

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA



KATHERINE ANNE PORTER Y MÉXICO: UNA
RECONSIDERACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

TYSON S. ECHELLE

205107

Janvier 2003

Février 10, 2003

Objectif :

pour avoir une meilleure compréhension de la grammaire française, pour pouvoir comprendre le français oral davantage, pouvoir écrire en français et comprendre tout le temps différent.
pour avoir une meilleure compréhension des numeros de 0 à 100.

Pour améliorer mon épellation, parce que mon épellation est très mauvaise, Quoique je puisse comprendre le français très bien je ne puis pas l'écrire.
pour avoir une meilleure conservation de la langue, et pour comprendre mieux les naturels.

Activités:

Je suis allé en ligne et ai travaillé aux divers websites qui fournissent des programmes français en anglais. j'ai observé la période glaciaire de film et ai compris l'alot de lui, si je ne comprenais pas une pièce que je me rebobinerais et écouterais lui encore. j'ai trouvé le film très drôle et mignon, je n'avais pas vu le film avant ainsi je l'ai mis dessus encore en anglais pour voir qu'à quel point j'ai compris et ai obtenu environ 50%.

je suis allé réserver des marques en CAL pour des exercices français de grammaire et suis également allé à quelques uns que j'ai trouvés tout seul. j'également ai fait tout mes exercices du livre français de module du tempo 1 et du livre français d'exercice du tempo 1.

Sommaire:

J'ai constaté que mon Français est très pauvre en la grammaire et que je dois étudier plus dur la cette période prochaine, au thught du commencement i qui le Français n'était pas pour moi, mais maintenant je pense que son un challange que je veux prendre son triste que je viens d'un pays bilingue et je puis à peine écrire mon nom en français.

Je dois améliorer mes qualifications plurielles et apprendre comment employer tous les temps correctement.

je puis dire que j'ai compris les numero très bons et instruits comment les écrire. j'ai également appris dans les manières diferent de finir des travaux le pluriel et les différentes fins qu'ils ont selon avec ce que le mot d'original finit. et ce là est d`accord dans l'expression.

Katherine Anne Porter y México: Una Reconsideración Histórico-Literaria

Índice

| | |
|---|----|
| Resumen | 2 |
| Introducción | 3 |
| Capítulo I: Política liberal | 12 |
| Capítulo II: Política conservadora | 20 |
| Capítulo III: Movimiento de Porter hacia la indeterminación social | 26 |
| Capítulo IV: “Flowering Judas”: la conquista de cierta autonomía artística | 54 |
| Capítulo V: Reconsideración de las propuestas postcolonialistas | 72 |
| Conclusiones | 83 |
| Bibliografía | 86 |

RESUMEN

Palabras clave: Katherine Anne Porter; México; historia de la literatura

Katherine Anne Porter, cuentista destacada del modernismo estadounidense, visitó México varias veces en la primera mitad del siglo XX, involucrándose en la política y la sociedad del país. El objetivo de esta tesis es explicar cómo estas experiencias influyeron en su formación artística. El método de análisis parte de ciertos conceptos claves, como “campo artístico”, “campo de poder” y “autonomía artística”, que son expuestos por Pierre Bourdieu en el libro *The Rules of Art*. De este modo, describimos la trayectoria social y artística de Porter como el resultado de sus experiencias en el campo de poder internacional. Las conclusiones principales son las siguientes: 1) la fama de Porter como cuentista se debe principalmente a la forma de sus obras; 2) esta forma “autónoma” es el resultado de la traducción de la indeterminación social de la escritora al lenguaje literario; 3) esta indeterminación social es causada en gran parte por la experiencia de Porter en el nodo mexicano del campo de poder internacional; 4) por lo tanto, el ambiente mexicano no sólo le sirve a la autora como una fuente de materia prima que se incorpora en el contenido de sus relatos, sino como un terreno socio-político y artístico que posibilita la transformación de Porter en escritora de cierta longevidad artística.

Introducción

La fama de Katherine Anne Porter tal vez llegara a su auge, entre el público en general, inmediatamente después del estreno de *Ship of fools* (1964), refundición cinematográfica de la novela del mismo nombre, publicada en 1962. Sin embargo, el interés académico y crítico en sus obras parece estar aumentando todavía. Testigos de tal crecimiento son: la fundación, en 1993, de la Katherine Anne Porter Society, ubicada en la Universidad de Maryland, donde se guardan las cartas, los manuscritos preliminares y otros documentos que Porter recolectara a través de su vida, que abarca casi todo el siglo XX; la conversión en museo, en 1985, de la humilde casa en Kyle, Texas, donde la escritora vivió sus primeros años –la subsecuente renovación de este edificio lo ha convertido en un monumento cómodo y útil, donde actualmente residen un joven escritor y su esposa, los cuales, como parte de un programa de la Universidad que les paga la renta y un pequeño estipendio, sirven como *tour guides* a los pocos entusiastas de Porter que por casualidad pasan por la pequeña comunidad–; y, finalmente, la cada vez más cuantiosa producción de trabajos críticos y biográficos sobre sus obras y su vida.

Como se puede imaginar, esta producción investigativa e interpretativa representa una multiplicidad de opiniones, conjeturas, aseveraciones, etc., que explora lo que a primera vista podría parecernos la totalidad de las facetas observables y hasta invisibles de la vida y la obra de la autora. Sin embargo, casi todos los investigadores parecen estar de acuerdo –explícita o implícitamente– en cuanto al lugar central de la obra de Porter en el canon de la literatura estadounidense. Además, este elogio al “particular genius” (StoutII 16) de la texana –genio que se expresa estilística y formalmente– se enfoca principalmente no en la novela de fama

popular, sino en un *corpus* relativamente pequeño de relatos producidos por la texana durante la tercera y la cuarta décadas del siglo. Es a base de tales obras que Porter ha llegado a ser reconocida como “[one of] the major American writers” (Nance 145).

Mientras tanto, una subdisciplina de las investigaciones sobre Porter se compone de encuestas en torno a cómo influyen en su obra las cuatro visitas que hizo a México—visitas realizadas durante los años 1920-1931. A decir de todos, esta influencia llega a ser superior a lo que parecería sugerir la cantidad de tiempo que abarca—a fin de cuentas, la escritora vivió en el país sólo cuatro años. Porter misma ha dicho—refiriéndose al salto cualitativo evidenciado en sus escritos de principios de los años 20—, “One might think my New York experiences would have been the catalyst; but New York never impressed me particularly. I went back to Mexico and began to be really interested in motives and to make stories” (Brinkmeyer 31).

Las investigaciones críticas e interpretativas que se enfocan en esta experiencia inspiradora, generalmente se basan en la opinión de que la escritora encontró en México una fuente de “materia prima”, la cual luego se incorpora en el *contenido* de algunos de sus famosos cuentos. Desde este punto de partida, tales investigaciones proceden a elaborar sistemas interpretativos de las obras “mexicanas” de Porter—sistemas que, naturalmente, reflejan las aficiones filosóficas o teóricas de sus autores. De esta manera podemos ver, por ejemplo, el libro de Thomas F. Walsh, *Katherine Anne Porter and Mexico: The Illusion of Eden*. Esta obra representa, sin duda, la recopilación más exhaustiva de datos biográficos sobre las experiencias y actividades de Porter en México; a este respecto Walsh ha desarrollado una investigación meticulosa, y, a diferencia de otros biógrafos, como Joan Givner, no comete la equivocación de repetir como hechos verídicos ciertos rumores que no

tienen otro respaldo que el haber sido comentados en alguna entrevista por la notoriamente “inventiva” –por decirlo cortésmente– Katherine Anne Porter. Walsh también demuestra un amplio conocimiento de las obras de la autora, sugiriendo de manera razonable cómo varios momentos de la vida de Porter luego se encuentran plasmados en el contenido de su producción literaria. Como tal, *Katherine Anne Porter and Mexico* es y será una importante fuente de información para otros investigadores; a la vez, también registra la obsesión de Walsh para con la sicología, ya que interpreta los escritos y las experiencias “mexicanas” de Porter según ciertos postulados de Freud y sus discípulos.

De manera parecida, las otras investigaciones sobre Porter en México también relacionan sus experiencias con el contenido de sus obras, y luego desarrollan una exégesis que explica alguna faceta del proceso creativo o de la ideología de la escritora, que se hace notar por este contenido. Brinkmeyer traza –en una obra tal vez más persuasiva que la de Walsh, desde la perspectiva teórica– el progreso de Porter hacia la realización personal de una relación “dialógica” con su pasado; Christensen interpreta el relato “Flowering Judas” como una manifestación de las actitudes feministas de Porter; Titus también nos ofrece una lectura feminista; y Nance, quien describe ciertos aspectos de la influencia del ambiente intelectual de México en la obra de Porter, tal vez sea el que se acerque más al espíritu del presente trabajo, ya que habla de la iniciación de Porter en “the atmosphere of the living arts”(148) en México, y también del “spirit of rebellion”(149) de la época, que coincide con ciertas inclinaciones personales de la escritora. Sin embargo, Nance no detalla las características específicas del contacto de Porter con el medio ambiente intelectual de México, y tampoco nos dice cómo se manifiesta exactamente este “espíritu de rebelión” en la vida y la obra de la escritora.

Las susodichas investigaciones, todas fechadas antes de la segunda mitad de los 90, reflejan, como hemos sugerido, varias modas e inclinaciones que influían en la crítica literaria estadounidense. Después de 1996, se nota un cambio drástico en las investigaciones sobre los escritos “mexicanos” de Porter; no es, exactamente, un cambio de método –ya que éste todavía consiste en demostrar, mediante la exégesis del *contenido* de los relatos de Porter, la presencia de ciertos fenómenos de particular interés para el investigador–, sino una convergencia de las preocupaciones individuales de los investigadores. Ahora la gran mayoría de éstos concentran sus fuerzas analíticas en la búsqueda, e inevitable hallazgo, de evidencia textual que señala la influencia del discurso “colonialista” en las obras de la escritora estadounidense.

Así, Kraver(II) habla de cierta evidencia, encontrada en el contenido de los cuentos mexicanos de Porter, de que las reacciones de ésta pueden caber dentro del esquema de Albert Memmi, autor de *The colonizer and the colonized*, que describe las reacciones típicas del “colonizador” a través de sus experiencias en el extranjero; otro artículo de Kraver describe cómo Diego Rivera logra burlarse, mediante un retrato caricaturesco de la campesina texana, de las escrituras “colonialistas” de ésta. De manera semejante, Johnson arguye que los relatos de Porter representan una “colonización” de las obras de María Cristina Mena –hija de aristócratas mexicanos que después del inicio de la Revolución, cuando Mena tiene 14 años, vivían en un vaivén perpetuo entre Estados Unidos y los *watering holes* de Europa–; Mena escribió una serie de *romantic tales* sobre la Revolución, las cuales han sido rescatadas del olvido y reinterpretadas para posicionar a Mena en su debido lugar de “Latina literary foremother”(191). Asimismo, Stout(II) lleva la crítica postcolonialista acerca de Porter al siglo XXI con un artículo que comprueba el hecho de que las mujeres también pueden ser

perpetradoras de los sutiles crímenes del “seeing man”—“he whose imperial eyes passively look out and possess”—, sujeto previamente nombrado por Mary Louise Pratt mediante la aplicación de un “pointedly male-gendered term”(15).

En fin, no nos debe sorprender que la institucionalización de los *post-colonial studies* haya llegado a afectar la crítica sobre Porter, destacada *travel writer* de la generación perdida. Como es de esperar, el efecto de tal institucionalización ha facilitado ciertos aspectos de la tarea del investigador y dificultado otros. Por un lado, las suposiciones de que “the act of travel is unavoidably contextualized by a history of imperialism”(StoutII 16)—y que todos los artistas e intelectuales de la tierra “colonizada” inevitablemente se convierten en los que defienden a su país contra ese imperialismo—, le ahorran al investigador el tedioso trabajo de adentrarse en las áreas grises del estudio de la literatura y la historia. A la vez, ya que estos trabajos parten de la suposición que la literatura europea y estadounidense consiste principalmente en largas listas de prejuicios racistas y proyectos latentes de dominio mundial, el investigador se encuentra apremiado por la necesidad de inventar una manera de no volverse un mero catalogador de delitos internacionales. De ahí el redescubrimiento de olvidados bardos, la reafirmación de las capacidades imperiosas de la mujer y otros hallazgos igualmente interesantes. De hecho, hemos visto que éstos pueden llegar hasta el punto de rivalizar con el laberinto borgesiano; véase, por ejemplo, la aseveración de Stout(II), quien dice que los habitantes de la metrópolis “are steeped in a culture which assumes its innate and historical superiority and its expansive mission. The traces [of this] mentality are inevitable, even when they are resisted. Thus Porter, employing what Pratt calls ‘strategies of innocence’ formulated in relation to ‘older imperial rhetorics of conquest’, constitutes herself as an essentially unwitting participant in a process of American imperialism”(16). La implicación

de que hay una “realidad banal o atroz” encerrada secretamente en la misma retórica postcolonialista, nunca es proclamada directamente por la investigadora.

Nuestro proyecto no pretende llegar a tan alto nivel de creatividad; de hecho, parece que la cuestión central de nuestra investigación es tan obvia que no les ha interesado mucho a los investigadores previos. Sin embargo, procedemos con nuestro razonamiento tedioso, que se desarrolla de la manera siguiente: si todos estamos de acuerdo en que la creciente fama de Porter se debe a la *forma* de sus relatos, y si es también evidente que los viajes a México le sirvieron como catalizador literario, entonces ¿cómo es, exactamente, que este triunfo de la forma se logra a través del contacto entre la periodista texana y el ambiente cultural e intelectual del México de los 20?

Aunque parezca una pregunta sencilla, de hecho—y ésta puede ser también una razón de la falta de investigación previa al respecto—representa un problema bastante multiforme, cuyo tratamiento requiere una especie de malabarismo de datos literarios, históricos, biográficos, histórico-literarios, etc. Por esto, en el desarrollo de nuestras indagaciones nos hemos apoyado, metodológicamente y de alguna manera estructuralmente, en ciertas ideas expuestas por Pierre Bourdieu en su libro *The Rules of Art*. Siendo ésta una obra más o menos enciclopédica en su amplitud “asúntica”, y profundísima en cuanto a sus implicaciones filosóficas y teóricas, encontramos conveniente esbozar aquí nuestra interpretación de ciertas ideas centrales de la obra, las cuales pretendemos adaptar a nuestros fines, más modestos.

La hipótesis central de Bourdieu—sociológica en sus orígenes—es que la práctica de la literatura pertenece a un grupo de actividades que ocurren dentro de lo que él denomina el “campo de poder”. Dentro de este campo están también la práctica de la política —liberal y conservadora—, de los negocios, de las otras artes, etc. Este campo mantiene su dinamismo

mediante un sistema de atracciones y repulsiones entre las entidades que lo componen. De tal manera, por ejemplo, el político puede mantener, acrecentar o amenguar su poder mediante el establecimiento o el rompimiento de alianzas con ciertos integrantes del campo. A la vez, la literatura entra en contacto con estas unidades otras, con resultados semejantes. Sin embargo, la literatura –con las otras artes– también constituye un subcampo dentro del campo de poder, y este subcampo opera mediante ciertos procesos especiales. De suma importancia en el análisis de Bourdieu es lo que él denomina la “conquista de autonomía” –sea en el caso de un individuo, o bien de todo un subcampo– con referencia al resto de los integrantes del campo de poder. En el caso del arte, tal conquista se lleva a cabo mediante un desprendimiento, el cual se registra en la forma de la obra artística, de las formas que ya están comprometidas por su asociación con alguna otra entidad fuera del subcampo del arte. A la vez, este desprendimiento no se logra a través de la mera ignorancia de las formas que componen el subcampo, sino mediante un tipo de “rechazo enterado”, que demuestra el conocimiento del artista de estas formas. De tal manera, por ejemplo, la obra de Flaubert, representante prototípico para Bourdieu del artista autónomo, registra la preocupación del “artista burgués” por la cuidadosa elección de palabras, pero resiste la tendencia de éste a tratar temas románticos que existen fuera de la experiencia cotidiana. A la vez, aunque como el escritor “realista” se empeña en retratar al hombre común, rechaza los moralismos del *réalisme* que asocian a esta forma también con otros intereses extra-artísticos. El producto resultante tiende a ser una obra que –a causa de su falta de interés entre los otros integrantes del campo de poder– no suscita, por lo menos a corto plazo, una gran recompensa pecuniaria; así, el artepurismo funciona mediante la “economía inversa” del capital simbólico.

Es nuestra intención, entonces, describir el desarrollo artístico de Porter como un

movimiento hacia la autonomía artística, que ocurre a través de sus experiencias con varios sectores del campo de poder, y con las formas de escritura que se asocian con estos sectores. Estableciendo, así, una relación entre la forma de sus obras y sus experiencias político-sociales, esperamos poder descubrir cómo las experiencias de Porter en México le sirven como catalizador en la producción de esos relatos que luego se valorarían por sus calidades formales.

A la vez, aunque no estamos de acuerdo con los métodos utilizados por los postcolonialistas –ya que nos parecen participar demasiado del positivismo y del simplismo–, no consideramos inválida la preocupación central de esos investigadores: ¿cómo funciona el poder en el ambiente internacional, y cómo se registran estas operaciones en el contenido y en la *forma* de la literatura? Así que, sin cambiar demasiado el modelo básico de Bourdieu, nos interesa ver cómo este modelo se adapta al ambiente internacional de Porter y muchos otros artistas e intelectuales –mexicanos y estadounidenses– que son conocidos por la escritora durante los años formativos de su carrera. Esperamos que estas indagaciones nos permitan contextualizar, literaria e históricamente, las obras de Porter, para regresar luego a considerar, a la luz de esta contextualización, la cuestión del poder y sus manifestaciones literarias-artísticas.

Los primeros dos capítulos describen, respectivamente, los polos opuestos de la política nacional (estadounidense y mexicana) e internacional de la época, y los tipos de escritura –las formas “comprometidas”, digamos– que se asocian con estos polos. En el tercer capítulo consideramos la experiencia de Porter con estos polos y las asociadas formas artísticas estadounidenses, y finalmente detallamos cómo estas experiencias se concentran y se intensifican en México, acelerándole el proceso de desprendimiento de los dos polos y de

las formas literarias asociadas con ellas. El cuarto capítulo consiste en un análisis del relato “Flowering Judas”, el cual, sugerimos, no sólo es una manifestación formal de tal desprendimiento, sino que también contiene una “autobiografía sentimental” que describe el estado de indeterminación social –que luego se traduce en la obra autónoma– creado por las “experiencias mexicanas” de la autora. Después de establecer estas contextualizaciones histórico-literario-biográficas, el quinto capítulo reconsidera, como ya hemos sugerido, el comentario postcolonialista que se ha hecho en referencia a las obras “mexicanas” de Porter. Concluimos con un breve resumen seguido por algunas propuestas en las que consideramos la posibilidad de continuar elaborando investigaciones en torno al tema de nuestra tesis.

