenismo”. Si por indigenismo entendemos, con Rama, Cornejo Polar, Rowe, Lienhard y otros, el drama y las instituciones de la “traducción” y de la mediación del mestizaje o de la transculturación letrada, este poema de Castellanos abre un rumbo nuevo y registra el límite del indigenismo institucional en México en tanto crítica de las operaciones retóricas que fundamentan la mediación. Con *Los ríos profundos* (1956) de Arguedas, este poema, que bien puede leerse junto a la novela *Balún Canán*, registra el cierre de uno de los grandes “relatos” legitimadores del latinoamericanismo: la ficción de representatividad de la voz subalterna, no sólo en la literatura indigenista y el americanismo desde Martí o Neruda, sino también de las retóricas políticas del populismo testimonialista.

Castellanos lleva esa ficción dominante al límite y a su punto ciego: el límite hispánico del latinoamericanismo. “Hablad por mis palabras y mi sangre” es un imperativo de Neruda en una lengua a la cual no responde el destina-

tario de la interpelación. Castellanos ubica la voz en el reconocimiento (en su caso y en el caso de Neruda, un reconocimiento fúnebre) de que la lengua ha sido labrada como una piedra por el olvido de las voces, huellas de los sujetos que la transitan.

¿No es ése uno entre los amores de la lengua? La fuerza que impulsa la entonación del poema de Castellanos, que en la “oscuridad” postula sin titubeos la opción de otro saber fundado no ya en la representación sino en las éticas de la participación y la justicia. Los poetas a veces son capaces de anticipar las lenguas del porvenir. El joven maestro de la lengua nueva los escucha.

### Notas

<sup>1</sup> Publicado inicialmente en Mónica Marinone y Gabriela Tineo, coords. *Viaje y relato en Latinoamérica*. (Mar del Plata: Ediciones Katatay, 2010): 87-105.

<sup>2</sup> La reproducimos con el permiso de The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

<sup>3</sup> Véanse los capítulos de la autobiografía de Rivera sobre su estadía en los Estados Unidos. Específicamente el capítulo dedicado a San Francisco en *Mi arte, mi vida: una autobiografía* (1963). Sobre los murales principales de Rivera en San Francisco, ver el trabajo clásico de Elizabeth Fuentes Rojas: *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental* (1991).

<sup>4</sup> Tras la destrucción del mural de Rivera en el Rockefeller Center (1934) varios artistas californianos decoraron la distintiva Coit Tower del norte de la ciudad de San Francisco con murales de homenaje a Rivera; es un excelente ejemplo de su influencia entre varios de los más destacados artistas de los años 30 y el *New Deal*. Rivera tuvo mucho impacto entre los artistas del Work Progress Administration, de gran presencia en el campo cultural, tanto en la pintura, el teatro, la fotografía como el cine hasta la represión macartista de la década del 50.

<sup>5</sup> Ver Alberto Moreiras, *The exhaustion of difference. The politics of latin american cultural studies* (2001); Román de la Campa, *Latin americanism* (2000) y Julio Ramos, *Descuentros de la modernidad en América Latina* (1989).

<sup>6</sup> Ver Arcadio Díaz Quiñones, “1898: Hispanismo y guerra”, en Walther L. Bernecker (1998).

<sup>7</sup> Ver Juan R. Valdez, *Language, race, and identity in Pedro Henríquez Ureña's dominican oeuvre: a study on language ideologies* (2008).

<sup>8</sup> Ver el formidable ensayo de Jean Claude Milner, *El amor por la lengua* (1980).

<sup>9</sup> Ver Norma Alarcón, *Ninfomanía: el discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos* (1992). Sobre el tropo de la traición-traducción, ver “Traduttora, traditora: a paradigmatic figure of chicana feminism” (1994), también de Norma Alarcón.

## Bibliografía

- Alarcón, Norma (1994) "Traduttora, traditora: a paradigmatic figure of chicana feminism". En: *Scattered hegemonies: postmodernity, transnational, feminist practices*. Minneapolis: University of Minnesota.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Ninfomanía: el discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*. México: Pliegos.
- Arguedas, José M (2001) *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1996) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: CISC.
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Bernecker, Walther (1998) "1898: Hispanismo y guerra". En: *1898: su significado para Centroamérica y el Caribe*. Berlin: Vervuert verlag.
- Campa de la, Román (2000) *Latin americanism*. Minneapolis: Minnesota University.
- Castellanos, Rosario (2004) "Silencio cerca de una piedra antigua". En: *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cruz de la, Sor Juana Inés (1692) "Primero sueño". Disponible en: <http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/primsuen.htm>
- Fuentes Rojas, Elizabeth (1991) *Diego de Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Indych-López, Anna (2009) *Mural gambits: mexican muralism in the United States and the Portable Fresco*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Milner, Claude (1980) *El amor por la lengua*. México: Imagen.
- Moreiras, Alberto (2001) *The exhaustion of difference. The politics of latin american cultural studies*. Durham: Duke University.
- Neruda, Pablo (1981) *Canto general*. Caracas: Fondo editorial Biblioteca Ayacucho.
- Paz, Octavio (1999) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Graciliano (2001) *Vidas secas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Diego (1963) *Mi arte, mi vida: una autobiografía*. México: Herrero.
- Rivera, Tomás (1996) *...Y no se lo tragó la tierra*. Houston: Piñata books.
- Rulfo, Juan (2000) *El llano en llamas*. España: Anagrama.
- Valdez, Juan R. (2008) *Language, race, and identity in Pedro Henríquez Ureña's dominican oeuvre: a study on language ideologies*. Tesis doctoral. New York: University of New York.