Capítulo I: Política liberal

Como escribe Lauter, “Efforts to implement social change peaked in the Progressive Era, the period from the 1890s until the eve of World War I, which saw the first nationwide reform movement in modern history, when calls for social justice issued in a flood from the nation’s presses”(31). Los adelantos importantes en el progreso hacia la justicia social incluyen: la creación de leyes que regulan el tratamiento de mujeres y de niños obreros; el establecimiento de un sistema de indemnización para obreros; y el mejoramiento de las condiciones de vida entre los pobres de las ciudades. Tales cambios reflejan una liberalización generalizada de la opinión pública de esos años; Lauter escribe que el darwinismo social de la primera época de crecimiento industrial cede el paso a “the recognition of the need for greater governmental involvement and responsibility, for legislative controls and social planning”(32).

La mayor parte de las reformas es lograda por reformistas que no desafían la base capitalista del sistema social; sin embargo, el partido socialista llega a tener cierta influencia. A la vez, durante las primeras décadas del siglo XX varios sindicatos organizan huelgas para protestar contra la continuada opresión del obrero por los fuertes intereses económicos. Después de la Primera Guerra Mundial el país entra en un período de relativa prosperidad, pero siguen vigentes muchos de los problemas del obrero y del pobre. Sólo después del inicio, en 1929, de la gran depresión de los 30, las clases oprimidas empiezan a descubrir métodos más efectivos de organizarse, y de esta manera ganan un poco más poder social; por primera vez se hace oficial el derecho a organizarse en sindicatos, y los partidos comunistas y socialistas llegan a influir no sólo en la política sino en el ambiente intelectual de la época.

1.1 México: ¿realización del sueño liberal?

Jesús Velasco nos recuerda que, desde los inicios de la Revolución mexicana, los intelectuales izquierdistas de los Estados Unidos se interesan por la evolución social de sus vecinos del sur. La constitución de 1917 de México oficializa las pretensiones socialistas de la Revolución. Los artículos famosos, el 27 –que nacionaliza los intereses petroleros y restituye al indígena sus tierras hereditarias– y el 123, que establece una declaración de derechos para el obrero, son aplaudidos por los “intelectuales transnacionales” de la izquierda; a la vez, la creación de la Pan American Federation of Labor, en 1918, solidifica la relación entre los activistas pro obreros de los Estados Unidos y México. Cuando Álvaro Obregón asciende al poder en 1920, la Revolución termina su fase militar y entra en un período de restauración e implementación; este período coincide, más o menos, con el auge de la tendencia hacia la expatriación de la “generación perdida”, de los Estados Unidos. La expatriación es una experiencia que muchos artistas e intelectuales de la época consideran como manera de deshacerse de las represiones sexuales y de la prosaica diligencia profesional del patrimonio puritano. Varios intelectuales estadounidenses perciben éste como un momento propicio para visitar México, país que les parece representar “the materialization of their ideological principles and dreams: a social revolution, a society uncontaminated by bourgeois material principles, a country of ingenuous peasants and exotic art”(Velasco).

A la vez, la administración del presidente Obregón fomenta sus relaciones con estos visitantes como una manera de influir en la opinión pública de los Estados Unidos sobre la situación mexicana. Son objetivos importantes conseguir el reconocimiento diplomático de Washington e impedir los esfuerzos de algunos norteamericanos poderosos y adinerados,

quienes se empeñan en provocar el derrocamiento del gobierno de Obregón, y su reemplazo por otro que favorezca más sus intereses económicos. Un importante recurso de los intelectuales norteamericanos que se dedican a los proyectos del nuevo gobierno mexicano es el periodismo; liberales y radicales como Carleton Beals, Paul Hanna, Robert Haberman, Frank Tannenbaum, Bertram Wolfe y la misma Porter, escriben artículos para *The Nation*, *The New York Call*, *The New Masses* y otras revistas que representan las ideologías editoriales de la izquierda.

1.2 Corrientes literarias del liberalismo político: EU

Durante el primer período reformista, antes de la Primera Guerra Mundial, los llamados “muckrakers” –entre ellos Frank Norris, Upton Sinclair, Ida Tarbell, Jacob Riis y otros– producen obras con obvios “mensajes” político-sociales. Aunque el realismo social del siglo veinte no es esencialmente un fenómeno religioso, se remonta al llamado *social gospel* del siglo anterior; fue éste un movimiento “that spread inside liberal Protestantism in the 1880s and 1890s. Dedicated to improving society through the application of Christian ethical precepts, emphasizing morality rather than theology, and social rather than individual redemption”(Lauter 32).

Después de la Primera Guerra Mundial, el bienestar económico de los veinte permite–principalmente en Nueva York–la floración de una cultura bohemia que cuestiona todo tipo de actividad y actitud que puedan ser vistas como “burguesas”. De tal manera, durante esta década se produce una combinación de los intereses del radicalismo político y el liberalismo social, del revolucionario, el bohemio y muchas veces el libertino. Esta mezcla de experimentación artística, social y política es aceptada de manera general, y hasta las revistas

más socialistas admiten la validez de la experimentación formal en el arte, con tal de que facilite la “comunicación social”; Hoffman, Allen y Ulrich explican esta tendencia como la conjunción de dos teorías que cuestionan el orden social de la época:

Freud had located the areas in which modern bourgeois evil had originated; Marx had offered a new society in which “social repression” would be kept at a minimum...Freud represented to [the artist] a happy and apparently workable union of the aesthetic and moral imperatives; Marxism combined effectively the economic and moral imperatives...How could one better save both the world and one’s conscience than by bringing Freud and Marx together? (154)

Después del comienzo de la Depresión, los años 30 ven el endurecimiento de la ideología izquierdista y una tendencia hacia el rechazo de los individualistas, los estetas y todos los demás que no se dedican exclusivamente a la promoción de alguna plataforma política. Un resultado de esta solidificación de la oposición socialista es un regreso al formato del realismo social anterior a la guerra. La manera más efectiva de imbuir en el público los principios del evangelio socialista y de recaudar fondos para la creación de las estructuras burocráticas necesarias para la propagación de este evangelio es, naturalmente, recurrir al mismo moralismo y explicitismo del siglo XIX. El *social realism* resultante utiliza “the formula for melodrama, which assumes clear-cut personal representatives of villainy and virtue...[giving] reportage an editorial slant, so that the moral might be made more explicit”(Hoffman 158).

En cuanto a las obras producidas por estadounidenses izquierdistas en México, buena parte de esta producción parece haber tomado formas periodísticas. Relatos hay muy pocos, y las expresiones novelísticas de rebelión contra el orden burgués –como *The 42nd parallel*

(1930), de John dos Passos, y *General from the jungle* (1940), de B. Traven— ocurren casi exclusivamente después de 1929, y por lo tanto tienden hacia lo que previamente definimos como *social realism*; lo “malo” se identifica claramente, si no con un individuo determinado, entonces con el sistema capitalista; lo “bueno” es personificado por los héroes de la Revolución.

1.3 Corrientes intelectuales y artísticas de la izquierda mexicana

Gran amigo de Porter en México, es el antropólogo Manuel Gamio. Walsh recuerda que Porter solía ocupar exclusivamente el tiempo del científico mexicano; “she often accompanied him to Teotihuacán and elsewhere while never sharing him with her friends”(Walsh 49). Ciertamente habrán hablado bastante, no sólo de las ruinas del pasado, sino de la sociedad y del arte de la actualidad. De esta manera, Porter se entera de las actitudes gamianas en cuanto a estos fenómenos—actitudes que parecen caracterizar las ideas que forman la base del llamado “renacimiento mexicano”, encabezado entre otros por Diego Rivera, hombre que también conoce Porter durante sus visitas al país.

En cuanto al nivel de compromiso social que exigen, las propuestas de Gamio relativas a la sociedad y la literatura mexicana se parecen a lo que los intelectuales liberales de los Estados Unidos estarán sugiriendo diez años más tarde. En su libro *Forjando patria*, el antropólogo se queja del estado actual de la literatura mexicana, la cual padece de un marcado sesgo burgués:

En efecto, estos escritores son representativos de las clases sociales intermedias que constituyen el grupo de escritores más numeroso de la población. Sin embargo, este número es en proporción a dicha población muy reducido, lo que hace inaceptable la

generalización ya que se excluye a una mayoría de elementos sociales que forman las grandes bases de la nacionalidad...Hay quienes abogan por que se reconozca calidad de nacionalistas genuinos a los cantores de la gleba entre los que despuntan los Vanegas Arroyo...Esta pretensión es inadmisible por causas análogas...Para [otros] lectores, la literatura nacional digna de mención es aquella cuyos modelos son los Gutiérrez Nájera, los Tablada, los Rebolledo...pero la obra de este género presenta un fuerte sabor exótico..y por lo tanto carece realmente de carácter nacionalista.(Gamio 202-203)

Como solución a tal problema, propone la fundación de una literatura nacional que—en vez de limitarse a reproducir el *status quo* burgués—le ofrezca al lector “más verdad, mayor realismo”, rechazando “la ficción y el artificio, losas de plomo que encubren la belleza o la demeritan”(Gamio 201).

Por otro lado, los problemas sociales específicos del país requerían del científico y el artista un tratamiento especial. En *Forjando patria* el antropólogo identifica como problema central para el pueblo mexicano la excesiva heterogeneidad de su población, la cual dificulta los procesos de comunicación y hace inevitable el sometimiento de la gente indígena. La solución a tal dilema la encuentra Gamio en la investigación científica, la cual no sólo va a fomentar la integración de los indígenas en los sistemas educativos y políticos del país, sino que también facilitará el acercamiento del europeo a la mentalidad indígena. “Hay que forjarse”, escribe, “una alma indígena”(Gamio 40); y luego, “para incorporar al indio no pretendamos ‘europeizarlo’ de golpe; por el contrario, ‘indianicémonos’ nosotros un tanto, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización”(Gamio 172).

He aquí dos importantes claves del llamado “renacimiento mexicano”: mayor atención

a los conflictos reales entre las varias clases de la sociedad y la implementación de cambios formales que de alguna manera sugieren la inspiración de un “alma indígena”.¹ Dejemos, por el momento, de observar que tales cambios formales tienen que ver tanto o más con el modernismo europeo que con el alma indígena, y que los propios indígenas suelen apodarles “monitos” a las representaciones de la figura humana pintadas por Rivera; el arte es siempre artificio con un propósito, y el artificio de Rivera y sus compañeros se dirige hacia la movilización de poderosos grupos liberales—tanto mexicanos como internacionales—, los cuales se componen mayoritariamente de gente que, al observar este artificio, no ve “monitos”, sino una expresión fidedigna del alma azteca, símbolo de la patria mexicana en su lucha por establecer una sociedad integrada e igualitaria.

Una importante característica de esta corriente artística es que, aunque en relación con el ambiente internacional representa una tendencia izquierdista, en México llega a ser la corriente *mainstream* del campo artístico, influyendo tanto en artistas cosmopolitas como en nacionalistas izquierdistas. De esta manera, hasta un artista como Adolfo Best-Maugard —“nobody’s idea of a revolutionary”, según Walsh (5)— “had invented a system of drawing based on ancient Mexican designs from buried cities, mostly Mayan and some done by Aztec and other tribes” (Givner 146).

1.4 Resumen

La tradición reformista de la política estadounidense se asocia, antes de la Primera Guerra Mundial, con una literatura que se empeña en divulgar sus ideologías de manera

¹Walsh también identifica el pensamiento de Gamio como precursor de dicho “renacimiento”: “Anticipating the muralist movement [en *Forjando patria*], he recommends creation of an Office of Fine Arts that would encourage a nationalistic art reflecting ‘the joy, the anguish, the life, the soul of the people’”(50).

explícita. Durante los años 20, época que coincide con las primeras obras “mexicanas” de Porter, el bienestar económico del país permite la formación de una alianza entre el intelectual izquierdista y el artista que se interesa principalmente por la forma artística; los dos se enfrentan con las maneras de vivir y de percibir de la clase burguesa. Sin embargo, después de la crisis de 1929 –momento que coincide con las primeras obras de Porter que representan cierta “autonomía” artística– el endurecimiento de la ideología izquierdista resulta en el rechazo de los artepuristas, los cuales son vistos ahora como demasiado individualistas y no suficientemente comprometidos políticamente. A la vez, en 1929 los artistas-intelectuales izquierdistas de México llevan ya por lo menos 10 años de fuerte compromiso político, y además conforman un número significativo de los integrantes del campo del arte.

Capítulo II: Política conservadora

Los años veinte no sólo son una época de rebelión estética y política; de hecho, estas corrientes de rebelión surgen principalmente como protesta contra las tendencias principales del período, las cuales se dirigen hacia la concentración del poder económico y político y la institucionalización de la ideología capitalista. Fenómeno importante para esa normalización del sistema burgués es el desarrollo de un capitalismo corporativo; como escribe Lauter, “in the 1920s and ‘30s, American business had moved away from the ideal of the buccaneering entrepreneur to a safer, more settled agent of economic stewardship”(963). El desarrollo de las corporaciones requiere la creación de nueva legislación para proteger el sistema económico que de otra manera estaría sometido a los monopolios. Pero este proceso legislativo también establece nuevos vínculos entre la industria y el estado, procediendo hacia la institucionalización del capitalismo y una relación más íntima que nunca entre el dinero y el poder.

2.1. *Conservadurismo mexicano*

“The Mexican Trinity”, ensayo escrito por Porter en 1921 y publicado en el periódico radical *The Nation*, nos da una idea rudimentaria de cuáles son los individuos y los grupos sociales que componen este polo del campo de poder mexicano. La “trinidad” a la que se refiere Porter es representada por “Oil, Land, and the Church, the powers that hold this country securely in their grip”(PorterIV 255). También escribe que algunos de los poderosos son mexicanos y, otros, extranjeros:

Reactionary Mexicans work faithfully with reactionary foreigners to achieve their ends by devious means. The British, Americans and French seek political and financial power, oil and mines. Then there are the native bourgeoisie, much resembling the bourgeoisie anywhere, who are opposed to all idea of revolution. “We want peace, and more business,” they chant uniformly, but how these blessings are to be obtained they do not know. (PorterIV 251)

De hecho, aunque Velasco describe los años 20 como un período en el que se establecen importantes relaciones entre grupos e individuos izquierdistas que proceden de los dos lados de la frontera, y contrasta esta época con la de los años 80, cuando las relaciones establecidas tienden más hacia el conservadurismo, parece que también existen fuertes vínculos conservadores durante los años 20. Citando sólo dos ejemplos entre muchos, Walsh escribe lo siguiente:

In 1919 Albert B. Fall officially recommended intervention as a last resort against the Carranza regime while encouraging Félix Díaz, the incompetent nephew of Don Porfirio, to form an alliance with other dissident generals to overthrow Carranza. Charles Hunt, an associate of Fall, claimed that in 1921 oil companies encouraged [Pablo] González and others to provoke an incident in Tampico that would precipitate intervention. (Walsh 36-37)

2.2. Formas literarias que reproducen el conservadurismo estadounidense

Gracias al rápido crecimiento de la economía en los primeros años del siglo, muchos miembros de burguesía son recién llegados a esa clase. Ésta puede ser unas de las razones por las cuales el subcampo del arte se mantiene ligado más o menos directamente a la economía

normal, y no llega todavía a edificar esa “economía inversa” que establece la autonomía del subcampo. De ahí, por ejemplo, el *shock* producido por el Armory Show, que lleva a Nueva York, en 1913, las obras de artistas europeos como Marcel Duchamp, los cuales proceden de un ambiente donde el campo artístico lleva ya casi medio siglo de autodeterminación—gracias a su más sedentaria población de burgueses, quienes han tenido tiempo para cultivar el amor al arte—, y algunos de los cuales, como Flaubert, han elevado ese amor casi hasta el nivel de una religión. Pero en los Estados Unidos el estado de dependencia de la economía *mainstream* es vivido no sólo por el creador de arte plástico, sino también por los escritores.

2.2.1. *El tale: forma dependiente de la economía convencional*

La rigidez de esta dependencia del gusto popular es tanta que se ha plasmado en una estructura que algunos investigadores definen como un género aparte. En tal caso, el *short story*, o relato moderno, todavía está por crearse, y nuestro análisis de la obra de Porter describe no sólo el movimiento de un individuo hacia la autonomía artística sino también una pequeña parte de la creación de un subcampo artístico. Robert Marler resume las características del *tale* de la manera siguiente:

Characters are romance figures or stereotypes illustrating popular values and ideals. They have no interior life...Their virtue or sinfulness accords with notions of Protestant piety...They tend to be overtly allegorical...illustrating the simplified outline of an idea or belief. The fictive world is usually remote in time and place...Negroes, Indians and most Jews are inferior; Mormons and Catholics are satanic. Meaning is explicit and, as a reflection of what ought to be, depends on poetic justice and happy endings for confirmation. The reader's pleasure, therefore, rises from his recognition

of the triumph of a single, ideal order along with the confirmation of his middle-class values...The optimistic ideal is hardened doctrine derived from popular beliefs about Christianity and American democracy. (Marler 167-168)

Es decir, el *tale* es una forma literaria que depende de los valores de la tradición burguesa, específicamente norteamericana, y tiende a reproducir las condiciones de su producción. Aunque las tentativas de romper o modificar este patrón empiezan en los años 50 con la obra de Herman Melville (Marler 170) y siguen ocurriendo durante la segunda mitad del siglo –siendo la obra de Henry James un elemento destacado de esta lucha–, no llegan a consolidarse en una fuerza muy poderosa hasta los años 20 del siguiente siglo; entonces –como ya hemos mencionado–, la economía llega finalmente a un estado en el que puede apoyar, algo paradójicamente, una significativa población bohemia y bohemia-burguesa, las cuales proceden a rebelarse contra las normas sociales de la burguesía y contra el arte que se compromete a la reproducción de este *status quo*.

2.2.2 Otra forma comprometida

Marler menciona a William Dean Howells como miembro –junto con James y Melville– de ese pequeño grupo de escritores que ya se empeñan, en el siglo XIX, en romper el molde del *tale*. Aunque hoy en día los esfuerzos literarios de Howells no nos impresionan tanto como los de Melville y James, en su época –parcialmente a causa de lo caudaloso de su producción literaria y de su importante trabajo editorial y crítico– llega a fundar un tipo de “escuela literaria” informal que se denomina el “realismo”. Como escribe Cowley, “in practice, Howells’s realism affirmed democratic middle-class values, while also hinting at what such values excluded” (522); es decir, se libra de algunas de las características del *tale*,

como el exagerado romanticismo y la insistencia en hablar de tiempos y lugares lejanos, e incluye a veces una leve crítica a los valores burgueses.

Pero tales modificaciones se incorporan rápidamente en una forma también muy vendible, y ya para los años 20 los públicos burgueses de grandes revistas como *Century* se deleitan leyendo estas críticas risueñas que halagan, de alguna manera, el intelecto de las mismas personas que parecen criticar.

2.3 La literatura aburguesada de México

Si no supiéramos más sobre el estado de la literatura mexicana de lo que nos dice Gamio en *Forjando patria*, casi podríamos llegar a la conclusión de que “literatura aburguesada” y “literatura mexicana” son en los años 20 términos intercambiables. Así parece que pensaba Porter, quien escribe que “A small group of intellectuals still writes about romance and the stars...touching no sorrow of the human heart other than the pain of unrequited love. But then, the Indians cannot read. What good would a literature of revolt do them?” (Johnson 184).

Kraver cita este mismo pasaje de Porter como evidencia de la ignorancia de la texana en cuanto al verdadero estado de la literatura mexicana, que ya para esos años había producido obras como *Los de abajo* y *El águila y la serpiente*, las cuales sí documentan, de manera más realista, ciertas verdades sobre la sociedad y la Revolución del país. De hecho la mayoría de los amigos artistas de Porter en México son pintores; el poeta mejor conocido por Porter en México es el nicaragüense Salomón de la Selva, y Porter lo incluye dentro de lo que ella considera ese “grupito de intelectuales que escriben sobre el romance y las estrellas”.

2.4 Resumen

Los años 20 no sólo son una época de liberalismo y rebelión bohemia contra el *status quo* burgués; el crecimiento económico resulta en la institucionalización del capitalismo en los Estados Unidos mediante el reemplazo del empresario individualista por la corporación. A la vez se nota el crecimiento de la población burguesa, cuyos valores se reproducen por varios tipos de escritura; formas destacadas a este respecto son el *tale*, y para los lectores que se consideran (a sí mismos) un poco más cultos, el llamado “realismo” howellsiano. Por mientras, se establecen ligas entre los más poderosos intereses económicos de los Estados Unidos y de México. También existe una cultura burguesa en México, y de esa cultura procede la mayoría de los escritores mexicanos, algunos de los cuales siguen produciendo literatura más o menos romántica, y otros –aunque su existencia es ignorada por la protagonista de nuestra investigación– que escriben sobre los problemas sociales y la Revolución. Al mismo tiempo hay algunos que han conquistado cierta “autonomía” frente al campo de poder, pero este fenómeno también escapa la percepción de Porter.

Capítulo III: Movimiento de Porter hacia la indeterminación social

Según Bourdieu, el rechazo de las posiciones sociales que se asocian con el poder político y económico es parte integral de la trayectoria que le lleva a uno hacia una posición de poder en la “economía invertida” del arte. Aunque Porter se hace partidaria de la política liberal, especialmente durante los años 20, finalmente llega a denunciar a casi todos los políticos, tanto revolucionarios como reaccionarios. De esta manera se asemeja mucho al Flaubert de Bourdieu; escribe éste sobre la novela semiautobiográfica *La educación sentimental*: “Flaubert sublimates the indetermination of Gustave, his ‘profound apathy’, in the retrospective appropriation of himself that he ensures by writing the story of Frédéric”(Bourdieu 25). Esta apatía es causada igualmente por la repugnancia sentida por Frédéric en cuanto a las ambiciones materiales, y por su falta de destreza en las actividades remuneratorias; “he conspires—by his clumsiness, his indecisiveness, or his daintiness—with the objective circumstances that come to delay or prevent the satisfaction of a desire or the fulfillment of an ambition”(Bourdieu 25).

Pero, a la vez, tal apatía produce la mirada objetiva –tanto social como artística– que luego se traduce en las obras monumentales de Flaubert: “thus, through the character of Frédéric and the description of his positioning in the social space, Flaubert delivers the generative formula which is the basis of his own novelistic creation: the double refusal of opposed positions in different social spaces and of the corresponding taking of positions which is at the foundation of an objectifying distance with respect to the social world”(Bourdieu 29). Bourdieu procede a citar el pasaje siguiente de *The sentimental*

education –donde el protagonista se encuentra en medio de una lucha callejera en el París de la revolución de 1848– como evidencia de la apatía de Frédéric y como prefiguración de la incorporación de este sentimiento en la ficción: “Frédéric, caught *between two dense masses*, did not budge; in any case, he was fascinated and enjoying himself tremendously. The wounded falling to the ground, and the dead lying stretched out, did not look as if they were really dead. He felt as if he were watching a *play*”(Bourdieu 29–cursivas de Bourdieu).

Encontramos una semejanza impresionante entre este pasaje de Flaubert y el fragmento de un relato, nunca acabado, de Porter, donde se ficcionaliza un incidente descrito por Walsh; parece que, durante una visita a la casa de William Niven, Porter encuentra, entre las cosas del arqueólogo, una carta dirigida a él por un negociante estadounidense, la cual delata al general Pablo González, al cónsul Sidronio Méndez y al senador estadounidense Albert Fall como creadores de un complot cuyo propósito es el derrocamiento del gobierno de Obregón. Porter entrega esta información a ciertas personas –entre ellas el corresponsal de *Nation*, Paul Hanna, y el espía y activista Joseph H. Retinger–, las cuales a su vez informan a los funcionarios mexicanos. Todavía no sabemos qué papel tienen estas cartas, exactamente, en la ejecución de Sidronio Méndez, que ocurre el 24 de julio de 1921. El pasaje siguiente ficcionaliza el incidente de la entrega de las cartas:

As I drive along, letters in pocket, I consider the step I am about to take. What, after all, am I doing, except committing an act of *opera bouffe* treachery calculated to bring death to several other opera bouffe traitors? Why, then, do I do it? I have no grudge against them, no, nor their cause. It is as fully ridiculous, *fantastic* and unnecessary as the one with which I am so strangely allied. Am I, then, so *bored* with my own existence?...I deliver them to a fellow *player*, whose *pantomime* and words are

dramatically apt...(Walsh 45—cursivas nuestras)

Igual que Frédéric/Flaubert, la protagonista semiautobiográfica de este pasaje parece perder la sensación de la realidad del conflicto; aunque, a diferencia de Frédéric, desempeña un papel importante en tal conflicto,² de todas maneras no puede identificarse con ninguno de los dos grupos opuestos. E igual que en el caso de Frédéric/Flaubert, nos parece que este sentimiento de indiferencia señala el progreso de Porter hacia la indeterminación social, la cual se convierte luego en la mirada objetivante que le permite escribir los relatos que hoy en día se aprecian por su forma.

Esta indeterminación social, argüimos, se produce en su forma más concentrada gracias a la experiencias de Porter en México. Aquí, por primera vez en su vida, se encuentra con algunos de los personajes más importantes de los dos polos del campo de poder, en un ambiente que reúne a estas personas en un espacio estrechamente delimitado, geográfica y socialmente. El resultado de esta concentración es la activación de ciertas disposiciones de la escritora, que hasta el momento han permanecido en un estado más o menos latente. Luego tales disposiciones se disputan entre sí, llevando a Porter hacia la mencionada situación indeterminada. Pretendemos trazar el progreso de estas disposiciones mediante un análisis biográfico, cotejándolo con el análisis de varias obras escritas por Porter, para demostrar cómo la experiencia socio-política de la escritora iba afectando la forma de su producción escrituraria. De esa manera esperamos llegar a nuestro objetivo: la explicación de cuáles son las influencias mexicanas en la producción de esas obras que luego serían valuadas principalmente por su forma.

²Esta diferencia nos recuerda las diferentes situaciones económicas de Porter y Flaubert; el substraerse completamente —no sólo psicológicamente— de los conflictos temporales del campo de poder, no deja de ser un *lujo*.

3.1 Temprana experiencia de Porter con el liberalismo

Después de la muerte de la madre de Porter, en 1892—cuando Callie (así la bautizaron sus padres) tenía dos años de edad—la familia fue a vivir con su abuela, Catherine Anne Porter, cuyo nombre la escritora finalmente adoptaría como propio. Aquella mujer que nunca había sido rica, pero que vivió una vida más o menos cómoda hasta la crisis de la guerra civil —cuando la familia se fue de Kentucky para establecerse en Texas—, se encuentra en una situación bastante difícil cuando su hijo llega con los tres niños a vivir con ella. Como escribe Givner, “afflicted as she was with bronchial troubles, grieved by the loss of her three daughters, oppressed by hard work and poverty, (she had now to) raise another family, in which the father was an added burden rather than a support”(Givner 55).

Así que, si es lógico suponer que el haber vivido en la pobreza nos puede empujar hacia el activismo reformista, entonces tenemos buena razón para ver la niñez de Porter como factor importante en la subsiguiente formación de sus tendencias radicales.

A la vez, para dicha formación también se requiere alguna influencia desde afuera. Varios investigadores han sugerido que Porter es influida por el radicalismo por primera vez luego de su llegada a Nueva York en 1919. Aunque es cierto que, como en el movimiento social de medio siglo después, también en los veinte está de moda ser bohemio y revolucionario—y también, que en los veinte Porter se junta, como víctima de la manía colectiva, a la oleada de intelectuales y artistas que utilizan la desgracia de Sacco y Vanzetti como una excusa para explorar, sumariamente, las cárceles de Boston—, es justo reconocer que Porter pudo haber experimentado algo del pensamiento liberal desde antes. Stout conjetura sobre esta posibilidad:

It is entirely reasonable to conjecture that [Porter] may have already been well acquainted with radical thought before she went to New York. Though not much is known about her early views...the political climate in which she grew up was not at all one of unchallenged conservative hegemony, but a lively ferment in which a noisy radicalism flourished.(50)

Parece que durante las primeras décadas del siglo XX, en la parte de Texas donde creció Porter, había una importante influencia socialista. En esa área del país la plataforma del partido atrae principalmente a granjeros en pequeña escala, como es el padre de la escritora. Gran parte de la influencia del partido socialista se debe a los esfuerzos periodísticos de sus miembros: “the center of Socialist journalism in Texas was in the town of Hallettsville, some seventy miles southeast of Kyle, where she had lived with her grandmother”(Stout 51). Ya para 1912, nos dice Stout, había más o menos cien mil lectores de periódicos socialistas en el suroeste de los Estados Unidos.

Además Stout especula que, dado el interés en la política liberal evidenciado por las cartas escritas por Harrison Boone Porter en los años 30, ese interés también tiene que haber existido en los años formativos de la niñez de Callie. Walsh reporta que Porter les dijo a varias personas que su padre la había llevado, a los catorce o los quince años, a ver una charla del gran activista Eugene Debs (Walsh 1-2). A la vez, hay que tener cuidado con tales aseveraciones, dado el hábito de Porter de inventar los datos de su historia personal. Hay que tratar con igual cuidado la especulación sobre sus actitudes políticas después de irse de Texas, durante el período 1918-1919, cuando trabaja como reportera del periódico *Rocky Mountain News*, en Denver. Walsh y Givner tienden a ver el relato “Pale Horse, Pale Rider,” escrito en los 30, como un reflejo fiel de la actitud política de Porter durante su estancia en Denver. La

protagonista de la obra considera que la disputa internacional de la época es una “guerra sucia”, sufre bajo la opresión de los propagandistas y se castiga psicológicamente por no “decir lo que realmente piensa”(Porter 272) del asunto. Walsh admite que el relato pudo haber surgido de una percepción tardía de cómo debió haber interpretado la situación.

De todas maneras, estamos seguros de que al llegar a Greenwich Village en 1919, Porter hace amistad casi inmediatamente con gran número de artistas e intelectuales de la izquierda. Walsh cataloga algunos de los amigos de Porter durante su estancia en esa ciudad: “Ernestine Evans...Balkan correspondent for the socialist *New York Call*; Genevieve Taggard and Helen Black, writers for the *Nation*; Floyd Dell, novelist and editor of the *Nation*; Kenneth Durant, assistant on the Russian news agency ROSTA”(5), etc. Entre estos hay muchos más que no necesariamente se han dedicado al socialismo, pero que simpatizan con la lucha contra la “burguesía” y que perciben, a la vez, las oportunidades –para trabajar, viajar, inmiscuirse en las intrigas políticas, etc.– que se les pueden ofrecer si se declaran “fellow travelers”.

Se trata, pues, de un ambiente liberalizado, pero no militante, donde el activista político se asocia libremente con el bohemio, el burgués antiburgués–grupo social que más frecuentemente da a luz al “artista autónomo”–, el libertino, etc. Reafirmando nuestras conjeturas sobre el “liberalismo nebuloso” de Nueva York, Walsh escribe que los amigos radicales de Porter en Nueva York le hicieron ver de manera favorable el clima político de México, pero que la persona que finalmente le convenció de irse fue el artista Adolfo Best-Maugard, “nobody’s idea of a revolutionary”(Walsh 5). Tal situación ambigua se repite de alguna manera cuando Ernestine Evans, quien ha sido corresponsal para la revista socialista *New York Call*, pero en ese momento es editora del *Christian Science Monitor*–periódico que

nadie describiría como “radical”—le pide a Porter mandarle algunas composiciones cortas sobre México. Así que, cuando Porter se va del país en octubre de 1920, todavía no tiene una agenda política muy específica; le interesa la política de la izquierda, como otra manera de rebelarse contra el orden *bourgeois* que la cohibe personal y artísticamente, y México le parece “fertile soil [in which to] develop her talent as a creative writer. Like her Village friends, she would earn a living by her pen in an exciting foreign country with political aspirations to her liking”(Walsh 6).

3.2. Sueños de prosperidad: Porter y el *tale*

A despecho de las especulaciones de biógrafos y críticos en cuanto a las posibles influencias del radicalismo en la juventud de Porter, también es obvio que ella soñaba, principalmente, no con transformarse en una versión femenina de Eugene Debs, sino con escapar de la penuria, ser escritora famosa, rica y elegante, y rodearse de amigos de la misma índole. Esta obsesión la persigue toda la vida; en su biografía sobre Porter, Givner cita muchos incidentes como el siguiente:

Mary (una secretaria de la escritora) also worried about Porter’s finances and was shocked to learn that she had no savings at all. She was beginning to see, however, that it was not possible to change Porter’s way of life. When Porter was invited to New York for a lucrative television appearance, Mary thought this would solve her problems... Porter returned after a few days, gleeful because she had spent all the money she earned on a black fox stole she saw in a shop window. (Givner 390)

Tales aficiones se manifiestan en las primeras obras literarias de Porter, no sólo en su contenido, sino también en su forma. Ya hemos hablado de cómo el *tale* tiende a reproducir

las actitudes y ambiciones burguesas; ahora nos conviene demostrar cómo este fenómeno forma parte de la biografía y la obra de Porter.

Como nos informa Lauter, los *story papers* y *dime novels*, suministradores de la literatura popular, son las publicaciones más representativas del *tale*. Aunque Porter, después de llegar a ser un personaje público, habla con frecuencia de la “gran biblioteca” de su abuela, repleta de los clásicos de varias épocas, Givner identifica este dato como parte de la ficción autobiográfica que la escritora ha creado a lo largo de su vida. La verdad es que si la empobrecida familia hubiera tenido libros, los habría vendido para comprar comida y ropa, y si alguna vez llegó a comprar algún periódico o revista, lo más probable es que, o era uno de esos periódicos socialistas, o contenía buenos ejemplos de la literatura popular. Ciertamente es que la familia de su mejor amiga, Erna Schlemmer, posee una biblioteca más o menos adecuada; a lo mejor Callie lee de vez en cuando uno de esos libros—Givner cita una carta de Schlemmer donde dice que “Callie read a copy of Dante in our ‘parlour’”(Givner 61). Sin embargo, la mayor parte de la “influencia literaria” experimentada por Porter en esos días parece haber sido principalmente en forma oral—historias sobre el pasado de la familia, contadas por el padre y la abuela, que demuestran la influencia del *tale* en la mente popular.

Givner cita lo que parece haber sido uno de los detalles históricos predilectos de la abuela, el cual incorpora una fábula que se parece mucho a un *tale* típico: Her favorite subject was her youngest and best-loved daughter, Annie, who had made a good marriage to a dashing young man from West Texas who owned a string of racehorses. She had traveled with him to racecourses all over the country...Abruptly tragedy struck, for she survived only four months after her marriage and died away from home of a mysteriously ill-defined illness. (Givner 55)

Tiempo después, su nieta Callie-Katherine describiría estos acontecimientos otra vez—como historia dentro de la historia en el relato “Old mortality”; esta vez enfatizaría de manera irónica la falta de realismo del cuento de su abuela, contrastándolo con la realidad del presente. Sin embargo, entre el punto donde puede realizar esta obra irónica, y el inicio de sus ambiciones de ser artista, vive varios años de relativa credulidad y aceptación del *tale* como la forma más adecuada al desarrollo de la “literatura”.

Las razones de esa aceptación, además de las ya referidas influencias literarias —tanto orales como escritas—, habrán sido la atracción ejercida sobre la muchacha por el “lejano mundo ficticio” del cuento romántico; quizás ella percibe erróneamente, al principio, una correspondencia entre los objetos de sus ambiciones—salir de Texas, escapar de la pobreza, tener poder y voz propia, etc.—y los elementos que deberían constituir la obra literaria. Givner describe los primeros intentos “literarios” de Porter: “she seemed to think that an exotic setting, highborn characters, and exciting adventures were needed, and that so far her untraveled, humdrum life had yielded her no such experiences”(Givner 146).

Tal hipótesis es confirmada por el análisis de las obras publicadas por Porter antes de su primer viaje a México—las cuales después intentaría enterrar en el olvido. Son cuatro *tales*; los primeros tres se publican en la revista para niños *Everyman*; los editores de esa publicación conocen a Porter cuando se traslada a Nueva York en el otoño de 1919. El cuarto, “The adventures of Hadji”, se encuentra entre las páginas de la revista “orientalista” *Asia*. Leyendo estos cuentos y a la vez pensando en la definición de Marler, podemos encontrar casi todo lo que él identifica como los elementos del cuento romántico. Los personajes son figuras románticas o estereotipos: una niña esquimal, robada por los demonios de la luna; dos princesas de la India; y un turco no muy listo, dueño de una tienda de especias

en el Gran Bazar de Constantinopla. Estos personajes casi no tienen vida interior y funcionan, de manera mecánica, según sus características estereotipadas: la niña esquimal, porque se transforma en diosa, no puede regresar a su pueblo, pero a través de sus aventuras provoca la creación del sol, de los glaciares y de la selva; las dos princesas, gracias a su honestidad y su inteligencia, se casan con los anhelados príncipes; y el turco se da cuenta de que le conviene no engañar a su esposa con otra mujer. El significado de los cuatro cuentos es explícito; depende de la justicia poética y del desenlace feliz.

Como buenos ejemplos del *tale*, estas ficciones tempranas de Porter realizan dos funciones importantes para el mantenimiento del *status quo* burgués de la metrópolis: reflejan los valores de la mayoría, utilizando como espejo una tierra “inventada por el europeo”, y le quitan a la tierra ajena su *actualidad*—con todo el peso moral, “científico” y espiritual de la palabra. Lo irónico de la situación es, obviamente, que estas obras “olvidables” de Porter tienden a reforzar el mismo sistema socio-económico que le ha quitado a ella—mujer pobre, de una región periférica—el acceso a la autonomía artística.

3.3. Porter y el liberalismo Mexicano

Este círculo vicioso—el estar siempre anhelando la comodidad del bienestar económico que le quita a uno el *status quo* de la economía tradicional, y el producir, a la vez y como resultado, un tipo de escritura que refuerza esa misma economía—es roto de manera más o menos violenta por las experiencias de Porter en México. Al principio tales experiencias le activan sus latentes sentimientos socialistas, afectando a la vez la forma de su producción literaria.

Justo después de llegar al país conoce a la socialista y feminista Thorberg Haberman,

y a su esposo Robert; aunque las actividades de Robert Haberman representan un buen ejemplo de por qué Porter finalmente se desilusiona de la política, al principio de la estancia de Porter en México la escritora es influida bastante por las ideas político-sociales de los Haberman, quienes le presentan a muchos intelectuales y artistas mexicanos. Jesús Velasco escribe que Haberman, activista y periodista, trabajó varios años en Yucatán con el líder del partido socialista en ese estado, Felipe Carrillo Puerto, quien en 1922 llegaría a ser gobernador. Luego ejerce su influencia en la American Federation of Labor, para convencer a los líderes del grupo de que aboguen en Washington por asegurar el reconocimiento diplomático de México por los Estados Unidos. Escribe artículos para revistas y periódicos norteamericanos, donde apoya a los gobiernos de Obregón y de su sucesor, Plutarco Elías Calles. También es el eslabón más importante entre los dos países en cuanto a sus organizaciones laborales. Viaja constantemente entre Washington y México, trabajando como mediador entre Samuel Gompers y Luis Morones, presidente y vice-presidente de la ya mencionada (cap. 1.1) Pan-American Federation of Labor, por lo cual recibe un sueldo del gobierno mexicano, y es el único miembro de Grupo Acción, organización que reúne el liderazgo de la CROM. Justo después de la llegada de Porter, Haberman la presenta a Elena Torres, a Luis Morones, a Felipe Carrillo Puerto y otros.

En Nueva York, como nos recuerda Givner, la autora había conocido a varios intelectuales internacionales de la época, muchos de ellos—como los “orientalistas” de *Asia*—atraídos por las culturas exóticas; obsesión nada nueva para el europeo, pero reforzada en esa época por obras como *The Golden Bough* de Sir James Frazer, que buscaba en las culturas ajenas y en el pasado mitológico de la humanidad una salida del sofocante victorianismo del siglo pasado.

Llegando a México, Porter conoce a gran parte de la *intelligentsia* del país, muchos de los cuales se encuentran en el mismo proceso de búsqueda; pero en este caso los miembros de las “culturas ajenas” son sus propios paisanos, y el objeto de la búsqueda no consiste tanto en justificar el libertinismo bohemio –aunque esto indudablemente forma parte de la plataforma no oficial–, sino más bien en “forjar patria” en un país donde el separatismo elitista-europeísta ha llegado–gracias a presiones económicas y demográficas–a una situación de crisis. No es sólo un ambiente más politizado que el de Nueva York, sino que la política liberal se expresa artísticamente de una manera que enfatiza las características especiales del país.

Esta concentración política/artística puede explicar la súbita transformación de Porter en una propagandista radical; como suele ocurrirles a muchos neófitos, a ella también la nueva obsesión la obliga a ser instrumento de un apasionado proselitismo. Apropiadamente, en el caso de Porter tal proselitismo al principio no es expresado por la creación de relatos ficticios; al contrario, despojándose de esas “losas de plomo que encubren la belleza o la demeritan”, emite una ráfaga de artículos periodísticos que se publican en la sección angloparlante de *El Herald de México* y en varios periódicos y revistas estadounidenses.

El primero de estos artículos es tal vez el más famoso: “The Fiesta of Guadalupe” aparece en la sección anglohablante del periódico *El Herald de México*, poco más de un mes después de la llegada de Porter al país. Esta sección es editada por Thorberg Haberman; apropiadamente, el artículo nos parece comunicar la aceptación casi sin reserva de las ideas del socialismo internacional. Walsh escribe que este “esbozo” se asemeja a ciertos escritos de Nathaniel Hawthorne, donde el narrador “situates himself in a particular place for a short, continuous period of time—generally the course of a day—and recounts what passes before his eyes”(17). De hecho, la descripción del desfile que asciende la colina del Tepayac es

patentemente visual, desde el “woven, moving arch of brilliant-colored paper flowers gleaming over the heads of the crowd”(Porter 34), hasta los “stalls of fruit and babies crawling underfoot away from their engrossed mothers and the vendors of images”(34), y las “groping insatiate hands reaching...the eyes turned blindly away from the good earth”(36).

Pero estas poderosas imágenes tienen, a la vez –y a diferencia de las obras de Hawthorne–, un significado político muy claro. Aunque Porter ha sido católica desde que tiene 15 años, en “Fiesta” la Virgen se transforma en el opio de las masas; es símbolo de la religión de Hernán Cortés, quien “brought the new God, with fire and sword, into Mexico”(35); y es todavía la diosa que los engaña, para que dejen de ver la realidad de su existencia terrenal, mirando siempre hacia “the vast and empty sky”(36). El último párrafo nos comunica un sentimiento de esperanza casi evangélica; el narrador piensa en “their wounded hearts that I feel beating under their work-stained clothes like a great volcano under the earth and I think to myself, hopefully, that men do not dream forever”(37). Kraver dice que “Fiesta” puede verse como ejemplo de la “revulsión” del “colonizador” recién llegado, quien “se asombra frente al gran número de mendigos, los niños medio desnudos...”(56); pero nos parece más probable que Porter estuviera pensando en su propia niñez, cuando varias veces–como nos relata Givner–no tuvo ropa ni comida suficiente, y que por eso acepta el socialismo de sus amigos en México como la manera más eficiente de librar a la sociedad de ese tipo de sufrimiento.

Es decir, al llegar a México experimenta la súbita intensificación de dos fenómenos: 1) su propio reconocimiento de la injusticia sufrida por los pobres; y 2) la importancia del socialismo como corriente política en el ambiente intelectual, la cual tal vez tenga el poder de corregir alguna parte de esta injusticia. No debe de sorprendernos, entonces, que “Fiesta” sea

la obra de Porter que más se parece a los escritos propagandistas de la izquierda; los indígenas son buenos pero todavía ignoran la causa de su problema, y la iglesia es el instrumento de los ricos, puramente maléficos, quienes lo utilizan para asegurar la continuación de tal ignorancia. Aunque este significado se plantea con especial destreza, es explícito y no cabe duda de que el narrador lo propone como la única manera de interpretar la situación.

3.4. Traiciones y tentaciones: el derretimiento de la piedad socialista

Después de “The fiesta of Guadalupe”, expresión máxima de su identificación con la política izquierdista, Porter entra en un período de incertidumbre en cuanto a la política. Sin duda, esto tiene que ver con la intensificación de su experiencia social en el ambiente mexicano; se pasma por la duplicidad de los políticos, tanto izquierdistas como derechistas. Buen ejemplo de tal carácter son las actividades del mismo Robert Haberman. Si aceptamos la idea de que la vida de un político comúnmente requiere que éste haga sacrificios ideológicos, podemos decir que Haberman no representa ninguna anomalía en el mundo de la política; por ejemplo, para asegurar que continúen las buenas relaciones entre las organizaciones pro obreros de los dos países, tiene que servir como espía para el reaccionario Gompers, delatando a los activistas más radicales dentro del movimiento laborista de México. A la vez, falsea sus reportajes sobre la situación mexicana para conseguir los resultados apropiados en el otro país—diciendo, por ejemplo, en una reunión de la Pennsylvania State Federation of Labor, que el gobierno mexicano es controlado exclusivamente por la clase obrera (Velasco).

La asociación de Porter con Haberman se deteriora rápidamente—ya para julio de 1921, Haberman le informa a un asistente del jefe superior de la administración de justicia en los

Estados Unidos sobre las actividades “radicales” de Porter. Aunque Porter nunca supo de esta delación de manera explícita, de todas maneras ya para entonces existe entre ella y Haberman una atmósfera de desconfianza.

En fin, quizá Haberman no hizo nada fuera de lo común para un político, pero llegó a ofender la sensibilidad todavía muy idealista de Porter; como escribe Walsh, “she soon came to hate his partisan cynicism...but he opened doors for her into the exciting world of Mexican politics”(15). Sin embargo, su reacción frente a las actividades de Haberman prefigura sus nacientes sentimientos en cuanto a la política en general. Parece haberle impresionado bastante la tendencia hacia la traición que se manifestaba en los miembros de la élite política –ambiente poco conocido por ella antes de llegar a México, y dentro del cual ella misma llega a comprometerse ideológicamente– por lo menos desde su propia perspectiva, ya que se culpaba a sí misma por haber ocasionado, tal vez innecesariamente, la muerte del desventurado Sidronio Méndez. Al decir de Walsh, Porter se dio cuenta que “she too was corrupted by the love of power”(Walsh 48).

Un factor adicional que contribuye a esta “corrupción” de Porter puede haber sido la otra faceta de su experiencia social en México. No todos los amigos de la escritora en México son intelectuales y artistas izquierdistas; de hecho, algunas de sus amistades se sitúan al otro extremo del campo social. Walsh dice que en un ensayo escrito en 1955, “Porter writes of falling in with ‘a most lordly gang of fashionable international hoodlums’, who ‘stalked pleasure as if it were big game’, among them, according to her notes, a Spanish marquis who was a champion jai alai player and a Spanish duke ‘who imported French ladies for great public occasions such as the presidential inauguration’”(199). En otro ensayo, Porter describe un poco más a estas personas: “This other mob was different: they were French, Spanish,

Italian...and they all had titles and good names: a duke, a count, a marquess, a baron, and they were all in some flashy money-getting enterprise like importing cognac wholesale, or selling sports cars to newly rich politicians”(PorterIII 94).

Tal vez Porter nunca había tenido la oportunidad de observar tan de cerca a esa clase de gente, y además de impresionarse por el inconfundible hecho de que las riquezas de ellos se acumularan gracias a la explotación de los demás, su manera de describir a tales personas nos sugiere que puede haberse sentido algo seducida por tanto lujo y poder.

A la vez, puede haberse sentido algo consolada por el gradual reconocimiento de que no era la única intelectual con ambiciones artísticas en México que había experimentado el poder de tales seducciones. Años después, en el relato “That tree”, sobre un periodista estadounidense en México, se burla del tipo de ingenuidad—sin duda la misma ingenuidad que la había precipitado a ella hacia la predicación socialista de sus primeros meses en México—que insiste en la pureza de los motivos de revolucionarios y artistas: “He went on in his pawky way trying to make clear to her his mystical faith in these men who went ragged and hungry because they had chosen once for all between what he called in all seriousness their souls, and this world. Miriam knew better. She knew they were looking for the main chance”(PorterII 76).

3.5. “*María Concepción*”: la “*mexicanización*” de la forma

De este primer período de incertidumbre política y social surgirían varios escritos periodísticos y ensayos; también, tal vez a causa de la pérdida de cierta parte de su devoción al socialismo, empieza otra vez a moldear el plomo de la ficción. De estos ardorosos esfuerzos saldría el relato “*María Concepción*”, publicado en 1921 en la revista

Century—publicación no radical. Sin embargo, este relato es importante para nuestros propósitos, porque señala la primera rebelión de Porter contra la forma del *tale*, género más típicamente aceptado por el gusto popular estadounidense.

Los dos biógrafos, Walsh y Givner, parecen estar de acuerdo en cuanto al lugar central en este relato de la información verídica que Porter había recolectado acerca de la cultura mexicana. Givner escribe que “at last she had found the one remaining ingredient necessary for fiction of her own—a substantial body of material. It was all around her in the places she visited, the people she met, and the situations she was drawn into”(Givner 150); y Walsh describe al antropólogo Gamio —y a su libro *La población del valle de Teotihuacán*— como las más importantes fuentes de información demográfica y cultural para “María Concepción”:

The setting of “María Concepción” is presumably Azcapotzalco...Porter remained relatively faithful to the area even though she relied on Manuel Gamio’s knowledge of the Teotihuacán region...7 percent of the population was white, 26 percent mestizo, like the story’s gendarmes, and 67 percent Indian. Like María Concepción, 73 percent of the population was illiterate...(Walsh 73)

Admitiendo que la construcción del “mundo ficticio” del relato contiene muchos detalles realistas, tomados principalmente de la investigación de Gamio sobre Teotihuacán—“Most of the population was intensely religious and Catholic, like María Concepción, but 42 percent...clung to such pre-Hispanic practices as witchcraft, like Lupe. Most inhabitants lived in *jacales* of pre-Hispanic construction, often enclosed by organ cactus, like Lupe’s”(Walsh 73), etc.—, también queremos proponer que buena parte de las características *formales* de la obra surgen de las experiencias de Porter en el ambiente intelectual de México.

De hecho, podemos leer este relato como una “traducción formal” de la ideología del renacimiento mexicano como es presentada por Gamio en *Forjando patria*. Así, Porter evita la excesiva ficcionalización del *tale* mediante una hábil maniobra literaria; utiliza los datos científicos de Gamio, como la materia prima con la cual “forjarse una alma indígena”.

De tal manera, la protagonista epónima del relato es, esencialmente, una “indigenización” de Porter misma. Como Porter, de procedencia humilde, todavía es—o por lo menos se cree—superior a sus orígenes; insiste, por ejemplo, en “actually getting married in the church, instead of behind it, which was the usual custom, less expensive, and as binding as any other ceremony. But María Concepción was always as proud as if she owned a hacienda”(PorterII 4). Como el primer esposo de Porter, el de María Concepción le engaña con otra. Los sentimientos que tal vez experimentó Callie en ese momento crítico, son transcritos fielmente, sin los rodeos floridos del *tale* —“She heard herself saying a harsh, true word about María Rosa: ‘Yes, she is a whore! She has no right to live’—, como los sentimientos de María Concepción.

El resultado de esta “mexicanización” de la forma es, de alguna manera, una obra híbrida. A pesar de la inclusión de muchos datos “verídicos”, la historia retiene una importante característica del *tale*: la utilización del “lejano mundo ficticio” como tierra idealizada donde se puede realizar cualquier sueño. Sólo que en este caso el sueño no se conforma a la moral del buen *White Anglo-Saxon Protestant*; al contrario, “María Concepción” depende de la creación de una comunidad “indígena” que le permite a la protagonista hacer, sin repercusiones serias, lo que Porter misma no pudo: matar a la amante de su esposo. Tal vez las comunidades indígenas de México durante esa época sí tenían maneras de burlar la justicia “oficial”, decidiendo por ellas mismas quién era el culpable, pero

de todas formas la manera en que María Concepción evade la justicia nos parece algo fantástica; hasta la madrina de la difunta les miente a los gendarmes para ocultarles la verdad de lo ocurrido.

El propósito didáctico de Porter al crear este “mundo fantástico” puede haber sido mostrar cómo María Concepción rechaza sus valores cristianos, renunciando a la vez al orgullo de sentirse espiritualmente superior al prójimo—reflejando, tal vez, la conversión de la escritora a las doctrinas igualitarias del socialismo. Así, después de desahogarse de sus impulsos homicidas, y de haber escapado de las garras de la justicia, María Concepción regresa tranquilamente a casa: “[She] could hear Juan’s breathing. The sound vaped from the low doorway, calmly; the house seemed to be resting after a burdensome day. She breathed, too, very slowly and quietly, each inspiration saturating her with repose”(PorterII 21). Sin embargo, no obstante el reposo prehistórico de María Concepción, Porter —animada sin duda por cierto anhelo de “main chance”— ha creado un relato/tale que se involucra profundamente en el estado contemporáneo de la civilización occidental, que ya para los años 20 está soñando con escapar de su vida ajetreada y tecnológica, para reunirse con los instintos idealizados del hombre primordial. Mientras este sueño se quede dentro de los confines del “lejano mundo ficticio” —que puede situarse en México o en el África o cualquier lugar “semejante”— puede ser disfrutado, sin violentas repercusiones psicológicas, por los lectores burgueses de la revista *Century*.

Sin embargo hay que reconocer que, aunque contiene elementos del *tale*, “María Concepción” también cuestiona la base de la estructura socio-política propagada por esa forma literaria. De esta manera, entonces, el relato/tale se encuentra en la misma situación de la obra de Mena, la cual critica el sistema de poder mediante la utilización de varias

“sutilezas” a nivel de la palabra o la frase, mientras tanto integrándose formalmente, sin mucha violencia, en el discurso regulador de ese mismo sistema. La diferencia principal de la obra de Porter parece ser que la crítica social se hace de manera más áspera y más realista –Mena nunca habría perdonado, ni implícitamente, un crimen como el cometido por María Concepción, ni mucho menos el uso de palabras como “whore”–; pero tales diferencias se pueden explicar por el medio ambiente social más relajado de los Estados Unidos de los años 20.³

3.6. *El rechazo de la política radical: un faux pas periodístico*

De todas maneras, “María Concepción” representa los restos de las convicciones políticas de Porter, ya algo diluidas por haberse mezclado con las ambiciones mundanas. El resultado –una combinación de ciertos sueños románticos y primitivistas, y de algunas tendencias del realismo social– es el relato de mayor calidad que ha producido Porter hasta el momento.

Sin embargo, cuando Porter empieza a emplear su imaginación de manera semejante en el trabajo periodístico, llega a enojar a varios de sus amigos políticos en México. Ya hemos mencionado los esfuerzos de Haberman en asegurar el reconocimiento diplomático de Washington a la administración de Obregón. Por esto es fácil ver que parte de la tarea política no oficial de Porter es tratar de fomentar este proceso mediante su trabajo periodístico. Aunque en su artículo “Where presidents have no friends” –también publicado en *Century*

³Como escribe Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway*–y demostrando que los cambios sociales habían ocurrido tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos–: “These five years–1918 to 1923–had been...somehow very important. People looked different. Newspapers seemed different. Now for instance there was a man writing quite openly in one of the respectable weeklies about water-closets. That you couldn’t have done ten years ago”(108).

poco después del regreso de Porter a los Estados Unidos, en 1921– Porter elogia a Obregón, de todas maneras la impresión central del artículo es la del poder corrompido. Como escribe Walsh, “Mexican officials must have been displeased with her article. When Obregón had gone to great lengths to convince the world of the stability of his government, Porter described Mexico as a ‘hotbed of petty plotting’”(Walsh 69).

En otras palabras, parece que Porter, emocionada por el éxito de “María Concepción”, y con un creciente escepticismo en cuanto a la política, se deja llevar por estas emociones hasta el punto de que se le olvidan sus obligaciones políticas. De tal manera, el sensacionalismo de “Where presidents have no friends” participa de cierto resabio romántico, y hasta nos recuerda una inclinación particular hacia el *tale*, que es el ambientarse en los países o las mentalidades “latinos”. El narrador ficticio nos recuerda a ciertos *southern gentlemen*—inevitadamente de procedencia “normanda”, a diferencia de sus fríos paisanos “anglo-sajones” del norte—sin duda conocidos o por lo menos fantaseados por Porter ya para entonces: es un “Spaniard...a civilized creature, suffering with a complication of spiritual disgusts. He maintained a nicely ironic tone of amusement in relating his adventure...”(PorterIII 404). Este galán es creado por Porter aparentemente con el propósito de definir el carácter mexicano a través de una descripción de la huida de Carranza de las fuerzas obregonistas: “If for a moment, madame, we thought escape possible, put it down, please, to that persistent naiveté of faith in the incredible which is in the heart of every Mexican. *La Suerte* will not fail forever!”(Walsh 68).

Así que el artículo, satisfaciendo los gustos del público burgués de *Century*, el cual se deleita imaginándose escenas de intrigas apasionadas del tipo que habrán conocido por primera vez al leer *Anthony y Cleopatra* en el bachillerato, acaba contribuyendo a la misma

inestabilidad política que parece criticar.

Sospechamos que el comentario del activista Retinger sobre el artículo de Porter –comentario que aquél le comunica a Porter mediante una carta recibida por ella el 10 de julio de 1922– representa lo que habrá sido la opinión de la mayoría de los amigos radicales de Porter en México: “Your article in the *Century* from the literary point of view is certainly very nice, but good heavens how nasty and really how untrue”(Walsh 69). De todas maneras, este incidente señala el fin de la colaboración entre Porter y el liberalismo mexicano, y ella le escribe a su padre en 1922 que no va a escribir más sobre la política, “for it’s too delicate a subject”(Walsh 69). La activación de sus impulsos socialistas ha cedido el paso al reconocimiento de las dificultades de la política y al resurgimiento de sus antiguas aficiones a la fama y el lucro; tal combinación de fenómenos inevitablemente se topa con una fuerza igual y correspondiente: el rechazo de Porter a los integrantes del polo izquierdo del campo de poder internacional mexicano-estadounidense.

3.7. *Indeterminación social y pobreza simbólica*

Podemos ver el año 1923, entonces, como el inicio de la “indeterminación social” de Porter, estado que, a diferencia de su relativa indeterminación de cuatro años antes, no es resultado de la ignorancia, sino de la experiencia con los polos opuestos del campo de poder, y que, a la vez, no representa tanto la oportunidad desconocida como la puerta cerrada (por no decir el puente quemado). Ya hemos especulado algo sobre la relación entre la indeterminación social y esa “mirada objetiva” que puede convertirse en el trabajo formal; sin embargo, para convertir la alienación social en una obra maestra de la literatura es obviamente necesario poseer algún otro recurso además de la desilusión.

Bourdieu habla de la transformación de la desilusión en cuanto a la ilusión oficial, en la ilusión de la literatura: “this *illusio* is reserved for the happy few, the literary *illusio*, a privilege of those who live literature and who can, by writing, live life as a literary adventure, played off against the most commonly shared *illusio*, the *illusio* of common sense”(Bourdieu 335). Pero esa separación de la “ilusión vulgar” es lograda más plenamente por el artista que demuestra un conocimiento de las reglas de su arte; es decir, por el escritor que sabe evitar, de manera premeditada, las formas ya mercantilizadas—demostrando, de tal manera, su desdén por la economía vulgar y su respeto por el valor artístico de la obra, que sólo se recompensa—por lo menos a corto plazo—mediante la estima de otros artistas.

Años después, y utilizando otra vez su memoria creativa—Porter diría que “my writing never made me a living”(Givner 385); sin embargo, *Century* le paga \$600 por “María Concepción”, y probablemente esta cantidad va incrementándose un poco en publicaciones subsiguientes. Pero esa insistencia en haber sido una “writer’s writer”(Givner 420) es importante porque manifiesta su “disposición”, según Bourdieu. La trayectoria social de varios escritores con la misma disposición puede variar mucho según las diferencias entre sus “posiciones” iniciales. Por ejemplo, es algo más fácil renunciar a las ambiciones más directamente asociadas con el mercado tradicional, si uno es heredero, como Flaubert o Henry James, de una cantidad de dinero por lo menos suficiente para pagar los gastos más básicos de la vida cotidiana. Por otro lado, aun cuando una persona no dispone de una herencia económica, si por lo menos empieza —como Baudelaire o Poe— con una educación que incluye bastante lectura, es posible vivir en la pobreza y producir obras “autónomas” por lo menos hasta el momento en que el cuerpo se agota. Pero Porter, quien empieza desde una posición de pobreza y no ha tenido mucha educación formal tampoco, necesita encontrar una manera

de ganar dinero y, a la vez, de educarse a sí misma.

En otras palabras, si la educación literaria de uno no está completa, entonces es difícil traducir de manera exitosa—en términos literarios—la educación cotidiana. Por eso es entendible que Porter se tardara varios años en acumular las herramientas literarias adecuadas para expresar en términos formales su desengaño con el campo socio-político.

Es en 1923, entonces, cuando se inicia un período (1923-1927) de escasa producción literaria, cuando Porter parece estar tratando de evitar, de cierta manera, la escritura “politizada”, pero por no disponer, todavía, de otro recurso literario fuera de las formas más aceptadas por el mercado tradicional de los Estados Unidos, estas obras tienden a caer, casi sin querer, en otra categoría política—que muchas veces no se reconoce como tal: la política *mainstream* de los burgueses estadounidenses. Es decir, tales obras parecen participar del carácter híbrido de “María Concepción”, de la obra de crítica social que se desmiente a sí misma formalmente; sólo que, en vez de situarse del lado del *social realism*, nos parecen más bien una transposición del realismo howellsiano al ambiente mexicano.

Así que, entre la poca escritura que produce durante el período 1923-1927, encontramos tres obras que tratan de mexicanos—pero esta vez no son indígenas sino miembros de la élite de la sociedad, y son tratados de manera áspera por Porter. La primera obra, que se titula “The martyr”, es un cuento satírico sobre una mujer apasionada, Isabel—i.e., Lupe Marín—y un pintor mexicano, Rubén, que se asemeja algo a Diego Rivera—quien posiblemente fue uno de los numerosos amantes de la escritora, según Walsh. Cuando Isabel deja a Rubén por otro, el pintor se queda sin inspiración para seguir con la creación de sus “great murals for the world”(Porter35); sólo pinta, repetidamente, la figura de Isabel, y se tranquiliza comiendo cantidades peligrosas de “soft Toluca cheese, spiced mangos, tamales

and pepper gravy”(Porter 36-37)—actividad que finalmente lo hace víctima de un ataque cardíaco. En otras palabras, se sacrifica, no por la revolución, sino por el libertinaje y la glotonería. Como escribe Walsh, la obra es “an inside joke for readers who know its source”(84). A la vez, el lector típico de *Century*, donde “The martyr” se publica, no habrá entendido esa “source”—como no entiende, específicamente, las raíces políticas de “María Concepción”—, pero de todas maneras se habrá divertido por el fácil manejo de la imagen estereotipada del decadente artista “latino”.⁴

“Virgin Violeta”, en cambio, se burla de la sexualidad reprimida de una familia adinerada; la protagonista se enamora de su primo, el novio de su hermana mayor. Éste es poeta y escribe sobre “romance and the stars”, como los poetas que Porter denuncia en su ensayo “The mexican trinity”; el verso predilecto de Violeta—“The nuns are dancing with bare feet / on broken glass in the cobbled street”—es una imagen de un martirio perverso, y la niña se tortura de manera semejante—aunque no tan tétrica—pensando en el amor imposible. Pero cuando Carlos la besa de improviso, cuando por casualidad se encuentran solos a la luz de la luna en el patio, a Violeta se le destruye la imagen del amor como emoción etérea y casta; a fines del verano regresa al convento entre lágrimas y sollozos—infeliz a causa de la desilusión, e infeliz en cuanto a su regreso al convento también, porque “there was...nothing to be learned there”(PorterII 32). La impresión general es la de un ambiente extremadamente artificial y psicológicamente nocivo; Walsh escribe que “Violeta has a natural inclination to learn about herself and her body, but the male-dominated system conspires against her”(97). Sin

⁴La mezcla de censura y envidia de esta posición artística—que utiliza una forma ya aceptada por el “mercado”, para atacar a un personaje exitoso del campo del arte—se refleja en las interacciones “reales” entre Porter y Rivera. Cuando “The martyr” se publicó en 1923, los dos se encontraban trabajando juntos en un proyecto de colaboración. Aunque solía describirle como tirano e hipócrita, Porter también dijo que Rivera era un “artist after her own heart”(Walsh 64), y todavía en 1929 le llamaba “the most important living painter”(Walsh 121).

embargo, nos parece que lo peor del “sistema” no es que esté “dominado por el hombre” –la mamá de Violeta es la persona que castiga a ésta cuando se porta mal–, sino que sea el sistema “burgués” de la época victoriana, retratado de una manera que sin duda les inspira una risa autocongratulatoria a los lectores de *Century*, integrantes del sistema burgués de los años 20.

3.8 Resumen

La trayectoria de Porter hacia la indeterminación “experimentada”, que hemos intentado trazar, tiene sus inicios en la juventud de la escritora–juventud definida, como tantas otras, por la indeterminación “ingenua”. En esta época Porter contempla la pobreza y también experimenta varias influencias políticas radicales, que depositan en su fuero interno ciertas simpatías latentes hacia el compromiso social. A la vez, sueña con escapar de la pobreza y de Texas, enriqueciéndose y ganando fama mediante el hábil manejo de sus talentos literarios. Sus primeros esfuerzos para realizar tales sueños producen obras “olvidables”, debido a su apego a los trillados convencionalismos del *tale*, forma literaria que hasta el momento a Porter le ha parecido expresar todos los misterios de sus indefinidos anhelos.

Al llegar al ambiente de concentrada radicalización en México, Porter es sacudida por la súbita activación de sus latentes sentimientos socialistas, renuncia de una vez para siempre a las princesas y los turcos de la torpe imaginación popular, y se pone a pregonar el evangelio igualitario mediante la escritura de artículos periodísticos que enfatizan la desdicha de los pobres y la maleficencia de los ricos. Luego, al darse cuenta de que la política no es siempre un juego limpio, y además, que ciertos trucos aprendidos en los talleres de Europa están siendo empleados por los artistas revolucionarios con el fin de conseguir no sólo la liberación

del proletariado, sino la fama y la vida cómoda –si no lujosa– de ellos mismos, sagazmente decide seguir el ejemplo de éstos, empeñándose en forjar una alma indígena que apele a los instintos caritativos e intelectuales del burgués liberalizado.

Estimulada por el éxito de tales maniobras, y sin duda por la recompensa –no monumental pero significativa– que han suscitado, se deja llevar, en artículos periodísticos subsiguientes, algo demasiado lejos por el afán de seguir complaciendo las aficiones a lo “exótico” de sus lectores neoyorquinos; de tal manera, termina fastidiando a sus amigos radicales en México, y la combinación de este fastidio y la incertidumbre política que Porter ya empezaba a sufrir, resulta en su expulsión del polo izquierdo del campo de poder internacional.

Ahora se encuentra en una situación difícil; no pudiendo volver a la vergonzosamente ingenua producción de *tales*, tampoco puede dedicarse tan sinceramente como antes a la crítica del *status quo* mediante el realismo social. De esta manera ha llegado a una posición de indeterminación “experimentada”, pero a la vez su educación literaria todavía no le ha deparado las herramientas necesarias para poder sintetizar la totalidad de sus experiencias sociales en la forma literaria. Por el momento, lo mejor que puede hacer es seguir criticando a la élite de la sociedad–entre ellos los mismos artistas que ha intentado imitar mediante la escritura de “María Concepción”–a través del ya tibio “realismo” howellsiano, que tiende a desmentirse a sí mismo ya que es leído con avidez por la misma a la gente que parece criticar: burgueses cómodos, íntimamente asociados con a la economía tradicional.

El hecho de que este arreglo no complace a la escritora–quien sin duda, ahora que se han esfumado sus sueños de armonía comunal, está más impaciente que nunca por conquistar la fama literaria–se comprueba por la escasez de su producción literaria durante el

período 1923-1929. Givner especula sobre el porqué de esta inactividad, opinando que siempre había sido difícil para Porter concentrarse; que tuvo otros trabajos—como el de ser organizadora estadounidense de la “Mexican art exhibition”, una exhibición compuesta por artesanías indígenas que iba a viajar por diferentes ciudades de los Estados Unidos (Walsh 165); que se involucra en varios idilios, con Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, el espía Retinger y otros (de hecho, para la encantadoramente chismosa Givner, ésta es la razón más importante); y que, finalmente, arguye Givner, es demasiado tímida y se cohibe a causa de la continua presencia en su vida de gente inteligente, erudita y a su parecer más competente que ella. Sin discutir la evidente validez de tales conjeturas, sugerimos que todos estos detalles de una vida bastante ajetreada también pueden haber contribuido a la prolongación de lo que a nosotros nos parece el problema central: la falta de conocimiento de los códigos del campo literario que le permitirían traducir sus experiencias de alienación en obras literarias que expresaran cierta autonomía artística.

Capítulo IV “Flowering Judas”: la conquista de cierta autonomía artística

Sin embargo, parece que durante el período 1923-1927 Porter no se ocupa exclusivamente del trabajo extraliterario y los idilios malogrados. Walsh comenta sobre la vida de la escritora en Nueva York:

Her friends in the Village included Caroline Gordon and Allen Tate, Hart Crane, Malcolm Cowley, and Dorothy and Delafield Day [todos más o menos importantes escritores y/o editores de la época]. Porter, always an omnivorous reader, must have enjoyed discussing with her friends the latest literary stars. Hemingway’s short stories, *Ulysses*, issues of *transition* [revista de la vanguardia] and “The Waste Land” were among the literary topics of discussion. (Walsh 107)

A la vez, también se va a Salem, Massachusetts, donde vive el primer cuarto del año 1928, supuestamente haciendo trabajo de investigación que planea incorporar en una biografía del famoso puritano Cotton Mather. Nunca termina el libro –de hecho, apenas no lo empieza–, pero parece que la tranquilidad del pueblito –donde vive con comodidad gracias al adelanto de \$300 de la editorial Boni and Liveright– le sirve como ambiente propicio donde reunir el capital simbólico que ha ido acumulando a hurtadillas durante casi cinco años de frustración económica, artística y amorosa.

De esta manera llega finalmente al punto donde puede convertir su relativa alienación social –tiene treinta y ocho años de edad, no tiene marido, hijos, ahorros ni trabajo fijo– en obras literarias de cierto valor estilístico. Así, empieza a producir un pequeño y

delicadamente cincelado *corpus* de obras que la establecerá como uno de los más importantes estilistas de los años 30.

Encontramos notable el hecho de que, aunque no ha visitado México desde hace cinco años, una de las primeras obras que escribe durante este período de fecundidad artística se ambienta en el escenario mexicano, casi como un homenaje al país donde se intensificó su educación socio-política y donde se “educó” su indeterminación, la cual ahora se traduce en formas literarias que expresan cierta autonomía artística. De hecho, “Flowering Judas” parece manifestar, tal vez más que cualquier otro relato de Porter, no sólo una forma genial, sino también –y de alguna manera ésta también es parte de la forma– una autobiografía “sentimental”, que describe cómo la escritora ha llegado a esta posición social indeterminada, la cual se vive tal vez más felizmente en el arte que en la vida misma. Para lograr mayor claridad en la descripción de este conjunto de fenómenos nos arriesgamos a cometer una herejía contra el culto a la forma, describiendo primero los elementos del relato que se reconocen inmediatamente como “formales” y luego los aspectos también formales pero que se parecen más a lo que muchas veces se denomina el “contenido”.

4.1 Elementos indiscutiblemente formales de “Flowering Judas”

En cuanto a las características que más fácilmente se reconocen como formales o estilísticas, podemos decir lo siguiente: cierta parte de la forma de la obra puede haber surgido no tanto de la lectura “omnívora” de la obra de otros escritores, sino como una síntesis –lograda mediante la combinación de “negativos fotográficos”, para utilizar la terminología de Bourdieu– de varios elementos ya existentes en los intentos literarios previos de la misma Porter. Por ejemplo, “Flowering Judas” no omite nada de la crítica, al estilo de Howells, a la

élite de la sociedad mexicana; la mayor parte de esta crítica se lleva a cabo mediante las descripciones del revolucionario Braggioni: “He loves himself with such tenderness and amplitude and eternal charity that his followers warm themselves in the reflected glow, and say to each other: ‘He has a real nobility, a love of humanity raised above mere personal affections’” (PorterII 91).

A la vez, el relato escapa del algo trillado caricaturismo que disfrutaban los “progresivos” lectores de *Century*—donde se publicó “The martyr”—mediante la adición de un nuevo elemento a la ecuación: la protagonista, Laura, quien de hecho podría haber sido miembro del mismo público de *Century* antes de decidirse —tal vez por haber leído una ficción como “María Concepción”— a “arriesgarlo todo”, trasladándose desde la comodidad de su existencia neoyorquina hasta el país peligroso y romántico donde espera sacrificarse en la lucha por asegurar la paz mundial—“‘My personal fate is nothing, except as the testimony of a mental attitude,’ she reminds herself, quoting from some forgotten philosophic primer” (PorterII 93). Sin embargo, a pesar de su admirable progresivismo —“she permits Braggioni’s liberty of speech [en cuanto a cuestiones sexuales] without a sign of modesty”(97)—, o tal vez a causa del mismo, no se convierte en soldadera apasionada, sino que sigue siendo, después de todo, una “cold gringuita”(97); su puritano “feeling of what life should be”(91) y su idealismo le prohíben establecer contactos significativos con otros seres humanos—“the very cells of her flesh reject knowledge and kinship in one monotonous word. No. No. No”(97). El resultado de esto es un tipo de parálisis psicológico que le quita el sentido de la vida; “uninvited she has promised herself to this place...What is the nature of this devotion, its true motives? Laura cannot say. Nobody touches her...and they cannot understand why she is in Mexico”(93-95). Su actitud de superioridad moral le permite ver la hipocresía de Braggioni,

quien le proporciona a ella, como a “so many others...a comfortable situation and salary”(91), pero no la hipocresía propia. Así que con la inclusión de la “gringuita” Laura en el relato— de hecho es la segunda vez que aparece un estadounidense en la ficción “mexicana” de Porter, y la primera vez que un norteamericano es personaje central—, Porter desautomatiza su estilo caricaturesco previo y se separa de la economía tradicional —representada por *Century*— de la que participa ese estilo. La “hipocresía” de la política mexicana encuentra su contrapeso en la tal vez más hipócrita “inocencia progresista” del estadounidense burgués de los años 20.

Además, en “Flowering Judas” podemos encontrar el “negativo fotográfico” del *social realism* que informa los escritos periodísticos radicales de Porter, y que influye también hasta cierto punto en “María Concepción”. Como esos escritos, y a diferencia de las caricaturas “realistas” howellsianas, “Flowering Judas” se refiere a personas que corresponden a varios niveles de la jerarquía social. De esta manera se incluye en el relato a: Braggioni, tal vez el revolucionario más poderoso de México; “the Polish agitator and the Roumanian agitator”(95), integrantes del séquito de Braggioni; “a young captain who had been a soldier in Zapata’s army”(95), quien trata sin éxito de seducir a Laura; “the blind boy playing his reed-flute in Sixteenth of September Street; y “the legless beggar woman in the Alameda”(101). También emparentada con el realismo social es la inclusión de datos verídicos de la historia—“Braggioni’s report of ‘May-day disturbances coming on in Morelia’ when ‘two independent processions’ of Catholics and Socialists ‘will march until they meet’ derives from the Morelia clash of May 8, 1921, that resulted in the death of Isaac Arriaga”(Walsh 123)—, y de la geografía—“he would follow her around the Merced market, through the Zócalo, up Francisco I. Madero Avenue, and so along the Paseo de la Reforma to Chapultepec Park, and into the Philosopher’s footpath”(96).

Es decir –como en la escritura del realismo social–, la combinación de tales datos y de una representación panorámica del campo de poder contribuyen a la creación de una visión comprensiva de la sociedad y su funcionamiento. Sin embargo, a “Flowering Judas” le falta el sabor propagandístico del *social realism*–las reflexiones morales fáciles, los juicios bien definidos en cuanto a los distintos valores de los personajes. Braggioni, el líder de la oposición contra las obviamente tiránicas fuerzas de la plutocracia, es un oportunista desvergonzado; se jacta del hecho de que “his power brings with it the blameless ownership of things, and the right to indulge his love of small luxuries”(93). A la vez, Laura –quien en un momento de inusitada lucidez “thinks in spite of herself, ‘it may be true I am as corrupt, in another way, as Braggioni’”(93)– es, quizá, *más* corrupta que el revolucionario, porque a despecho de aceptar el dinero y el trabajo que éste le da, generalmente se considera a sí misma moralmente superior. En fin, el resultado de esta ecuación equilibrada es, como la anterior, una desautomatización, en este caso del realismo social, que revela las complicaciones de las relaciones humanas, las cuales no necesariamente se resuelven mediante un cambio de partido político (ni tampoco mediante el “desprenderse” –acto realmente imposible de llevar a cabo– del ambiente social).

Ya que la escritura de Porter anterior a “Flowering Judas” tiende a situarse en categorías –*tale*, realismo, realismo social, etc.– más o menos bien definidas, cada una de las cuales participa de la economía tradicional de uno u otro de los dos polos del campo de poder, podemos ver cómo las elecciones formales del relato lo separan, no sólo del resto de la producción escritural de Porter, sino también de la escritura de otros autores que producen obras “comprometidas”. Por otro lado, dado el creciente renombre de Porter como estilista, es probable que los desprendimientos/síntesis que hemos mencionado se repitan hasta cierto

punto en la escritura de autores que también han alcanzado cierto grado de “autonomía”. Llevar a cabo un análisis detallado de este proceso requeriría más espacio y quizá más conocimiento del campo literario de la época de los que tenemos en este momento. Sin embargo, no podemos resistir la tentación de permitirnos algunas suposiciones aventuradas.

Ya mencionamos la aparente importancia de Hemingway en las tertulias literarias de Porter y sus amigos neoyorquinos; con algunos relatos de Hemingway, “Flowering Judas” tiene en común ese protagonista expatriado, aventurero que a causa de inquietudes indefinidas—“uninvited she has promised herself to this place...there is no pleasure in remembering her life before she came here”(Porter 93)—se coloca en medio de disputas político-militares potencialmente peligrosas. Pero el hecho de que la protagonista del relato de Porter sea mujer nos parece un cambio interesante, especialmente porque Porter resiste la tentación “feminista” de crear una heroína intrépida y belicosa, como las hijas de hacendados de Mena que se vuelven “soldaderas”. El resultado de estas maniobras de Porter es casi una intensificación del sentimiento de inquietud psicológica que nos comunica la protagonista; ¿por qué está aquí, en medio de la guerra civil, esta tímida hija de buena familia novoianglesa?

Aunque la situación del mundo ficticio del relato se parece a la de Hemingway, la manera de describir este mundo nos recuerda a otra escritora muy estimada por Porter: Virginia Woolf. En “Flowering Judas” encontramos el sentimiento onírico —de hecho la última parte del relato se compone de la descripción de un sueño de Laura— que también se nota en muchas obras de Woolf, junto con los objetos aparentemente simbólicos —sería difícil no ver una referencia freudiana en la escena donde Laura está engrasando las pistolas de Braggioni—, y la expansión temporal—casi la totalidad de una página (94) se emplea en describir una breve mirada y sus consecuencias psicológicas—que también aparecen con

frecuencia en las obras de la inglesa. Sin embargo, aunque la trama en sí es, como en algunas obras de Woolf, muy sencilla –Laura llega a su casa, donde Braggioni la espera; él le canta, hablan, Braggioni se va, Laura se duerme y sufre una pesadilla–, en los intersticios de esta trama se cuenta una historia dinámica, de intrigas políticas, asesinatos, encarcelamientos, caballos galopantes, etc. El efecto de esta tensión entre trama e historia puede ser, otra vez, la intensificación de un sentimiento de ansiedad no resuelta.

En fin, estas elecciones formales, y también las que describiremos más adelante, son una demostración del hecho de que Porter pudo convertir cierta parte de su alienación de los polos opuestos del campo de poder en una obra que refleja esta alienación, y de alguna manera la supera, convirtiendo a Porter en una *writer's writer*, posición social ya para entonces más o menos bien definida, mediante un desprendimiento de las formas más comprometidas de la época. El éxito de tales maniobras se puede juzgar parcialmente por el lugar donde se publica el relato. *The Hound and Horn*, una “revista pequeña”, es editada por varios miembros del grupo de críticos/artistas—entre ellos Allen Tate, Yvor Winters y R.P. Blackmur—que más adelante dan origen a la llamada “New Criticism”, escuela que dominaría la crítica estadounidense de los años cuarenta y cincuenta. Hoffman escribe que la revista surge de “the admiration for the artistic form itself, which is always the primary concern of the artist—the ethical and philosophical implications, in the nature of the imaginative process, generally being of secondary and often fortuitous consideration”(207). Por eso el hecho de que se publique en *The Hound and Horn*, revista editada por artistas —es decir, por “productores”, no empresarios— tiende a confirmar nuestra opinión de que, con “Flowering Judas”, Porter ha llegado a invertir la desilusión —sentimiento que, sin salida apropiada, se convierte en apatía e impotencia— en una obra de arte que establece la maestría de su creadora

en el campo de la literatura.

4.2 “*Flowering Judas*” como *biografía sentimental*

A la vez, queremos sugerir que el relato también contiene una “biografía sentimental”, que relata la historia de cómo Porter ha llegado a encontrarse en este camino indeterminado, el cual, si nunca se hubiera traducido en el código especializado de la literatura, sólo la habría conducido al olvido.

De esta manera, podemos leer el relato “*Flowering Judas*” como una mirada retrospectiva hacia ese momento en la vida de la escritora cuando se entera por primera vez de la falta de “pureza” de las diferentes posiciones sociales, pero antes de que empiece a ver las conexiones entre estas posiciones y las varias formas literarias. Walsh y Givner comentan sobre el hecho de que Porter siempre dijera que la protagonista del relato se basa en Mary Doherty, una amiga que conoció en México, “who was not able to take care of herself, because she was not able to face her own nature and was afraid of everything”(Walsh 122); a la vez, Walsh opina que, aunque las condiciones externas de la existencia de Laura se asemejan más a la situación real de Doherty que a la de Porter –Doherty era cortejada por Samuel Yúdico y daba clases de inglés a los niños de Xochimilco–, la psicología de esa protagonista parece tener mucho que ver con los miedos y las dudas de Porter misma, los cuales son expuestos en cartas dirigidas por ésta a amigos y familiares durante su estancia en México.

Por esto, tal vez más que cualquier otra obra de Porter, este relato se parece a *La educación sentimental*, descrita por Bourdieu como ejemplo prototípico de la obra-espejo cuya forma “autónoma” refleja la indeterminación social de su protagonista. Como Frédéric,

Laura es una persona joven, idealista, que a causa de su idealismo se mete en una situación donde finalmente va a tener que comprometer sus ideales. A la vez, el deseo de mantenerse “pura”, de no traicionarse a sí misma, frente a las varias tentaciones de la vida casi la paraliza. Los dos “polos” del campo de poder de la sociedad dibujada en la obra se componen de revolucionarios y reaccionarios igualmente interesados en su propio bien; Braggioni, el gran revolucionario que trata de seducir a Laura, y quien se basa, según Walsh, en la figura de Samuel Yúdico, es “a professional lover of humanity”(PorterII 91). Laura se involucra en la Revolución pero sus acciones siempre están cohibidas a causa de su desilusión.

A la vez, también se asocia, como Frédéric, con el otro lado del campo de poder, que es representado en “Flowering Judas” por la religión; “She was born Roman Catholic, and in spite of her fear of being seen by someone who might make a scandal of it, she slips now and again into some little church, kneels, and says a Hail Mary on the gold rosary she bought in Tehuantepec. It is no good and she ends by examining the altar with its tinsel flowers...”(Porter II 92). Las flores de chapa de oro son tan irreales como la fe de Laura. Sin fe en la Revolución ni en la religión, sin amante ni marido, sin nada que justifique su existencia, de todas maneras—y tal vez a causa de esta falta de justificación—tiene miedo de morir—“a warning in her blood that violence, mutilation, a shocking death, wait for her with lessening patience”(PorterII 93). El miedo a cualquier tipo de corrupción corresponde a la “indeterminación social” descrita por Bourdieu; la resistencia al “*social ageing*”—fenómeno que se asocia con la adopción de cualquier posición social, incluso la de “esposa”⁵—surge de ese miedo a la corrupción, a la muerte, al cambio, y es, finalmente, miedo a la realidad. En las palabras del narrador del relato, “[Laura] is, her comrades tell her, full of romantic

⁵“In her fear of ageing, Porter thought of marriage as something that hastened the process”(Walsh 15).

error...She cannot help feeling that she has been betrayed irreparably by the disunion between her way of living and her feeling of what life should be”(PorterII 91).

Tal desunión se traduce en una falta de “seriedad” en cuanto a las ilusiones oficiales de la sociedad. Como escribe Bourdieu, “‘Sincerity’ is only possible—and effective—in the case of a perfect, immediate harmony between the expectations inscribed in the [social] position occupied and the dispositions of the occupant”(164). Esta armonía entre posición y disposición es lograda espléndidamente por Braggioni: “Not for nothing has Braggioni taken pains to be a good revolutionist and a professional lover of humanity. He has the malice, the cleverness, the wickedness, the sharpness of wit, the hardness of heart, stipulated for loving the world profitably”(98). Tal armonía se traduce en una seriedad formidable:

Nobody dares to smile at him. Braggioni is cruel to everyone, with a kind of specialized insolence, but he is so vain of his talents, and so sensitive to slights, it would require a cruelty and vanity greater than his own to lay a finger on the vast cureless wound of his self-esteem. It would require courage, too, for it is dangerous to offend him. (91)

Sin embargo, gracias a la desunión entre el concepto que tiene Laura del revolucionario ideal—“a revolutionist should be lean, animated by heroic faith, a vessel of abstract virtues”(91)—y la realidad de Braggioni, éste sólo puede parecerle a ella un personaje absurdo—de un absurdo horrible porque, como los demás, Laura no se atreve a reírse de él.

Por otro lado, tampoco puede tomar en serio a los ídolos de la religión, símbolos del otro polo del campo de poder; cuando trata de rezar en la iglesia, “it is no good and she ends by feeling tender about the battered doll-shape of some male saint whose white lace-trimmed drawers hang limply around his ankles below the hieratic dignity of his velvet robe”(92). De

tal manera, Laura representa una de esas “novelistic adolescences, such as that of Frédéric, who, like Flaubert himself [o como Porter misma], take fiction seriously because they do not manage to take the real seriously”(Bourdieu 13).

Así que, si en lugar de “Frédéric”, leyéramos “Laura”, y “Porter” en vez de Flaubert, podríamos adoptar el pasaje siguiente de Bourdieu como un comentario acertado sobre “Flowering Judas”: “One recognizes Flaubert’s fundamental relation to Frédéric as the possibility, simultaneously surpassed and conserved, of Gustave [i.e., Flaubert mismo]. Through the character of Frédéric, which he could have been, Flaubert objectifies the idealism which is expressed in the relationship of Frédéric to the universe of positions offered to his aspirations”(Bourdieu 27). La manera de Flaubert y Porter de superar la impotencia de Frédéric y Laura es, obviamente, creando una obra que objetiva la indeterminación social de sus protagonistas, reflejándola a la vez en la estructura de su forma, rechazando (o aceptando, de manera “inversa”, como un negativo fotográfico) el “realismo” burgués, el “realismo” social, etc.

4.3 El caso de “*The dove of Chapacalco*”

Para comprobar la eficacia de esta doble objetividad podemos comparar “Flowering Judas” con una obra anterior que nunca fue completada; Porter empezó a escribir “The dove of Chapacalco” inmediatamente después de su regreso a los Estados Unidos en 1921. La forma de lo escrito en estas 29 páginas parece ser el comienzo de una novela. En esta obra incipiente encontramos varios conceptos ideológicos (o antiideológicos) que reaparecerían ocho años después en “Flowering Judas”; sin embargo, la terminación de la obra parece haber sido dificultada por la evidente falta de objetividad de Porter en cuanto a la forma literaria y la representación de la psicología de su protagonista.

Como en “Flowering Judas”, el “malo” de “The dove of Chapacalco” es un hombre corrupto y cruel. Walsh escribe que el carácter del Archbishop of Chapacalco se basa en una persona real, el arzobispo Francisco Orozco y Jiménez, hombre conocido por la resistencia que opuso a los esfuerzos de los reformistas por restituir al indígena sus tierras hereditarias. Como Braggioni, el Archbishop de la novela de Porter se aprovecha de la credulidad y la debilidad de los demás para enriquecerse; “The Archbishop of Chapacalco had again attacked a village of his state...The Indians had been forced to give up their whole year’s increase as a thank offering to the miraculous image, María la Soledad”(Porter 115). También como Braggioni, el Archbishop utiliza su poder para satisfacer sus impulsos lascivos; rapta del convento a una niña indígena de catorce años y la guarda en su casa. Para él, ella es “youth, the clean fire at which he warmed his failing, chilling body”(121).

También parecido a “Flowering Judas” es el retrato satírico de los dos polos del campo de poder. Aunque en este caso la personificación de lo malo es un clérigo, los revolucionarios son casi igualmente absurdos e hipócritas. El más importante de éstos es el anarquista Ángel Gómez, también un personaje real de la historia de la Revolución que en 1921 logró destruir con explosivos la casa de un arzobispo. En “The dove of Chapacalco”, Gómez es un hombre ignorante e iluso, un español megalómano cuyo único objetivo es la destrucción. El pensamiento de la Revolución “always put him to sleep”(116); no puede concentrarse lo suficiente para entender “Karl Marx’s verbose and windy paragraphs”(116). Aunque espera que con sus actividades destructivas vaya a poder “cleanse a whole race of superstition, awaken the minds of ten million enslaved peoples!”(118), en realidad los miembros del proletariado mexicano no le interesan como seres humanos y las mujeres no le parecen atractivas; “these mute and humble creatures could not touch the imagination of a man in love

with Revolution and Darío's blonde princess”(118).

A la vez, los dirigentes del gobierno revolucionario son absurdamente ineficaces frente a las exigencias del pueblo; “they had committed themselves to the cause of the oppressed, and the oppressed were demanding special emergency legislation in favor of bread makers, candy makers, lottery ticket sellers. They were calling strikes that left the city without light, without water, without telephone service...”(114). El gabinete del Presidente se divide entre radicales y conservadores, “but if the radicals threw the conservatives out, as they longed to do, it would make a scandal that possibly could not be concealed within the home borders”(115). Por lo menos todos están de acuerdo en cuanto a la necesidad de poner fin a los abusos de poder del “Archbishop of Chapacalco”. Pero cuando llegan al pueblo con una tropa de soldados y se enfrentan con el arzobispo, el resultado es otro fracaso: “there would be the usual result of these conferences—a casual row in the streets between Indians and troops, and a peon or two would get under foot and be crushed, there would be talk of retaliation on both sides, and peace again until next year”(129).

Todo esto nos llama la atención porque demuestra que ya en 1921 Porter sufre cierta desilusión, no sólo en cuanto a la iglesia sino también en cuanto a la política izquierdista y la revolución. A la vez, la ejecución de esta novela hace resaltar, por contraste, la maestría formal de “Flowering Judas”. Mientras “Flowering Judas” se desarrolla de una manera reflexiva que objetiva la indeterminación de su protagonista y refleja esta indeterminación en las síntesis y las desautomatizaciones de su forma, la protagonista de “The dove of Chapacalco” es, como María Concepción, una autojustificación subjetiva de Porter misma, y la forma es obviamente una imitación de la novela gótica. Ya en el siglo anterior el *Portrait of a Lady* de Henry James había satirizado—con sutileza y sabiduría—el género: el “hombre

oscuro y malévolo” de esta novela es un estadounidense “italianizado” que ejerce su poder no mediante la clandestinidad y las acciones brutales sino haciendo uso del sarcasmo y la frialdad; el “redentor” de la inocente protagonista es otro estadounidense, un negociante tan aburrido que ella no quiere tener nada que ver con él tampoco. Comparado con ellos, el Archbishop of Chapacalco nos parece bastante convencional, con su pequeño ejército de indígenas y sus planes maquiavélicos para controlar las tierras circundantes. Ángel Gómez es tal vez más interesante, como otro “redentor” poco deseable.

Sin embargo, dado el carácter de la protagonista, es evidente que Porter no habría querido terminar su novela con un desenlace “inconcluso”, del tipo que utiliza James. La única opción sería reintegrar a Vicenta a la comunidad indígena donde nació. Al principio parece que esta opción es válida, ya que evidentemente Vicenta es el prototipo de María Concepción, un retrato del alma indígena de Katherine Anne Porter. Como escribe Walsh, “Porter has invested her with her own ‘feverish desires,’ her love of adventure, search for freedom, and her despair at not finding it”(Walsh 53). También como María Concepción, Vicenta sirve como receptáculo de las fantasías primitivistas de Porter; aunque “she did not know why she possessed this power”, sus “cleanly savage instincts”(121) le permiten apoderarse, en un año, de la jefatura de la casa del arzobispo—“the entire palace was in her hands”(121).

Sin embargo, en un respecto Vicenta se parece *demasiado* a Porter, quien en su nueva vida de intelectual transnacional se ha separado tanto de sus raíces rústicas que nunca podrá regresar a ellas.⁶ De manera parecida, Vicenta se ha acostumbrado a la vida civilizada y

⁶Walsh y Álvarez especulan que hasta en los cuentos para niños que Porter escribió en 1920 después de irse del país, uno puede percibir el reflejo de “Porter’s early suspicion that her family would never truly appreciate her talent”(Porter 12).

cómoda del palacio; cuando le dice a la criada Antonia que le gustaría escapar del aburrimiento de estos privilegios –“I am tired...too much softness...I should like to be a soldadera, like those women in the cuartel...to shoulder my pack and march ahead of an army”(Porter123)– su amiga no tarda en recordarle la realidad detrás de esa fantasía:

You dream, Nina. Pretty words. You read those things in your books, maybe, and that is not good for anybody. Hunger is not happiness, and a soldadera carries her pack on her back and her cub inside of her, and is beaten by whatever man she belongs to, and eats what is left after the man and sleeps when he is done with her, and life is a long trouble...I know, Paloma! (Porter 123)

Hay algo genial en esta confrontación entre ciertos sueños románticos del tipo expresado por esa madre de la literatura chicana, Cristina Mena, y una voz que parece haber sido tomada, de manera anacrónica, de *Hasta no verte, Jesús mío*. Sin embargo, esta yuxtaposición también le quita a la novela la posibilidad de reintegrar a Vicenta a la “comunidad indígena” idealizada de “María Concepción”.

Si el desenlace no consiste en una reivindicación del primitivismo, entonces las únicas opciones restantes son: que Vicenta se quede con el arzobispo; que escape con el anarquista Gómez; o que finalmente rechace a los dos y los polos de poder que simbolizan. Leyendo el breve esquema que Porter escribió como guía de trabajo, vemos que tenía planeado escoger la tercera alternativa. Desafortunadamente, esta opción no habría armonizado con el carácter de la protagonista, que es un retrato bastante subjetivo de los impulsos de *self-actualization* de Porter misma. ¿Cómo convertir la indeterminación social en un triunfo, si no mediante la creación de arte autónomo (tarea que no es sino el trabajo apropiado de otra posición social bien definida–la posición del artista “puro”)?

En cuanto a la incapacidad de Porter de terminar la novela, Walsh opina que “she may have felt the story too melodramatic and the motivation of the three principal characters too simplistic”(Walsh 56). Este es un buen análisis general del problema; para hacerlo más específico sugerimos que “The dove of Chapacalco” es víctima de dos tipos de ingenuidad. El primero acepta de manera poco contemplativa una forma literaria prefabricada; el segundo insiste en convertir la indeterminación del protagonista-autor en un tipo de triunfo. Estas dos ingenuidades se mezclan en un tipo de sinergia maldita. El triunfo de la indeterminación es desmentido por la forma –obra, en fin, de una persona que no se ha *determinado* a dedicarse plenamente a su trabajo–; a la vez la insistencia en representar este triunfo le quita a la forma la posibilidad de ser, aunque imitativa, por lo menos una realización ejemplar de su género.⁷

Probablemente no sea muy extraño encontrar estos dos tipos de ingenuidad en una novela fracasada. Si consideramos que el movimiento intelectual que produce la forma de la obra autónoma requiere la capacidad de objetivar la indeterminación social desde la perspectiva de una posición *determinada* –la posición del escritor autónomo frente a los otros artistas que están más comprometidos con procesos extraestéticos–, entonces podemos reconocer que la obra autónoma tiende a establecer cierta distancia entre el protagonista indeterminado y el autor mismo; es decir, el retrato de este protagonista es objetivo y por lo tanto no trata de reivindicarlo ni transformarlo en un héroe triunfante. Obviamente, al escritor esta capacidad objetivante le es deparada sólo después de que ha tenido suficiente experiencia con el campo literario para que se identifique con la posición determinada del escritor

⁷Recordemos que la función del género ya establecido es *reforzar* las normas de la sociedad, no cuestionarlas. De esta manera, una vez agotado el *shock* de lo sublime logrado por la novela gótica mediante el contraste entre la inocencia absoluta y la depravación horribilísima, lo que queda son historias convencionales que defienden el derecho de la heroína al dinero heredado, así como su derecho (¿obligación?) de compartir este dinero con un hombre empobrecido pero de abolengo noble.

autónomo. Sin embargo, hay que recordar que aunque, como en “Flowering Judas” y *La educación sentimental*, el personaje que simboliza la indeterminación es retratado de manera “honesta” o hasta burlona, el rechazo de este personaje a las ilusiones oficiales de la sociedad es la primera etapa en el movimiento hacia la aceptación de la ilusión alternativa de la ficción.

4.4. *Influencia del ambiente mexicano en la formación artística de Porter*

Por esto, el hecho de que “Flowering Judas”, tal vez la expresión máxima de esa “objetivación del idealismo” de Porter, se sitúe en el México de los años veinte, señala la importancia de esa época y ese lugar en la formación de su “indeterminación experimentada”, la cual luego se traduciría en la autonomía artística.

Ya hemos mencionado algunas de las posibles razones por las cuales el ambiente mexicano –más precisamente, el ambiente de la capital del país– podría haber funcionado como catalizador a este respecto: representa un espacio social y geográficamente delimitado donde, a diferencia de los Estados Unidos, se concentra en un solo lugar la mayoría del poder político y económico del país; la experiencia de ser extranjero tiende a aumentar no sólo la capacidad de asociarse con gente de los dos polos del campo de poder –a un extranjero se le perdonan más fácilmente esas pequeñas traiciones–, sino también, y parcialmente como resultado de la misma función, la capacidad o el infortunio de separarse a sí mismo de la “seriedad” representada por las acciones de los más comprometidos integrantes del campo de poder.⁸

A la vez, hay otras características y contradicciones específicas en la situación del

⁸Estos fenómenos, que señalan la importancia de la experiencia interregional o internacional en la formación del artista autónomo, no son tratados mucho por Bourdieu. Sin embargo, cabe reconocer que el mismo Flaubert es un “extranjero” en París, habiéndose trasladado a la capital desde Rouen, su pueblo natal más bucólico.

estadounidense con tendencias liberales que se encuentra en México. Walsh cita una anécdota descrita en uno de los cuadernos “mexicanos” de Porter:

She noted a conversation in which a “paid publicity” writer [de los Estados Unidos] plans to write an indignant story about how federal soldiers deserted to a rebel general for ten more centavos a day, to which his companion replies, “But you know, Pablo González gets the money which enables him to pay more, from certain interested gentlemen in the United States—from very well-known and respected gentlemen too—so in a way they’re deserting Obregón in favor of the United States—how can you object to that? (Walsh 68)

Johnson, entre otros, comenta sobre la esencial “ambivalence”(152) de los sentimientos de Porter en cuanto a México; ella ha hablado de su relación con éste, su “familiar country”(PorterIV 240), como una relación amorosa, pero también en algunos casos —y esto no necesariamente invalida la metáfora de la relación amorosa— ha retratado al país de una manera singularmente áspera. Y esta ambivalencia, ¿no puede radicar en la intensificación de sus sentimientos de alienación e indeterminación sociales en Mexico, experiencia sin duda dolorosa y a la vez fuente de la fuerza que la empuja hacia la fama literaria?

Capítulo V: Reconsideración de las propuestas postcolonialistas

Hasta ahora hemos trazado la trayectoria de Porter hacia lo que denominamos, según la terminología de Bourdieu, la “autonomía artística”. Tal autonomía se logra a través de un desprendimiento –facilitado, en este caso, por condiciones geográfico-políticas específicas– de los dos polos del poder en un medio ambiente internacional que definimos, algo imprecisamente –pues en realidad se compone de una multiplicidad de nacionalidades– como mexicano-estadounidense.

Sin embargo, tal autonomía obviamente no libera a Porter ni a ningún otro artista “autónomo” del campo de poder en sí mismo, sino al revés; la establece como un miembro destacado de este campo, que ha podido descifrar los discursos “comprometidos” y que ha creado mediante una síntesis un nuevo discurso que finalmente se incorporará a los mismos discursos comprometidos–véase, por ejemplo, el caso del *realism* de Howells. Así que, mientras el escritor autónomo critica a los integrantes de los dos polos, es –por lo menos implícitamente– uno de los más poderosos defensores de la totalidad del campo de poder, y es también, de alguna manera, la máquina que produce el dinamismo de este campo, asegurando la continuación del juego de hegemonías que lo sostiene.⁹

Por esto, nos tiene que parecer obvio que en las obras del escritor autónomo, así como

⁹Por esto la creación del arte “autónomo” encierra una admisión, por lo menos implícita, de ciertas afinidades “burguesas” del propio artista. Encontramos tal admisión–hecha más o menos explícita, de manera humorística–en una carta escrita por Porter en 1925: “What in the hell is a Bourgeois: I never know how to spell it...It appears to be something that everyone is except oneself”(Walsh 117).

en las de otros escritores, vamos a encontrar referencias a individuos, clases o culturas que están muy lejos del centro del campo de poder del cual participa la misma obra, y que estas referencias se van a empeñar, o implícita o explícitamente, en mantener este estado de exclusividad. Todas las distorsiones narrativas –incluso, tal vez más irónicamente, la aparente “reintegración” del narrador al habla vulgar, mediante la transcripción de las voces de personas analfabetas– que se han empleado a través del siglo XX tienen en común esta función.

Aquí nos encontramos, de alguna manera, en el punto de encuentro entre las ideas centrales de Pierre Bourdieu y las de Edward Said. Este punto es descrito inadvertidamente por Bourdieu cuando cita un comentario enunciado por Flaubert, donde éste habla de su propia “autonomía” frente a las corrientes políticas de su época. “I am as fatalistic as a Turk”(Bourdieu 29), escribió el novelista francés; obviamente, el “fatalismo” *aceptado* por Flaubert como parte esencial de su posición de escritor famoso es muy diferente del fatalismo *atribuido* a la otredad cultural, como manera de enfatizar su pasividad frente a la voluntad de la civilización occidental.

A la luz de estas reflexiones, nos interesa ahora analizar algunos ejemplos de este fenómeno, tal y como ocurren en algunas de las obras “mexicanas” de Porter. Para mayor claridad, hemos organizado nuestros ejemplos en tres categorías: la alabanza engañosa, el orientalismo mexicano y la prosa presuntuosa.

5.1. *La alabanza engañosa*

La alabanza engañosa ocurre principalmente en descripciones del indígena. La post-colonialista Kraver opina que el indígena es tratado de manera más áspera por Porter en obras

como “The fiesta of Guadalupe”, donde se expone la frustración de Porter para con el indígena, quien sigue siendo ingenuamente religioso y no se une a la Revolución. Así, Kraver cita un pasaje donde los indígenas son descritos como “*tired burdened pilgrims, bowed under their burdens of potteries and food, their clothes dusty...*”(Kraver 56; cursivas de Kraver); y otro pasaje que se refiere a “the closed dark faces”(Kraver 63) de los peones en una hacienda. Admitiendo que podemos ver cierta actitud despectiva en estas referencias, de todas maneras no nos parece muy extravagante—especialmente si la comparamos, por ejemplo, con “The hairy ape” (1922) de Eugene O’Neill, donde este autor demuestra su frustración con el proletariado estadounidense comparándolo con un simio hirsuto.

En cambio, donde sí encontramos ciertas referencias deshumanizantes en la obra de Porter es en los textos que parecen dedicarse a la alabanza de ese “salvaje noble”, el indígena mexicano. María Concepción, por ejemplo, demuestra una “*instinctive serenity...She walked with the free, natural, guarded ease of the primitive woman...*”(PorterII 3). De igual manera, los indígenas de “Xochimilco”, un *travel essay*, son elogiados por su capacidad de unirse con la naturaleza, casi hasta el punto de perder su humanidad: “his face is massive, neither happy nor unhappy. He lives as a tree lives, rooted in earth, drinking in light and air”(Porter 76); “she stands, with her head down, one foot drawn up like a water bird, wriggling in embarrassment”(Porter 76). Se parecen más a los animales y los árboles que a seres humanos; no piensan, sino que reaccionan de manera apropiada a las condiciones de la naturaleza: demuestran una “*instinctive modesty*”(Porter 82), una “*primitive cleanliness*”; si hay humanidad aquí, apenas llega a lo infantil—“there is a trance like quality in her motions, an unconsciousness in her sharpened profile, as if she had never awakened from the prenatal dream”(Porter 83).

Todo esto se repite y se aumenta en el “Outline of Mexican popular arts and crafts” que Porter escribió como parte de su trabajo como directora estadounidense de la Mexican Art Exhibition; aquí, la conexión mítica entre el indígena y la tierra –su “oneness with the trees and hedges”(Porter 173)– y la puerilidad del indígena, quien habla “the natural idiom of primary understanding”(Porter 142), se transforman en expresión artística. De tal manera, esta expresión se caracteriza por “instinctive obedience to the changeless laws of nature, straight fidelity to their own inner sense of fitness...Without analysis they can perceive and design all the infinite harmony that is in a flower, a flying bird. By these means they have achieved innocently, without premeditation, the perfect speech of their hearts”(Porter 171). El resultado de estas características –que son, al parecer, innatas– es su separación completa de la civilización occidental; son “spiritually remote, stubbornly individual”(Porter 140).

5.2. *El orientalismo mexicano*

Otra manifestación curiosa –y extrañamente apropiada, si reconocemos la importancia germinal de la obra de Edward Said para los *post-colonial studies*– del discurso imperialista en el contenido de la obra de Porter son las referencias al indígena mexicano que le equiparan al “oriental”. Esto ocurre varias veces; los peregrinos de “The fiesta of Guadalupe” llevan puestas “red bandannas which hung down their necks in Arab fashion”(Porter 34); the “petate...is a woven straw mat...an ancient sort of sleeping mat such as all Oriental peoples use”(Porter III 388); en Xochimilco, “there is something Egyptian about this long, narrow barge...There is something darkly African about it, too...(Porter 81). Observaciones semejantes sobre el carácter “oriental” del mexicano se harían también más adelante: en su libro *Distant neighbors*, Alan Riding habla del carácter “oriental” de México; cuando los

“cowboys” de *All the pretty horses*, de Cormac McCarthy, se encuentran de noche en una cárcel mexicana, escuchan que “the bell in the cathedral tower three blocks away sounded with a deep, oriental solemnity”(McCarthy 182). Tales citas representan una curiosa tendencia a describir cierta “otredad” cultural—la mexicana—, relativamente nueva para el europeo, mediante los términos que generalmente se utilizan en la descripción de “otra” otredad más vieja y por esto mejor definida.¹⁰ Esta sustitución tiene la ventaja de disminuir, de alguna manera, la cantidad de palabrería que se requiere para enfatizar la realidad de la brecha cultural, racial, psicológica, etc., entre “nuestra” cultura y la ajena.

Sin embargo, no podemos atribuirle tal innovación terminológica a Katherine Anne Porter. De hecho no sabemos dónde se habrá originado; de todas maneras, es muy probable que Porter la hubiera robado —¿de manera típicamente imperialista?— del mismo Manuel Gamio, científico y definidor del renacimiento mexicano, cuyas credenciales son enumeradas por Porter de la manera siguiente: “a native Mexican of Spanish descent, Mr. Gamio was educated in France and America, and was a disciple of Franz Boas of Columbia University”(Porter 190). Como evidencia de la posesión gamiana del concepto, presentamos la siguiente cita de *Forjando patria*: “Cuando admiro las grandes obras del pueblo nipón...contemplo también por natural asociación de ideas, las dolientes miserias que abruman a nuestra pobre clase indígena”(Gamio 31).

5.3. La prosa presuntuosa

Otro ejemplo del “lenguaje imperialista”, que se encuentra a nivel de la palabra, y que

¹⁰ Este proceso de sustitución terminológico nos recuerda la proclividad de algunos investigadores a referirse a las experiencias “coloniales” de ciertos estadounidenses en los países latinoamericanos.

nos parece algo más subrepticio que la referencia directa a la cultura ajena, se emplea especialmente en la narrativa: consiste en el establecimiento de una distancia lingüística entre el narrador-autor y el personaje. La manifestación latinoamericana de tal operación, que generalmente se utiliza para marcar la estratificación social entre los hablantes del mismo idioma, es descrita por Rama: “esta línea es la que triunfa con la aparición de los regionalistas...habrán de procurar un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales...Si [el escritor] se aproxima a los estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado”(Rama 40-41). También fue ésta una práctica común en la literatura “regionalista” de los Estados Unidos. En “María Concepción”, Porter la transplanta al escenario mexicano según los métodos que pudo haber aprendido a través de su lectura de la ya mencionada María Cristina Mena, “Latina literary foremother”: la calca de las voces españolas—“she pleases me more than any other woman”(Porter 12); la sustitución de los anticuados pronombres “thee, thou”, por los “ti, tu”, del español moderno. Ya para cuando escribe “Virgin Violeta”, deja de traducir los pronombres de ese modo, y sólo indica la diferencia lingüística mediante la tal vez excesiva formalidad del habla que se caracteriza principalmente por la omisión de conjunciones: “*I shall go at once. But I am leaving for Paris on Wednesday, and shall not see you again...*”(PorterII 30).

Pero estas operaciones nos parecen bastante inocuas, en comparación con el tratamiento recibido por los personajes sureños que aparecen en los relatos de Porter cuyo escenario representa su tierra natal. En “Noon wine”, por ejemplo —los personajes del cual, según Givner, se basan en unos tíos de la escritora—, existe una marcada diferencia entre el lenguaje de la narradora y el de los personajes: “‘Tell you the truth, Ellie,’ said Mr.

Thompson, picking his teeth with a fork and leaning back in the best of good humors, ‘I always thought your granma was a ter’ble ole fool. She’d just say the first thing that popped into her head and call it God’s wisdom’”(232). Recordándonos que especialmente en esos años –pero hoy en día también– el caballo dorado de Sherman todavía pisoteaba, figuradamente, la tierra conquistada del sur, tenemos que admitir que la aplicación de tales técnicas narrativas al tratamiento de las personas de esa región también huele a un elitismo con ciertas proclividades geográficas. Así que si en México Porter no llega todavía a la etapa donde el “autor se reintegra a la comunidad lingüística”(Rama 43) –en fin, sólo otro giro de un proceso esencialmente elitista– que describe, tampoco lo hace con el ambiente donde nació.

5.4. ¿Por qué “colonialismo”?

De esta manera, nos parece obvio que las referencias de Porter al indígena o al mexicano citadas por los investigadores postcolonialistas como evidencia del “colonialismo” de la autora en realidad sólo son parte de una tendencia más generalizada, que aparece, o implícita o explícitamente, en la producción escritural de cualquier nación: la tendencia a mantener esa separación entre los “enterados” y los “no enterados”. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿por qué esta insistencia en catalogar sólo los ejemplos de esta tendencia que se refieren explícitamente a las personas de otros países, y en no reconocer los procesos socio-políticos generalizados que resultan en la forma de la obra literaria?

Sospechamos que esta insistencia se arraiga en otra “estrategia de inocencia”, como la que atribuye –de manera ingenua o espantosamente cínica– a Porter la postcolonialista Stout; al omitir el reconocimiento de las tendencias elitistas implícitas en toda producción

escrituraral—pero especialmente, tal vez, en la obra literaria y en la obra crítica que analiza esta literatura—, el investigador postcolonialista también evita reconocer su propio papel en las mismas tendencias elitistas.

Pero la ironía máxima de la crítica postcolonialista que trata las obras de Porter está representada por el hecho de que, al seguir con esta obsesión delatora, han omitido mencionar, y detallar, la gran deuda que tiene con ese nodo del campo de poder internacional que forma el campo de poder mexicano: ambiente que ha desempeñado un papel fundamental en la formación artística de Katherine Anne Porter, destacada modernista estadounidense—sin la presencia de la cual en el panteón de los escritores autónomos del siglo XX, todos tendríamos que apuntar nuestras cavilaciones en otra dirección. Así que, si nosotros hemos logrado amenguar en algún respecto nuestras concedidamente elitistas tendencias escriturales, habrá sido a través del reconocimiento y la explicación de esta deuda, la cual se debe no sólo a los miembros destacados del “nodo” mexicano, sino, como siempre, a los que no se nombran individualmente en las crónicas de la historia.

5.5. Implicaciones para el crítico

Nuestra investigación nos ha convencido de que la tarea del artista “autónomo” requiere una gran parte no sólo de experiencia cotidiana y lectura —que le proveen del conocimiento de las varias posiciones sociales y sus correlativos literarios— sino de autoconocimiento; como hemos visto, el movimiento desde la posición social indeterminada hacia la posición definida del artista involucra cierto reconocimiento, por lo menos implícito, del hecho de que uno mismo está involucrado íntimamente no sólo en los esfuerzos para mejorar la sociedad sino también en las hipocresías y abusos del poder que contaminan hasta los

mismos esfuerzos de mejoramiento. Por esto, por ejemplo, en “Flowering Judas” Porter es capaz de burlarse de los intentos de Laura de mantener la ilusión de su propia inocencia—intentos que al fin sólo le impiden percibir la verdad en cuanto a los vínculos entre ella misma y la sociedad que la circunda. Sólo logra pensar en la *posibilidad* de esa verdad, casi como un presentimiento: ““It may be true I am as corrupt, in another way, as Braggioni,’ she thinks in spite of herself, ‘as callous, as incomplete.’...Still she sits quietly, she does not run. Where could she go?””(PorterII 93). El único lugar donde puede ir para escapar de los compromisos y las contradicciones morales de la vida cotidiana es la tierra de la muerte. Por eso, al final del relato sueña con un amigo muerto que la invita a seguirlo hasta ese lugar; cuando ve que ella no quiere acompañarle, le ofrece la única alternativa:

Then eat these flowers, poor prisoner, said Eugenio in a voice of pity: and from the Judas tree he stripped the warm bleeding flowers, and held them to her lips...she ate the flowers greedily for they satisfied both hunger and thirst. Murderer! said Eugenio, and Cannibal! This is my body and my blood. Laura cried No! and at the sound of her own voice, she awoke trembling, and was afraid to sleep again. (Porter 102)

Esta cita encapsula, en forma ficticia, la filosofía de Porter: creer en la inocencia de uno mismo es ignorancia; el miedo a cualquier compromiso moral es miedo a la vida; la combinación de ese miedo con el miedo a la muerte causa un tipo de parálisis que no nos confiere ninguna santidad pero sí nos mantiene en un estado de ignorancia en cuanto al carácter esencialmente ambivalente, compuesto tanto de elementos negativos como elementos positivos, de nuestra posición social.

No nos debe sorprender el hecho de que, así como “Flowering Judas” —el relato de Porter que mejor expresa esta parálisis—, la obra que expresa el reconocimiento de la

ambivalencia de toda posición social también se ambiente en México. “St. Augustine and the bullfight”, un “ensayo autobiográfico”, el cual realmente, en opinión de Wash, contiene más ficción que verdad, cuenta la historia de la primera vez que la escritora asiste a una corrida de toros. Al principio de la acción cuenta la narradora “sat back and covered my eyes”(PorterIII 99), aunque ha pagado por estar allí y por lo tanto está apoyando implícitamente los eventos que transcurren. Sin embargo al final, “I who had pitied the splendid black and white bull when he first came into the ring stood straining on tiptoe to see everything...almost blinded with excitement, crying out when the crowd roared, and kissing Shelley on the cheekbone when he shouted in the voice of one justified: “Didn’t I tell you? Didn’t I?”(PorterIII 101). Aceptar esta verdad sobre sí misma—“at heart I was just a killer, like any other...some deep corner of my soul consented not just willingly but with rapture”(PorterIII 100)—equivale a la aceptación del papel del artista “autónomo”; el cual, después de rechazar todas las posiciones sociales que se le ofrecen—debido a la calidad impura y la aparente duplicidad de esas posiciones—de todas maneras finalmente transforma la pureza de su visión crítica en un vehículo que lo conduce hacia otra posición social, tan “impura” como cualquier otra: la del escritor.

Podemos ver “St. Augustine and the bullfight”, entonces, como una descripción de los procesos introspectivos del artista. Tenemos que asumir que el artista que ha llegado a una posición de autonomía dentro del campo social va a ser especialmente sensible a este respecto; el rechazo de todas las hipocresías del campo requiere no sólo la capacidad de ver claramente los motivos ajenos, sino la continuada inspección obsesiva de los motivos y las acciones propios. De tal manera, la adopción final de la posición definida del escritor autónomo constituye una acción monumental, en parte porque desafía tan ásperamente las

creencias anteriores, y en parte porque se comete en un estado de alta lucidez. Como dice Porter en “St. Augustine”, “these bullfight buffs I truly believed did not know what they were doing—but I did, and I knew better because I had once known better. How could I face the cold fact that at heart I was just a killer, like any other?”(PorterIII 100).

Es nuestra opinión que estas reflexiones también pueden ser aplicadas a la consideración de la tarea del crítico. Como hemos visto en el caso de la crítica postcolonialista de las obras de Porter, la insistencia en señalar los delitos de los demás puede llevar al crítico a cometer, ingenuamente, los mismos errores que se ha dedicado a señalar.¹¹ Por esto, esta “inocencia” crítica no le confiere al crítico ninguna santidad, pero sí hace que su obra sea víctima de una contradicción que se asemeja a la contradicción que identificamos en “The dove of Chapacalco”; la aserción implícita del progresivismo y del liberalismo del mismo investigador es desmentida por su adopción pasiva de un método de análisis que quizá tuviera algo de valioso hace un cuarto de siglo, pero que ahora ha pasado a ser otra manifestación de esa *political correctness* que de hecho no sirve para corregir la política sino para mantenerla en un estado petrificado. A la vez, consideramos que la buena crítica, como el arte de alta calidad, resulta no sólo de la experiencia cotidiana y del conocimiento del campo profesional, sino de la combinación de estos elementos en una evaluación continuada del papel desempeñado por uno mismo en la sociedad—proceso que no puede sino contribuir al dinamismo de la profesión en sus intentos continuados de adecuarse a la cambiante realidad social, y que quizá también nos ayude a vivir de una manera más armoniosa como integrantes de la comunidad mundial.

¹¹Sin duda nuestra propia investigación es también estorbada hasta cierto punto por esta misma dificultad. De todas maneras seguimos insistiendo en que nuestro propósito no es *justificar* —implícita o explícitamente— nuestro propio punto de vista, sino tratar de explicarlo desde un punto de vista objetivo.

Conclusiones

Al elaborar esta tesis no hemos pretendido describir la totalidad de la obra escritural de Katherine Anne Porter, ni la totalidad del campo de poder internacional “mexicano-estadounidense”. En cambio, nuestro propósito ha sido trazar la formación artística de Porter—formación percibida a través del análisis de unas pocas obras ejemplares—y la manera en que esta formación se articula con varios integrantes de los más importantes “nodos” del campo. A la vez, nuestra intención al elaborar un trabajo socio-histórico-literario de este tipo ha sido señalar la existencia de un método de analizar las influencias internacionales en la producción literaria que tal vez sea más reflexivo que los métodos típicamente utilizados por la crítica postcolonialista; nos parece algo ingenuo limitarse a señalar la influencia del discurso imperialista en la obra de Porter sin preguntarse por qué siguen hablando de su obra y cómo esta obsesión los involucra en los mismos procesos elitistas que pretenden delatar.

De alguna manera, este doble propósito ha surgido de nuestra propia experiencia internacional, y en particular de una clase que cursamos aquí en esta universidad —“Acercamientos teóricos al fenómeno literario latinoamericano”, dada por el doctor Pedro Ángel Palou—, clase que incluyó las frecuentes exhortaciones del profesor a que no nos dejáramos “colonizar por el postcolonialismo”, y por la lectura de textos críticos-teóricos que instaban al desarrollo de una crítica literaria socio-histórica como manera de evitar la fragmentación de disciplinas que al investigador norteamericano tienden a vedarle el acceso a una aproximación más sintética al fenómeno literario. A despecho de la importancia de estos textos en nuestra formación teórica, muchos de ellos nos parecen especialmente apropiados

para el crítico que “lee en nombre de los agentes sociales organizados que conducen la tarea de vigorización y democratización de las culturas nacionales latinoamericanas”(Vidal 8). Por esto hemos construido el marco teórico de nuestra tesis a base de la obra de Bourdieu, que nos parece algo más adaptable al campo de poder internacional; como escribe Bourdieu, “the *variations* among countries in the state of relations now and in the past between the intellectual field and political power mask the *constants*, which are nevertheless more substantial and which are the real foundation of the possible unity of intellectuals of all countries”(343).

A la vez, algo paradójicamente, parece que nuestro doble propósito ha contribuido al desarrollo de un trabajo que tal vez suscite más preguntas de las que contesta. Nos preocuparíamos más por este estado incompleto si no fuera por el hecho de que tal estado parece ser condición natural de la investigación científica, cuyo valor principal consiste en abrir puertas hacia la investigación futura. Por eso nos complacemos en concluir, no con una conclusión sino con la mención de algunas preguntas todavía no resueltas.

En cuanto a la investigación futura que podría llevarse a cabo en torno a las obras de Porter, nos parece que un mayor conocimiento del campo literario estadounidense de la época de los años 30 nos depararía las herramientas necesarias para poder hablar con mayor certeza sobre algunas cuestiones que hasta el momento todavía están en un estado muy conjetural. Por ejemplo, entre los relatos y novelas de los años 20 que hemos leído hasta ahora, todavía no hemos encontrado ninguno que combine como en “Flowering Judas” el tratamiento cínico pero más o menos profundo de un conflicto sociopolítico con la innovación estilística. Otro importante escritor de la época, John Dos Passos, publica en 1932—cuatro años después de “Flowering Judas”, la trilogía *U.S.A.*, muy innovativa estilísticamente, y bastante politizada,

pero con un fuerte sesgo socialista; en la segunda mitad de la década de los 30, casi diez años después de que Porter le escribió a su padre que “no iba a escribir más sobre la política”, Dos Passos abandona el socialismo. ¿No será que la experiencia de Porter en el ya muy politizado ambiente intelectual del México de los años 20 le suscita un reconocimiento relativamente temprano de la incompatibilidad entre el individualismo estilístico y la política militante—reconocimiento no experimentado por muchos escritores estadounidenses hasta el endurecimiento ideológico socialista de la depresión?¹²

También hay que considerar el hecho de que la política de los varios nodos en el campo de poder internacional está en un estado constante de mutación. ¿No será por esto, por ejemplo, que los relatos de Porter —los cuales si no tratan de México, se ambientan entre los sureños estadounidenses, o los campesinos novoiingleses, o los alemanes nazis, etc., siempre incluyendo un fuerte sabor de *local color*— se aprecian más bajo la influencia del *multiculturalism* de hoy en día, que hace treinta años? De hecho este fenómeno parece conferirle a la obra de Porter una “autonomía” hasta ahora no sospechada, ya que la establece en un punto intermedio entre el regionalismo y el cosmopolitismo.

Asimismo, sería interesante trazar la carrera literaria de Porter a través de los años 30 y 40, relacionándola con la continuación de sus vacilaciones políticas en los Estados Unidos, donde se debate entre el progresivismo del norte y la política opositora de otro “renacimiento”: el llamado “Southern Renaissance” que inicia en los años 30. Pero tales consideraciones son para otra investigación.

¹²Walsh se refiere a un artículo publicado en *Survey Graphic* en 1923 —“[Diego Rivera on] the guild spirit in Mexican art, as told to Katherine Anne Porter”— donde Porter habla algo despectivamente de este espíritu gremial, como evidencia del hecho de que “her own individualism as an artist made the guild idea suspect”(Walsh 90). ¿Deberíamos de suponer que este “individualismo” era algo innato, o representa más bien el efecto acumulativo de sus experiencias hasta ese punto en el campo de poder internacional?

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Trad. Stanford University Press, Stanford, 1995.

Brinkmeyer, Robert H., Jr. *Katherine Anne Porter's artistic development: primitivism, traditionalism, and totalitarianism*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1993.

----- . "Fascism, the democratic revival, and the southern writer", **in** Lothar Hönnighausen, Valeria Gennaro Lerda, Eds., *Rewriting the south: history and fiction*. A Francke Verlag Tübingen und Basel, 1999.

Christensen, Peter G. "Katherine Anne Porter's "Flowering Judas" and D.H. Lawrence's *The plumed serpent*: contrasting visions of women in the Mexican revolution". *South atlantic review*, 56(1): 35-46. 1991.

Cowley, John W. "William Dean Howells", pp. 520-523, **in** Paul Lauter, ed., *The Heath anthology of American literature*. D. C. Heath and Company, Lexington, Massachusetts, 1994.

Gamio, Manuel. *Forjando patria (pro-nacionalismo)*. Porrúa, México, 1916.

Givner, Joan. *Katherine Anne Porter: a life*. The University of Georgia Press, Athens and London, 1991.

Gunn, Drewey Wayne. *Mexico in American and British letters: a bibliography of fiction and travel books, citing original editions*. The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey, 1974.

Hoffman, Frederick J., Charles Allen, and Carolyn F. Ulrich. *The little magazine: a history and a bibliography*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1946.

Hughes, Robert. *American visions: the epic history of art in America*. Alfred A. Knopf, New York, 1997.

Johnson, Rob. "A taste for the exotic": revolutionary Mexico and the short stories of Katherine Anne Porter and María Cristina Mena". Pp. 178-198, **en** Mark Busby and Dick Heaberlin, eds., *From Texas to the world and back: essays on the journeys of Katherine Anne Porter*. TCU Press, Fort Worth, 2001.

Kraver, Jeraldine. "Laughing best: competing correlatives in the art of Katherine Anne Porter and Diego Rivera". *South atlantic review*, 63(2): 48-74. 1998.

----- . "Troubled innocent abroad: Katherine Anne Porter's colonial adventure." Pp. 54-65, **in** Mark Busby and Dick Heaberlin, Eds., *From Texas to the world and back: essays on the journeys of Katherine Anne Porter*. TCU Press, Fort Worth, 2001.

Lauter, Paul, Ed. *The heath anthology of American literature*. Vol. 2. D. C. Heath and Company; Lexington, Massachusetts, 1994.

Marler, Robert F. "From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850's". Pp. 165-181, **en** Charles E. May, *The new short story theories*. Ohio University Press, Athens, 1994.

McCarthy, Cormac. *All the pretty horses*. Vintage International, New York, 1992.

Nance, William L. "Katherine Anne Porter and Mexico". *Southwest review*, 55:143-53. 1970.

Porter, Katherine Anne. *Uncollected early prose*. Alvarez, Ruth M., and Thomas F. Walsh, Eds. University of Texas Press, Austin, 1993.

----- . *The collected stories of Katherine Anne Porter*. Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1965.

----- . *The collected essays and occasional writings of Katherine Anne Porter*. Delacorte Press, New York, 1970.

----- . *The days before*. Harcourt, Brace and Company, New York, 1952.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1982.

Riding, Alan. *Distant neighbors*.(?)

Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, New York, 1978.

Stout, Janis. “‘Something of a reputation as a radical’: Katherine Anne Porter’s shifting politics. *South-Central review*. Spring 1993; 10(1):49-66.

----- . “South from the south: the imperial eyes of Evelyn Scott and Katherine Anne Porter. Pp. 15-35, **in** Dorothy M. Scura and Paul C. Jones, eds., *Evelyn Scott: recovering a lost modernist*. University of Tennessee Press, Knoxville, 2001.

Titus, Mary E. “The ‘booby trap’ of love: artist and sadist in Katherine Anne Porter’s Mexico fiction”. *Journal of modern literature*, 26(4):617-634. 1991.

Velasco, Jesus. “Reading Mexico, understanding the United States: American transnational intellectuals.” Available: <http://www.indiana.edu/~jah/mexico/jvelasco.html>

Vidal, Hernán. *Sentido y practica de la crítica literaria socio-histórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis, Minnesota, 1984.

Walsh, Thomas F. *Katherine Anne Porter and Mexico: the illusion of Eden*. University of Texas Press, Austin, 1992.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harcourt, Brace, and World, Inc., New York, 1953.